

A iluminura em Portugal

Identidade e Influências



Pormenor
da iluminura do

De numeris, de Rabanus Máurus

BN, ALC.426.C251 v.

A iluminura em Portugal
Identidade e Influências

A iluminura em Portugal

Identidade e Influências



Catálogo da Exposição | 26 de Abril a 30 de Junho '99

MINISTÉRIO DA CULTURA | BIBLIOTECA NACIONAL

Lisboa 1999



A iluminação em Portugal: identidade e influências
(do séc. X ao XVI): catálogo da exposição / Aires Augusto
Nascimento... [et al.]; coord. Maria Adelaide Miranda
Lisboa: BN, 1999
ISBN 972-565-266-5

I - Nascimento, Aires Augusto, 1939-
II - Miranda, Maria Adelaide, 1951-

CDU 091.3(469)*09/15*(083.81)
096.1(469)*09/15*(083.81)
75.05(469)*09/15*(083.81)
061.4

Comissária Científica e Geral

Exposição e catálogo

Maria Adelaide Miranda

Comissariado Científico

Aires Augusto do Nascimento

Horácio Peixeiro

Isabel Vilares Cepeda

José Mattoso

José Custódio Vieira da Silva

Sylvie Deswarte-Rosa

Consultor científico e da programação

Aires Augusto do Nascimento

Comissária técnica

Mafalda Magalhães Barros

Catálogo

Coordenação editorial

Maria Adelaide Miranda

Isabel Vilares Cepeda

Produção

Mafalda Magalhães Barros

Cristina Anahory

apoi. Cristina Proença

Descrição de livro antigo

Maria Valentina Sal Mendes

Margarida Cunha

Uniformização catalográfica

Ana Cristina Santana Silva

Ilda Maria Soares Pinto

Levantamento Fotográfico

Área de Suportes Alternativos para

o levantamento fotográfico das obras da BN:

Manoel Alves

Créditos Fotográficos

Instituições Nacionais

Arquivo Distrital de Évora

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães

Biblioteca Nacional - Luís Pavão/Laura Guerreiro

Biblioteca Pública Municipal do Porto

Divisão de Documentação Fotográfica/Instituto Português

de Museus/José Pessoa

Fundação da Casa de Bragança, Paço Ducal de Vila Viçosa

IAN/TT - José António Silva

IPPAR - Henrique Ruas (Virtuosa Beneficentia - Academia

das Ciências, Lisboa)

Museu de Arte Sacra de Arouca

Revisão Oeiras/Comissão Nacional para as Comemorações
dos Descobrimientos Portugueses

Instituições Estrangeiras

Bibliothèque Municipale de Troyes (Ms. 512, fol. 4; Ms. 2391,
fol. 134v; Ms. 177, fol. 142v)

Bibliothèque Nationale de France (Fond Portugais 5, fol. 4v; 41, fol. 5v/6)

Bodleian Library University of Oxford (MS. Bodl. 717, fol. 278v)

Fondation Martin Bodmer, Genève (Codex Bodmer 127, fol. 244)

Património Nacional, Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial
(Ms. Q-1-17, fol. 1)

Real Academia de la Historia, Biblioteca (Ms. 9/5487)

Obs.: a reprodução fotográfica deste manuscrito foi cedida pela
Universidade de Aveiro

Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main
(Ms. Barth. 42, folio 110v)

Staatsbibliothek Bamberg (Msc. Patr. 5, fol. 1v)

The Royal Library, Copenhagen (GKS 4, fol. 1, fol. II, fol. III)

The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge (Ms. 83-1972, fol. 1).
Reprodução autorizada por «Synodics of the Fitzwilliam Museum,
Cambridge»

The Parker Library, Corpus Christi College - Cambridge
(Ms. 4, fol. 241 v) Reconhecimento a «The Master and Fellows
of Corpus Christi College», Cambridge

Colaboração para a edição

Divisão de Actividade Cultural e Científica

Mangela Domingos

Carlos Abreu

Grça Ferreira

Secretariado

Maria do Carmo Paedelas

Apoio administrativo

Lurdes Bordonhos

Design

Atelier Henrique Cayatte

Colaboração Ana Miranda, Cristina Viotti e Rita Múrias

Exposição

Guião e selecção de peças

Maria Adelaide Miranda

Sylvie Deswarte-Rosa

Aires Augusto do Nascimento

Horácio Peixeiro

Isabel Vilares Cepeda

Teresa Botelho Serra

Execução

Divisão de Relações Externas

Mafalda Magalhães Barros

Cristina Anahory

Arquitectura da Exposição

José Maria Soldanha da Gama

apoi. Maria João Araújo

Execução

Vitor Barata Pereira

Colaboração

Área de Conservação e Restauro

Teresa Langa (responsável)
António Patrício
Cecília Marques

Área de Manutenção de Coleções

Maria de Fátima Carrilho (responsável)
Cristina Quaresma
Rodrigo Branco

Relações Públicas

Maria da Conceição Tavares de Almeida

Apoio Geral

Direcção de Serviços de Administração Geral
Abel Martins

Apoios

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses
Fundação Calouste Gulbenkian
Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento
British Council
Instituto Cervantes

Cedência de Obras

Academia das Ciências de Lisboa
Arquivo Distrital de Bragança
Arquivo Distrital de Viseu
Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
Biblioteca Municipal de Viseu
Bibliothèque Municipale, Troyes
Biblioteca Nacional, Madrid
Bibliothèque Nationale de France, Paris
Biblioteca Pública de Évora
Biblioteca Pública Municipal do Porto
British Library, Londres
Fundação da Casa de Bragança, Payo Ducal de Vila Viçosa
John Ryland Library, Manchester
Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo
Instituto Português de Museus/Museu Nacional de Arte Antiga
Museu de Arte Sacra de Aveiro
Museu de Arte Sacra de Viseu
Museu do Prado, Madrid
Património Nacional, Madrid/Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial
Real Academia de la Historia, Madrid

Agradecimentos

Academia das Ciências de Lisboa, Justino Mendes de Almeida (Secretário-Geral),

João Pina Martins (Vice-Presidente), Maria Tereza Cardoso

Arquivo Distrital de Bragança, Belarmino Augusto Afonso (Director)

Biblioteca Pública de Évora, Isabel God (Directora), José Chagas

Arquivo Distrital de Viseu, Maria das Dores Almeida Henriques

Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Guimarães, Isabel Sousa (Directora)

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Aníbal Pinto de Carro (Director),

Maria da Graça Peneiro

Biblioteca Municipal de Viseu, Maria Fernanda Mouta (Directora)

Biblioteca Pública Municipal do Porto, Luís Cabral (Director),

Maria Adelaide Mesquita, Jorge Costa

Câmara Municipal de Lisboa, Luís Miguel Carneiro

Casa Geral de Depósitos, João Salgueiro (Presidente), Margarida Quintanado

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses,

António Manuel Hespánha, Mafalda Soares da Cunha, Jorge Manuel Flores,

Miguel Lourenço

Companhia de Seguros Fidelidade, Álvaro Pinto Correia (Director), Vila de Fretas

Embaixada de Espanha em Portugal, Juan Manuel López Nidal

(Conselheiro Cultural)

Embaixada de França em Portugal, Gérard Kuhn (Conselheiro Cultural)

Fundação Calouste Gulbenkian, Pedro Távora (Administrador)

Manuel Costa Cabral, Manuela Fidalgo

Fundação da Casa de Bragança, João Gonçalo do Amaral Cabral (Director)

João Holstein Campinho, João Ruas

Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, Luís Santos Ferro

Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Bernardo Vasconcelos e Sousa

(Director), Maria Madalena Garcia (Subdirectora), Maria do Carmo Dias Faria,da

Luísa Macedo, Constança Casanova, Diogo Gaspar

Instituto Britânico, Rodrigo Miquelato

Instituto Cervantes, José Maria Martín Valenzuela (Director)

Instituto Português de Museus, Raquel Henriques da Silva (Directora),

Ana Castro Henriques, Constança Calado

Instituto Português do Património Arqueológico,

Luís Calado (Presidente), Isabel Lage

Museu de Arte Sacra de Aveiro, Carlos Alberto Soares de Matos

Museu Nacional de Arte Antiga, José Luís Porfírio (Director)

Revista Ozeanos, Rui Pereira, Maria João Camacho

Tesouro Mestre da Catedral de Viseu, José Fernandes Vieira (Director)

Universidade de Aveiro, Centro de Documentação, Lúcia Leamas

Patrocínios



ABREVIATURAS

Instituições citadas

- ANTT - Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo
BGLUC - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
BM - Biblioteca Municipal
- Bibliothèque Municipale
BN - Biblioteca Nacional
- Bibliothèque Nationale
BPE - Biblioteca Pública de Évora
BPMP - Biblioteca Pública Municipal do Porto

Autores das entradas do catálogo

- A.M. - Adelaide Miranda
A.A.N. - Aires Augusto Nascimento
H.P. - Hórcio Peixeiro
I.V.C. - Isabel Vilares Cepeda
T.B.S. - Teresa Botelho Serra

- 10 **Apresentação**
Director da Biblioteca Nacional Carlos Reis
- 14 **Introdução ao projecto na lógica do Mecenaz**
Presidente da Caixa Geral de Depósitos João Salgueiro

A iluminura: o visível e o invisível

- 18 **Um olhar sobre a iluminura em Portugal**
Maria Adelaide Miranda
- 25 **O imaginário da iluminura medieval**
José Mattoso
- 39 **A iluminura medieval/algumas reflexões**
José Custódio Vieira da Silva

Catálogo

- 51 **O "scriptorium" medieval, instituição matriz do livro ocidental**
Aires A. do Nascimento
- 111 **A iluminura hispânica primitiva: fragmentos de um universo cultural**
Aires A. do Nascimento
- 127 **A iluminura românica em Portugal**
Maria Adelaide Miranda
- 237 **A iluminura gótica**
239 **A produção universitária e a iluminura em Portugal nos séculos XIII a XV**
Maria Adelaide Miranda / Isabel Vilares Cepeda / Horácio Peixeiro
- 287 **A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV**
Horácio Peixeiro
Um cancionero iluminado. O Cancioneiro da Ajuda
A iluminura gótica
- 333 **A heraldica: uma iconografia gramaticalizada**
O Livro de Arzutos: um instrumento de intervenção diplomática
Aires A. do Nascimento
- 345 **Manuscritos iluminados da Corte portuguesa no século XV**
Isabel Vilares Cepeda
- 363 **Os Livros de Horas em Portugal no século XV**
Teresa Botelho Serra
- 381 *Bibliografia*
387 *Índices*

delectatione atq; consensum. que sunt mor-
talia. Qui g̃ peccat consensu et cogitatio-
ne peccat. Qui uero cogitatione peccat. nec
consensu ul' delectatione. hec. utin' tria ge-
nera peccandi. notat per tria uerba. s. abiit.
sedit. sedit. s. abiit. peccat uoluntatis. p
sedet. peccat opis. p. sedet. peccat uerbi ul'
consuetudinis. Abiit g̃ adam a deo. n̄ lo-
co. sed dissimilitudine. cum persuasioni obli-
et eue consentiens. a deo recessit. Sedit.
cum primum uerbum comedens. in p̄o
delectatus e. Sedit. cum se stulte excusa-
do. et culpam meritorie referendo. in sup-
bia confirmat e dicens. quid tibi dedi
et michi seduxit me. non ualens redire nisi
peccum libatus. qui nichil horum habuit.
Et dr̄ tunc a similit' exultantium qui dum s̄
in uia. factus reuocatur. cum iam stat.
difficilius. denum. difficultime. cum ta-
m ubi magistri et dñi effecti sunt. Ita qui so-
la uoluntate peccat. facilius redit. qui
ope. difficultus. Qui uero consuetudine ul'
uerbi doctrina. difficultime reuocatur.
Hi sunt tres mortui quos dñs suscitauit.
in domo. in porta. in sepulcro. hoc e. triduum
quo moyses uolebat educere pplm di de
egypto. Item nota. p̄oꝝ. impioꝝ. pesti-
lentie. Nam impius e. qui peccat in dñm.
p̄oꝝ. in se. pestilens. in primum. Et ad dñm
in dñm. in se. et in p̄oꝝ. in primum peccauit.
Q. d. primus homo. in se. in se. in se. in se.
abiit in consilio impioꝝ. i. serpens et
eue. i. consensu uoluntatis peccauit. et
in uia p̄oꝝ. sedit. i. ope peccauit. et in
cathedra pestilentie sedit. dans alijs exē-
plum peccandi. i. docendo. ul' consuetu-
dine peccauit. Cathedra enim pprie doc-
toꝝ est. sicut thronus regum. tribunal

indicium. Ecce ostendit primum hominem
tribus modis peccasse. Peccatur enim cogitatio-
ne. actu. uerbis docendo. **¶** Nunc quo or-
dine creuerunt in primo homine. rem-
uerti debent a seculo. Ac si dicat. primus
homo infelix. qui abiit. sedit. sedit. sed sedit

cas

ab. R. e. q.



BEATUS QUI PRO

abiit in consilio

impiorum et in

uia peccatorum non

sedit et in cathedra

pestilentie

Beatus enim

omnia optata

suauiter uir.

s. contra prof-

peram et actu-

sa firmus. q̄

non abiit. a deo
in rationem
dissimilitudi-

cas

¶ Item g̃ h̄ edm̄ dicit
condam̄ cogitatio-
nem. ubi non intelligit
e. q̄ dicitur. s. me
abiit. et sedit. n̄
sedit. ...

cas

☞ *Apresentação.* As instituições que efectivamente se prezam desse estatuto hão-de contar, entre os princípios que as regem, o da continuidade e o do rigor no cumprimento dos compromissos que assumem. Assim é a Biblioteca Nacional.

☞ Quando tomei posse do honroso cargo de director da Biblioteca Nacional, encontrei, fazendo o seu curso normal, diversos projectos de dimensão e natureza diversas. Como então disse e agora reafirmo, honrar o que nesses projectos havia de compromisso estabelecido era (e é) para mim um procedimento inquestionável. Por isso, a exposição e o colóquio internacional sobre iluminura em Portugal seguiram o processo da sua preparação, com as naturais dificuldades inerentes a uma iniciativa desta dimensão e complexidade: não foram essas dificuldades estranhas ao adiamento do que estava estabelecido como data inicialmente prevista para a abertura da exposição e para a realização do colóquio. O tempo que decorreu e o trabalho que entretanto se fez vieram mostrar que a decisão foi acertada.

☞ Ao abrirmos a exposição *A Iluminura em Portugal: Identidade e influências* e ao iniciarmos o colóquio internacional que a assinala, estamos a cumprir, com honestidade intelectual e com sentido de responsabilidade, o nosso dever institucional: mostramos alguma coisa do que são os valiosos fundos da Biblioteca Nacional; completamos isso que se mostra com a exibição do que nos chega de instituições congéneres; estimulamos a reflexão científica motivada pelos materiais da exposição; dialogamos com os outros e estimulamos o debate de ideias. Numa palavra: abrimo-nos ao exterior.

☞ Abertura ao exterior: na generosidade que a expressão encerra e também naquilo que ela tem de genérico vai muito desse que é um dos grandes objectivos estratégicos da presente direcção da Biblioteca Nacional. Aquilo a que com frequência chamamos interacção com a sociedade civil só o será efectivamente se soubermos traduzi-la em acções concretas: abrir as nossas portas, trazer os outros até nós, incentivar a discussão de ideias, mostrar serenamente o que temos, sem complexos nem exibicionismos. Em síntese: fazer cultura na e para a sociedade em que vivemos. E, desse modo, justificar a nossa incontornável relevância institucional. Não é por acaso que a Biblioteca Nacional é uma das mais antigas e respeitadas instituições culturais portuguesas, sendo certo, contudo, que antiguidade, só por si, não é autoridade e que o respeito dos outros só se conquista com o trabalho próprio.

☞ Entrar no sedutor mundo da iluminura é um acto carregado de fascínios e de desafios. Entrar nesse mundo é também regressar a um tempo em que a palavra, a escrita, a leitura e a fruição dela bem diversos eram do que hoje são e mais ainda do que amanhã serão, ao virar a esquina do século. Por aquilo

que os especializados textos deste catálogo revelam e pelo que a exposição (literalmente) dá a ver aos nossos olhos, bem se percebe como a iluminura foi muito mais do que uma técnica e nada menos do que uma arte. Uma arte que, bem certo é, servia uma minoria de poderosos que encomendavam e de leitores que liam, leitores para quem a leitura não tinha apenas uma dimensão funcional e informativa, mas também (se é que não sobretudo) uma vocação lúdica, quase de recorte plástico. Assim eram as coisas, num tempo em que compor e iluminar um manuscrito eram actos indissociáveis, técnica e ideologicamente, de sentidos morais, éticos e religiosos que inevitavelmente se insinuavam no labor que o *scriptorium* acolhia.

(Não é, por isso, sem alguma emoção – eco muito distante, mas ainda audível, desse tempo já difuso na nossa memória colectiva – que invadimos um espaço e que recuperamos um tempo que não foram os nossos, mas que o cuidado de homens e de instituições permitiu que chegassem até ao presente: pela sedução da cor, pelo recorte da letra e pela plástica expressividade do texto.

(Desse tempo distante representa-se, na exposição e no colóquio, a iluminura dos séculos X a XVI; no catálogo, contempla-se o núcleo medieval, também porque a isso aconselhou o desenvolvimento dos trabalhos que conduziram a esta publicação. É bem sabido que a reflexão científica é lenta, árdua e sobretudo um processo *in fieri*, nunca exaurido ou inteiramente satisfeito, termo este que aqui vale sobretudo etimologicamente; por isso mesmo e porque o núcleo do século XVI – que há-de considerar-se um corpo autónomo no conjunto da exposição – requer aprofundamentos e aperfeiçoamentos que têm o seu tempo próprio, reserva-se a publicação dos textos que lhe dizem respeito para momento mais oportuno, que será também o da edição de um CD Rom sobre a arte da iluminura.

(Falta o que é devido: agradecer a quem isso merece e realçar os méritos de quem os teve. À Prof^a Adelaide Miranda e à Prof^a Sylvie Deswarte-Rosa, que assumiram a função de comissárias científicas da exposição; à Dra. Mafalda Magalhães Barros, coordenadora da equipa que preparou a exposição e o colóquio – sendo este agradecimento extensivo ao Presidente do IPPAR, que autorizou aquela (agora) sua funcionária a prosseguir o trabalho que aqui tinha iniciado; à Dra. Isabel Cepeda a competente dedicação com que acompanhou de perto as duas iniciativas; aos funcionários da BN que se encarregaram da montagem da exposição e da organização logística do colóquio.

(Em nome da Biblioteca Nacional, agradeço ainda às bibliotecas, arquivos, academias, museus e fundações nacionais e estrangeiras que cederam peças para esta exposição, peças essas cuja procedência se acha devidamente assinalada. E agradeço ainda a todas as instituições – fundações, embaixadas, entidades bancárias e seguradoras – que, com o seu inestimável auxílio financeiro, ajudaram a tornar possível a visita àquele que foi, há muitos séculos, o severo recolhimento do *scriptorium*, onde um artista trabalhou um texto com devoção e com arte. A todos – e também a esse artista perdido no tempo e hoje reencontrado – a nossa gratidão.

Carlos Reis

Director da Biblioteca Nacional





- ☞ A Caixa Geral de Depósitos, associando-se à Biblioteca Nacional para a realização da exposição e do catálogo *A Iluminura em Portugal: Identidade e influências*, orgulha-se de poder contribuir uma vez mais para o conhecimento e divulgação dos acervos patrimoniais portugueses.
- ☞ Este projecto é particularmente interessante e oportuno, uma vez que dá a conhecer o riquíssimo fundo de códices iluminados existentes em Portugal, quer na Biblioteca Nacional, quer em outras instituições públicas e privadas, e simultaneamente, possibilita a descoberta de sinais de antigos contactos e relacionamentos, através de estabelecimento de paralelos com outras obras em poder de instituições similares estrangeiras.
- ☞ Numa época de globalização de ideias, de diluição de fronteiras físicas entre os países, tornam-se cada vez mais úteis os instrumentos de conhecimento que permitem o encontro desses traços de união com outros povos e culturas, ao mesmo tempo que nos conduzem à clarificação da especificidade da nossa cultura multissecular.
- ☞ Esta Exposição revela-se singularmente criativa e original, uma vez que nos conduz, no limiar de um novo milénio e através do conhecimento de um património plurissecular, à descoberta desta dualidade sempre presente na evolução cultural da humanidade.
- ☞ É, pois, com especial satisfação, que a CGD participa nesta importante iniciativa da Biblioteca Nacional.

Março de 1999

João Salgueiro
Presidente do Conselho de Administração
da Caixa Geral de Depósitos



Maria Adelaide Miranda

Um olhar sobre a iluminura em Portugal

ODI P R I A I O
M U N D U M
Q U I O D I
U O T E P R O H I

am meam dñs mñs mte confido nō eu
vescam neq; timeat me inimici mei
i enim unū q; te expectat nō con
fundet. **Q**uas tuas dñe notas fac
m̄ i semitas tuas edoce me. **G**loria, pat.

In toto adventu nō dñs. **G**loria
in excelsis nae. **I**te missa est. **C**ollecta. **xxxv.**

Exalta dñe q̄s potentia tua i ueni. ut ab uni
genitib; peccoz; mōz; piculis. te meam prote
gente cupiz; te libante saluam. **Q**ui uiuus. **Ad no**

res. **S**cientes qz; hora ē. iā nos **manos.**
Habe sompno surgere. Hunc enim propior est
na salus. quā cū credidim. **N**ox p̄cessit. dies
aut appropinquauit. Abiciam; g; opa tenebrarū.
et in diuinā arma lucis. sicut in die honeste am
bulent. Non in commellationib; i ebrietatib; nō
i cubilib; i i pudicitijs. nō in contentione et
emulatione. **S**; in diuinu dñm ih̄m xp̄m. **W**

Unū q; te expectant nō confundent dñe. **Q**uas tuas
dñe notas fac m̄ i semitas tuas edoce me. **A**lla.
Atende ub; dñe miā tuā i salutare tuum da nobis

A exposição subordinada ao tema *A Iluminura em Portugal: Identidade e influências (do século X ao XVI)* resulta de um projecto que visa o estudo e a divulgação dos manuscritos iluminados existentes em Portugal.

☞ Ao propor um âmbito tão vasto para esta iniciativa, pretendemos chamar a atenção de todos para tão rico património artístico, insuficientemente valorizado, até há bem pouco tempo, apesar do lugar que ocupa na História da Arte em Portugal.

☞ A apresentação das obras mais significativas dos períodos medieval e moderno, permite-nos estabelecer uma perspectiva correcta sobre o estudo desses manuscritos na actualidade, ao mesmo tempo que constitui um estímulo para o alargamento dessa investigação a áreas ainda pouco aprofundadas e pouco sistematizadas, aplicando-lhes os rigorosos critérios científicos da codicologia e da iconografia.

☞ Não tendo sido possível reunir todos os manuscritos necessários, sobretudo os existentes em colecções nacionais, indispensáveis para tornar compreensível o percurso da iluminura em Portugal, recorreremos a facsimilados e reproduções fotográficas, num total de cento e trinta e quatro peças.

☞ O núcleo inicial constitui uma primeira abordagem dos meios de produção material do códice, na sua relação entre o texto e a imagem, deste modo valorizando um aspecto muitas vezes ignorado no estudo da iluminura.

☞ Igualmente se chama a atenção para o facto de surgirem integrados, num único núcleo, os mais significativos fragmentos da iluminura hispânica primitiva, exemplares raros, até hoje praticamente desconhecidos.

☞ O universo da iluminura românica, especialmente rico entre nós, permite-nos observar e comparar os fundos dos grandes mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, Santa Maria de Alcobaça e São Mamede do Lorvão, bem como avaliar a circulação de manuscritos entre as três casas monásticas, as suas ligações internacionais, e ainda apreciar a riqueza do ornamento e a simplicidade da imagem.

☞ Se, entre nós, em termos de produção local, os séculos XIII e XIV são os mais pobres, não deixa de ser significativa a continuidade da produção monástica, evidenciando-se, no âmbito da presente exposição, a possibilidade de se ver, reunida, a produção da corte portuguesa do século XV, a qual se acha dispersa por bibliotecas e arquivos nacionais e internacionais. Algumas dessas peças nunca figuraram sequer em exposições no nosso país, como é o caso, entre outros, do *Leal conselheiro* e o *Livro dos arautos*.

☞ Finalmente, as obras do século XVI permitem-nos divulgar uma arte que manteve ainda em Portugal um período de grande criatividade.

- ☞ Em simultâneo com a grande empresa iniciada no reinado de D. Manuel I, a *Leitura Nova*, as *Crónicas* e os *Forais Iluminados*, continuada durante o reinado de D. João III, os mosteiros, mercê de doações de ricos e esclarecidos mecenas, acolhem iluminadores da corte e introduzem, nos seus manuscritos, as novas propostas do Renascimento.
- ☞ O conjunto de manuscritos de origem estrangeira, apresentados nesta exposição, permitir-nos-á estabelecer correspondências, ecos e filiações até aqui desconhecidas. Como poderemos constatar a partir dos livros *impressos*, esta nova arte influenciará a produção de livros iluminados e abrirá o caminho ao *maneirismo*, uma das derradeiras etapas da história da iluminura.
- ☞ Os estudos elaborados sobre este período, e destinados a esta exposição, permitir-nos-ão, igualmente, enriquecer a biografia e o percurso dos mais notáveis iluminadores portugueses, ou que trabalharam em Portugal, como é o caso de António de Holanda, António Fernandes ou Álvaro Pires.
- ☞ Constituindo a iluminura produzida em Portugal a prioridade desta exposição, nela se integram igualmente um número muito significativo de manuscritos originários de centros internacionais mais dinâmicos e que hoje se conservam no nosso país.
- ☞ Seleccionámos, de entre eles, alguns dos que mais profundamente influenciaram o gosto local, bem como outros que se destacam pela sua importância no contexto internacional, nomeadamente, no âmbito da produção universitária, dos manuscritos bíblicos de produção parisiense e bolonhesa e também os manuscritos jurídicos que pertencem ao fundo primitivo da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Neste contexto se incluem, ainda, os *Livros de Horas* do século XV, de produção borgonhesa e flamenga.
- ☞ A edição do presente Catálogo refere-se tão-somente às obras que se inserem no período medieval. O núcleo constituído pelas obras e pelos textos relativos ao século XVI será objecto de posterior publicação.
- ☞ Esta iniciativa inclui a realização de um Colóquio Internacional, que reúne alguns dos mais conceituados especialistas nacionais e internacionais, oriundos dos países mais intimamente ligados à produção portuguesa, e que dominam as áreas mais significativas da presente exposição. Com a sua presença, pretende-se promover uma reflexão conjunta sobre as metodologias mais inovadoras de abordagem da iluminura, assim como assegurar a divulgação internacional dos nossos fundos.
- ☞ A concretização desta Exposição e respectivo Catálogo, bem como do Colóquio Internacional, constituem mais uma iniciativa da Biblioteca Nacional, em que o trabalho de investigação e o esforço de divulgação se conjugaram na dignificação do Livro, um dos bens mais preciosos e definidores da nossa identidade.

Agradecimentos

Gostaria de deixar bem claro que esta Exposição, Catálogo e Colóquio Internacional não teriam sido possíveis sem o esforço e o empenhamento da Direcção da Biblioteca Nacional, que criou todas as condições para a sua concretização.

Após o convite que me foi amavelmente dirigido pelo Prof. Doutor Francisco Bethencourt, então Director da Biblioteca Nacional, e o impulso inicial que conferiu a esta iniciativa, o Prof. Doutor Carlos Reis e a Dra. Fernanda Campos tudo fizeram para assegurar os compromissos assumidos, permitindo assim que o projecto fosse levado a bom termo.

Os nossos agradecimentos são extensivos à Comissão Científica, a qual desde o primeiro momento manifestou a sua disponibilidade e saber.

Quero igualmente agradecer a colaboração e disponibilidade da equipa científica, constituída pelo Prof. Doutor Aires Augusto do Nascimento, cujos conhecimentos muito enriqueceram este projecto, pela Dra. Isabel Cepêda, companheira incansável, que ajudou a ultrapassar muitas dificuldades e colocou, ao serviço desta iniciativa, toda a sua vasta experiência e, finalmente, pelo Dr. Horácio Peixeiro, que desde o primeiro momento colaborou empenhadamente no sentido de garantir o sucesso deste ambicioso empreendimento.

Não posso deixar de envolver, no mesmo agradecimento, todos os colaboradores do Catálogo, bem como o grupo que, no âmbito do Inventário do Património Cultural Móvel, elaborou o inventário dos códices iluminados, sob a coordenação das Dras. Isabel Cepêda e Teresa Duarte Ferreira.

Porém, só o envolvimento e o profissionalismo da equipa técnica, coordenada pela Chefe de Divisão de Relações Externas, Dra. Mafalda Magalhães Barros, e composta pelas Dras. Cristina Anahory e Cristina Proença, bem como a todos aqueles cujo nome é mencionado na ficha técnica, tornaram possível a gestão da Exposição, do Catálogo e do Colóquio.

Ao sector de montagem, chefiado por José Maria Saldanha da Gama, agradeço o belo trabalho realizado.

Não quero deixar de exprimir o meu reconhecimento ao atelier Henrique Cayatte, cujo esforço em prol da realização deste catálogo, bem como a forma inovadora como relacionou texto e imagem, evocando a criatividade dos iluminadores medievais, permitiu a concretização deste excelente volume.



José Mattoso

O imaginário da iluminura medieval

q̄ altama responsa d̄nto. **V.** Tibi ē gemma sc̄ia polleat ac
sup̄ni amoris igne feruenti celestis d̄i doct̄ne ministerium

Ih̄y ē oibz ille agnoscend̄. **sc̄o. iij.** delegauit.
ille gl̄ificand̄. ille laudand̄. qui i p̄ma uoc̄
c̄e dedit fidē et i sup̄ma p̄fice uirtutē.

Vulas nosse
quicunq; dona
tū ē. Audite

Ecc̄e iā in sublime agor et om̄s p̄ncip̄es tuos sc̄to alac̄
tyrāne despico. Solo gl̄iam meā mimas n̄ d̄pna

ap̄lm paulū. **vb** inq̄t donatū ē
ar̄ nō solū ut in eū ar̄datis.
in̄ et ut p̄iamini pro eo.



Do século X ou XI para o século XV — é uma evidência — a forma, o estilo, a composição, e as cores da iluminura mudam enormemente. O mundo medieval aqui, como em tudo, patenteia a sua imensa diversidade. Só em virtude de um persistente hábito cultural se pode falar de tudo isso em conjunto, como se se tratasse de um período homogêneo. Mas a invenção da imprensa trará outros conceitos e novas práticas. É ela, justamente, um dos acontecimentos que revelam a profunda mudança que se dá do século XV para o XVI. A partir daí as alterações serão ainda maiores. Aceitemos, portanto, a designação comum, apesar de termos começado por pô-la em causa. De resto há, mesmo assim, alguma coisa de comum entre a iluminura do princípio e do fim da Idade Média. A principal, talvez, é a referência constante, explícita ou implícita à realidade divina. Não se pode falar do imaginário da iluminura medieval sem lembrar constantemente o papel central que ela tinha no pensamento e nos conceitos do homem desse longo período.

C As formas mudam porque muda também, como sempre, a percepção do mundo e os processos que o homem vai ensaiando para tentar dominá-lo por meio da cultura. Ao procurar traduzir em texto escrito os esquemas mentais que o homem medieval usava para compreender o mundo e para se relacionar com ele, fazemos abstrações de valor muito duvidoso. Não sabemos se estamos apenas a exprimir as nossas próprias impressões atribuindo-lhe pensamentos que nenhum diálogo pode confirmar, ou se há alguma coisa de verdadeiramente adequado nas nossas frágeis reconstituições da sua mentalidade. E todavia o fascínio dos vestígios do passado é tão cativante, que não se pode resistir ao apelo que eles nos lançam pela simples razão de existirem. Ou talvez, antes, por serem a voz dos nossos antepassados que continua a ressoar através dos séculos. A forma como eles viram o mundo surpreende-nos e não podemos deixar de tentar compreender a mensagem que nos deixaram, apesar de ser tão diferente do que hoje pensamos. Se os textos escritos que nos deixaram utilizam palavras e idéias que, muitas vezes, nos são familiares, ou que aprendemos sem dificuldade de maior, apesar da alteração de sentido que lhes modificou o alcance, as formas plásticas que cultivaram suscitam uma inegável estranheza, sem, por isso, perderem o seu maravilhoso fascínio.

I Começemos pelas do século XII. Deixemos de lado as anteriores, que um longo naufrágio reduziu a fragmentos dispersos. Já se perdeu o contexto em que foram produzidas. Só por um paciente e especializado trabalho de comparação com outros vestígios hispânicos, eles próprios escassos, se poderia definir o seu significado. Temos que os manter como relíquias de um mundo que

só outros testemunhos – os da escrita e da arqueologia – permitem conhecer com alguma verosimilhança, enquanto vozes vindas de uma região da Península cuja especificidade, se existiu, gostaríamos de definir. Não deixando de sublinhar a importância dos fragmentos que se apresentam nesta Exposição, entre outras coisas pela sua escassez, temos de renunciar a basear neles um comentário que teria de ser demasiado técnico e minucioso para revestir alguma coerência, enquanto reconstrução do imaginário.

¶ No século XII, porém, os manuscritos iluminados de origem portuguesa tornam-se suficientes em número e em variedade para podermos compará-los entre si e com os de outros reinos. Mantêm um certo ar de família com os do século seguinte, mas distinguem-se facilmente dos séculos XIV e XV. Por isso constituem núcleos à parte nesta Exposição. A sensibilidade que revelam é de facto diferente.

¶ Nos primeiros, a nota dominante é a do império do traço. O desenho domina a pintura. Tudo tem contornos nítidos, por vezes, mesmo, de tal modo marcados que o traço nos parece exageradamente grosso. Mesmo quando há um esboço de sombreio para sugerir o volume, como na ornamentação vegetal de muitos dos manuscritos alcobacenses, ou nos graduais de Arouca e de Lorvão, o traço domina tudo. Impõe-se como o que contém e define todas as coisas, ou seja, tudo o que define a realidade exterior ao sujeito. Esta solução gráfica imprime uma enorme consistência às formas, mesmo quando a imaginação se solta para criar arabescos e entrelaços puramente fantásticos e que aproximam a iluminura desta época da arte abstracta ou puramente ornamental.

¶ O traço impõe-se não apenas como contorno, mas também como elemento válido por si mesmo. Sai da pena do iluminador e flui sobre o pergaminho como o fio fabricado por uma fiandeira. Mas em vez de se enrolar na roca ou no novelo, desenrola-se, imparável, como se tivesse vida. Os seus prolongamentos e sinuosidades lembram as modulações do canto gregoriano. No magnífico anterosto da Bíblia de Santa Cruz (BPMP, St.^a Cruz I), o traço acompanha, como uma linha melódica ornamental e quase paralela, as letras mais sóbrias, de inspiração clássica, ou prolonga-as sob a forma de rebentos vegetais. É a marca humana sobre o espaço virgem da página; mas desenrola-se com uma profusão e uma vitalidade tais que só pode revelar o enorme prazer de quem aí a deixa gravada. O traço aparece, assim, como voz que se compraz com o seu próprio som; entusiasmada com as suas próprias virtualidades, ensaia todos os recursos, e faz dessa experiência um jogo interminável.

¶ A página impõe-lhe, porém, um limite, e por isso o traço volta constantemente sobre si mesmo, em arabescos e volutas sobrepostas e que buscam as formas vegetais como expressão da sua origem a partir da mente e da mão de um homem deseioso de demonstrar a sua capacidade de criar. São a expressão de uma enorme vitalidade.

¶ Por vezes aparecem corpos animais, e mesmo humanos, no meio dos entrelaços, mas como prisioneiros de uma floresta de que não conseguem libertar-se. Estão na continuidade perfeita da natureza vegetal, fazem parte do mesmo mundo. Mas a preferência pelas formas vegetais parece significar que elas traduzem melhor o poder avassalador da vida e a sua tendência para invadir o espaço do que a representação animal e humana.

¶ É por isso, talvez, que, entre os animais, se dá a preferência aos dragões: salienta-se a sua forma sinuosa, desenham-se-lhe as asas, mais como ornamento do que com virtualidade voadora, e as caudas transformam-se em volutas vegetais que se prolongam em ramos, folhagens e entrelaços. Veja-se, por exemplo o A inicial do prólogo da Regra de S. Bento, no Alc. 44, fl. 12r. Os dragões desempenham,

portanto, uma função próxima dos próprios arabescos; mas também ostentam o seu carácter mortífero, como se concentrassem em si toda a violência latente na Natureza. De facto o mundo natural causa medo ao homem: sente-se indefeso perante o cego desencadeamento do seu poder, representado aqui pela força bruta dos animais ferozes. Ao desenhá-los sobre o pergaminho, à margem dos textos sagrados, o homem liberta-se do medo. Ao mesmo tempo, invoca o sobrenatural para que um poder superior o proteja.

Para os pregadores e moralistas será fácil usar esses medos para lembrar as ameaças dos espíritos malignos que atacam o homem e o arrastam para a morte eterna por meio do pecado. Mas nesta época não aparecem ainda entre nós representações pictóricas do próprio demónio. Os inimigos espirituais do homem ainda não se apresentam como seres personificados, mas como forças cegas e irracionais de que o homem dificilmente se pode defender, apesar das armas do ritual, dos sacramentos, da obediência aos dérgigos e da observância dos preceitos divinos. Assim, como é que a mulher se pode defender deles, surpreendida quando estava, tranquila, a cumprir os seus afazeres domésticos, como a fiandeira da iluminura que marca o princípio do Livro II dos Macabeus, na Bíblia de Santa Cruz de Coimbra (BPMP, St.^o Cruz I, fl. 338)? Mas não é ela mais sujeita do que o homem aos incompreensíveis ataques das forças da Natureza? Não é ela o símbolo da fragilidade humana? Não sabemos se o iluminador pensava apenas nisto quando fazia o seu desenho colorido, ou se se lembrava também dos ensinamentos dos pregadores, sobretudo dos pregadores monásticos, que tomavam a mulher também como o próprio símbolo das tentações da carne, e, por isso, como expressão do pecado mais frequente e mais difícil de evitar. Era ela a primeira vítima dos dragões que, por sua vez simbolizavam também o castigo eterno dos pecadores. Não se cansavam de repetir o aviso de S. Pedro que os monges lembravam todos os dias ao fim da hora de Completas: «*Fratres, sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret, cui resistite fortes in fide*» (1 Petr., 5, 8). «Irmãos, sede sóbrios e vigiai, porque o diabo, vosso adversário, anda à vossa volta como um leão a rugir, procurando alguém a quem devorar; resisti-lhe, fortes na fé».

De facto o leão aparece como uma variante do dragão. Separado já dos elementos vegetais, embora igualmente envolvido por eles, mas em corrida e levantando bem a cabeça, irrequieto e indomável. Uma vez sozinho, outras em grupo, com os três da já citada letra A do princípio da Regra de S. Bento (Alc. 44, fl. 12r). Aqui, porém, os leões parecem menos terríveis do que sugere o versículo da epístola de S. Pedro. O iluminador deixou-se, sem dúvida, levar pelo prazer de os representar no meio das folhagens, como cães a brincar entre as árvores.

Também noutras ocasiões o artista mostra saber divertir-se. Assim acontece, por exemplo, quando, saindo por momentos do esquema das palmetas que lhe era imposto pelo seu modelo ou pelas regras do estilo, resolveu abandonar a forma vegetal, e desenhar, sob a forma de um cão, a cauda do Q com que inicia o texto de Hugo de S. Victor sobre o livro do Eclesiastes (Alc. 242, fl. 1). O animal abre a boca para ladrar e investe contra um inimigo ausente, mas não ameaça ninguém. É apenas um esplêndido sinal de vida. Menos saliente, mas decerto com o mesmo significado, é a cabeça de um animal, sem qualquer vestígio do corpo (talvez uma lebre), que, noutro códice, emerge de uma formação vegetal, já fora do labirinto de ramagens que transforma a haste do T em fantasia gratuita (Missal, Alc. 249, fl. 102v). Parece que as suas orelhas pontiagudas e o seu sobrolho franzido estão ali apenas para lembrar que a natureza não é só vegetal. Ou então, de forma mais elaborada, porque a vida da graça, representada simbolicamente pelas folhagens que saem da letra T,



no início do cânone da Eucaristia – o mais portentoso dos sacramentos – aprisiona para sempre as forças ameaçadoras da Natureza (simbolizadas aqui pela cabeça do pobre animal), sujeitando-as à lei divina.

Ⓒ A figura humana é mais rara, e com significado obviamente mais divergente. Além do sentido provavelmente moral ou tropológico da mulher assaltada por dragões, que já comentámos, pode-se apontar como exemplo de outro tipo a haste do D com que se inicia a primeira das cartas de Santo Agostinho copiada no códice alcobacense 440, fólio 2v, que se transforma em figura do próprio autor do texto. Uma figura, porém, reduzida apenas ao tronco e ao braço direito com o estilete na mão; o nome inscrito num pergaminho desenrolado não deixa dúvidas sobre a sua identidade. Não se trata, porém, propriamente de uma personagem, mas do sinal que a lembra, visto que nada mais existe do seu corpo: o seu tronco prolonga-se por meio de um elemento vegetal fortemente estilizado cuja forma representa a própria letra. Rompendo com uma tradição não figurativa que decerto era bastante forte, o iluminador abre uma exceção para desenhar a figura de um santo especialmente venerado nos mosteiros e cabidos pelo poder instrutivo dos seus livros, pelo vigor comunicativo da sua palavra calorosa e pela força disciplinadora da sua regra. A representação da sua forma humana com a cabeça nimbada por uma auréola indica bem a veneração que o envolve, como santo invocado nos altares. Mas não se ousa figurá-lo por inteiro, como se se temesse ainda as censuras dos teólogos carolíngios contra a veneração dos ícones na igreja bizantina, ressonância, ainda, da desconfiança da Igreja antiga para com o culto das imagens, instintivamente associadas aos deuses do paganismo.

Ⓒ A quase completa ausência da figura humana torna mais notáveis os casos excepcionais em que ela aparece, até ao fim do século XII. Um deles é o pequeno conjunto dedicado às principais cenas da Ressurreição de Jesus desenhado no Homiliário de 1139 que pertenceu outrora a Santa Cruz de Coimbra (BPMI? St.ª Cruz 4, fl. 123v). O carácter narrativo da vida do Salvador e a importância dada ao sentido histórico (por oposição aos sentidos simbólico, tropológico e anagógico) faziam, obviamente, das cenas da Paixão, Morte e Ressurreição os momentos mais representativos do mistério da salvação. Ao representar corporalmente Jesus, os Apóstolos e as Santas Mulheres, o iluminador queria provavelmente indicar o carácter histórico da Salvação. O enquadramento das personagens por elementos arquitectónicos, tem, decerto o mesmo sentido: o Filho de Deus, sendo Deus, andou no meio dos homens e conviveu com eles. Mas escolheu homens e mulheres excepcionais, cuja transfiguração se revela por meio das auréolas que os assinalam com depositários da graça. Deus pode, por isso, revelar-se a qualquer momento neste mundo, fazer milagres, e como que abrir os céus para fazer da terra um lugar onde podem ainda irromper, a qualquer momento, esplendorosas maravilhas.

Ⓒ Estas, porém, são apenas o resultado da emergência de um mundo totalmente luminoso, de que o nosso, em que vivemos, é a imagem imperfeita e tantas vezes enganadora. Esse, o mundo verdadeiro, é todo ele feito de claridade, de perfeição e de harmonia. O iluminador do Homiliário de 1139 também se entusiasmou a tal ponto pela sua meditação, que ousou representá-lo, um pouco à semelhança do que por essa altura se fazia desde havia alguns anos nos tímpanos das grandes igrejas românicas, e como desde há mais tempo ainda faziam também os desenhadores que se especializavam em representar o mundo fantástico do Apocalipse, quando ilustravam com impressionantes desenhos os comentários de Beatus de Liébana. Aqui, porém, não aparecem os quatro animais que simbolizam os Evangelistas, e que por isso mesmo exprimem a tremenda potência da palavra de Deus, mas seis serafins de asas vermelhas

como o fogo, e de coroas igualmente vermelhas, que acompanham Cristo de pé, com o seu vestuário também flamejante pela cor rubra. O Filho de Deus ostenta na sua mão o livro onde está contida a Palavra de que ele mesmo é a Encarnação. Nos dois registos superiores aparecem doze virgens distribuídas por outros tantos ninhos divididos em duas filas sobrepostas. Cada uma delas segura na mão esquerda um turbilho ou um vaso de perfume e, de rosto levantado, leva a mão direita para saudar o Salvador, num gesto cheio de dignidade e respeito.

Ⓒ Aqui, as *mirabilia Dei* revestem a forma esquemática das coisas reduzidas à sua pura essência. A simplicidade e o despojamento sugerem uma leitura espiritual, repousada, estática e contemplativa, das harmonias divinas, no registo imóvel, mas caloroso e emotivo, da eternidade. Trata-se de uma imagem porventura mais significativa, do que aquelas de que vamos falar a seguir, da maneira como nesse século se via o mundo eterno.

Ⓒ De facto, o século XII ainda guarda, embora já atenuada, a memória das cenas dramáticas do Apocalipse, pintadas nos séculos anteriores pelos iluminadores do Beatus. Um monge ou um clérigo de Lorraine ainda as reproduz em 1189, copiando, decerto, um modelo muito antigo. O imaginário que o inspira vem, pois, de um tempo já passado. Muitas das cenas criadas pela sua prodigiosa imaginação tornaram-se das mais conhecidas entre todas as iluminuras medievais portuguesas. O que as domina não é o prazer de assistir ao desbordar da fecundidade da natureza e da vida, simbolicamente representado nos labirintos vegetais desenhados em tantas letras e ornamentos, mas a intensidade com que as forças do mal e do bem, da luz e das trevas, de Deus e do poder terrestre, lutam entre si, no mundo dos homens. Os iluminadores sabiam bem que traduziam uma profecia: a angústia da suprema confrontação era ainda uma realidade futura, mas estava talvez iminente. Dava-lhes, justamente pelo seu tom dramático e implacável, o sentido de um combate que já se fazia sentir no presente. Algumas imagens traduziam directamente esta luta, em toda a sua crueldade; outras mostravam já a grandiosa harmonia da liturgia celeste, na qual todas as potências do Céu e da Terra se juntavam para cantar a glória do Cordeiro de Deus, sacrificado para livrar os homens do pecado e lhes trazer a salvação.

Ⓒ No fundo, o iluminador pouco se interessava pelas cenas do mundo terrestre. Só lhe parecia digno de representação aquilo que evocava, directa ou indirectamente, o mundo divino, e este só podia ser infinitamente colorido, brilhante e maravilhoso. A profusão da vida, visível na germinação vegetal ou no movimento dos animais, domésticos, selvagens ou fantásticos manifestava o poder criador de Deus. Mas a meditação do espelho do mundo natural, através do qual Ele se revelava também, podia ter contornos mais precisos, quando se usava o processo da analogia. Alguns autores compraziam-se a enumerar os paralelismos do mundo animal, vegetal e mineral, para daí tirarem ensinamentos precisos. Tal foi o caso Hugo de Foilly, autor do chamado *Livro das Aves*, cujos quatro exemplares conservados em Portugal parecem mostrar a predilecção com que entre nós foi lido por monges e clérigos. Aqui, a figuração dos animais torna-se mais precisa, como se o iluminador pretendesse aproximar-se do desenho naturalista, sem todavia abandonar o processo sumário da redução do exemplar ao arquétipo. Mas a função simbólica torna-se patente quando coloca as aves dentro de círculos ou debaixo de um arco, entre colunas, como se não pensasse propriamente em aves deste mundo, mas nos seus arquétipos eternos, à maneira das ideias platónicas. Por alguma coisa o iluminador renuncia a desenhar os animais terrestres ou aquáticos: as aves estão mais próximas do Céu.

Por isso, com toda a naturalidade, agrupa-as em torno de Cristo em majestade, com o seu braço levantado, em gesto de dominar o mundo. Esta imagem é das poucas em que os dois autores que a desenharam utilizam linhas rectas e uma figura geométrica (BPMP, St.^a Cruz 34, fl. 94v; ANTT, Lorvão, fl. 21r). Pode-se pôr em relação com o próprio círculo que rodeia a maior parte das aves. O contraste entre o traçado geométrico, aqui usado, e o quase absoluto domínio do entrelaçado vegetal não pode deixar de ter alguma razão de ser. Exprime, talvez, a ideia de que os animais mencionados no livro não são propriamente os que povoam o mundo terrestre, mas justamente os seus modelos divinos. A este mundo feito de labirintos, de cruzamentos, de ramificações, de seres que se comem uns aos outros e de rebentos que brotam por todos os lados, opõe-se aquele em que pode haver linhas rectas e figuras geométricas: aí a árvore da Natureza transforma-se em estrutura decorrente da Graça e sujeita à ordem suprema instituída por Jesus Cristo.

Ao representar, assim, a Natureza mas pensando sempre no esplendor invisível que a suporta, e ao acentuar a sua representação por meio do traço, da cor e de uma transbordante profusão, o iluminador procedia como Suger de Saint-Denis, que acumulava as pedrarias, o ouro, as pinturas, os mármore, e a magnificência arquitectónica para fazer um edifício digno da Majestade divina. E oferecia a quem via os seus desenhos e pinturas o mesmo caminho que ele dizia percorrer com todo o entusiasmo: «Quando – para além do amor da beleza da Casa de Deus – a beleza das pedras de cores variegadas me arranca aos cuidados externos e uma meditação superior me conduz a reflectir, transpondo o que é material para aquilo que é imaterial, acerca da diversidade das virtudes sagradas, parece-me ver-me a mim próprio, de alguma maneira, numa estranha região do universo que não existe propriamente no pântano da Terra nem na pureza do Céu; pela graça de Deus, parece-me poder ser anagógicamente transportado deste mundo inferior até esse mundo superior» (cit. por Panofsky, 1967, p. 41).

O sentimento de que se está à beira do esplendoroso mundo divino explica também a própria concepção que preside ao lançamento do texto no livro, à sua apresentação e ao seu embelezamento formal. De facto, ninguém pode ficar insensível à infinita minúcia e à acumulação de recursos estéticos que presidiram à elaboração, por exemplo, da primeira página do Antigo Testamento de Santa Cruz (BPMP, St.^a Cruz 1). E todavia todo esse excesso de cor e de arabescos têm como única justificação conferir a máxima solenidade à palavra *Incipit*. Como se, na verdade, todo o texto, por ser palavra do próprio Deus, devesse ser escrito com a mesma cor e a mesma solenidade. Sendo isso impossível, multiplicam-se os recursos para solenizar as primeiras palavras e fazer delas a imagem de todo o texto. Como se fosse preciso, por uma radical diferença, distinguir o Verbo de Deus de toda a palavra humana.

Assim, os elementos de valorização poderiam, porventura, ser secundários. Mais importante do que a sua escolha (que, como vimos, pode exprimir também a concepção do mundo visível a que nos referimos) é o facto de conferirem uma beleza ritual à representação gráfica do Verbo. Assim, a pobre letra que em si mesma não passa de um signo fonético meramente utilitário para poder reactualizar efemeramente a sua pronúncia, ao tornar-se parte do conjunto de signos que reproduzem os sons proferidos pelo próprio Deus, ascende à categoria de sinal sagrado. O iluminador do século XII tem isso bem presente. É, talvez, por isso que respeita ainda os enquadramentos geométricos em que envolve as letras, porque eles, como vimos já, remetem para as figuras eternas. E ao distribuí-los ordenadamente como peças de um todo, igualmente geométrico, pretende, decerto, aproximar-se da quieta ordem do mundo divino, ou mostrar que a Graça divina impõe uma ordem à vida da Natureza, sem, todavia, a destruir. Tudo isto se pode subentender ao observar a forma como aqui se representou a palavra *Incipit*.

☞ Mas o iluminador deixa ainda lugar, nesta página exemplar, para escrever as palavras da primeira rubrica — *Prologus beati Iheronimi presbiteri in quinque libros Moisi* —, adoptando uma caligrafia inspirada nas capitais da época romana, como que para lhes conferir o prestígio da cultura legada pelo mundo antigo, paradigma da própria cultura. Aqui, de novo, a Redenção obtida por Cristo permite transfigurar o legado transmitido pelo mundo pagão, e pô-lo ao serviço da Salvação do homem.

☞ Só os livros litúrgicos se podem comparar aos da Sagrada Escritura, em termos da solenidade que lhes é conferida pelo iluminador: Nestes, o enriquecimento das letras pelo desenho e pela cor não sacraliza a mensagem de Deus aos homens, mas a prece que os homens dirigem a Deus, quase sempre por meio das próprias palavras da Bíblia. O iluminador concentra-se, então, sobre o mais sagrado de todos os textos, isto é aquele que inicia o cânon do Sacrifício da Missa, por meio do qual o corpo e o sangue de Jesus Cristo se tornam presentes no altar, aquele sacramento que faz descer Deus à Terra e o coloca à mercê dos homens, como seu alimento, força e escudo. Por isso o T do *Te igitur*, a letra inicial do cânon, aparece como um desafio ao virtuosismo do artista e concentra de tal modo a sua atenção (Alc. 249, fl. 102v; Alc. 253, fl. 102v).

☞ O cuidado posto nas iluminuras do *Te igitur* compreende-se melhor quando se lembra a potencialidade mágica da palavra, aquela que se atribui aos sons com que se faz vir Deus do Céu à Terra. Ninguém a exprimiu melhor do que G. Duby quando definiu o apreço do homem do século XII por ela: «Poucos homens sabiam ler. Para os outros só contavam os gestos e as palavras. Pronunciar a fórmula ritual estabelecia um novo contrato entre o homem e o mundo misterioso que o prende. Palavras do exorcismo que faziam fugir os demónios do corpo dos possessos — palavras do juramento que tornavam Deus garantia do compromisso assumido — palavras do anátema que precipitavam sobre o culpado a vingança sobrenatural — palavras do sacramento que abria as portas do sagrado. E se a palavra que os monges cantavam em conjunto possuía tanto poder, era por ser proferida colectivamente. À medida que ela subia, caíam, uma a uma, as muralhas que separavam de Deus os pobres homens, como outrora se tinham desmoronado as muralhas de Jericó. A palavra triunfa, pois, sobre o invisível. Captura-o. Acorrenta os seus poderes. Põe-no ao seu serviço.» (G. Duby, 1967, p. 160).

☞ Por isso vemos também hoje, com espanto e admiração, as letras iluminadas, transfiguradas pelo esplendor da forma e da cor, nos Saltérios, onde estavam contidos os poemas da salmódia quotidiana e incessantemente repetido com que os monges louvavam a Deus pelas suas obras e a sua misericórdia; elas aparecem sobretudo nos graduais e antifonários, em que se registavam os misteriosos sinais que permitiam voltar a cantar as mesmas melodias que os monges inspirados compunham para fazer chegar as suas preces até ao alto dos Céus. Uma passagem de Ruperto de Deutz explica bem o cuidado posto pelos monges na decoração dos livros litúrgicos: «Os ritos que, seguindo o ciclo do ano, se cumprem no ofício divino, são sinais das mais altas realidades; contêm os maiores sacramentos e toda a majestade dos mistérios celestes; foram instituídos para a glória da cabeça da Igreja, o Senhor Jesus Cristo, por homens que compreenderam toda a sublimidade dos mistérios e que souberam proclamar pela palavra, as letras e os ritos. Entre os tesouros espirituais com que o Espírito Santo enriqueceu a sua Igreja, devemos cultivar com amor aquele que consiste em compreender por dentro o que dizemos na oração e na salmódia» (cit. por G. Duby, 1967, p. 159).

☞ Como se vê, as realidades em que os monges pretendem penetrar são puramente espirituais. Por isso compreende-se que nestes livros sejam mais raros os recursos figurativos, e que as formas concretas que o artista tem necessariamente de usar se aproximem da arte abstracta.

- Ⓒ O monge medieval precisa também de livros que o iniciem na compreensão puramente gramatical e lexical das obras cujo sentido tem de percrutar para aceder aos mistérios divinos. Aqueles onde está contida a sùmula do saber profano de que necessita são as enciclopédias. Aqui, a imagem tem a função utilitária de ajudar à apreensão do sentido das palavras. O livro onde tradicionalmente se reúne a sùmula do saber antigo, e que se tornou o protótipo das obras deste género que mais tarde o completam, resumem ou actualizam, é as *Ethymologiae* de Isidoro de Sevilha. Nele, as capitais iluminadas são raras e as iniciais de outra cor têm a função prática de acentuar as divisões do texto, para aí se poder encontrar a explicação do que se necessita. Em dois pontos, porém, o desenho funciona como apoio do texto: nos mapas em que a distribuição na página das diversas partes do orbe terrestre e dos seus contornos ajuda a compreender a sua posição relativa no espaço da *aikumene*; e na árvore do parentesco, em que as denominações latinas se colocam também espacialmente, para se compreender a sua relação com *ego*. Podem-se aproximar estes desenhos daqueles, igualmente utilitários, em que, numa obra análoga, o *De numeris* de Rábano Mauro, se desenham as mãos com a posição dos dedos que significam os números.
- Ⓒ A concentração do desenho nestas três matérias significa, provavelmente, que eram aquelas em que o papel da cultura letrada tinha efeitos mais práticos, em relação com a cultura oral dominante, ou seja em relação com a base intelectual sobre a qual trabalhavam as instituições transmissoras da cultura de tradição clássica. De facto, a árvore do parentesco impunha um esquema racional à relação do sujeito com o mundo social através da relação com os seus parentes, até um grau suficientemente afastado para quase se diluírem os vínculos do sangue ou da afinidade cognática. O *mapa mundi*, mais abstracto inculcava a noção da existência de povos e de gentes que o sujeito não veria nunca na vida, mas cuja existência tinha de reconhecer, o que evidenciava a pequena dimensão das sociedades locais perante a multiplicidade do género humano. Os esquemas do uso do corpo para a contagem iniciavam de forma pragmática no emprego da quantificação, inculcando, assim, a ideia implícita de que se podiam dominar quantidades muito maiores do que as somadas pelos dedos das duas mãos. Em qualquer destes domínios, estamos, portanto, nos processos mais elementares da aplicação do pensamento discursivo ao mundo real, mas ao mesmo tempo nos pontos em que é mais decisiva a passagem de uma cultura puramente tradicional para uma cultura racional. As perspectivas abertas pela racionalização do conhecimento geográfico, do conhecimento social e do conhecimento quantitativo são imensas. Ao apelar para a representação gráfica no ensino destas matérias, o iluminador utiliza simultaneamente um processo pedagógico e sublinha a importância do que pretende ensinar.

II O desenvolvimento das cidades e a evolução do ensino universitário, com o aperfeiçoamento da escolástica veio, como se sabe, introduzir enormes modificações na cultura letrada medieval. O saber deixou de estar predominantemente confinado aos mosteiros, para se deslocar para as universidades, os cabidos das catedrais e as cortes régias ou senhoriais. A racionalidade, de uso tão restrito e tão elementar como vimos, embora ainda respeitadora dos temas e questões predominantemente cultivados pelo pensamento simbólico e alegórico, tornou-se a grande inspiradora da produção livresca. A iluminura dos séculos XIV e XV, e mesmo, já, em parte, do século XIII, não podia deixar

de revelar estas alterações da mentalidade e os correspondentes movimentos de ideias. As mutações podem-se observar com toda a clareza nos manuscritos da Europa de além-Pirinéus, mas chegam já diluídas ou misturadas às regiões periféricas do ocidente peninsular.

A alteração mais notável é, talvez, a da nova concepção da função da iluminura e dos elementos decorativos. As capitais iluminadas, as iniciais de cores diferentes, os títulos e rubricas, os cabeçalhos das páginas tornam-se elementos auxiliares da compreensão racional do conteúdo do texto e não tanto indicadores materiais da sua sacralidade. Não remetem para uma mensagem mágica, mas para um discurso que é preciso compreender, antes de mais, como discurso humano. O esplendor da cor e da forma ainda se cultiva para sublinhar a importância das páginas mais solenes e para revelar a preciosidade do códice no seu conjunto, sobretudo se se trata de textos que se julga conterem em si o essencial do saber humano ou divino. Mas ao darem frequentemente lugar à figura humana, ao reduzirem o espaço em que ainda continuam a movimentar-se os monstros e os animais ferozes, ao marginalizarem os entrelaços e as filigranas, sem por isso deixarem de dar largas à fantasia decorativa, estão a introduzir no livro o que resulta de uma maior atenção à materialidade da existência concreta, ao acontecimento fortuito e efémero do quotidiano, ou mesmo às funções utilitárias do mundo profano.

Aparecem, então, com a maior frequência, as cenas da vida de Cristo ou do Antigo Testamento, o rei David com a sua harpa (ANTT, Lorrão 50), as representações dos santos (BN, Il. 63), o corpo de S. Vicente na barca dos corvos (Alc. 66). Mas também as cenas de caça (Alc. 236), o galgo que corre atrás de uma lebre (Alc. 261, fl. 1), o camponês, o celebrante que se inclina sobre a hóstia para pronunciar as palavras da consagração (ANTT, Lorrão 42), o moribundo que dá a alma a Deus (Alc. 26), o mestre com o seu discípulo (Alc. 235, fl. 2), S. Tomás de Aquino dando uma aula aos frades dominicanos (BN, Il. 60), enfim, tudo aquilo que o desenhador considera importante e representável ou que lhe parece adequado para acentuar o valor artístico do manuscrito que lhe pedem para ilustrar. São representações visuais do conteúdo do texto, e não tanto um processo de o valorizar como mensagem ou de mostrar a sua eficácia sagrada ou mesmo mágica.

Não se trata ainda de considerar o códice como um objecto profano (o que raramente acontecerá, talvez, até ao uso da imprensa). Os recursos das artes plásticas e da poética, que emergem na decoração pictórica do livro e noutras manifestações artísticas, são ainda, mesmo se inspirados pela realidade quotidiana, uma homenagem ao saber intelectual e à escrita, e uma forma de marcar, em última análise, a sua origem divina. Mas o pintor e o desenhador começam já a ter a noção de si mesmos, da sua capacidade pessoal para criar, e por isso procuram já deixar nas suas obras a marca da sua inspiração individual. Em vez de reproduzirem, com infindáveis variantes, os mesmos modelos, e de seguirem os preceitos legados pela tradição impessoal, toda ela respeitadora das hierarquias e da comunidade, gostam de inovar e de mostrar como dominam a arte de que vivem.

Daí a fantasia com que interpretam a função decoradora da moldura nas páginas mais importantes. A cercadura do texto a duas colunas inspira-se na linha paralela às margens, mas deixa espaços em branco que valorizam o seu traçado. Esta linha liberta-se do quadro em contornos assimétricos que tanto podem sugerir finas caudas de serpente como caules de trepadeiras (Alc. 261, fl. 1; Alc. 269, fl. 1; Alc. 376, fl. 3, etc.). Nos cabeçalhos que indicam os livros ou capítulos, e que ajudam a encontrar a passagem que se procura — uma das inovações da época —, o decorador alterna as cores das letras dentro da mesma palavra e faz nascer delas traços sinuosos como gavinhas de vides, aproveitando os espaços em branco, que

todavia deixa amplamente livres. Faz o mesmo a partir da singela filigrana que rodeia as iniciais coloridas de cada capítulo de um «livro», hierarquicamente de menor relevo do que as capitais historiadas que marcam o princípio da cada «livro». O singelo traço que assim atravessa o espaço vazio das margens tem a pureza de uma melodia simples no silêncio da noite (BN, Il. 155, fl. 308v).

Ⓒ A multiplicação dos recursos ornamentais corresponde, por um lado, à multiplicação do tipo de obras que se julgam dignas de receber iluminuras, e, por outro, ao esbatimento dos contornos dos géneros pictóricos próprios de cada tipo de códices. Assim, às categorias tradicionais mencionadas mais acima, vêm juntar-se os compêndios sistemáticos de teologia, os tratados de medicina, as obras jurídicas, as crónicas dos reis, as cópias dos clássicos gregos ou romanos, os romances de cavalaria, os cancioneiros profanos, as narrativas de viagens, os tratados de caça ou de equitação. Todos eles podem parecer merecedores dos cuidados de calígrafos e de iluminadores, o que quer dizer que o seu valor já não se baseia apenas na sua relação mais ou menos directa com a Palavra de Deus e com a sua interpretação, mas decorre do interesse teórico ou prático que os homens da escrita e as suas clientelas lhes conferem. Por isso, já não é possível reconhecer à primeira vista, apenas através das iluminuras, se se trata de uma Bíblia, de um livro litúrgico, de um comentário da Sagrada Escritura ou de uma enciclopédia. Os géneros da iluminura contaminam-se uns aos outros, embora continue a reservar-se maior cuidado para os textos mais sagrados, particularmente, como era de esperar para a Bíblia.

Ⓒ Mas no fim do século XIV começa a aparecer um tipo de obras que irá concentrar de forma muito especial o trabalho dos profissionais da iluminura, e onde eles recriam um género com regras mais homogêneas: os «Livros de Horas». São uma variante dos breviários dos clérigos, mas diferenciam-se deles porque, ao contrário dos antifonários, responsoriais e homilários do coro, têm dimensões muito menores, e ao contrário dos breviários de viagem, não precisam de juntar tantos textos num só volume, por conterem apenas alguns ofícios. Sendo códices destinados aos leigos suficientemente ricos para poderem comprá-los, vieram a tornar-se objectos de luxo. A sua posse e o seu uso conferiam aos detentores o prestígio de quem usa quotidianamente, na sua relação com Deus, objectos infinitamente mais preciosos do que qualquer livro profano ou sagrado. Fabricados em oficinas especializadas, por iluminadores profissionais, adquirem uma perfeição nunca vista até então.

Ⓒ Os seus autores rivalizam uns com os outros em virtuosismo, mesmo quando a originalidade perde alguma coisa. Aqui, o espaço para o texto e para a pintura estão cuidadosamente delimitados, e ocupam praticamente toda a página. O iluminador compensa a sua eventual falta de imaginação com uma cópia tão minuciosa quanto possível de flores, plantas ou insectos (BN, Il. 16, fl. 45) ou estiliza pequenas flores e plantas de que semeia o quadro, como se fosse uma tapeçaria (ANTT, C. F. 123). As cenas dos Mistérios da Vida de Cristo ou da Virgem são pintadas com realismo e muitos pormenores, fazendo delas miniaturas, no sentido próprio do termo, ou seja, reproduções em ponto pequeno de composições análogas, nos temas e no seu enquadramento, às dos retábulos de grandes dimensões.

Ⓒ Deixam, portanto, de ser símbolos ou ícones de realidades espirituais para se tornarem fontes desencadeadoras de emoções piedosas. As forças sagradas, cuja potência fazia tremer os homens, como que deixam de existir em si mesmas, para passar a emergir no tempo e no interior de pessoas concretas onde fazem sentir a sua presença por meio das emoções. O livro de horas, se não é apenas objecto de luxo, para guardar como uma jóia, e se se usa efectivamente para rezar, torna-se o elemento polarizador desse encontro entre a alma e Deus. Mas deixou de ser um ícone. Deixou de ser sagrado.

Estava-se apenas no começo da interminável caminhada através da qual o homem ia explorando os infinitos recursos do mundo racional, e reconhecendo, como se o visse pela primeira vez, o mundo, não menos incomensurável do Orbe Terrestre e do Universo sideral, com a inúmera variedade dos seres concretos que os povoam. Até ao século XVI, os iluminadores consagraram-se à representação dos objectos concretos que os rodeavam. A partir de então podem partir à descoberta de tudo o que o mundo circundante não dava ainda a conhecer. A iluminura acompanhará toda essa aventura, desempenhando assim o seu papel de companheira da escrita, umas vezes de forma servil e utilitária, outras com originalidade, ou até, por vezes, pretendendo libertar-se do seu estatuto de dependência. Para acompanhar este percurso será necessário utilizar outros conceitos e convocar outros saberes. A introdução ao quarto núcleo da Exposição dispensa-me de tentar uma incursão numa terra para mim quase desconhecida.

Bibliografia

DUBY, Georges. 1967 – *Abolence de la Chrétienté occidentale, 980-1140*. Genève: Éd. d'Art Albert Skira.

PANOFSKY, Erwin. 1967 – *Arquitetura gótica e pensa simbólica*. Trad. et postface de P. Bourdieu. Paris: Les Éditions de Minuit

(trad. do original inglês de 1946 e 1948).





José Custódio Vieira da Silva

A iluminura medieval

algumas reflexões



HUIT VIR,
VNVS
DE RA-
MATHA-
IM SO-
PHIM.
DE MOY-
TE EPHRA-
IM. &

nomen eius hel-
cana. fili' ihe-
roam. filii he-
lui. filij thau.
filii sūph. ephra-
teus. & habuit
duas uxores.
nom̄ uni anna.
& nomen scdē

Como é que era há mil anos? Pura e simplesmente, o livro, tal como o conhecemos hoje, não existia. Havia livros, sem dúvida, mas eram exemplares raros, laboriosamente copiados à mão, que serviam não como difusores do conhecimento, mas como avaros depositários do saber.

A. Mega Ferreira, Público | 9.12.98

Não é por arbitrário ou irreflectido acaso que, a anteceder algumas breves reflexões sobre a iluminação medieval no Ocidente, colocamos em pórtico o pensamento de A. Mega Ferreira. Ontem como hoje, os suportes materiais para o acesso ao conhecimento e sobretudo para a difusão do saber continuam a originar vivas polémicas e até brilhantes prosas ensaísticas, tanto mais ampliadas quanto as tecnologias deste fim de milénio levaram até horizontes nunca antes suspeitados esses mesmos suportes.

No centro da polémica, mesmo quando nele se não fala, o *Livro*: estará o livro condenado a desaparecer? Estará esta incensurável criação humana em vias de se extinguir? Perguntas tão mais pertinentes e fundamentais quanto a sua formulação é feita pelo jornalista no seu jornal – o instrumento, ainda e apesar de tudo, de mais universal «partilha democrática» de leitura das sociedades contemporâneas e onde, desde há muito, a palavra escrita e a imagem (fotográfica ou outra) se conjugam em declinações muito próximas e quase coincidentes na importância e no destaque das diversas secções e rubricas.

O início do Evangelho de S. João – «*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum... Et Verbum caro factum est*» (João, I, 1-14) – explícita, de forma absoluta, uma das componentes que se irá revelar das mais decisivas em termos da caracterização da cultura ocidental: a importância da Palavra. Na sua génese, ela é sinónimo de vida, de criação, porque se confunde e identifica com o próprio princípio cristão de toda a vida – Deus. O acto puro de criar, pertença exclusiva da divindade e seu sinal absoluto, torna-se, porém, redutível, na sua expressão mais simples, à sua Palavra – ao *Verbo*, que assim identifica e concretiza, de alguma forma, a essência do próprio Deus.

É nesta verdade primeira que assenta a importância do livro na civilização cristã. Depositário da Palavra, o Livro prolonga-a no tempo e no espaço, constituindo-se como chave excelsa que abre a porta do conhecimento. Não admira, por isso, que as figurações de Cristo Juiz, *terrível* nas versões românicas, *misericordioso* nas formulações góticas, O representem segurando o Livro na sua mão esquerda; de igual forma se compreende que as representações dos Apóstolos tenham, como atributo seguro da sua identificação, o mesmo Livro. Se Cristo é Ele próprio a Palavra (que o Livro contém), os seus primeiros seguidores são-no na exacta medida em que foram mandatados para dar continuidade a essa Palavra, espalhando-a e fixando-a no Livro.

Pode, assim, compreender-se como a Palavra, de essência divina, sacraliza de igual forma o suporte no qual, necessariamente materializada, o seu conhecimento se torna possível aos homens e deste modo se perpetua.

☞ O homem é, na verdade, um ser material que, embora acceda à abstracção, necessita da imagem, seja ela abstracta (a própria escrita, para melhor explicitar os seus conteúdos, se socorre de *imagens* que a análise e a crítica literárias valorizam), seja ela concreta. Por isso, a representação plástica – o desenho, a pintura, etc. – não se destina apenas, como imagem, a *iluminar* o discurso do verbo: ao torná-lo *visível* por outra forma, aprofunda-lhe o significado e acrescenta-lhe o entendimento que a palavra, por si só, não logra atingir. De algum modo, a dualidade palavra-imagem reflecte, como em espelho, a própria dualidade da essência humana.

☞ Por isso a Idade Média criou essa obra espantosa que é o Livro iluminado – palavra e imagem unidas de forma indissociável e complementar, cada uma concorrendo, na especificidade dos seus atributos e significações, para o melhor entendimento da mensagem que veiculam. Como, aliás, o mesmo Evangelho de S. João já propunha: «*Et Verbum caro factum est*» – «o Verbo se fez carne» – a Palavra ganhou forma e contornos de visibilidade (neste caso o próprio Cristo), sem os quais perderia, se não toda, grande parte da sua eficácia.

☞ Se, pois, a palavra se socorre da imagem para melhor explicitar o seu conteúdo, também a imagem, em última instância, só logra comunicar e partilhar o seu discurso através da palavra.

☞ Ao longo da Idade Média, pode mesmo afirmar-se que «a *imagem*, apesar da aversão do ascetismo e da tentativa de subordiná-la escolasticamente à *escrita*, adquire [...] um significado novo e profundo» (J. von Schlosser, *Die Kunst des Mittelalters*). Alvo de frequentes disputas desde os inícios do Cristianismo (sobretudo a partir das reflexões de Santo Agostinho, no século IV), a imagem ir-se-á impor definitivamente, como meio de atingir a beleza invisível da divindade da qual é sempre símbolo: «O nosso espírito não pode alcançar a verdade das coisas invisíveis, a não ser ilustrado pela observação das visíveis, de maneira que julgue que as formas visíveis são imagens da beleza invisíveis» (Hugo de S. Victor, *Expositio in Hierarch. Coel. II* (século XII), cit. *In M.^a Adelaide Miranda e J. C. Vieira da Silva, História da Arte Portuguesa. Arte Medieval*).

☞ Há cerca de mil anos (retomando a sugestão inicial de A. Mega Ferreira), estruturava-se no centro da Europa a realidade política do Sacro Império Romano-Germânico, com os imperadores otônios prosseguindo, em grande parte, a política cultural de Carlos Magno e na qual, pode dizer-se, o livro havia desempenhado um papel fundamental. Com efeito, nos grandiosos mosteiros e nos não menos faustosos palácios carolíngios, as respectivas escolas monásticas e palatinas haviam-se tornado pilares determinantes da tentativa de renascimento do mundo antigo. Não admira, por isso, que as iluminuras que preenchem os livros carolíngios manifestem, nas suas formas plásticas (que apelam à tradição figurativa e narrativa), a influência dos modelos romanos e bizantinos.

☞ Antes, porém, o monarquismo irlandês, no seu afã de missionação da Grã-Bretanha e do próprio continente, criara nas suas Bíblias, Evangelários e outros manuscritos, formas de um linearismo e geometrismo assombrosos: herdeiras de um visionarismo celta, essas formas só terão, eventualmente, paralelo na ornamentação igualmente geometrizzante das criações muçulmanas. Do *Livro de Durrow* (Trinity College, Dublin), do final do século VII, passando pelo *Evangelário de Lindisfarne* (Museu Britânico, Londres), do princípio do século VIII até ao *Livro de Kells* (Trinity College, Dublin), de cerca de oitocentos, o sentido ornamental irlandês cria formas geométricas que, a par da cor, se vão enriquecendo em desenhos progressivamente mais complicados e de coloridos complexos, atingindo o ponto culminante no *Livro de Kells*: de uma fantasia delirante, a imaginação e força plástica das suas iluminuras



fazem dele não só o representante maior da arte irlandesa mas também um dos livros mais conseguidos de toda a arte europeia.

Estas primeiras experiências do livro iluminado permitem afirmar, com J. von Schlosser, que a arte da iluminura é não só de origem nórdica como, durante grande parte da Idade Média, ocupa lugar exclusivo na pintura europeia, a ela praticamente reduzida. Se a princípio se confina ao mundo eclesiástico, originando um *corpus* iconográfico de carácter essencialmente sagrado, acabará, com a evolução da Europa (a partir sobretudo do século XII), por ser partilhada também pelo mundo laico, responsável pela introdução de novas propostas iconográficas que ampliam e enriquecem extraordinariamente o mundo da Imagem.

No Ocidente peninsular, o confronto entre cristãos e muçulmanos originava, a partir do século IX e prolongando-se pelos séculos XI e XII, uma forma especialíssima de expressão cultural, autenticamente enraçada entre esses dois mundos opostos e deles fazendo uma original síntese — o moçarabismo.

A temática dos *Beatus* moçárabes, glosando à exaustão a mensagem do livro do Apocalipse, é afirmação eloquente da necessidade daquelas comunidades se imporem num mundo hostil (auto-confortando-se com a certeza da recompensa que aos Justos está reservada no dia do Juízo Final), mesmo que os *Comentários ao Apocalipse* tenham primeiro surgido como forma de combater a heresia do adopcionismo, propagada por Elipando, bispo de Toledo. O manuscrito mais antigo em que o *estilo* moçárabe se assume em toda a sua força e originalidade, está datado de 926 (Morgan Library, Nova Iorque) e assinado por Mágio. Conhecem-se ainda dois outros artistas — Emerito (discípulo de Mágio) e uma pintora Eude ou Ende (talvez a primeira na história da arte ocidental) — autores do *Beatus* da catedral de Gerona, concluído no ano de 965.

Inspirando-se talvez em iluminuras bizantinas e denotando influências do mundo visigótico, a obra de Mágio, sucessivamente imitada e precursora da própria arte românica, adquire uma personalidade muito característica, definível no ritmo vivo das representações, na expressividade forte dos personagens de olhos muito abertos e pupilas bem centradas, nas cores lisas mas de contrastes violentos.

O *Apocalipse de Lorrvão* (Torre do Tombo, Lisboa), cópia portuguesa do século XII dos comentários do Beato de Liébana, «é uma das vinte e três cópias medievais ilustradas que se conhecem, e a única dos oito exemplares que se conhecem do século XII que traz data exacta: 1189» (Anne de Egry, *O Apocalipse de Lorrvão*). A exemplo de Mágio, Emerito e Eude, também o artista deste livro deixou visível a sua assinatura — Egeas ou Egas — numa clara, sugestiva e algo rara demonstração de personalismo.

Com excepção dos livros irlandeses, nos quais, como se afirmou, a linha triunfa por completo nas suas movimentações abstractas (ficando o figurativismo, apesar de tudo existente, reduzido a



Apocalipse de Lorrvão | Medição do Templo
ANT Lorrvão, Cf. 90 B. 146

discretos apontamentos), os livros carolíngios e moçárabes representam não só o triunfo da representação figurativa como também da correspondente narrativa. Indo mais longe, pode mesmo afirmar-se que as composições e os quadros historiados sobrepõem-se, muitas vezes, ao próprio texto, não só pela sua componente descritiva como pelo espaço que ocupam na economia global de cada fólio.

☞ A visualização destas cenas descritivas de grande formato (mesmo tendo presente a sua necessária *miniaturização*) coloca todo um conjunto de questões. Desde logo, o lugar de destaque que a imagem ocupa no livro e que nem sempre terá sido suficientemente valorizado, até pela continuada apetência da cultura ocidental pela primazia da palavra, que tem obstado à leitura e observação mais atentas da representação plástica. E se, «há mil anos», os livros eram «exemplares raros», não deixam, nos dias de hoje, de o continuar a ser: encerrados em Arquivos e Bibliotecas como tesouros preciosos (que, aliás, sempre foram), a sua visão e estudo só se tornam acessíveis a poucos estudiosos e eruditos que mais depressa os têm analisado nos seus conteúdos literários do que plásticos.

☞ E, no entanto, a dimensão e o carácter narrativo da imagem sobrepõem-se, nos casos apontados, ao próprio texto, pelo menos na sua visibilidade imediata.

☞ Importa lembrar que, até ao século XI, raros eram os que sabiam ler e escrever. No interior das próprias comunidades monásticas, o número de monges instruídos era igualmente minoritário. A palavra e o conhecimento, sobretudo das Sagradas Escrituras, transmitia-se através da leitura oral que o auditório memorizava. Desta forma, a representação plástica dessas *histórias* e *acontecimentos* ajudava à identificação fácil no interior do livro, permitindo mesmo aos analfabetos identificarem o conteúdo preciso do texto, entretanto memorizado.

☞ Será preciso esperar pela reforma beneditina de Cluny (que atingiu o seu ponto culminante no século XI) para o número de monges instruídos aumentar de forma drástica. Na verdade, um dos aspectos mais notáveis dessa reforma consistiu precisamente na imposição dos monges se tornarem clérigos (deixando o trabalho manual aos irmãos leigos) e, por isso, terem uma instrução tal que lhes permitisse ler e escrever. Concomitantemente, tornava-se imperiosa a existência de um maior número de livros, copiados em trabalho verdadeiramente *beneditino* nos *scriptoria* monásticos e cuja circulação por toda a Europa aumentou também na exacta proporção em que a liturgia romana, adoptada pelos monges cluniacenses, se impôs a todo o mundo cristão, numa reforma em que eles tiveram papel preponderante.

☞ Entre nós, o estudo e caracterização recentes dos *scriptoria* dos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de Alcobça, levado a cabo por M.^a Adelaide Miranda (*A Iluminação Românica de Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobça*, 1996), permite o acompanhamento, em Portugal, destas transformações e a evolução correspondente que o nosso país também experimentou.

☞ A imagem, nesta nova situação, retrai-se no tamanho e na importância. Em lugar das sequências narrativas de maior ou menor desenvolvimento, sobressaem agora as letras capitulares laboriosamente decoradas, as marcações e sequências do texto. Da representação historiada passa-se às folhagens estilizadas, aos monstros simbólicos e às criações fantasiosas da plástica românica espreitando entre relacionos de grande vigor plástico. E se, apesar de tudo, alguma narrativa se mantém, fica ainda mais *miniaturizada* no interior da forma específica que cada uma das letras do alfabeto lhe disponibiliza. A exemplo da adequação da escultura românica ao quadro preciso que a *arquitectura* lhe propõe, assim também



a representação figurativa e a narratividade pictórica da iluminura se restringem e adaptam agora ao espaço que a inicial ornada ou a arquitectura do fólio lhes deixam livre. Sem perder a sua expressividade e importância, pode dizer-se, no entanto, que a imagem se subordina muito mais ao texto, à palavra iniciadora de cada capítulo, que se agiganta e absorve (quase) todo o labor do artista. O próprio livro cisterciense, que por imperativos da contenção propugnada até ao limite por S. Bernardo se revela mais económico e avaro na decoração, não deixa, porém, de ornar as iniciais dos respectivos textos com composições equilibradas e de belo efeito.

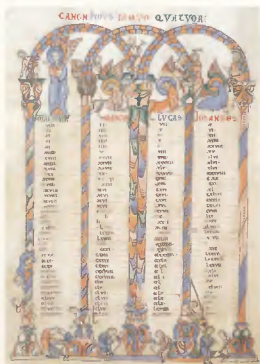
Dir-se-ia que os monges, dominando então o conhecimento da palavra falada e escrita, não necessitavam da história contada por imagens para identificar os textos. Bastava a *marcação* de cada parte ou capítulo, através das iniciais ornadas, para o leitor imediatamente se situar no texto que procurava. O próprio livro, com o advento das universidades e o alargamento do saber, conheceu uma maior expansão, fenómeno que, naturalmente, limitava o seu enriquecimento com iluminuras que os faziam muito mais dispendiosos.

Poder-se-á falar, por consequência, de alguma retracção da força discursiva da imagem, mesmo que, naturalmente, a iluminura continue a ocupar espaço privilegiado em códices destinados a mecenas poderosos, sejam eles eclesiásticos ou seculares. A esta retracção corresponde, no entanto, um maior investimento na linguagem simbólica da representação.

Atente-se, como exemplo, na Tábua de Concordâncias do vol. IV (correspondente ao Novo Testamento), de uma *Bíblia* românica proveniente do Mosteiro de Alcobaca (Alc. 399, fl. 94v). Três arcos entrecruzados servem de expositor às concordâncias dos quatro Evangelistas, indicados quer pelo nome próprio quer pelo símbolo respectivo.

Desde logo, esta forma expositiva, que aproveita sabiamente o formato rectangular do próprio fólio, remete sem delongas para as *Tábuas da Lei* do Antigo Testamento, trazidas por Moisés do Monte Sinai e onde, a letras de fogo, Javé havia gravado os Dez Mandamentos: imagem que traduz, de forma clara, a ideia da complementaridade da Nova Lei trazida por Cristo — «*Não penseis que vim revogar a Lei ou os Profetas. Não vim revogá-la, mas completá-la*» (Mateus 5, 17).

O iluminador deste fólio, talvez um francês de St. Étienne de Troyes (M.^a Adelaide Miranda, *A Iluminura Românica em Santa Cruz de Coimbra e em Santa Maria de Alcobaca*), não restringiu, no entanto, a sua mensagem simbólica apenas à estruturação das tábuas dos Evangelistas. Criou-lhes uma estrutura arquitectónica, representada pelos quatro arcos de aduelas facilmente identificáveis na sua individualização e pelos pedreiros e serventes que, na base e no topo ou subindo por uma das delgadas colunas de suporte, se entretêm nos trabalhos de construção. Enquanto no solo a pedra é picada e colocada em cestos e a argamassa, depois de pronta, é vazada em ceiras suspensas de ganchos presos a longos cabos, no remate das colunas recebem-se e dispõem-se os materiais. Ao canto superior direito e sobre o respectivo capitel, senta-se o mestre da obra: como um rei no seu trono, segurando na mão esquerda a vara simbólica do seu mando, dirige com atenção o evoluir dos trabalhos.



Bíblia de Alcobaca | «Tábuas de concordâncias»
Alc. 399 f. 94v

〔 No nível mais imediato de leitura, esta composição é um admirável testemunho da arte de edificar na Idade Média. Com efeito, as diversas fases da construção de um edifício que, na aparente simplicidade da representação, aqui se documentam com grande fidelidade, permitem ao historiador visionar as técnicas construtivas medievais.

〔 No entanto, a proposta contida neste fólio da *Bíblia* alcobacense é muito mais profunda do que a realidade imediata que os olhos apreendem. O que os pedreiros constroem não é uma qualquer cidade terrena mas a Jerusalém Celeste, a cidade santa que os cristãos demandam e cuja construção final só pode ser alcançada através do cumprimento dos preceitos da Nova Lei que aqui se propõe. E da mesma forma que o mestre-de-obras acompanha, aconselhando e admoestando, os trabalhadores da obra terrena, assim também o verdadeiro arquitecto — Cristo — mostra o caminho a seguir através da sua Palavra contida nos escritos de Mateus, Marcos, Lucas e João.

〔 Era esta verdadeiramente, aos olhos dos monges, a mensagem final contida nas Tábuas de Concordância: «*As formas visíveis são imagem da beleza invisível.*», porque toda a Natureza não é senão uma expressão de Deus.

〔 Para além da maior ênfase que o discurso simbólico assume nesta fase do livro iluminado, a *atrofia* da narrativa tem, no entanto, uma outra contrapartida: a da utilização das margens como cenário progressivamente mais elaborado de um discurso complementar do próprio texto.

〔 Num livro que reúne um conjunto de reflexões sugestivas — *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* — Michael Camille analisa a forma como o espaço cultural das margens se foi constituindo pouco a pouco até ser colonizado, ao longo do século XIII, por figuras compostas de toda a espécie. O desenvolvimento desta arte *marginal* (no sentido literal do termo) deve ser associado, no dizer do mesmo autor, precisamente à mudança das formas de leitura, ao desenvolvimento da cultura escrita e à constituição de arquivos que permitem um controlo social: «O que está escrito ou desenhado nas margens acrescenta uma nova dimensão, um suplemento que glosa, parodia, actualiza e questiona a autoridade do texto embora *sem nunca o destruir*».

〔 É também no século XIII que surge uma outra forma de livro que, progressivamente desenvolvida, vai constituir, no final da Idade Média, uma das suas afirmações mais poderosas — o *Livro de Horas*. Associado a novas formas de devoção emergentes (particularmente propostas pela *Devotio Moderna*) que insistem no carácter intimista e pessoal da ligação com a divindade e no valor da oração privada, traduz uma afirmação progressiva do individualismo e, ao mesmo tempo, a valorização de um certo laicismo. Na verdade, o *Livro de Horas* não é senão a oportunidade para, a exemplo dos clérigos e dos monges, os leigos disporem de um *Breviário* que, embora adaptado às suas necessidades, lhes permita alguma autonomia em relação à Igreja, particularmente no que diz respeito às formas de devoção *oficiais* que esta controlava.

〔 O êxito dos *Livros de Horas* foi enorme, tendo a sua produção, sobretudo no século XV, atingido valores verdadeiramente impressionantes. Definitivamente, o livro saía dos *scriptoria* monásticos para as oficinas laicas; das mãos exclusivas dos monges iluminadores para as de pintores leigos, em que se contavam, inclusive, alguns dos artistas mais consagrados. Pode afirmar-se, com Jan Bialostocki (*L'art du XV^e siècle des Parler à Dürer*), que nos primeiros decénios do século XV as grandes criações artísticas foram, a par da ourivesaria, da escultura, da cerâmica e da tapeçaria, as da iluminura.

〔 Se, em relação a Van Eyck, subsistem dúvidas na atribuição de algumas das iluminuras mais seguidas nos Países Baixos, o mesmo não sucede ao francês Jean Fouquet, que dirigiu, inclusivamente, um próspero *atelier* de iluminura por ele criado em Tours.



Ⓒ No entanto, os iluminadores mais conhecidos do século XV foram os irmãos Limbourg, através do *Livro de Horas* cujas iluminuras, por encomenda do duque de Berry, eles iniciaram: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (Museu de Chantilly). De alguma forma, esta obra excepcional resume alguns dos caminhos novos e mais principais que a iluminura e o livro iluminado conhecem no final da Idade Média.

Ⓒ A gradual afirmação do individualismo, como acima se referenciava, transparece cedo nos *Livros de Horas* através do retrato dos seus encomendantes: é com o do duque de Berry, representado como grande senhor recebendo os respectivos vassalos, que abre precisamente *Les Très Riches Heures*. Num ambiente de grande luxo e majestade, esse quadro testemunha com rigor a ambiência faustosa que, a partir de meados do século XIV, começa a animar as residências senhoriais europeias, ao mesmo tempo que exemplifica a nova visão do Homem que primeiro transparece na iluminura.

Ⓒ Aliás, uma das preocupações do duque de Berry é exactamente a de representar algumas das suas principais casas de morada que, na época, constituíam exemplo paradigmático, em toda a Europa, da transformação que os paços sofriam. Um episódio curioso, narrado por Rui de Pina (*Crónica d'Elrei D. Afonso V*), dá conta desta realidade: quando D. Afonso V se encontrava em terras de França a solicitar ajuda do monarca francês para a sua tentativa de cruzada à Terra Santa, teve ocasião de visitar, por diplomática sugestão daquele último, o paço de Mehun-sur-Yèvre, construído pelo duque de Berry – «uma das moradas mais gentis que há em França», como a qualifica o citado Rui de Pina.

Ⓒ Ou seja, o *Livro de Horas* torna-se espelho claro do poder e prestígio de quem o encomenda ou adquire: porque ele é, em primeiro lugar, um objecto de luxo, caro e dispendioso (na referida digressão de D. Afonso V, uma das paragens é num mosteiro, onde lhe é mostrado um preciosíssimo livro iluminado...) e porque ele retrata também de forma objectiva, por vezes, os bens mais significativos do seu possuidor. Quando, após a morte do duque de Berry em 1416, o seu *Livro de Horas*, inacabado, passa para as mãos (possivelmente) do rei de França, são os palácios deste que completam as imagens dos meses de Setembro a Dezembro, numa clara demonstração de competitividade e de afirmação exacerbada de individualismo e poder.

Ⓒ O naturalismo profundo com que essas mansões palacianas são representadas, com a paisagem a servir-lhes de cenário, reflecte precisamente uma das tendências da arte europeia nesse período e que bem cedo a iluminura propôs. O introdutor, aliás, da realidade da paisagem na iluminura (e no próprio campo da pintura europeia, em geral) foi o pintor Jacquemart de Hesdin, ele próprio também ao serviço do duque de Berry, a partir de 1384. Os irmãos Limbourg, de qualquer modo, se não foram os iniciadores, contribuíram igualmente, de forma decisiva, para a conquista desta imagem real da natureza.

Ⓒ Deve-se, porém, ao chamado Mestre de Boucicaut a utilização pioneira de técnicas inéditas na representação naturalista da paisagem, de tal modo que, como afirma J. Bialostocki, «pela primeira vez na pintura europeia desde a Antiguidade, a luz e a atmosfera ganharam uma tal importância». Não deixa de ser significativo que tal novidade ocorra no âmbito da iluminura.

Ⓒ Mas, apesar deste naturalismo, os valores simbólicos continuam a estar presentes e a assumir a significação última de entendimento dos quadros figurativos. Tomemos, como exemplo, a representação de um dos palácios do duque de Berry no seu já várias vezes referido *Livro de Horas*, onde estes valores simbólicos atingem um entendimento verdadeiramente excepcional. Com efeito, a sua morada de Mehun-sur-Yèvre – a mais conseguida e espectacular de todas as que ergueu nos seus domínios – foi aproveitada pelo iluminador para figurar a cena da Tentação de Cristo.



De acordo com o relato do Evangelista, o Demónio, depois de várias tentativas falhadas e em desespero de causa, transportou Cristo «a um monte muito alto e, mostrando-lhe todos os reinos do mundo com a sua glória, disse-Lhe: “Tudo isto Te darei, se, prostrado, me adorares”» (Mateus 4, 1-11). Na citada representação do *Livro de Horas*, «os reinos do mundo com a sua glória» que o Demónio, no cimo de uma alta montanha, oferece a Cristo, são figurados precisamente pelo palácio de Mehun-sur-Yèvre, situado no meio de dois rios e rodeado por uma natureza resplandecente. Ou seja, aquilo que, no entender do artista, melhor poderia simbolizar, aos olhos dos seus contemporâneos, toda a riqueza, todo o esplendor, todo o brilho mundanos a que o próprio Cristo, eventualmente, não ficaria imune, era o palácio do duque de Berry que, entre todos os que lhe pertenciam, maior fausto apresentava e como tal era conhecido em toda a Europa. Representação exemplar dos vários níveis de entendimento e da capacidade narrativa da iluminura no final da Idade Média, define também o orgulho e a prosápia de Jean de Berry, capaz de, através da riqueza e beleza do seu palácio, fazer vacilar o próprio Cristo.

De algum modo, como faz notar J. Bialostocki, completava-se a teoria do simbolismo universal desenvolvida ao longo da Idade Média, através da explicitação deste «*simbolismo dissimulado*» que, no século XV, a reflexão do teólogo Jean Gerson clarifica: «Podemos assim aprender a aceder mentalmente do visível ao invisível, do corporal ao espiritual. Tal é o fim da imagem».

No ocaso da Idade Média, a iluminura reencontrava a sua total capacidade narrativa, voltava a ser *miniatura*. E é no exacto momento em que Gutemberg está prestes a transformar para sempre a produção do livro, que este suporte por excelência do saber, laboriosamente feito em códices de pergaminho por copistas e iluminadores, atinge o seu momento mais brilhante e se fixa como uma das criações mais luminosas do espírito humano — o Livro: «*objecto cultural por excelência* [da Europa], portador da memória da humanidade, laço entre civilizações de que veicula todas as formas de pensamento, códigos e sonhos» (Jean Glenisson, *Le livre au Moyen Age*).





O *scriptorium* medieval,
instituição matriz
do livro ocidental

uocatum. s; deliquerunt suum domicilium
 iudicium magnum dicit unicus eius sub
 aliquo referantur. Sicut sedonia et gomo-
 ra et similia curantur simili modo et tunc
 et ab omnes post carmen dicitur. sicut sunt ex
 exemplum ignis cum penam sufficientes. Simi-
 lit et hi carmen quidem maculant. domina
 nomen aut suum. manifestam aut blasphemiam
 omnia. cum inuicem utraque cum diabolo dis-
 putant. alter caritur de mofu corpore. non est aut
 ut iudicium in terra blasphemie. s; dicitur. uny-
 ebi dicit. Hi aut que cum quidem ignoant
 blasphemiam. que cum aut naturalis tunc
 manum aut mala uocant. in his occurrunt.

Ve illi qui uiam caym abierunt. et errate la-
 lam macule effusi sunt. et condemnatione chore
 perierunt. hi sunt in equis suis. macule omnia
 ret. sine timore tenet nos pulcres. nates sine
 aqua que auentur circumferuntur. arboris aut
 animal. in fructuose bis morte erudiant. si
 nichil ferri maris desuperant. suas constitutiones
 fidem erantia. quibus postea uenerunt. iue-
 nim seruata est. Propitiant aut et de his sep-
 timum ab adam enach dicitur. Cui uenit dicit in
 las milibus suis facit iudicium contra omnes. r
 angue omnia impios. de omnibus opibus impietat
 al. eoz. quibus impie agerunt. et de omnibus du-
 ras que locum sunt contra eum pueros impio.
 hi sunt innumerabiles. querelosi. facti deside-
 ria sua ambulantes. et of illas loquuntur sup-
 am. uniuerses psonas. querelus causa. Vos aut
 km memores estote istoz q puda sunt ab ap-
 otholis dñi in ihu xpi. qui dicitur uob. quia in
 nouissimo tempore uenient iustores sedis sua
 desideria ambulantes in pietatam. hi sunt
 qui interrogant semes nos. animalia spm non
 habentes. Vos aut km sup edificantes uosmet
 nos scilicet iure fides. in spiritu suo oratret. ip-
 sos nos in dilectione de seruata expectantes in
 seruata. in ihu un ihu xpi in uiam etiam. q
 hos quidem argute iudicet. illos uero salua-
 re de igne imptance. alis aut misericordiam am-
 noue dei. odientes eam. que car nalis est. macu-
 letam uiciam. A. aut qui potens e uos confer-
 nare sine ppo et constitutere ante conspectum in-
 git sue inuaculatoz in exultatione. soli deo sa-
 la. noui nro. p dñm nrm ihu xpm gla. ma-
 gnificatam. in xpi. et potestis ante omne se-
 culum. et uine et in omnia secula. amc. **Ex-
 plicite equib; canonice. Inapio plog in ap-
 ocalypsa. sancti iohannis. uirum uirum**

temo uice cui su scilicet consumato quidem
 ro historia ecclesiastica refert. et defundit e
 et sepultus. Is ergo cum fidem y propan ali-
 am uidet et gemit; instantissime petierit.
 puit quam euangeliu suum scilicet. ob
 eandem quam p dicitur stem. ad omnia que
 pastori filio. q hito in regno succedat. s.
 dmo impio eius anno in p dmo in sola reli-
 gati. hinc apocalypsa scripta. ut quem ad
 molam p moy sen q p omib; manifestissimus
 extitit. in oia libi geneosof. ab inuicibilib;
 by pncipio scripsit exordium. in p iohannem p
 accersit dulcimum discipulum. in noui testam ena
 clausa finis in corruptibilis reddeat. dicente ip-
 qu et in moyse et in iohne latuit. et. ego su
 A. et W. pmit et nouissimus. pncipium de fi-
 ni. De quippe carnis est. q et pncipium sine in-
 cipio. et finis sine est. Vnde et carnis finis p
 ceptu. Et ita mouent uere scripturae diuini
 uoluminibus nichil aliud pstantur. qm de p-
 mup dilectionem. Sicut q plenitudo legis est
 carnis. mothe de apocalypsa et uide et noui
 testamenti pfecta pntendo. **Scriptur magi-
 ustra uisiter in sepulchris hie laanamentu
 ad septem etas quart. pncipes et in quibus un-
 nisum pncipio etiam sub appellatione digna
 res anglie uel in italia. Laudat in arguere
 in delictis. conterept magna et archana de p-
 seua compere. de mundi fine. et de celestis illi-
 uis ad ueni regnauz misteria. Vnde aut omnia
 in dominio die iapsus in spm. ut quem ad mo-
 dum eandem pnam et claritati diem. q res-
 surrectio nob utam afferent in sacramento ei-
 gliu conseruatur. ita et uelato uolunt p-
 gal uedis septenarium pfectum. octidid in p-
 rita mistia nob eoz ad impleto testamenti. O-
 mne legentes et conuentiones in formant. uel
 inquis uenit et que moztis enap decernit sup-
 pma. uel iustis pme resurrexerunt glam. et sp-
 uitalib; illius ciuitatis dicit pncipio cum bñ
 tudine mansionum y mnt habitaculis p-
 ceat. **Explicite pncipio. Inapio apocalypsis
 sancti iohannis apthos. uirum uirum****



apocalypsis ihu xpi. qm
 dedit illi de pulam factu
 seruis suis que oportet
 fieri. et. et significatio.
 uincens p angum suum
 seruo suo iohannem. q resti-
 monium pbitur dno dei.
 et testimonium ista q que
 cumq; uidit. hie qui le-
 git et qui audit ista p
 phete hunc. et seruis
 ei que in ea scripta sunt.
 Johannes septem etis
 que sunt in ista. gratia uobis et pax ab eo qui
 est et qui erit. et qui uenit in ista. et a septe



I. **A** palavra e a instituição. A palavra *scriptorium* é latina e tem sido entendida na tradição ocidental como «lugar onde se fazem livros». Todavia, para encontramos tal valor temos de descer ao período medieval, em data adiantada, que não andarà longe do século XI. Em época mais antiga, mal a encontramos e apresenta outras acepções. Refere-se a materiais do livro, e mais concretamente a instrumentos de escrita: aparece apenas como adjectivo a determinar *calamus*, «cálamo», e *atramentum*, «tinta». Ainda no século VI, para Isidoro de Sevilha, *Et. 6, 9, 1*, *scriptorium* não significa outra coisa que o instrumento do traço da escrita, mais especificamente o estilete para escrever na tabuinha encerada (pelo que estabelece a equivalência com o grego *graphion* transcrito por *graphium*).

☞ Só tardiamente, em data não totalmente determinada, mas dentro de uma especialização de funções no processo do livro e da sua disponibilização para a leitura¹, o vocábulo fixa a significação para designar uma dependência monástica. Todavia, mais que para lugar de trabalho, as referências remetem-nos ainda para um ambiente de silêncio², onde a actividade intelectual de leitura e reflexão podia ser levada a cabo em boas condições. Tarda efectivamente em ser termo especializado com o valor de lugar onde se executam livros: o lexicógrafo do século XI, Papias, no seu *Vocabularium* prefere apenas registar *scrinium*³, como lugar retirado onde os copistas se entregam ao trabalho; a primeira referência que encontramos em documentos portugueses a esse ambiente é de 1194, mas o termo utilizado é *scribantia*⁴. E a verdade é que, nos finais do século XIII, o *Catholicon* de João Balbo (m. 1298) não apresenta qualquer entrada para tal palavra⁵ e a ausência não pode deixar de ser significativa⁶.

¹ É efectivamente do *Liber sacramentorum* de Grimaldo de Saint-Gall a fórmula de bênção do *scriptorium* como lugar do mosteiro: «Benedicere dignetur, Domine, hoc *scriptorium* famulorum tuorum, et omnes habitantes in eo, ut quicquid hic divinarum Scripturarum ab eis lectum fuerit, sensu capiant, opere perficiant» (PL 121, 851, cap. 134).

² O termo aparece à mesma correlação alargada a outros do mesmo âmbito, como *bibliothecarius*, *librarius*, *armarius*, representativos de instituições e funções relativamente bem firmadas no contexto europeu, de Saint-Gall a Lorsch, de Corbie a Reichenau, de Bóbio a Montecassino. No mundo bizantino, no século IX não se fala ainda de *bibliotheca*, mas de *lugar das livres* que são distribuídos por um *caus librarius* ao toque de um *ammarius*; cf. G. Cavallo, «Introduzione» a *La biblioteca nel mondo antico e medievale*, Bari, 1989, onde se refere sobretudo a *causarius* monástica de Teodoro Studita.

³ Cf. Du Cange, *Glossarium...*, s. u. «*scriptorium*». J. P. Niermeyer, *Media Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden, 1976, leva-nos já a Ekkehard, *Case s. Galli*, c. 3, o que é efectivamente tardio, século X. É já do século XIII, 1226, a referência mais antiga de fontes britânicas; cf. R. E. Latham, *Revised medieval Latin Wordlist from British and Irish Sources*, Londres, 1973.

⁴ Este termo está em Ovidio (*Trist.* I, 1, 105-106) e em Marcial (*XIV. 37*) e aparece sobretudo em usos literários, mas com significado mais restrito, equivalente a *capa*, estajo ou *preletoria*.

⁵ Trata-se de documento pertencente à Sf de Coimbra (ANTT, *Sf de Coimbra, mayo 7, n.º 30*) que regista uma venda de um casal ao cônego Pedro Salvado, mediante dinheiro que pertença à «scribania sedis sancte Marie», com a condição de que *omnes fructus inde provenientes semper expendantur in libris faciendis predicte sedis*. O termo aparece mais tarde, em 1304 em fontes britânicas (cf. R. E. Latham, *op. cit.*).

⁶ Servimo-nos da edição de Moganciú de 1460, rep. Westmead, 1971 (fac-símile de exemplar da British Library).

⁷ Para Robelais, o termo *scriptorium*, correspondente a *scriptorium*, tem ainda o significado de «instrumento de escrita»: Gargantua epoucto ordinairement un gros éscriptoire pesant plus de 7.000 quintaux, duquel le qual-mart estoit aussi gros et grand que les gros pilliers de Enay» (I, 14). Cf. Pierre Gissault, «Les supports et les instruments de l'écriture à l'époque médiévale», in: Olga Weijers, *Vocabulaire du livre et de l'écrivain au moyen âge* (Actes de la Table Ronde - Paris, 24-26 septembre 1987), Turnhout, 1989, p. 32.

2. *As origens*. É a actividade, mais que a instituição, todavia, que está em causa. Ela existe desde que se constituíram os procedimentos técnicos do livro que o disponibilizaram em formas instrumentais de leitura (naquilo que tecnicamente se pode considerar como modo normalizado de suporte destinado a recuperação do texto). Mais do que em Alexandria (onde a edição era destinada sobretudo a armazenamento de texto, mas onde não deixa de se documentar evolução que parece indicar justamente a passagem do livro como suporte de execução oral para o domínio de leitura individual⁸), é em Roma, com Ático, que a função se organiza; à sua volta tem o grupo dos *librarii*, repartidos por *antiquarii* (que poderíamos entender no sentido de eruditos dos textos e que garantem a qualidade filológica possível), *scriptores* (copistas) e *anagnostae* (termo grego que se adequa à função de revisores). Com esta estrutura, serviu Tito Pomponio Ático de intermediário a Cícero na difusão das suas obras; confiava-lhas o orador e o editor começava por constituir um modelo, ou *exemplar*, designado por *macrocollum*, correspondente ao grego *archetipon* (cf. Cic. *Att.* 13, 25, 3). A partir desse padrão os colaboradores de Ático, escravos devidamente preparados, multiplicavam as cópias a difundir por uma comunidade textual⁹ que se ia alargando da Cidade para as Províncias. A introdução desse modelo coloca-nos não apenas no plano de operação de cópia, mas no de formalização de um instrumento, independente do autor e que implica a previsão de um efeito de leitura, pelo que a intervenção do editor é complementar da do autor e supõe tratamento do texto em forma de adequação à sua recuperação pela leitura. Sendo essa a função específica do «editor» e sendo também essa a instrumentalidade do livro, o *scriptorium* não é mais do que a institucionalização dessa responsabilização.

Além de Cícero, outros autores, como Horácio, Marcial, Quintiliano, entregaram as suas obras a editores (Sósio, Secundo, Trifão) que tinham à sua disposição um grupo especializado na técnica librária.

Os autores cristãos dos primeiros séculos (Clemente, Orígenes, Eusébio, Jerónimo ou Rufino, para citar apenas alguns) não tiveram menos em conta esse mecanismo e serviram-se dele¹⁰, ao mesmo tempo que, pelo reconhecimento oficial da actividade de escrita (em 301, Diocleciano faz entrar os preços de escrita, pela respectiva tipologia e qualidade, no *decretum de pretiis maximis*), o livro parece entrar nos hábitos normais de uma sociedade desejosa de ler e de organizar os saberes de tempos anteriores, embora lhe falte agora a capacidade criativa de outrora.

Parece efectivamente notar-se por parte das classes aristocráticas uma relação privilegiada com o livro como instrumento de cultura¹¹ de tal modo que, não obstante os condicionamentos económicos, persistem as actividades necessárias para o garantir, organizar e mandar elaborar.

Contudo, e não obstante o alargamento da acção dos «diviteiros» (cuja acção múltipla abrange tanto a execução do livro como a sua venda e difusão) ou também o interesse cada vez mais generalizado pelo livro (com comunidades textuais espalhadas pelos diversos pontos do Império que, boa parte das vezes, são os destinatários do que ficou ultrapassado nas grandes cidades, nomeadamente em Roma), não existem por então instituições regulares nem autónomas que se dediquem a essa actividade, pois a própria escola não formava um universo que prolongasse a sua acção educativa e assegurasse os instrumentos necessários para apoiar a leitura.

⁸ Cf. Guglielmo Cavallo (ed.), *Libros, editores y público en el Mundo Antiguo – Guía histórica y crítica*, trad. esp. de J. Signes Codoñer, Madrid, 1995.

⁹ Categoria relativamente recente para a análise do comportamento da sociedade perante o texto, pressupõe a existência de um grupo que assume a responsabilidade de salvaguardar os textos de uma determinada comunidade e de criar os instrumentos e condições de difusão deles por forma a tornar acessíveis esses textos aos respectivos interessados.

¹⁰ Cf. G. Cavallo, «Scuola, scriptorium, biblioteca a Cezareze», in id., *La biblioteca...*, p. 65-78, Paulo E. Arns, *A técnica do livro segundo São Jerónimo*, trad. port., Rio de Janeiro, 1993.

¹¹ Cf. Andrea Giardina (ed.), *Trattato delle classi, trasformazioni della cultura*, Roma-Bari, 1986.

Ⓒ Nesse estado de coisas, cabe a alguns representantes das classes mais abastadas empenharem-se em manter a tradição cultural e como tal zelam por que o livro tenha continuidade¹². Não faltam experiências singulares em que isso se verifica. A de anacoretas que, provindo de ambientes escolarizados, escolhem a execução de livros como meio de proverem à sua subsistência¹³ é certamente um dos casos típicos num mundo em mudança e em que o livro é cada vez mais um companheiro de vida (estritamente contemplativa ou não, de carácter mais filosófico ou mais religioso). O testemunho de Eusébio de Cesareia (m. 340) permite reconhecer a passagem para nível institucional, quando nos garante que há escolas cristãs, como a da sua cidade, fundada pelo bispo Pânfilo, que colocam entre as suas preocupações a de formar copistas. O conhecimento que S. Jerónimo tem das diferentes fases de execução do livro pressupõe contacto com uma prática muito esclarecida¹⁴. Sabemos hoje, aliás, que o uso do formato de códice, em substituição do rolo ou *volumen*, por parte dos cristãos, é decisivo para a alteração da forma de livro no final da Antiguidade¹⁵. Isso apenas poderia ter sido possível pela continuação de hábitos regulares dentro dessas mesmas comunidades cristãs.

Ⓒ Cabe a Cassiodoro (ca. 490 - ca. 583), aristocrata desiludido nas expectativas que poderiam oferecer-lhe os poderes civis¹⁶, assumir estas duas experiências e estruturá-las em pleno século VI. Perante o descabro da sociedade romana, e num misto de fuga ao mundo em busca de uma vida ascética e de fidelidade ao legado das letras¹⁷, projecta ele (não obstante a sua simples condição de leigo, e depois de uma experiência no mundo dos homens políticos) salvar um património em risco através de uma comunidade religiosa. Já em 535 se propusera, em colaboração com o papa Agapito, fundar uma escola e uma biblioteca que fosse em Roma o que em séculos anteriores havia sido a de Alexandria conduzida por Clemente e Orígenes, de forma a colocar os estudos cristãos ao nível das escolas profanas tradicionais. A situação menos pacífica que então se vivia em Itália não lhe permite levar por diante o seu projecto, mas a permanência em Constantinopla e a visita às escolas do Oriente, por 555, convencem-no a dar novo rumo à sua vida e levam-no a conceber um programa de acção¹⁸.

Ⓒ Funda assim no Sul de Itália, em Esquilace, na Calábria, um mosteiro, que designa por *Vivarium* – «viveiro», em paisagem por ele apresentada como idílica, mas que na realidade apenas mereceria tal epíteto pelas compensações que lhe trazia ou pelo que ele programa recuperar a partir dos recursos que aí investe. Transpõe para lá o que era uma prática do seu meio aristocrático de origem, procurando motivá-la com razões que irão não poucas vezes ser invocadas ao longo da cultura ocidental como decisivas para o esforço individual que o trabalho do livro requeria.

¹² Sirva de exemplo o caso em que participa um patricio culto, consular ordinário, que ocupou o seu tempo no ano de 494 a reter e pontuar cuidadosamente um exemplar de Virgílio, pertencente a seu irmão Macléio: «Tuscanus Rufius Apronianus Asterius vir clarissimus et illustris, ex comite domesticorum proterorum, ex comite pratorum largitionum, ex praefecto urbis, patricius et consul ordinarius legi et distincto codicem fratris Macharii viri clarissimi non mei fiducia set eius cui + si + et ad omnia sum deus arbitrio, XI Kal. Miasis Romaen. Em lugar de *out+si*, em que os editores têm hesitado, preferiríamos nós ler *omnis*. O seu trabalho, que (como se lê em continuação) faz com entusiasmo, integrado em grupo de amigos, «não tentava apenas uma satisfação pessoal, mas obediência a um intuito determinado de prestar serviço à comunidade»; cf. M. C. Diaz y Diaz, «Destino e sobrevivência de Virgílio na Alta Idade Média», in *Virgílio e a cultura portuguesa — Actas do simposiário da morte de Virgílio (Lisboa, 1981)*, Lisboa, 1986, p. 35 ss.

¹³ G. Cavallo, «Dallo scriptorium senza biblioteca alla biblioteca senza scriptorium», in *Dall'Ieremo al crocchio*, Milano, 1987, p. 331-422.

¹⁴ E. P. Arns, *La technique du livre d'après S. Jérôme*, Paris, 1953.

¹⁵ C. H. Roberts & T. C. Skeat, *The birth of the Codex*, Londres, 1983; G. Cavallo, «La nascita del codicex», *Studi Italiani di Filologia Classica*, 3, 1985, 118-121.

¹⁶ A tradição familiar e a acomodação pessoal aos poderosos do momento valeram-lhe melhor sorte que a que coubera à Boécio que se viu acusado de traição e lançado na cadeia, onde viria a ser executedo.

¹⁷ «Que os outros povos tenham as armas, mas que a eloquência ao menos acompanhe sempre os Romanos», escrevia ele a Teodorico.

¹⁸ Retenha-se que da sua primitiva experiência no palácio otorgado Cassiodoro lega ao Ocidente uma série de elementos de alto significado importância para os hábitos administrativos, como esquemas e rotinas de epistolografia, editos reais, fórmulas legais, proclamações e modelos retóricos consignados nas suas *Variar* (538).

Em contraste com Bento de Núrsia, que se fixa no Monte Cassino e propõe ao monge uma vida de contemplação apoiada pela *lectio* (para o que rigorosamente precisa de livros, mas que podiam não ser necessariamente produto interno), o erudito de Vivarium, que nunca fez profissão monástica nem muito menos assumiu o estatuto de Abade, coloca no centro das suas preocupações a cópia de manuscritos, em ocupação regular e metódica, executada por homens experimentados nesse domínio e com objectivos filológicos de rigor tanto na fixação do texto como no controlo da transmissão.

Embora o quadro fosse caracteristicamente religioso, o refugiado de Vivarium entende que a meditação dos textos sagrados tem a ganhar se for apoiada pela formação liberal (o termo é de alcance maior do que o que habitualmente se lhe dá¹⁹) e servida pela preocupação e gosto do saber (*curiosa intentio*). Sem negar a preocupação religiosa (*pia intentio*) que outros porão mais em destaque, Cassiodoro propõe ao monge como objectivo atingir a salvação da alma sem perder o culto das letras profanas, numa síntese digna dos melhores paladinos da escola cristã (*salus animae et eruditio saeculi*)²⁰.

Para inculcar esse espírito, Cassiodoro escreverá (ca. 562) as *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, título que pode traduzir-se por *Directório do estudo das letras divinas e profanas* e que realmente se compõe de duas partes, a primeira consagrada à explicação do texto bíblico, a partir dos comentários dos Padres da Igreja e outras fontes eclesásticas, e a segunda, em que expõe as artes liberais, recebidas da escola tradicional, repartidas pelo *trivium* (artes das letras, com a gramática, a retórica e a dialéctica) e o *quadrivium* (artes dos números, com a aritmética, geometria, astronomia e música)²¹.

Rodeia-se Cassiodoro de *antiquarii*, mestres experimentados no conhecimento do livro e na reprodução de textos. Para eles compõe regras de ortografia e cria um ambiente favorável de trabalho, com recursos que hoje nos causam algum espanto. Segundo palavras suas, «preparámos mesmo para o período nocturno candeias mecânicas que mantêm a iluminação em combustão permanente sem necessidade de intervenção humana e assim preservam uma luminosidade abundantíssima, ardoendo sem cessar». Ao cenobita de Vivarium merecem atenção as várias fases do livro; não apenas a de cópia (em que a colaboração dos artistas mais experimentados consiste em acompanhar os menos preparados, incutir-lhes hábitos de disciplina e de rigor tanto no traço da escrita como na transcrição do texto, corrigir-lhes os erros de ortografia e bem assim animá-los nos momentos de cansaço), mas também a iluminura e encadernação. Sobre a iluminura, deixa referências no seu comentário aos Salmos e nas *Institutiones*, onde se recordam as ilustrações criadas para o Tabernáculo e para o Templo no exemplar de uma Bíblia em um só volume²². À encadernação faz explicitamente alusão, quando anota que, para responder a eventuais interesses dos estudiosos, preocupados com distinguir pelas encadernações o conteúdo dos diferentes volumes, há que chamar a executá-las artistas experientes²³.

¹⁹ Há efectivamente um alcance semântico que pode ser advertido na ambivalência da forma: *liber* tanto pode significar «homem livre» como pode designar «livro», instrumento de cultura. No século XII, Adão de Perseigne aplica os dois sentidos em complementaridade: *erudire liberos tuos; serios liberos tuos si liberales artes didicerint* – «ensina os teus filhos (monges); sério teus verdadeiros filhos se aprenderem as artes liberais». Reconheça-se, aliás, a rotação de designações: os *studia humaniora* de Cicerão tornam-se *artes liberales* quando o relevo é posto no exercício da própria liberdade. A exploração etimológica estava, aliás, já em Cassiodoro, cf. passo que citamos por extenso no final deste trabalho, tomado de *De institutione divi libi*, cap. 20 (PL 70, 1144).

²⁰ A actuação de Clemente ou de Orígenes em Alexandria ou a dos mestres de Edessa e de Cesáreo pautava-se por tais critérios. Nem mesmo Jerónimo, cujo sonho da epístola (Ep. 22) a Eustóquio tem por vezes sofrido extrapolações indevidas, propunha outro ideal, ainda que em plano de avaliação ascética tivesse de justificar opções: a carta a Pamáquio, sobre a tradução (Ep. 57), há-de ser considerada como uma defesa bem clara da cultura tradicional, em defesa pessoal contra o rigorismo de Rufino. Aliás, a posição de Gregório Magno aparece hoje mais matizada do que em outros tempos se considerou e a sua apreciação de Bento de Núrsia tem por base o reconhecimento da sua decisão movida num conhecimento esclarecido dos seus interesses profanos.

²¹ Cf. Pierre Riché, *Éducation et culture dans l'Occident barbare, VIe-VIIIe siècles*, Paris, 1962, p. 204 ss.

²² *Comm. in Psal.* 14, 86; *luc.* V, 2.

²³ Cf. Pl. 70, 1146A.

Não se limita Cassiodoro a traçar orientações, pois ele próprio participa no trabalho de preparação dos livros. Num dos códices bíblicos da Biblioteca Laurenziana de Florença, o *Amiatinus*, de finais do século VII, mas cujo antecedente remonta à biblioteca de Vivarium, deixou-nos ele o seu próprio retrato sob os traços do escriba Esdras, que no Antigo Testamento tomara a seu cargo recuperar os Livros da Lei²⁴. A representação figura-o no seu *scriptorium* em frente do *armarium*²⁵, onde as portas abertas deixam ver nove códices recolhidos em cinco prateleiras: está ele, não como mero usufruidor de uma biblioteca já constituída, mas na posição de copista em trabalho, sentado num banco e com os pés apoiados num esabelo, a escrever: segura um cálamo longo bem firme entre os dedos, sustenta um códice aberto apoiado na coxa, já meio escrito; à sua frente há uma mesinha com o tinteiro e à volta estão os outros instrumentos necessários para a execução do livro (faca e estilete para traçar as linhas de regramento). Sabemos hoje que efectivamente houve um exemplar da Bíblia latina executado por Cassiodoro que foi transmitido à igreja de S. João de Latrão em Roma e aqui foi adquirido por Bento Bispo na sua peregrinação a Roma, entre 671 e 684²⁶; levou-o este consigo para Inglaterra e aí foi o códice transcrito, sendo esta cópia a que hoje se conserva, depois de ter sido oferecida ao Papa que a fez chegar ao mosteiro cisterciense de Monte Amiata, a sul de Sena (de onde lhe vem o nome de *Amiatinus* por que é conhecido).

3. *A irradiação da instituição.* Cassiodoro transfere para a *schola* monástica o modelo da escola filológico-literária com os antigos hábitos de cópia e de conservação de livros. No entanto, por pouco, a invasão lombarda do século VI teria posto em causa o prosseguimento desse modelo se não fosse ele assumido nos pontos mais distantes de uma comunidade espalhada pelas diversas regiões europeias e se o intercâmbio de grupos irmanados em ideais similares não tivesse lugar. O trânsito do códice Amiatino representa bem essa situação de difusão e de retorno de práticas e de hábitos. As fundações monásticas irlandesas no continente saídas da «peregrinação» de Columban são o ponto de encontro de homens vindos do outro lado do Canal, de Inglaterra e Irlanda, com as tradições do velho continente, sob a égide de Roma²⁷. Perante o vazio gerado pelo desaparecimento das instituições tradicionais e por interesse mais ou menos consolidado dos monges (que vêm ao continente abastecer-se de livros necessários para darem continuidade a uma vida que se haviam habituado a receber, principalmente de Roma), gera-se a consciência de que também a eles cabe assumir as antigas funções. O livro e a escrita deixam de ser meros instrumentos de piedade ou de subsistência

²⁴ Cf. *Ed. / Num.* 7, 66 «ipse Esdras ascendit de Babylone et ipse scriba velocis in lege Mosi quam dedit Dominus Deus Israel et dedit ei rex secundum manum Domini Dei eius super eum unum petitionem eius». Esdras assume a restauração do Templo e a recuperação dos Livros da Lei, no seguimento do édito de Ciro, em 538 a. C., que permite o regresso do povo Judeu exilado em Babilónia. É ele descrito como escriba versado na Lei de Moisés

²⁵ A palavra etimologicamente deriva de *arma* e deve ter significado primitivamente «depósito de armas»; este valor ficou-se depois em *armamentum* e *armarium*, na linguagem comum, tomou o sentido geral de «cofre, biblioteca», com transferência evidente para o nível intelectual.

²⁶ São conhecidas umas seis viagens deste monge da Nortúmbria (Inglaterra) a Roma, desde 652. Em 674 funda o mosteiro de Wearmouth e em 681 a abadia de Jarrow, sendo de atribuí-lhe o florescimento cultural que se seguiu e culminou na obra do Venerável Beda, monge desta última abadia. Com outros monges conseguem transferir para a Nortúmbria uma parte importante da antiga biblioteca de Cassiodoro.

²⁷ W. Levison, *England and the Continent in the eighth century*, Oxford, 1956. A evangelização das Ilhas promovida por Gregório Magno, no final do século VI, marca sem dúvida um ponto de partida, para o regresso da Bretanha à Europa e ao seu passado», nas palavras de H. Pirenne. Gregório, a quem Beda chama, com razão, «o nosso apóstolo», envia Agostinho, prior do mosteiro de St. André, no monte Célio, de Roma, em 586 e o rei Etelberto aceita o baptismo em 597. As relações com os bispos britânicos das antigas comunidades cristãs não foram fáceis, mas foram frutuosas. A continuação com o apoio de homens vindos de outras partes do mundo cristão, como Teodoro, natural de Tarso, (é legado do papa Vitaliano em Inglaterra em 668, data que não há que desligar do sínodo de Wuthby, em 664, onde a causa romana ganha precedência frente ao particularismo irlandês) e Adriano, procedente de África, revela a existência de circulação de pessoas e de conhecimentos que é fundamental para o processo da cultura europeia medieval. Cf. P. F. Jones, «The gregorian mission and English education», *Speculum*, 3, 1928, 335-348; R. A. Markus, *Gregory the Great and his world*, Cambridge, 1997.

(como eram para os primitivos anacoretas²⁸) para se tornarem instrumentos de saber. A nova escola, por ter poucos mestres com ciência própria, precisa, mais do que nunca, de uma biblioteca em que apoiar o ensino e de uma instituição que a alimente.

É precisamente a partir do século VII que, na esteira de Cassiodoro, a actividade da produção do livro se difunde em moldes regulares e a *sedes scribentium* (onde se procedia à escrita de actas e de cartas ou ao expediente comum) assume as funções de *scriptorium*. Mesmo que o nome só apareça posteriormente, talvez pelo século X, tal actividade estrutura-se e consolida-se. À sua frente fica um responsável que procura os livros a transcrever, adquire materiais, prepara os seus auxiliares, organiza a actividade e articula as diversas funções num conjunto unitário de interdependência e especialização.

Trata-se fundamentalmente de uma ocupação necessária para responder às exigências da vida monástica face à inexistência de instituição alternativa que permita adquirir os instrumentos indispensáveis à *lectio* monástica. Assume secundariamente, mas de forma relevante, a suplência da sociedade civil e por isso o âmbito da sua produção não vai restringir-se aos textos requeridos apenas para a formação espiritual da própria comunidade.

A sua qualidade depende da capacidade do seu responsável, mas, nos *scriptoria* em que ele se afirma, a sua intervenção tem repercussões técnicas num estilo comum por parte dos agentes do livro, seja ele de escrita, seja de iconografia, seja de estruturação do livro. Esta experiência comum será fundamental para reinventar o livro como instrumento de leitura e recuperação do texto, tanto no cânone da morfologia da escrita (com a carolina a despontar no horizonte da melhor legibilidade) como nos padrões de empaginação (fixação de uma proporção que regula a relação entre largura e altura em torno das medidas consagradas noutros domínios – proporções áurea, pitagórica ou normalizadas são categorias que se vão impondo a partir do século VII), ou bem assim para atender à natureza dos suportes (o pergaminho, aproveitando para isso as peles dos animais mais correntes) e à sua preparação (operações de depilação e descarnagem, diminuição de espessura, polimento e coloração) ou ainda transmitir regras fundamentais da estrutura do suporte, como fosse na constituição dos cadernos²⁹ ou na marcação da sequência deles no livro³⁰, experimentar soluções de encadernação, ou atender a modos de apresentação e tratamento do texto (pela escolha de padrão de letras, pela inclusão de sinais de controlo e orientação de leitura, pela marcação da estrutura do texto, pela ornamentação da letra, inclusão da imagem, ou integração estruturada da cor).

Ainda que sejam escassos os registos intencionalmente dirigidos a descreverem as técnicas de execução³¹, a diversidade de produtos, quando analisada em conjuntos integrados, deixa entrever tanto a continuidade³² como a capacidade de previsão das funções do livro e sua ritualização de uso (desde o litúrgico

²⁸ Saldos muitas vezes de ambientes escolares e em busca de uma experiência espiritual que o cristianismo lhes tornava possível, numa internacionalização sem precedentes com o apoio de comunidades dispostas a acolher quem renunciava ao mundo pela «nova via», combinam a vida contemplativa e de retiro com a realização de exemplares de livros que vendem a troco de meios de subsistência.

²⁹ Menos arbitrário do que se poderia pensar e menos rígido do que o próprio termo *quaternon* (de onde deriva «caderno») deixaria imaginar. É certo que os códices mais antigos, como o célebre *Vergílio Mediceo*, do século V, apresentam a estrutura de quaternos; esta é a mais habitual ao longo de séculos, mas já o manuscrito *Bombinus* de Terêncio apresenta a estrutura de quínios, preferência que parece também ter dominado nos modelos insulares; a partir do século XIII, com a obtenção de pergaminho de espessura mais fina e em concorrência com o papel, os cadernos apresentam um número de fólios mais largo: 10, 12, e até 18, 24, 36 fólios não são raros. Segundo J. Destrez, nas universidades de Paris, Nápoles e Oxford era frequente o caderno com estrutura de sénio, enquanto na de Bolonha se mantinha a de quínio. Cf. J. Vezin, «La fabrication du manuscrit», in *L'Histoire de l'Édition Française – Tome 1. Le livre naissant: Du Moyen Âge au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, 1982, p. 30.

³⁰ Referimo-nos, obviamente a *astanuro* dos cadernos (conhecida desde o século V), ao *relino* (prática que se divulga a partir da Península Ibérica, já no século IX), e à *foliotação* (que surge pelo século XIII); a paginação propriamente dita é elemento que se regista já dentro do processo da imprensa (como de resto acontece com a página de rosto).

³¹ Um dos casos mais conhecidos e discutidos é o da célebre fórmula de Saint Remi de Reims, do Ms Paris, BN lat. 11884, sobre o padrão de empaginação.

³² Manifesta até no aproveitamento de materiais – o caso dos palimpsestos deve ser enquadrado nesse âmbito, mas as placas de mármore ou as gemas e outros metais preciosos que recebem os planos de encadernação não o têm de ser menos.

e solene até ao mais quotidiano e individual). Em jogo está uma cultura do livro muito interferente e activa. A exiguidade de recursos não foi motivo de estagnação, ainda que apenas alguns mosteiros tivessem capacidade de consentir escolhas diversificadas.

4. *Scriptorium e biblioteca, um binómio de complemento.* O *scriptorium* monástico primitivo, fiel, ou não, aos propósitos de Cassiodoro³³, intenta fundamentalmente servir as necessidades internas do mosteiro e fornecer a sua biblioteca. Esta não é inicialmente um espaço preciso, onde se procedesse à leitura e consulta de livro (como o fora na própria Roma imperial, com a criação de bibliotecas públicas)³⁴, mas é principalmente uma espécie de depósito dos exemplares de uso (menos vasto obviamente que fora o da biblioteca de Alexandria, onde se procuravam recolher todos os textos conhecidos, não obstante a consulta restrita aos eruditos)³⁵.

A biblioteca monástica mais antiga não é senão uma *arca*, um cofre, ou um *armarium*³⁶, pequeno nicho situado próximo da igreja, *in risco parietis*, para guardar os livros imediatamente necessários para o culto e para a leitura complementar. Está a cargo do *precentor*, ou chantre principal, a quem compete zelar pelo bom desempenho do ofício litúrgico e por isso deve conhecer os livros, tê-los em ordem, preparar o leitor para a sua participação nos actos litúrgicos. Por essa responsabilidade se poderia reconhecer qual a natureza dos livros a assumir em primeiro lugar.

No entanto, a biblioteca é também um modo de comunicabilidade qualificada. Através de práticas que se vão desenvolvendo particularmente entre instituições monásticas, de comunicação e empréstimo³⁷, os textos e os livros chegam aos mais diversos lugares. Ela aparece garantida sobretudo através da linha que vai de Roma a Cantuária, passando por Bóbio e outros centros da Europa³⁸, mas não se pode deixar de ter em conta uma outra que chega à Península Ibérica, vinda de Bizâncio ou Roma através do Norte de África³⁹, não sem que essa Península deixe de comunicar tais textos ou os que lhe são próprios⁴⁰ ao mesmo tempo que os procura⁴¹. Os interesses vinculados ao livro podem, aliás, ser vários e funcionar em dois sentidos,

³³ Referimo-nos à sua pretensão de salvaguardar os textos de cultura profana, objectivo prosseguido com oscilações de tempo, de lugares e de circunstâncias favoráveis.

³⁴ E. J. Kenney, «Books and Readers in the Roman World», in *The Cambridge History of Classical Literature, II, Latin Literature*, ed. E. J. Kenney & W. V. Clausen, Cambridge, 1982, p. 25; Paolo Fedeli, «Biblioteche private e pubbliche a Roma e nel mondo romano», in G. Cavallo, *op. cit.*, p. 29-64.

³⁵ L. Canfora, *La biblioteca stamparia*, Palermo, 1986.

³⁶ É pelo século XIV que este termo se apresenta como sinónimo de *libraria*, enquanto nos tempos anteriores é um *nível* de madeira guarnecido de portas e de prateleiras e vai tomando o sentido topográfico até se estender a uma dependência; cf. Jean-François Genest, «Le mobilier des bibliothèques d'après les inventaires médiévaux», in Olga Weijers, *Isabellata da livre...*, p. 136-154.

³⁷ A prática leva a que, segundo o que será a missão irlandesa espalhada pelo continente, um livro existente num mosteiro é comunicado a outro da mesma família monástica. A procura da unanimidade de culto e de observância instaurada sobretudo pelos cistercienses obriga a uma circulação mais sistemática.

³⁸ A partir do século VII existem centros de cópia de livros em Luxeuil (fundação do monge irlandês Columbaeno) e ao longo do século VIII desenvolvem-se outros em Corbie, Fleury, Tours. O período carolíngio é fecundo em multiplicação de centros. Alguns deles parecem especializar-se em espécies determinadas, como o de Tours que fornece bíblias a outras casas. Rábano Mauro, em Fulda, faz cópias para difundir as suas próprias obras. Cf. Karl Christ, *The Handbook of Medieval Library History*, Metuchen - London, 1984.

³⁹ Será de recordar que o primeiro exemplar dos *Moralia in Job*, de Gregório Magno, chega ao Ocidente no seguimento de amizade firmada com Leandro de Sevilha, na corte de Bizâncio, onde se encontram e partilham interesses espirituais. Cf. carta introduzida aos *Moralia*, ed. Dom Robert Gillet, Paris, 1975 (SC 32bis). Para conhecimento de período posterior na Hispânia, cf. M. C. Diaz y Diaz, *Libros y librerías en la Rioja alto-medieval*, Logroño, 1979; Id., *Cátedras vascólicas en la monarquía leonesa*, León, 1983; Id., *Manuscritos vascólicos del Sur de la Península*, Sevilla, 1995. As chamadas *Chronica Musora* (Vitor de Tununa, por exemplo) têm apenas tradição conhecida na Península. Não se pode deixar de ter em conta, para apenas nos referirmos ao caso da técnica do livro, que o processo do reclamo (anticipação para o final do último fôlho de um caderno da primeira palavra do caderno seguinte) antes de se divulgar pela Europa parece registar-se na Península Hispânica, vindo provavelmente do Norte de África, é, aliás, a Península Ibérica a primeira região ocidental a registar o uso do papel e a fabricá-lo, no seguimento da chegada dos árabes.

⁴⁰ Caso que pode exemplificar essa situação é o de Martinho de Braga, cujo *De correctione rusticorum* é assumido em regiões transpirençanas, sem que possamos identificar a responsabilidade de Pirmino de Reichenau, uma vez que não nos é conhecida a sua origem; Eliot de Noyon, no seu *Synopsis*, já no século VIII, é a comprovação de circulação daquele texto. Cf. Martinho de Braga, *Instituição pastoral sobre as superstições populares - De correctione rusticorum*, ed. Aires A. Nascimento, Lisboa, 1997. Isidoro chega depreza à Gália e ao Reno e ao mesmo tempo os monges irlandeses de regresso à sua pátria.

⁴¹ Dadas as condicionais com que se seguiu à ocupação árabe da Península, esta parece durante largos tempos mais desenvolvida que exportadora. A compensação irá ocorrer mais tarde, quando o centro de Toledo (e quaisquer que sejam as reservas a esgotar) a designada «Escola de Tradutores» atrair os eruditos da Europa inteira.

o da difusão e o da procura: pouco depois de Pelágio (Paio), criança de poucos anos, ter sido martirizada em Córdova no ano de 825, a sua *Passio* chega depressa não só às regiões da Península como também ao Reno, onde por 960 Rosvita lhe dedica um poema, baseando-se naquele texto que se havia espalhado pelos mosteiros da região; Álvaro de Córdova, em plena dominação muçulmana, no século IX, deixa a sua terra para ir em busca de textos clássicos latinos no resto da Europa.

Os contactos permitem transmitir não apenas textos, mas também técnicas de trabalho⁴², que tanto se uniformizam como geram variantes significativas de agentes atentos ao seu trabalho e capazes de reagirem e integrarem ou adaptarem os novos produtos⁴³.

De facto, a relação do *scriptorium* com a biblioteca pode ser mais ou menos estreita. Duas situações aparecem segundo períodos diferentes e a alteração de responsabilidades: a de autonomia, em que o *scriptorium* passa a ter lugar próprio reconhecido; a de independência, em que a instituição de cópia não está vinculada à mesma que sustenta a biblioteca. A primeira situação corresponde ainda, em larga medida, aos *scriptoria* eclesiásticos (mas a ela pertencem também as formas mecénicas das cortes que criam as suas bibliotecas e sustentam os agentes do livro⁴⁴), enquanto a segunda pertence ao período em que os profissionais do livro são artesãos especializados que vivem do seu trabalho. Isso torna-se institucional com as novas escolas, as Universidades⁴⁵. Dias virão em que, já estabelecida a imprensa, se recorre a artistas mais ou menos individualizados para lhes encomendar livros luxuosos destinados a responder a situações específicas em que a presença do livro é motivo de solenização⁴⁶.

A referência a *scriptorium* como lugar autónomo e independente demora a aparecer. Alcúino, no fim do século VIII, num dos seus poemas, recordados por Du Cange, escreve⁴⁷:

*Aqui se sentem os que copiam o texto da Sagrada Lei,
Bem como as sentenças sacrossantas dos Santos Padres,
Aqui evitam misturar com as palavras as suas frivolidades,
E não seja por isso que a própria mão frívola comete erros.*

*Procuram-se com empenho os livros sem erros,
De tal modo que a pena de algovim mais volte siga por caminho recto.
É uma honra excelso escrever livros das coisas sagradas,
E o próprio copista não fiteará sem a sua recompensa.*

⁴² Um dos dados hoje reconhecidos como tendo beneficiado desta circulação é o da encadernação medieval logo nas primórdios da circulação alargada do livro. Tendo partido de Roma, chega ao Egipto, recebe traços de técnicas coptas, volta a Roma e aí é tomada por monges irlandeses que a levam para a sua terra, de onde por sua vez volta ao continente — décadas mais tarde. Em período tardio, a ornamentação hispânica, legada pelos árabes, passa ao reino da Sicília e daí para a Europa. A iluminura, por seu lado, apresenta para alguns aspectos um trajecto similar.

⁴³ O caso da encadernação alcobacense é, quanto a nós, e baseado na análise a que oportunamente recorreremos, exemplo típico de assimilação sem perder o sentido de continuidade, pelo menos no período de produção mais intensa, como terá sido o século XIII. Cf. Aires A. Nascimento, *Encadernação portuguesa medieval* (Alcobaça, Lisboa, 1985).

⁴⁴ Mencionam-se habitualmente os nomes de reis franceses, como S. Luís, Carlos V, e os príncipes de Valois, como os Duques Carlos de Berry e Filipe, o Bom, da Borgonha. À semelhança de Ribano Mauro, agora é Cristina de Pisano que assegura a difusão das suas obras mantendo um *scriptorium* activo junto de si. Para o nosso meio teremos que referir reis como Afonso III, D. Dinis, ou os Príncipes de Avis, ainda que as nossas informações sejam limitadas a seu respeito; cf. Aires A. Nascimento, «As bibliotecas dos príncipes de Avis», *Bol. 69*, 1993, 265-287. Para a Espanha, cf. Amália Sarrá, *Las nos bibliopólicas*, Bruxelles, Europaia 85, 1985.

⁴⁵ Para o estudo da produção do livro manuscrito, prego factores de influência (mais de carácter material que mecénico), viação de técnicas e de formatos, cf. Carlo Bozzolo & Enzo Ornat, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge — Trois essais de Codologie quantitative*, Paris, 1980; R. H. Rouse & M. A. Rouse, «The Book trade at University of Paris, c. 1250-1350» in *La production du livre universitaire au Moyen Âge. Exemplar et pena*, ed. L. J. Batillon, Paris, 1988, p. 41-123. A relação da Universidade (de Paris, fundamentalmente) com os *libraria*, agora já considerados como os vendedores do livro, nem sempre foi pacífica, mais por razões económicas de defesa de um monopólio e por exatidão de preços praticados que por outras quaisquer. Cf. R. M. Rouse & M. A. Rouse, «The commercial production of manuscript book in late-thirteenth-century and early-fourteenth-century Paris», *Medieval book production. Assessing the evidence*, ed. L. L. Browning, Los Altos Hills, California, 1990, p. 103-115.

⁴⁶ Com uma particularidade frequente: enquanto os primeiros impressos procuravam imitar os manuscritos, agora estes tendem a imitar os impressos.

⁴⁷ Pl. 101, 745: *Ad vitium libri scribentium*.

Hic sedant sacre scribentes famina legis, | Nec non sanctorum dicta sacra Patrum, | Hic interesse caveant sua frivola verba, | Frivola nec propter erret et ipsa manus. | Correctosque sibi quaerant studioso libellos. | Tarnet qui recto penna volantis eat. | Est decus egregium sanctorum scribere libros, | Nec mercede sua scriptor et ipse caret.

Alcuíno não descurou a formação de um *scriptorium* em Tours, se é que a sua presença na corte de Carlos Magno não contribuíra também para isso⁴⁸.

A iconografia aponta também para o *scriptorium* como dependência autónoma e independente. Uma miniatura hispânica do *Beatus* do Archivo Histórico Nacional de Madrid (Cod. 1097B, fl. 167v), datado de 27 de Julho de 970 (Era 1006), subscrito pelo copista Mónio ou Nuno (Monius) e miniaturado por Mágio (Magius), Emetério e Sénior, que o levaram a cabo em Tábara (Zamora, em período de tempo bastante limitado, de 1 de Maio a 27 de Julho), representa os dois últimos agentes (cada um deles identificado com o respectivo nome, Sénior à esquerda, Emetério à direita) num compartimento encostado à torre sineira, em primeiro andar, a que se sobe por uma escada a partir do solo; numa dependência anexa encontra-se um outro indivíduo, de silhueta menos definida, que tem sido interpretado como ajudante, provavelmente encarregado de preparar o pergaminho⁴⁹. Escapam-nos as razões por que o *scriptorium* é colocado na torre de defesa do mosteiro: a verdade é que a associação com o tesouro das instituições é frequente em período medieval, pois livros, cálices e outros objectos de maior valia são guardados muitas vezes no mesmo lugar; registre-se, todavia, a proximidade da igreja e eventual relação com os encarregados da manutenção do serviço litúrgico.

A planta da Abadia de Saint Gall supõe, por seu lado, que a implantação do *scriptorium* fazia parte das preocupações dos arquitectos⁵⁰. Desenhada em Reichenau, por volta de 825, para o Abade Gozbert, inscreve o *scriptorium* e a biblioteca a norte da igreja, do lado oposto ao da sacristia. Porém, não é certo que tal dependência seja exclusivamente reservada ao trabalho de cópia, pois, como nota um dos seus cronistas, Ekkehard, no *de casibus S. Galli*, cap. 3, em tempos de Notkero Balbo, pelos finais do século IX, «tinham os monges por costume, mediante autorização do prior, reunir-se no *scriptorium* durante o intervalo do ofício nocturno e aí se entregavam a conversar sobre os assuntos mais convenientes para tal momento»⁵¹.

Parece possível reconhecer que, em período de florescimento das comunidades monásticas, o *scriptorium* regista grande actividade e se mantém associado a um património de livros; incrementa-o e está-lhe ligado através dos responsáveis que vigiam a execução e presidem à leitura, mas esta faz-se em lugar diferente (na igreja, no capítulo, no refeitório, no claustro). Uma vez atingido um nível de equilíbrio entre as necessidades da leitura e o núcleo efectivo de biblioteca, a actividade do livro é compassada e não exige um corpo de profissionais aplicados em permanência ao trabalho. As novidades podem eventualmente chegar de fora, colhidas junto de outras entidades⁵², ou, inclusive, dependentes de um copista ambulante que se fixa por um período

⁴⁸ Bernhard Bischoff, «La biblioteca di corte di Carlo Magno», in C. Cavallo, *Le biblioteche...*, p. 113-135.

⁴⁹ O manuscrito encontra-se descrito em Ascari M. Muñidó & Manuel Sánchez Mariana, *Los Beatos*, Bruselas, Europalia 85, 1985, p. 111, com reprodução da miniatura p. 137. A iluminura levanta problemas codicológicos de vária ordem: não só porque possa estar colocada fora do lugar primitivo, mas porque o fólio foi amputado em reencadernação menos cuidadosa (ainda que relativamente recente). Semelhante dado pôde encontrar-se justamente este *Beato* seja o *Beato* na encanta, a celebração do *scriptorium* que se apresenta em correspondência com a iluminura é de reter: «O iurre tabarense alta et lapidea / insuper prima tanc ubi Emetrius illibusque mensis / incurruir sedit et cum omni sua membra calanum conpassuissus... fuit, ou seja, «O torre alta face de pedra de Tábara que além do mais foste a primeira (biblioteca em que Emetério teve de sentar-se encruado ao longo de três meses e com todos os seus membros manjeou o cálanom». Cf. também M. C. Díaz y Díaz, *Códices vegetales en la monasteria Leonesa*, León, 1983, p. 318 ss. e líminas 1 e 2. Esta iluminura pode ver-se igualmente em Carl Nordenfalk, «L'illumination», in *Les grands siècles de la peinture. Le Haut Moyen Age, du IV^e au XI^e siècle*, Genebra, 1957, p. 173-174 (= Id., *L'illumination au Moyen Age*, Genebra, 1988, p. 91) e bem assim em Hipólito Escolar (coord.), *Historia ilustrada del libro español: Los manuscritos*, Madrid, 1993, p. 89, a partir de Ms Madrid, Arch. Hist. Nac., cod. 1097B (olim. Vst. 35, n. 257: 1240B). fl. 167v, originário de San Salvador de Tábara (Zamora) e datado de 968 (Era 1006). Ligatimamente diferente é a miniatura do Ms da Morgan Library de Nova Iorque, a que nos referiremos mais abaixo; é de data posterior à que comentamos, apresenta discriminação de funções entre os agentes do livro ali representados e exprime uma atitude diferente, pelo que há que analisá-la em função de uma explicitação de dados eventualmente antes reunidos num único agente com competências múltiplas.

⁵⁰ Cf. Werner Vogler (dir.), *L'Abbaye de Saint-Gall*, Lausanne, 1991, p. 196-197.

⁵¹ Cf. W. Horn - E. Born, *The Plan of St. Gall*, Berkeley - Los Angeles - London, 1979.

⁵² Os capítulos regulares servem para abastecimento de obras junto da Casa-mãe, a frequência das universidades traz de volta os instrumentos mais normais do estudo assim se explicam, por exemplo, os livros de Direito ou as Concordâncias Bíblicas em bibliotecas como a de Alcobça (ainda que, neste caso, a existência de um tipo de recluso (em situação vertical) remeta para um ambiente mais peninsular que transpirenso, o que remete mais imediatamente para um enquadramento mais chegado).

de tempo para executar um livro de que houve conhecimento noutra local e se deseja possuir⁵³. Não é de excluir, complementarmente, que algum forasteiro chegue para buscar ele próprio novidades da casa⁵⁴.

Mas, se, nestas condições, a biblioteca se sobrepõe ao *scriptorium*, não é menos verdade que a vitalidade daquela depende da dinâmica deste e que a continuidade do trabalho, e da sua institucionalização com lugar garantido, depende da preparação de um grupo de pessoas que gerem o uso do livro e o integram no funcionamento normal da comunidade monástica. Essas pessoas são o *chantre* que tem a seu cargo a condução da liturgia, o *copista* (*scriba*, *scriptor*) que serve na constituição das escritas, sejam elas de livros sejam elas de documentos da administração da casa (à semelhança do que acontece na chancelaria do príncipe secular), o *mestre* (por muito tempo identificado com o *chantre*) que zela pela escola... É possível estabelecer tipologias librárias diferenciadas correspondentes a cada uma destas funções e usos (pois cada função apresenta os seus livros de modo que tende a criar estilo próprio).

A diversificação tipológica pode definir-se também em função do tipo de *scriptoria*. A distribuição por celas isoladas (como aconteceu nos Cartuxos e como os Cistercienses praticaram em alguns mosteiros), tende a favorecer a heterogeneidade se a responsabilidade do trabalho não for acompanhada de vigilância cuidada e esta não estiver apoiada em formação comum e em planificação rigorosa, tanto mais possível quanto os próprios artesãos do livro estiverem mais preparados para a executar. Por seu lado, o regime colectivo, com o claustro ou a sala de monges a servirem de espaço para tal efeito, compagina-se melhor com uma distribuição de trabalho simultâneo e sincronizado que garante melhor a homogeneidade sob a vigilância directa do responsável pelo resultado final, mormente quando se instituem novos modelos de livros⁵⁵.

Incidência não pequena na estruturação do livro tem a atitude perante o texto que se vai desenvolvendo na cultura europeia e nas comunidades textuais que a constituem. Por um lado, criam-se instrumentos librários específicos, com uma *ordinatio libri* plenamente estruturada⁵⁶; por outro lado, gera-se a profissionalização especializada dos agentes do livro fora dos ambientes monásticos tradicionais.

Nos séculos XII-XIII, as Ordens Mendicantes, Franciscanos e Dominicanos, assumem orientações nem sempre coincidentes neste domínio. Têm certamente um património librário significativo e consideram-no dado fundamental para prepararem o ofício de pregação, mas desaparece o lugar destinado a *scriptorium* e a própria função tende a ser desvalorizada. As razões são várias e díspares, mas o efeito é idêntico. Sofrem, sem dúvida, as consequências de uma sociedade embrionariamente comercial em que se integram e que torna vendáveis os produtos de um trabalho cada vez mais especializado. Mas a itinerância de pregação, ao desarticular a vida comunitária, tanto leva a suprimir a obrigação de coro como implica a cessação de actividades mais longas que exigiriam permanência num local, como é a da execução do livro. Para os Dominicanos, o trabalho de cópia perde dignidade face à actividade de ensino a que se dedicam⁵⁷; entre os

⁵³ O caso de Mágio já citado é típico dessa situação, o copista percorrer várias localidades com o seu exemplar e vai realizando cópias. O *Bonus* da P. Morgan Library, do ano 962, é provavelmente o protótipo de uma série de criações do mesmo copista-iluminador que se situam entre 960 e 975; no *Bonus* da catedral de Girona, de 975, colabora a monja Ende.

⁵⁴ Santa Cruz de Coimbra, por algumas vezes, nos seus começos manda membros seus a casas estrangeiras (S. Rufo de Avinhão, principalmente) a fim de obter os livros necessários para a organização da vida regular; cf. *Vita Tullou*.

⁵⁵ Sob essa perspectiva há que ter em conta o desenvolvimento de instrumentos de trabalho intelectual que parece ter início entre os cistercienses; cf. R. H. Rouse, «Cistercians Aids to Study in the Thirteenth Century», in *Studies in Medieval Cistercian History*, 2, 1976, 123-134; «La diffusion en Occident au XIII^e siècle des outils de travail facilitant l'accès aux textes autoritatifs», in *Islam et Occident au Moyen Âge*, 1 (= *Revue des Études Islamiques*, 44, 1976, 115-144); «Le développement des instruments de travail au XIII^e siècle», in *Culture et travail intellectuel dans l'Occident médiéval*, Paris, 1981, p. 115-144.

⁵⁶ M. B. Parkes, «The influences of the concepts of *ordinatio* and *compilatio* on the development of the book», in *Medieval Learning and Literature – Essays presented to Richard William Hunt*, ed. J. J. G. Alexander & M. Gibson, Oxford, 1976, p. 115-141.

⁵⁷ Não haverá, todavia, que exagerar, já que escritores como Nicolau Trivet são representados na função de escrita; cf. para exemplo, *Expositio uiginti librorum Titii Lantii*, Lisboa, BN, II, 134, também Vicente de Beauvais num manuscrito originário presumivelmente de Bruges é representado com o hábito dominicano; Londres, BL, Royal MS. 14.E.1, fl. 3.

Franciscanos, embora haja quem se entregue a essa tarefa, não se lhe consagra a estima de outros tempos nem se regulamentam⁵⁸.

Mais que ao *scriptorium*, e sua integração no grupo, atende-se sobretudo à «biblioteca de consulta» (que há que contrapor à «biblioteca de conservação»), dependente de novos processos de incrementação (a compra, por encomenda ou por aquisição directa, se é que não também o intercâmbio eventual).

Surge, em resultado disso, um novo instrumento, o «catálogo», que tem funções múltiplas: tanto serve para verificação de património (a não delapidação de bens será uma forma de pobreza) como facilita o uso funcional (previsão e reconhecimento dos instrumentos destinados a cada função), mas abre também a possibilidade do empréstimo, pelo menos para uma parte dos livros⁵⁹, e como tal se constitui o *memoriale*, ou assento onde figuram os livros emprestados⁶⁰.

Entretanto, multiplicam-se os centros de cultura. A Universidade procura garantir instrumentos de estudo e em seu torno começam a proliferar os artesãos do livro; a institucionalização da *pecia* é um passo significativo nesse domínio, pois controla qualidade de texto, preço de venda, sistema de difusão⁶¹.

Por sua parte, as cortes chamam a si também a condução dos mecanismos do saber e as próprias universidades passam a estar sob a sua dependência. O caso de Afonso X, o Sábio, é exemplar da intervenção do monarca na cultura e a sua participação no planeamento do livro, depois de se ter interessado pela constituição do texto⁶². As iluminuras dos códices régios permitem acompanhá-lo nessa tarefa de execução material. O rei é apresentado a presidir uma reunião, por vezes segurando um livro de consulta, outras vezes a discutir com os seus directos colaboradores, outras vezes ainda dando ordens aos amanuenses da escrita, os quais se encontram sentados e segurando nas mãos tiras de material de escrita que não formam ainda caderno. Num dos manuscritos do *Libro de los juegos*, há uma miniatura com três copistas a trabalhar: «estão sentados em escaninhos altos e com os pés pousados sobre escabelos, os códices repousam em estantes elevadas, os copistas escrevem ajudando-se com facas cuja ponta assenta sobre a folha rebelde de pergaminho e que eventualmente serviria para raspar, mas um dos copistas, o do centro, parece ter um compasso na mão; um deles veste hábito com capuz levantado, outro é tonsurado, o terceiro não tem barba; entre os colaboradores que rodeiam o rei podem distinguir-se clérigos, letrados, cavaleiros, músicos, histriões: deles, uns seriam tradutores, outros compiladores ou meros informadores»⁶³. O caso é sem dúvida excepcional, dada a personalidade também de excepção que é o rei Sábio. No entanto, se estamos menos informados de outros monarcas, nomeadamente

⁵⁸ Faz notar Bernard Guenée, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris, 1980, cap. II, p. 56, que um historiador dominicano não tem à sua disposição uma biblioteca abundante e rica em livros de história nem em documentos de arquivos, como um historiador monástico e como atitude habitual e: cultura a divulgação mas que a investigação; por sua parte, o franciscano, acentua também, vivia mais da experiência acumulada nos factos vividos ou contatos que da leitura alargada às fontes. No entanto, não falta documentação de que tanto dominicanos como franciscanos colaboravam na elaboração de códices; cf. J. G. Alexander, *op. cit.*, p. 29. Atende-se que a utilização do livro ou a colaboração nele não supõe necessariamente uma técnica de responsabilização pela sua instrumentalização, factor decisivo para garantir o *scriptorium* como instituição necessária: de qualquer modo, desenvolveram-se algumas estratégias de organização; cf. R. Rouse & M. Rouse, «Statim invenire»: Schools, Preachers and new Attitudes to the Page», in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, 1982, p. 201-235; Gabriella Severino Polica, «Libro, lettura, "lezione" negli Studi degli Ordini Mendicanti (secolo XIII)», in *Atti del XVII Congresso del Centro di Studi sulla spiritualità medievale*, Todi, 1977, p. 373-413.

⁵⁹ As restrições poderão reconhecer-se em formas como a dos *catracts* para os livros considerados de leitura de presença na biblioteca de uma instituição.

⁶⁰ G. Cavallo, «Dallo *scriptorium*...», *loc. cit.* Na análise que fizemos do elenco de livros de S. Vicente de Fora, de meados do século XIII, pudemos determinar uma intencionalidade funcional de organização; cf. «Livros e claudio no século XIII em Portugal: o Inventário da Livraria de S. Vicente de Fora em Lisboa», *Diachronia*, 15, 1985, 229-242; Donatella Nebbiai-Dalla Guarda, *I documenti per la storia delle biblioteche medievali (secoli IX-XV)*, Roma, 1992.

⁶¹ O livro universitário apresenta características particulares e circuitos próprios; cf. Guy Trink-Ferrera, «Une institution du monde médiéval: la "pecia"», *Revue Philologique de Louvain*, 60, 1962, 184-243; Louis Barillon (ed.), *La Production de livres universitaires au Moyen Âge - Exemplar de pena*, Paris, 1988.

⁶² No prólogo da *Crónica General*, é explícito quanto à preparação de instrumentos de trabalho: «Nos, don Alfonso... mandamos aunar cuantos libros pudimos aver de historas», de entre os quais, esclarece na *Grande e general estoria*, «escogí dellos los más verdaderos e los mejores que y sope. e fiz onde fazer este libro».

⁶³ Gonzalo Menéndez Pidal, «Cómo trabajaron las Escuelas Alfonsíes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 1961, 361-380.

quanto à corte portuguesa, não é de desprezar o significado que possa ter o documento de 1272 em que a rainha Dona Violante reclama «que sejam devolvidos a Toledo certos livros que estiveram em poder de Dona Mécia, rainha de Portugal»⁶⁴.

5. *Tipologia do scriptorium*. Escasseiam as informações relativas a uma descrição propriamente dita da instituição, mas pode considerar-se que no período medieval houve quatro tipos de *scriptorium*⁶⁵.

1) *Scriptorium colectivo, em sala ampla*. É o tipo beneditino (de S. Martinho de Tours, de Saint-Gall, de Fulda, de St. Albans, de Hirschau, entre outros). Trata-se de um compartimento espaçoso que serve simultaneamente de lugar de cópia e de biblioteca. Os livros são guardados em armários incrustados na parede. A meio da sala, os copistas têm escrivaninhas individuais ou sentam-se em mesas comuns. Em Saint-Gall a sala tem seis janelas e sete escrivaninhas com uma mesa larga no meio da sala, mas poderão ter chegado a doze. Situa-se habitualmente próximo do *calefactorium*, a sala a que os monges têm acesso para se aquecerem. Podem os copistas, de resto, entrar na cozinha para o mesmo efeito ou para derreterem as tintas empastadas.

2) *Cela individual*. É sobretudo usual entre os monges cartuxos⁶⁶, mas documenta-se também em mosteiros cistercienses como no de St.^a Maria de Villers, no Brabante, fundação contemporânea de Alcobaça. Deste tipo terá sido a cela de Nicolau, secretário de S. Bernardo, em Claraval, que descreve o seu *scriptorium* com a porta para o noviçado, ficando-lhe à direita o claustro dos monges e à esquerda a enfermaria. «Este local foi-me destinado para ler, escrever, comport, meditar, rezar e adorar o Senhor omnipotente»⁶⁷.

3) *Dependência ou simples espaço no claustro*. Em muitas abadias, são as reentrâncias das janelas da galeria do claustro o lugar utilizado como área de trabalho⁶⁸. Nalgumas abadias constrói-se uma segunda galeria, resguardada da habitual, e mais pequena, dentro do claustro; esta solução corresponde às exigências de costumeiros como o de S. Vítor de Paris, onde se reclama recolhimento para o trabalho dos copistas⁶⁹. Os copistas queixam-se, por vezes, do desconforto a que ficam sujeitos

⁶⁴ Id. ib., que remete para *Monastical hist. sup.*, I, p. 277.

⁶⁵ Três considera Florence Elder de Roosevelt, «The scriptorium», in *The Medieval Library*, ed. James Westfall Thompson, Chicago, 1939 (= Hafnen, 1957); julgamos de acrescentar uma quarta categoria.

⁶⁶ Guigo I, Prior da Cartuxa, nas *Consuetudines* (ca. 1134) prevê: «Ad scribendum vero, scriptorium, pennas, eretas, punicies duos, cornua duo, scalpellum unum, ad radenda pergamina novacula sive rasoria duo, puncturium unum, subulum unum, plumbum, regulam, portem ad regulandum, tabulas, graphium. Quod si frater alterius artis fuerit (quod apud nos raro valde contingit), omnes enim pene quos suscipimus, si fieri potest, scribere docemus). habebit artis suae instrumenta convenientia». PL, 153, 693.

⁶⁷ Numa planta de Claraval de 1708 pode ainda apreciar-se um conjunto de catorze células de copistas dispostas em fila ao lado da cabeceira da igreja; ficam na galeria norte dum pequeno claustro construído a oriente do claustro dos monges, ficando-lhe a enfermaria à esquerda; os doentes vinham distrair-se agora a um local outrora apreciado por Nicolau no século XII e onde depois se desenvolveu toda a maior parte da actividade intelectual da famosa abadia; cf. Terry N. Kinder, *L'Europe cistercienne*, I, La Pierre qui vire, Zodiaque, 1997, p. 337.

⁶⁸ No claustro de Cireaux, assinala-se ainda hoje o claustro da biblioteca, ao longo do qual se dispunham as pequenas celas dos copistas. Assim interpreta Karl Christ, *The Handbook of Medieval Library History*, Metuchen - Londres, 1984, apoiando-se em M. Aubert, *L'architecture cistercienne en France*, Paris, 1949. Menos peremptório é Terry N. Kinder, *op. cit.*, p. 336. Mas já a iluminura da Bremen, Staats- und Universitätsbibliothek, Cod. B. 21, ff. 124v; testemunha o modelo no claustro de Echternach, pela primeira metade do século XI; cf. Paul Sang, *Echternach, bistum d'une ville*, Luxembourg, 1983, p. 28. No século XI, a Abadia de S. Martinho de Tournai, tinha o seu *scriptorium* instalado no claustro, servido por uma dúzia de copistas; cf. E. Lesne, *Les livres, scriptoria et bibliothèques du commencement du VIII^e siècle à la fin du XII^e siècle*, Lille, 1938, p. 249-250, que se apoia em *Narratio restauracionis abbacie sancti Martini Tornacensis*.

⁶⁹ Cf. *Liber Ordinis S. Victoris Parisiensis*, ed. L. Jocqué & L. Mills, Turbroux, 1984 e bem assim Flavarus Hugoninus, *Essai sur la fondation de Nicole XXXI de Saint-Victor*, in PL, 1975, XXXI C. Os copistas terão lugares preparados e específicos, retirados da comunidade, mas dentro do mosteiro, onde, sem perturbação e ruídos, eles se possam consagrar ao seu trabalho recolhidamente: aí, sentados e entregues às suas tarefas, devem observar silêncio e não andar a vaguear; ninguém deve ter acesso aos copistas, salvo o Abade, o Prior e o Subprior ou Bibliotecário; se algo de especial houver que dizer-lhes que não possa ser-lhes transmitido por sinais nem adiado para o tempo da conversação habitual, poderá o bibliotecário conduzi-los ao locutório e aí consentir que em palavras breves digam o que têm a dizer.

por estarem ao ar livre⁷⁰; quererá isso significar, interpreta-se, que o *scriptorium* ocuparia, pelo menos em tempos mais recuados, um espaço aberto no claustro. Por finais do séculos XIV procura-se criar um resguardo para os monges trabalharem (Westminster, século XIII; Cantuária, séculos XIV-XV).

4) *Sala de uso múltiplo*. Sobretudo para os Cistercienses, costuma-se supor que a *sala dos monges*, situada próxima da cozinha, na ala do refeitório, era a dependência onde os copistas exerciam a sua actividade. É possível que assim tenha acontecido nalgumas abadias, sobretudo naquelas em que, por ser esporádico, o trabalho de cópia não reclamava nem tão pouco tornava oportuno reservar um espaço sem utilização permanente. A sala designada por «sala dos copistas» ou *scriptorium* era então dividida por tabiques de modo a formar diversas celas. Deste modo garantia-se o recolhimento absoluto. Se a biblioteca continuava num pequeno cubículo de *armarium*, ou em dependência anexa à sacristia (com a *lectio* bíblica e espiritual a predominar sobre qualquer outro género), a adscrição de um espaço para escrita em dependência plurivalente era uma possibilidade, desde que aí se criassem condições de luz, de silêncio e de mobiliário (no mínimo escrivaninhas móveis⁷¹) ou também de isolamento, imprescindíveis para o desenvolvimento do trabalho⁷². Assim se explicará que a sua implantação não ocupe lugar específico e previsto na arquitectura monástica cisterciense⁷³.

De qualquer modo, tudo dependeria dos momentos e das situações. Quando se indica que a «colação», ou conversação espiritual, podia também ter lugar na sala de *scriptorium*, era porque apresentava condições de sala comum e não estava apenas mobilada para o trabalho específico das tarefas librárias. Em todo o caso, não seria esse segundo destino menos de excepção, pois se requeria a autorização do prior, e era sala de alternativa, por oferecer condições mais favoráveis do que aquelas que se encontravam no lugar mais habitual; o facto de a utilização indicada ser durante as horas da noite bem o deixa entender, pois em tal período o claustro não oferecia a mesma comodidade, por ser lugar aberto e exposto às variações climatéricas e por a sala de *scriptorium* a essas horas estar vazia, pois nela não era permitido fazer lume, para evitar incêndios.

Que se trata de acto extraordinário e que o *scriptorium* não é alternativa habitual ao *claustrum* comprovam-no os *Estatutos Cistercienses de 1278*, já que, embora também se consinta uma utilização diversificada, nem por isso deixam de pressupor uma finalidade primária e específica, quando estabelecem que «os monges a quem tiver sido concedido estudar ou passar o recreio no *scriptorium* não devem aí permanecer nas horas em que os monges devem estar em claustro», horas que interpretamos sejam a de actos comunitários, como a «colação», ou conferência da tarde.

O aproveitamento da sala parece tanto mais variado quanto as funções fundamentais, de escrita e elaboração do livro, fossem desempenhadas por um responsável mais credenciado; assim será de interpretar um passo da *História da Abadia de Santa Maria de Villers*, no Brabant, segundo o qual por 1292,

⁷⁰ Num manuscrito de Cambridge, aparece este queixume: «Expostos ao vento, à chuva, à neve, ao sol, no claustro, não podemos escrever nem estudar — In *nostrum plerumque, sine sole, sine frigiditate in claustro sui scribere neque studere*.

⁷¹ Elas estão representadas, como estante de altura média, na iluminura de Eolternach, a que atrás nos referimos; o contraste com os bancos de pedra parece evidente. Na iluminura do Beato de Tábara, New York, Pierpont Morgan Library, M. 429, fl. 183, a cadeira parece também segura à parede, enquanto a estante de trabalho parece móvel.

⁷² Terry N. Kinder, *op. cit.*, p. 337.

⁷³ A solução tem sido apresentada para Alcobaga; as condições actuais da designada sala de monges não permitem decidir quanto à luminosidade que ela oferecia noutros tempos, mas a proximidade com outras dependências, como a cozinha, cuja frequência se tornaria necessária, dão verosimilhança à hipótese apresentada. Cf. Artur Gusmão, *A Real Abadia de Alcobaga*, Lisboa, 1992, p. 113. Nada se diz sobre a localização na obra de Fr. Manuel dos Santos, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaga*, ed. Aires A. Nascimento, Alcobaga, 1980 (2.^a ed., Lisboa, 1998); ao tempo, teriam desaparecido todos os traços de actividade escriptória e por isso o cronista não recupera a numérica que gostaríamos de conservar. *Most. Cochevil, Alcobaga, Abadia cisterciense de Portugal*, Lisboa, 1989, p. 68-69, pressupõe a utilização plurivalente e cronologicamente vária desta sala de monges; não menciona porém a função que aqui considerava senão enquanto assinala que foi em espaço semelhante que S. Bernardo colocou o seu secretariado. Talvez os seis nichos cavados nas paredes, três de cada lado, com os respectivos recantos, deixem entrever a possibilidade em causa.

o Abade Arnulfo, também cisterciense, «depois de deixar o seu cargo, passava o tempo no *scriptorium* situado junto do auditório do prior, onde trabalhava sem se fatigar; lia, rezava, meditava, estudava e ouvia confissões».

Se, porém, o trabalho do livro não era exclusivo de tal espaço, essa função acabará por consagrá-lo como destino mais habitual, sendo qualquer outra utilização de considerar como accidental, ao menos enquanto a comunidade se pode permitir sustentá-lo. O carácter permanente do *scriptorium* corresponde, de facto, a uma função necessária ao bom ordenamento de uma comunidade monástica, mas supõe igualmente capacidade de recursos humanos, técnicos e económicos nem sempre disponíveis ou exigíveis.

Significa isto, em suma, que o *scriptorium* era menos um local que uma função e o *scriptor* menos um cargo dentro de uma hierarquia de actividades que uma tarefa a desempenhar quando se tornava necessária a execução do livro (embora a actividade andasse também associada à da constituição de documentos administrativos e só tardiamente se tenha feito a divisão entre arquivo e biblioteca). Ainda que a actividade não fosse permanente (pelo facto mesmo de obedecer às necessidades emergentes na biblioteca monástica — que devia ter os livros necessários para a *lectio* dos monges ou para a sua formação, e não para produzir livros que incrementassem o comércio — objectivo que estava longe dos objectivos da vida conventual), nem por isso os Costumeiros deixavam de prever o seu funcionamento.

6. *As exigências do scriptorium: encargos e limitações.* Existem *scriptoria* não só nos mosteiros masculinos, mas também nos femininos. São uma instituição necessária numa unidade auto-suficiente, como procura ser o mosteiro. São, no entanto, também uma instituição dispendiosa; exige pessoas preparadas e disponíveis, assim como materiais para a confecção de livros e as pequenas comunidades não têm meios para o manterem.

Os gastos com o *scriptorium*, mesmo nos mosteiros que não admitiam estranhos, eram consideráveis. Eram necessários materiais, a começar pelo pergaminho. Este exigia abate de animais ou a sua compra a estranhos. Além disso, importava dispensar monges que se ocupassem da tarefa de executar os códices.

Era frequente em França e Inglaterra destinar uma parte das receitas dos mosteiros para a manutenção do *scriptorium*. Em França era frequente o estabelecimento de uma taxa sobre priorados ou paróquias pertencentes ao mosteiro para subvencionar as despesas com a instituição. Todos os beneficiários da Abadia de Chartres têm de pagar uma quota para sustentar a livraria e o *scriptorium*. Em Inglaterra, o sistema era mais de dotações. A Abadia de St.º Agostinho de Cantuária recebe 3 marcos das rendas da igreja de Milton para fazer livros; o chantre de Abindon recebe dizimos até ao valor de 30 xelins, para compra de pergaminho. Em Portugal, apenas nos consta de algumas ofertas isoladas. D. Afonso Henriques entrega uma quantia de maravedis à Sé de Coimbra para se executarem uns Evangelhos. A rainha Dona Mafalda, no seu testamento de 1260, deixa quantias relativamente avultadas para livros aos Dominicanos do Porto. Alcobaça, no início do século XIII é beneficiária de um testamento que prevê o destino de alguns bens para a confecção de livros⁷⁶.

Muitas vezes, são os senhores seculares quem fornece o mosteiro com o pergaminho necessário. Em 783, Carlos Magno enviou à Abadia de S. Bertin uma certa quantidade de peles para encadernar

⁷⁶ Aires A. Nascimento, «Le *scriptorium* d'Alcobaça: identité et corrélations», *Justitiana Silva*, 2.º ser., 4, 1992, 149-162.



manuscritos. Em 790, concede privilégios de caça à mesma Abadia para fazer luvas, cintos e encadernações de livros com as peles dos veados que forem abatidos. Em tempo posterior, o pergaminho é comprado no exterior. Assim o documenta uma iluminura de manuscrito de Copenhaga, Kongelige Bibliotek, Ms. 4.2º, vol. I, fl. 183: numa letrina historiada, um pergaminheiro, caracterizadamente leigo e com os seus instrumentos de trabalho (o bastidor onde se estira a pele e o *lunelarium*, ou faca redonda para raspar as impurezas da pele), apresenta uma pele (bem delimitada pela parte de cabeça e de cauda, com dentes diferenciados) ao monge que vem até ele para comprar material necessário para o *scriptorium*.

Por finais do século XIII, verifica-se a decadência dos *scriptoria* monásticos, quer porque o estilo de vida se altera com o desenvolvimento de actividades apostólicas das Ordens Mendicantes, quer porque existe concorrência exterior. Mas durante séculos asseguraram a continuidade da produção do livro.

Com a primeira «explosão» escolar de que a Universidade é exemplo, o mundo da edição passa para a sociedade civil que estabelece um comércio do livro ao mesmo tempo que a instituição escolar garante a supervisão da qualidade dos textos postos à disposição da comunidade académica. A Universidade organiza a produção do livro académico, de que a *pecia* é o exemplo mais bem estruturado e documentado⁷⁵.

O mundo dos negócios passa também a utilizar a escrita com mais regularidade. O livro aparece como símbolo de prestígio social e como instrumento de leitura nas horas de lazer. A leitura privada e silenciosa gera consequências na própria apresentação do livro. A *devoção moderna* inculca a meditação dos mistérios de Cristo e serve-se do livro: divulga-se o *Livro das Horas*, espécie de breviário para leigos, que transpõe para a vida secular o que clérigos e monges fazem no interior dos claustros, em ritmos marcados ao longo do dia; mas os novos destinatários têm outras exigências: a imagem associa-se em profusão ao texto, enquadra-o, comenta-o, prolonga-o, sugere na visualidade o que a contemplação do monge bebia noutras leituras⁷⁶. Os livros profanos ou as novelas não são menos influenciados por esse tipo de apresentação quando passam a ocupar os tempos livres.

O *scriptorium* profissional, independente de qualquer outro objectivo que não seja o da produção do livro encontra assim um público consumidor. A par dele, são possíveis iniciativas particulares, já sem a regularização de procedimentos.

7. **A organização de trabalho.** A actividade do *scriptorium* era objecto de disposições regulamentares, quer quanto ao acesso, quer quanto ao funcionamento.

Porque requeria competência e porque estava associado à biblioteca e o livro fazia parte do património mais significativo da instituição, o acesso a ele não era nem aberto nem indiscriminado; no entanto, as razões invocadas para restringir o acesso enquadravam-se no teor de vida monástica e traduziam-se na garantia de ambiente de silêncio necessário ao trabalho que se executava. Como recordava Reinaldo, Abade de Cister, «em todos os *scriptoria* em que há o costume de os monges se dedicarem a escrever, deve observar-se silêncio como no claustro»⁷⁷.

⁷⁵ Cf. Louis J. Bataillon, Bertrand G. Guyot, Richard H. Rouse (ed.), *La production du livre universitaire au Moyen Âge: Excerpta et Pecia (Actes du symposium tenu au Collège Saint Bonaventure de Confrontata en mai 1983)*, Paris, CNRS, 1988.

⁷⁶ Cf. John Harthan, *Books of Hours and their owners*, Londres, 1977.

⁷⁷ *Constitutio ap. sic. diz: «In omnibus scriptoriis ubicunque ex consuetudine monachi scribant, silentium teneatur sicut in claustro. Ninguém, aliás, pode entrar no scriptorium sem licença do Abade: Nec etiam intrabit coquinam, scriptorium vel alias officinas sive habitacula sine licentia Abbatís (Liber de Distr. novis. Ord. Grandin. ap. Martene, tom. 5, Aned. col. 1482).*

- ◀ Quanto ao funcionamento, ele assentava numa hierarquia de responsáveis articulados ao Abade na pessoa do director dessa oficina (*princeps scriptorii*) e ficava sujeito aos tempos habitualmente destinados ao trabalho, a não ser que alguma circunstância reclamasse outra coisa; por outra parte, estando orientado para responder às necessidades emergentes da leitura monástica, não há que supor uma laboração contínua; de mais a mais, exigindo pessoal disponível, a laboração no *scriptorium* pressupõe um assentamento de uma comunidade devidamente constituída e com capacidade tanto humana como técnica e bem assim económica para dispensar os seus membros de outras actividades e destiná-los a essa actividade.
- ◀ Há efectivamente uma *diferenciação de funções*, mesmo quando algumas delas possam recair numa mesma pessoa e as várias atribuições apenas sejam discriminadas nos grandes centros. Assim, aparecem enumerados ocasionalmente com tarefas próprias: a) *librarii / scriptores*, encarregados de cópia: são os monges mais novos, noviços ou professos, entregues à transcrição de livros comuns e usuais; b) *antiquarii*: monges de técnica experimentada, que se ocupam de livros artísticos ou litúrgicos; c) *correctores*: monges mais cultos, que se encarregam das correcções; d) *rubricatores, miniatores, illuminatores*: têm a seu cargo a decoração do manuscrito, nas suas rubricas, letrinas, iniciais, capitulares ou iluminuras; e) *lignatores*: encadernadores; f) *pergaminariis*: pergamineiros.

7.1. *Os principais agentes do livro*. Habitualmente a actividade do *scriptorium* confunde-se com a actividade do copista⁷⁸. A ele, segundo os costumes monásticos⁷⁹, deve o responsável entregar os materiais necessários para executar a cópia: escrivaniinha, pergaminho, penas, tinta, prefuradores, régua, raspadeira... Trata-se, sem dúvida, de uma redução por simplificação, em que se assume uma função como englobante de um conjunto de competências e de intervenções muitas vezes repartidas e que vão ser mencionadas à medida que cada uma delas se tornar mais especializada e autónoma⁸⁰.

- ◀ A possibilidade de aproximar o copista do próprio autor do texto (confundindo dois momentos — o da elaboração textual e o da difusão do texto — numa só representação) dá ao copista tanto maior relevo quanto o do prestígio do autor. De resto, a representação do copista sucede, na ordem cronológica, à da representação do autor que já na antiguidade romana se procurava garantir não apenas como ilustração mas como identificação da própria obra. O *Vergilius Romanus*, com a representação do poeta junto da *capsa* documenta tal objectivo e traz à lembrança as obras de Varrão que juntavam os retratos dos autores à respectiva obra. Há assim um enobrecimento da função escribal por aproximação com o gesto de escrita do próprio autor (omitindo neste as várias fases que vão do registo inicial de notas ao ditado e à revisão até ao acto de colação final sobre o livro formalizado).

- ◀ Em sentido oposto, não é certamente sem correspondência com a realidade que uma miniatura como a do *Beatus* da Pierpont Morgan Library, copiado c. 1220 diversifica as ocupações do agente do livro: frente ao copista figura um auxiliar que maneja o compasso (certamente para estabelecer

⁷⁸ Não sem razão se fez notar que de entre os nomes recolhidos para os executores do livro em período anterior a 900 praticamente todos se reportam a copistas; cf. J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their methods of work*, Londres, 1992, p. 6, com remissão para P. D'Ancona, *Dictionnaire des monastères du Moyen Age et de la Renaissance dans les différents courants de l'Europe*, Milão, 1949; reed. Nendelin, 1969.

⁷⁹ Para o caso das *Constituições* de Guigo I, cf. PL, 153, cap. 28, transcrito acima.

⁸⁰ Num documento de Paris, de 1292, mencionam-se os vários agentes que intervieram na produção do livro: 8 livreiros, 24 copistas, 11 mestres de copistas, 1 escribo, 13 iluminadores, 19 pergamineiros, 1 preparador de tinta (que é mulher) e 17 encadernadores. P. H. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel d'après des documents originaux, et notamment d'après un manuscrit contenant le rôle de la ville composée sur les habitants de Paris en 1292*, Paris, 1837, cit. ap. J. J. G. Alexander, op. cit., p. 23. Numa carta patente de 1368, citam-se em Paris 14 livreiros, 11 copistas, 15 iluminadores, 6 encadernadores. Cf. ib.

os cálculos necessários à empaginação) e, pela parte de fora da dependência, um outro executa o recorte dos fólhos com uma tesoura⁸¹.

Não admira, porém, que, sendo a fase da cópia central no processo do livro, pelo que significava de transmissão e responsabilização pela qualidade do texto, ela seja assumida para representar todo esse processo. Fálho, aliás, com frequência, em forma tipificada, reinterpretando-a a partir de um códice já completo, ainda que não seja invulgar a representação em acto de dedicatória, como acontece com a figura de Jerónimo a endereçar o seu prólogo do *Livro de Tobias* a Cromácio e Heliodoro (BPMP, St.^o Cruz, I). Há naquilo sem dúvida uma transposição da figura do autor, com o livro já sob a forma de produto final, pronto a ser divulgado⁸². Sabemos hoje, efectivamente, que o copista não trabalhava com o códice já organizado, mas com o caderno dobrado e não cortado, e que a sua intervenção se fazia integrada numa sequência de outras (umas prévias, como era a da previsão de formatos e a empaginação; outras posteriores, como a iluminar e a encadernar).

Porém, embora a iconografia se aproxime, a responsabilidade pela fase da cópia, e na elaboração definitiva do livro pronto a ser transmitido, não pode ser confundida com a da elaboração do texto em si. A fase autoral, efectivamente, apresenta-se iconograficamente com algumas marcas distintivas: inspiração⁸³; ditado do autor ao amanuense que regista essas notas; uso de tabuinhas para o registo de notas ou primeira elaboração...

A explicitação iconográfica e quase analítica dos sucessivos momentos do processo do livro aparece relativamente tarde. Como mais representativas dessa explicitação, podem apontar-se, no século XII, as iluminuras de dois códices originários do Norte da Europa. A mais complexiva pertence ao Ms *Bamberg, Staatsbibliothek, cod. Misc. Patr. 5*, fl. Iv^o, onde são representadas as fases fundamentais de execução do livro. No entanto, há que relevar a particularidade de se omitir a fase autoral e a fase da escrita propriamente dita⁸⁴; se esta ausência contrasta com a maior parte das representações que neste domínio nos são fornecidas pelas iluminuras, não deixa de ser algo estranho que se não tenha imposto uma ordem de



⁸¹ A reprodução a preto e branco (in J. J. G. Alexander, *Medieval illumination and their methods of work*, New Haven-Londres, 1992, p. 9, fig. 9, dá-nos a iluminura do *Buena Vista* de New York. Pierpont Morgan Library, Ms 429, fl. 183. Trata-se de cópia do manuscrito de Tábara (cf. nota supra para os problemas da integração da iluminura da torre sineira neste códice), é do século XIII (1220, nos fls. 182 e 184) e procede do Mosteiro de Las Huelgas, Burgos; relativamente ao modelo, interessa salientar algumas variantes que não podem deixar de ser consideradas como significativas de uma diversificação de actividades no interior de um scriptorium.

⁸² A figuração do autor (contrariamente à da representação do copista — figura secundária, cuja posição sentada era menos nobre que a do leitor, habitualmente apresentado de pé) ganha relevo já na primitiva edição do século I, pelo menos em exemplares mais requintados na apresentação. Era dada no início do livro e a sua representação aparecia associada à elaboração do texto ou à execução de leitura: a descrição que Ovídio nos deixa em *Met.* 9, 522-25 pressupõe uma série de gestos de autor que vão de um primeiro impulso ao registo escrito até à hesitação na forma e na correção, por escríptulo moral: «Na mão direita, um estilete; na outra mão, as tabuinhas de cera. Começa a escrever e hesita; escreve e amaldiçoa as tabuinhas; traça as letras e apaga-as; altera, julga reprovável o que acaba de escrever e deixa-o ficar; ora põe de lado as tabuinhas, ora volta a pegá-las». Note-se que um elemento iconográfico de Pompeius (Fedra) que escreve nas tabuinhas os seus sentimentos para com Hipólito para os dar a conhecer à acompanhante) assume esses mesmos passos: quer o motivo iconográfico tenha existido previamente ao texto de Ovídio e nele se tenha inspirado o poeta quer a representação pompeiana derive dele, a precisão com que se regista o processo deixa clara a atenção prestada ao próprio processo de redacção. A figuração de Virgílio acompanhado da *capra de solomina* (Cod. Vat. lat. 3867) representa a fase final de descoberta do autor pelo leitor que procura uma determinada obra.

⁸³ Expressa através da pomba, símbolo do Espírito Santo, inspirador das Escrituras Sagradas, transferido para um plano de autoridade, em caso de ciência espiritual inacessível (cf. iconografia de Gregório Magno: Estuolmo, Kaméjga Bibliothek, A.144, fl. 34), não deixa, todavia, de corresponder em período cristão à antiga solução da Musa inspiradora que assiste o poeta.

⁸⁴ O alto para baixo na coluna, à esquerda, temos figurados: 1) o preparador do bico da pena; 2) a redacção das «notas» nas tabuinhas encerradas (o primeiro rascunho do texto); 3) o pergaminheiro raspando a pele; 4) o preparador das tiras de encadernação. Na segunda coluna, à direita, também do alto para baixo, representam-se: 1) o corte dos fólhos; 2) a costura dos cadernos (trata-se da primeira representação do costeador ou tear de costura conhecida); 3) o recorte dos fólhos para a formação dos cadernos; 4) a pregagem dos cadernos nos alfinetes de encadernação. A própria fase de iluminar está assinalada na imagem central no lado direito de um triângulo sobre que se apoia um anjo protector (com o cetro na mão). Representados estão também vários momentos da leitura: 1) ao centro e ao alto, o pregador de livros na mão; 2) ao centro, mas em baixo, o mestre com um discípulo; 3) a meio, um grupo de monges cuja expressão contemplativa parece indicar a finalidade do livro (apoiar a meditação e o *loquor* divino).

⁸⁵ A figuração da fase de escrita é a mais habitual, mas nem por isso as suas representações podem ser assumidas como transposição directa de uma realidade, já que elas obedecem a um convencionalismo que pretende sobretudo sublinhar a autoria do texto e não a intervenção do copista. De sublinhar que na Antiquidade a função de copista era menos nobre que a de execução de leitura, mas a cultura ocidental evoluiu justamente no sentido de uma relação assumida com a escrita através da revalorização da leitura. A representação de Jean Mefflon nos manuscrito originário do scriptorium de Flips, o *Don. Boque*, Da Borgonha (1419-1467), Ms Beuzas, BR, 9278-80, fl. 10, combina a função de copista com a de tradutor e dá-nos certamente uma imagem real do agente da escrita a trabalhar sobre um bífido isolado. Menos correspondência têm as iluminuras em que o copista executa a sua tarefa sobre um códice já encadernado.

progressão técnica no planeamento da imagem. De resto, tratando-se de uma iluminura, causa alguma estranheza que o iluminador não tenha representado a sua própria actividade. Olha-se o mundo em redor ou da própria janela e falta o prolongamento da própria actividade numa imagem⁸⁶.

☞ Algo diferente é o Ms de *Copenhaga, Kongelige Bibliotek*, s. 4. 2.º. Distribuiu efectivamente por diversas imagens algumas das fases do processo do livro.

☞ Na primeira iluminura da série (I, fl. 183), à oficina do pergaminheiro não faltam nem os instrumentos necessários para a preparação da pele, o *lunelário* e o *estirador*, nem se esquece a caracterização dos intervenientes (um monge e um leigo)⁸⁷ nem o exame do material no acto de compra e venda em imagem extremamente correcta, com os devidos contornos da pele (cabeça e cauda).

☞ Na segunda iluminura, o preparador do material do caderno, que procede ao recorte do bifólio (unidade de base do caderno) mostra-se atento, sem dúvida para não desperdiçar material. Correspondência com essa figuração encontramos-a, ainda que isolada, num Fundo relativamente importante como é o Alcobacense, da Biblioteca Nacional de Lisboa: no Alc. 455, fl. 265v, uma letrina historiada é habitada pela figura de um preparador, em acto de aparar pelo lado direito o bifólio que há-de integrar o caderno⁸⁸.

☞ Na terceira imagem (II, fl. 137v), o empaginador aplica-se à tarefa de traçar a quadrícula das linhas fundamentais para delimitar a caixa do texto e para implantar depois o regramento (faltam os piques de onde partem as linhas, mas a omissão não pode ser considerada como desconhecimento, apenas se trata de simplificação).

☞ A quarta imagem (III, fl. 208) conduz-nos à fase de iluminura, com o agente a traçar o próprio retrato. Faltam, nessa representação do processo do livro, a fase da escrita. Porquê? Reacção contra uma saturação facilmente reconhecida? No entanto, o pormenor a que se chega diz bem de uma sensibilidade atenta a todas as fases por parte do iluminador.

7.2. Outros agentes; outras funções. O processo do livro, no entanto, é anterior a estas operações e radica na sua programação. Começa na identificação das necessidades da biblioteca, continua na procura do texto (que se quererá corresponda à melhor qualidade) e na adequação da forma de apresentação com a destinação final (não apenas de destinatário, mas também de situação de uso, ou, melhor dizendo, de ritualização desse uso). Em tudo isto tem intervenção primordial e decisiva o Abade, como responsável pela formação dos seus monges. A ele pertence sobretudo designar o *armarius* que apresentará a ratificação superior a escolha dos colaboradores que reconhecer necessários para o trabalho a desenvolver.

7.2.1. À frente do *scriptorium*, segundo os costumes, está o *armarius* (o que toma conta do *armarium*, ou arca dos livros, mais tarde o bibliotecário) que, por vezes se confunde com o *precentor* (rigorosamente,

⁸⁶ A ausência poderá interpretar-se como convergência da actividade de copista e iluminador numa mesma pessoa e a falta da representação de autor como significativa de níveis distintos; não deixará de se notar a figura da fase de uso e de leitura do livro, pois, afinal, todas as operações materiais convergem para esse efeito.

⁸⁷ Nas iluminuras mencionadas, tanto o pergaminheiro como o iluminador não têm tonsura e não usam hábito monástico. A colaboração entre leigos e monges está perfeitamente identificada em inúmeras miniaturas medievais: assim Ms Paris, BN, lat. 11575, fl. 1, de Corbie, c. 1164 ou também Ms Estocolmo, Kungliga Bibliotek. A. 144, fl. 34; cf. J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their methods of work*, New Haven-London, 1992, fig. 17 e 18. Valerá a pena acrescentar que Adalardo de Corbie, em 822, ao definir as actividades de um mosteiro, coloca o pergaminheiro entre os leigos que aí prestam serviço.

⁸⁸ Parece-nos menos que se esteja já a uniformizar o caderno.

o monge que vela pelo canto litúrgico e por isso zela pelos livros que lhe servem de apoio, parcela principal e mais antiga da biblioteca conventual).

(Os costumeiros definem sobretudo as suas intervenções na qualidade de responsável pela qualidade da leitura pública (particularmente na igreja, onde como *cantor* lhe pertence suprir qualquer falta⁸⁹) e não como dirigente de um grupo de executantes da escrita e do livro. Dois motivos se podem apontar para isso: o resguardo da actividade, que não ficava sob os olhares de todos os membros da comunidade; e o carácter menos frequente dessa mesma actividade. Dependente do Abade, a ele dava conta de resultados e possivelmente também do comportamento dos que lhe estavam sujeitos.

(Em princípio, pois, o responsável pelo *scriptorium* selecciona as pessoas de trabalho, apresenta-as à confirmação do Abade e zela pela sua formação. Compete-lhe igualmente escolher os materiais ou decidir da qualidade do livro e bem assim assegurar a coordenação das várias intervenções, de modo que o produto, quer como texto quer como instrumento, corresponda ao fim pretendido e a harmonia não seja posta em causa.

(Relativamente ao texto, temos indicações, já a partir do período carolíngio, de que se procura oferecer um texto colacionado através dos exemplares disponíveis, o que deixa entender exigências filológicas que mais tarde serão sistematizadas pela crítica textual. Nas Regras dos Cartuxos e dos Cistercienses há normas para uma cuidadosa colação dos textos: confronto palavra a palavra; comparação de manuscritos que existam na livraria ou possam ser obtidos por empréstimo⁹⁰.

(A qualidade de execução impõe selecção prévia de materiais (pergaminho, tintas, instrumentos de escrita).

(A iluminura implica a escolha de imagens e cores que melhor correspondam ao efeito desejado, mas supõe também um conhecimento seguro do texto para articular com ele o elemento icónico (por exíguo que seja, restrinja-se ele a simples lettrinas marcadas com a cor, serve para marcar a estrutura e o conteúdo do texto).

(Quanto às pessoas de trabalho, ao responsável do *scriptorium* cumpre prepará-las ou seleccionar as mais competentes. São efectivamente requeridas diferentes mestrias que raramente convergiam numa única pessoa⁹¹.

(No final da obra, o director do *scriptorium* aporá por vezes a sua subscrição, mas não será tão afoito como os próprios copistas em revelar a sua identidade funcional; mais habitualmente apenas podemos suspeitar da sua intervenção pelos contrastes de mão relativamente à do texto. Sobretudo em casos em que são vários os intervenientes na elaboração do livro, a superintendência pode ficar marcada pela assinatura final da obra; é assim que, quando em determinado códice a mão do cólofon⁹² não condiz com nenhuma das mãos, ou apenas com alguma delas que não seja a última das que intervieram na campanha de escrita,

⁸⁹ *et hanc scribit Udalricus* (Lib. III, cap. 10): *et si ipsi aliquo modo pueri offenderint, maxime cantando, vel legendo negligenter, vel si cantum minus diligenter adducunt, dignam ab eo (precentore) disciplinam accipiunt*. Ed. Martens, *Communia*, PL 66, 693.

⁹⁰ Lembrem-se, por exemplo, os esforços feitos por Estêvão Harding, nos inícios da biblioteca de Cister, por assegurar a melhor tradição da Bíblia ou dos Hinos Ambrosianos.

⁹¹ Num *scriptorium* tão importante como o de Cîteaux, os manuscritos escritos por um único copista são raros; cf. Yolana Zoluska, *L'Influence et le scriptorium de Cîteaux au XIIIe siècle*, Cîteaux, 1990.

⁹² Entenda-se como tal a cláusula final que dá conta das circunstâncias de elaboração de um códice, nelas se incluindo os agentes do livro (copista, iluminador, encadernador), o lugar, a data (por vezes com referência às autoridades abaciais), ou outros elementos adjacentes, como o comandatário, o destinatário, o ofertante ou o tempo de trabalho e os custos de execução, ou bem assim a data final. Note-se, todavia, que boa parte das vezes só alguns destes elementos constam; outras vezes, não existe cólofon.

é verosímil concluir que ela seja do responsável pelo *scriptorium*. No Fundo de Alcobça, há um cólôfon que se repete pelo menos em seis códices: Alc. 157, 341, 412, 413, 414, 429: «obsecro uos qui hec legeritis ut Iohannis peccatoris meminieritis»; de Pedro Soares se diz noutra cólôfon que copiou dez missais (Alc. 256), e temos disso confirmação no Alc. 258, em que a soma já ia em oito. O número parece algum tanto exagerado se tivermos em atenção o tempo exigido para realizar um códice das dimensões dos assinalados. Parece assim mais prudente supor que tanto João Pecador como Pedro Soares sejam a determinado momento os responsáveis que creditam o trabalho realizado por outros que estão às suas ordens.

7.2.2. Atenção particular é dada à função de copista. Pela boa razão de que dele dependia a qualidade do texto que se pretendia fosse a melhor possível. É sobre ele que os regulamentos nos dão mais informações.

Assim, ninguém podia tomar a iniciativa de se entregar a esse trabalho, sem autorização superior, em princípio, do Abade. Mas uma vez reconhecida a sua competência ou após lhe ter sido entregue o trabalho, o copista não pode recusar a sua tarefa sob pena de castigo. Por razões específicas que se prendem certamente com actividades habituais dos monges, nos Estatutos da Cartuxa de 1279 lê-se: «quem sabe escrever e está em condições de o fazer e não quer, será privado de vinho, a critério do Prior» — *qui scribere scit et potest et noluerit a vino absteineat arbitrio prioris*. Tal castigo deverá ser entendido dentro do que poderia significar uma discriminação relativamente aos outros monges e naquilo que representava de privação para o próprio. Mas, por vezes, como acontece numa iluminura de um manuscrito de Lorsch, vemos o copista amarrado pelos pés para não fugir. A razão era simples e deixa-nos compreender que as fórmulas dos colofões correspondiam muitas vezes a situações experimentadas.

O trabalho era duro e o copista sobretudo (não conhecemos reacção da parte de outros agentes do livro) não deixava de o manifestar e de por isso mesmo reclamar a recompensa prometida. *Explicit totum. Pro pena da mihi potum* («Está tudo terminado; pelo cansaço, dá-me de beber») escrevia o copista do Alc. 140. Outros pediam que os recordassem espiritualmente; mas alguns outros não deixavam de exteriorizar estranhos desejos menos pudicos⁹³.

Para perceber esses desabaços importará reconhecer que a escrita é uma operação morosa⁹⁴ e incómoda⁹⁵ para quem deve escrever com a mestria de um pintor, segurando a pena com dois dedos e traçando as letras em desenho cuidado, sem apoiar a mão para não manchar ou engordurar o suporte, atendo com frequência no traçado do bico que se vai embotando, tentando afiá-lo da melhor maneira logo que o traço se alarga, tomando atenção na tinta que empasta com o frio, sofrendo a dureza de uma cadeira sem outro conforto que um espaldar ou um braço de madeira, ainda suportando o frio ou

⁹³ Para o fundo alcobcense. cf. Mário Martins, «Os monges perante os códices», *Beatina*, 65, 1959, 155-163; «Copistas dos Códices Alcobcenses», *Beatina*, 66, 1958, 412-423. Num manuscrito do século IX-X lemos: «scitoteis mais que todas as artes é a do copista o trabalho é difícil e difícil é ter o peçoço doçado e escrever sobre o pergaminho durante seis horas». Um outro confessa: «Três dedos seguram a caneta, mas todo o corpo trabalha». Ou ainda: «A última linha de um livro é tão agradável ao copista como o porto ao marinheiro». Os Beneditinos de Beuveret publicaram vários volumes dos colofões de manuscritos occidentais; não obstante o estilo ser de formulários, é possível perceber sensibilidade que variam segundo os tempos, os lugares e as circunstâncias ou a personalidade do copista: *Bénédictins de Beuveret. Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, Friburgo, 1965-1979, 7 vols.

⁹⁴ O *Beato de Silos* consencido hoje em Londres demorou quinze anos a fazer (London, BL, Add. Ms. 11695); mais rápido foi o executante do Madrid, AHN, Cod. 1097B, já que Mágio e Emeterio o executaram entre 1 de Maio e 27 de Julho de 970. M. C. Diaz y Diaz, *Libros y librerías en la Rioja Abacial*, Logroño, 1976, conseguiu determinar a progressão da cópia para alguns livros (no caso muito lenta).

⁹⁵ No *Liber Ordinum*, terminado no ano de 1309, em Silos, o copista João suspira de alívio ao chegar ao fim: «Chregamos ao porto depois de ter escrito este livro com grande esforço. Do mesmo modo que o navegante anela por chegar a bom porto, assim o copista suspira pela última linha». O copista representado na Catedral de Chartres, pátio real, século XIII, escreve sobre uma escrivaninha apoiada nos joelhos, em posição pouco favorável para um esforço prolongado (note-se, nesta representação que não falta o tinteiro que o copista sustenta na mão esquerda nem a régua e três espojas com três canetas suplementares).



o calor ambiental, lutando contra o tempo quando é necessário devolver um manuscrito à sua procedência, adaptando-se às condições de luz e experimentando o incômodo da diminuição da capacidade de visão (não é certamente por acaso que algumas iluminuras nos retratam o copista com óculos)⁹⁶.

Por vezes era necessário executar o trabalho de cópia dentro de prazos estritos; ou porque alguma circunstância de uso assim o exigia, ou porque se tornava obrigatório devolver um exemplar emprestado. Nessas condições, duas hipóteses se levantavam: ou os monges prolongavam o tempo de trabalho ou a cópia era repartida entre vários responsáveis. Os monges de Cluni e os Cônegos Regulares de St.º Agostinho podem ser dispensados do coro, mas não os Cistercienses. Por outra parte, estes podem trocar o trabalho do campo pelo do *scriptorium*, apenas em alguns períodos do ano, pois nos tempos mais ocupados, como seja o das colheitas, tal não acontece. Podem assim chegar a trabalhar 6 horas por dia, sendo permitido, em certas circunstâncias, fazê-lo também em dias de festa menos solenes, mas não aos domingos e festas mais solenes.

A repartição de trabalho por vários copistas era prática possível desde bastante cedo⁹⁷, cabendo ao responsável pelo *scriptorium* formar a equipa que melhor respondesse a um produto final homogêneo. Em Cluni, na segunda metade do século XI, pelo menos sete (e talvez mesmo nove) mãos diferentes intervieram na cópia de um só manuscrito; é provável que nem todos pertencessem ao próprio mosteiro, mas colaborassem durante os períodos de tempo que nele se albergavam ao passarem por ali vindos de várias regiões de França, Itália, Alemanha, atraídos pelo prestígio do mosteiro⁹⁸. De entre os copistas que trabalharam em Malmesbury, na primeira metade do século XI, é possível identificar nada menos que 45 mãos diferentes entre os colaboradores de Guilherme, historiador desse mosteiro⁹⁹. Não parece que todos eles tenham inicialmente a mesma formação nem uma competência comprovada, mas em compensação pode reconhecer-se que houve um aperfeiçoamento na escrita. Pode assim considerar-se que um responsável acompanhava a execução e ia impondo um estilo comum ou ao menos uma unidade de conjunto, mas não se recusava a integrar variantes mais ou menos individualizadas quando elas apresentavam consistência própria e não destoava das demais¹⁰⁰.

Ao copista exige-se sobretudo que preste atenção a uma multiplicidade de operações: escrever sem erros não é tudo; respeitar as linhas de empaginação e de regramento que habitualmente já outro traçou; atender à distribuição do texto segundo uma imposição rigorosa, de modo que no final a sequência de texto não sofra interrupções; prever o espaço para as rubricas e para a iluminura que cabem a outro companheiro; harmonizar a mancha e encontrar correspondências entre o texto a copiar e o material ao seu dispor; corrigir os erros logo que neles adverte ou outro lhe aponta; alisar convenientemente qualquer intervenção de modo a que a superfície do suporte não fique prejudicada; marcar os cadernos com o respectivo reclamo ou conveniente assinatura...



⁹⁶ Jean Hoyoix, «Comment travaillaient les copistes au Moyen Âge», *Bulletin du Vieux-Liège*, 9, 1979, 406-415; Id., «Pétrarche à Liège», ib. n.º 192, p. 1-12. Para a representação de um copista com óculos, ANTT, Casa Forte, *Biblia dos Jerónimos*, vol. VI, reproduzido em Maria José Azevedo Santos, *Da vigésima à carolina*, Coimbra, 1988, grã. XIII; na verdade, a sua figuração está documentada desde finais do século XIII, deixando o copista Desiderius de Bistoff a indicação de que o manuscrito 50 da Biblioteca de Saint-Mihel foi realizado em 1273 com os óculos postos.

⁹⁷ Cf. J. Vezin, «La répartition du travail dans les "scriptoria" carolingiens», *Journal des Savants*, juillet-septembre, 1973, 212-227.

⁹⁸ Monique-Cécile Garand, «Le scriptorium de Cluny, carefour d'influences au XIe siècle: le manuscrit Paris, BN, Nouv. acq. lat. 1548», *Journal des Savants*, Oct.-Dec. 1977, 257-283.

⁹⁹ Rodney M. Thomson, «The scriptorium of William of Malmesbury», in *Medieval Scribes, Manuscripts and Libraries - Essays presented to N. R. Ker*, ed. M. B. Parkes & A. G. Watson, Londres, 1978, p. 117-142.

¹⁰⁰ Jean Vezin, «Une importante contribution à l'étude du scriptorium de Cluny à la limite des XIe et XIIe siècles», *Scriptorium*, 21, 1967, 312-320; Id., «Un martyrologe copié à Cluny à la fin de l'abbatit de Saint-Hugues», in *Hommages à André Bouttery*, ed. G. Cambier, Bruxelles, 1976, p. 494-512.

- ☞ Quanto ao texto, deve o copista saber lê-lo e transpô-lo de forma correcta. Por vezes, o texto não lhe é imediatamente acessível. Comete erros? O grau de fidelidade é variável. Cópia material? Falta de rigor na leitura? Dificuldade na decifração de uma escrita saída dos hábitos mais frequentes?¹⁰¹ Interpretações abusivas ou erróneas? Tudo é possível, mas o respeito que lhe era incutido sobretudo pelo texto da Escritura Santa levava o copista medieval a tonar como virtude aquilo que hoje considerariamos como qualidade intelectual¹⁰².
- ☞ A actividade do copista é seguida pelo responsável do *scriptorium* e controlada pelo corrector, que pode ser o mesmo ou outro.
- ☞ O corrector indica os erros nas margens; depois, normalmente é o próprio copista quem deve introduzir as correcções apontadas. Quando há que preencher lacunas, deixam-se no texto as sinaisfeitas convenientes (como sejam três pontos em triângulo ...) e nas margens escrevem-se as palavras omitidas.

7.2.3. Do iluminador sobretudo se exigem competências particulares. Por vezes, o próprio copista acumula a função de iluminador. Não raro as duas competências andam separadas e correspondem a intervenções autónomas e isoladas.

- ☞ Para comprovação da primeira situação poderá servir o reconhecimento de solidariedade entre a escrita e o desenho ou a identidade de cores utilizadas¹⁰³, no entanto, tal proposta de análise só se torna operativa caso o desenho tenha sido realizado em simultâneo e não em momentos distanciados. Por vezes são os próprios que declaram serem os autores de ambas as operações. A iconografia, sendo frequentemente estereotipada, pode ter apenas uma das funções, e por isso por vezes a legenda completa a caracterização. De S. Dunstano se diz no Ms. Oxford, Bodl. Ms. Auct. F. 4. 32, fl. 1, que «*pictura et scriptura huius pagine subtus uisa est de propria manu sancti Dunstani*»; Hugo, do Ms. Oxford, Bodl. Lib., Ms. Bodley 717, fl. 287v (códice dos finais do século XI), a si mesmo se declara «*pictor*» e «*illuminator*», mas a figuração que surge no final do códice e que por boas razões se pode interpretar como uma espécie de cólôfon) apresenta-o sob os traços de copista, mergulhando com a mão esquerda uma longa pena no tinteiro córneo e segurando com a direita a faca de apoio do suporte¹⁰⁴.
- ☞ Mais frequentemente, no entanto, elas andam separadas e a própria expressão linguística as distingue¹⁰⁵, quando não é a consciência profissional que as associa com outros¹⁰⁶. Não apenas porque exigem habilidades e técnicas específicas (não obstante a realização da escrita se aproxime da pintura, no segurar

¹⁰¹ No cólôfon do Ms Lisboa, BN, Alc. 143, originário de Lorvão, o monge que em 1185 escreveu *Martyrum et Miracula Sancti Thomae Cantuariensis* parece demonstrar a sua satisfação pela inclusão de um novo tipo de escrita: «*Qui scriptura[m] autulit libri istius in terra ista benedictus sit a deo uno et a sanctis suis et uiuam honoratus multo tempore a regibus et principibus suis, ab episcopis et omnibus clericis tam istius terre quam extraneis. Nilo exultamus, todavia, a possibilidade de al «scriptura» se referir a «diótro», mas não deve escapar-nos que em catálogos da Sé de Coimbra e da Sé de Braga a letra visigótica é referida como «galega», o que manifestamente traduz um distanciamento.*

¹⁰² A «desdoblização» da falta está expressa num nome. «*Tivillius*», que teria enfrentado o próprio Santo Agostinho. Segundo uma tradição medieval, o demónio encareggiou-se de recolher num saco todos os lapsos cometidos por cada copista para lhes apresentar no juízo final; juntaria também todas as sílabas cometidas no ofício. Cf. Charles Samaran, «*Tivillius, démon des copistes*», in *Une langue ve d'Inde. Revue d'Indologie*, Paris, 1978, II, p. 589-598; J. Vieillard, «*Tivillius, démon des copistes et des moines étourdis*», *Revue Portugaise de História*, 7, 1957, 399-403; A. Verret, «*Tivillius, démon des copistes*», *Bull. de la Société des Antiquaires de France*, 1958, 155-157.

¹⁰³ No Ms Pádua, Bib. Cap., s. n., fl. 85v, Isidoro, ao inserir a sua figura entre as linhas de texto e ao apontar com os seus instrumentos de trabalho para dentro dessas mesmas linhas, apresenta-se na dupla condição de copista e de iluminador que cria solidariedade entre desenho e texto.

¹⁰⁴ Cf. abaixo, imagem III.

¹⁰⁵ O biógrafo de S. Dunstano explicita a sua mestria em «*facere picturam, litteras formare*»; cf. J. G. Alexander, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰⁶ Umaz vezes pertencem às confrarias (ou «guildas») de copistas, outras vezes às dos pintores. Os Estatutos da Confraria de S. Lucas, de Paris, de 1391, a que pertenciam pintores e escultores, não mencionam os iluminadores, mas em Florença estão incluídos na confraria dos médicos e dos artesãos especiais (na base da utilização de pigmentos), tendo em 1348 o mesmo estatuto que os pintores na Confraria de S. Lucas, tal como parece acontecer em Bruges juntamente com os ourives.

do instrumento, o pincel exige maior agilidade que o cálamo ou a pena). É que a execução da iluminura transcende muitas vezes as possibilidades do enquadramento monástico quanto a compaginação entre requisitos de execução e disponibilidade de tempo útil. Se a escrita pode ser levada a cabo por pequenos sectores, sem pôr em causa a homogeneidade do produto final, a colocação de tintas exige um dilação de tempo que se sobre põe ao dos horários monásticos.

Por isso o *scriptorium* monástico recorre a artistas estranhos ao próprio mosteiro. A iluminura do Copenhaga, Kongelige Bibliotek, s. 4.2.º, por exemplo, retrata-nos um leigo, bem caracterizado na sua maneira de vestir, nessa função. Efectivamente, a partir de finais do século XII aparecem informações de que os iluminadores são estranhos à comunidade monástica.

Semelhante situação tem implicações várias. A iconografia mais antiga pretende associar copista e iluminador numa mesma imagem¹⁰⁷; parece daí inferir-se a preocupação em que o trabalho seja de colaboração e complementaridade, independentemente da autonomia de cada um. A associação fica assegurada mediante uma planificação e uma ordenação do trabalho empreendida sob orientação do responsável pelo *scriptorium*. Sendo copista e iluminador da mesma comunidade, o trabalho pode também ser executado em correlação de um com o outro.

Diferente a situação em que a tarefa é entregue a um agente estranho. Na base, estabelece-se um contrato com um programa de trabalho em que se definem as modalidades de iluminura, a natureza dela, a discriminação dos elementos (figurativos, historiados, ou simples letrinhas), os ornamentos a executar, as cores ou materiais a utilizar¹⁰⁸.

A contrapartida desse contrato é a contabilização de custos de forma directa e correlativa. A julgar por facturações posteriores, à iluminura cabia a parte mais significativa dos dispêndios com o códice¹⁰⁹. A razão está sobretudo do lado dos materiais utilizados (como o ouro) muitos deles só acessíveis por importação (como o lápis lazuli, cuja origem era o actual Afeganistão). Mas está também em causa o pagamento de trabalho especializado.

Uma vez estabelecido contrato e programa de trabalho, a liberdade com que o artista trabalhava pode apreciar-se sob vários pontos de vista. Nem sempre o iluminador executava desenhos originais, pois recorria também a modelos já existentes, por vezes utilizando o decalque em suporte impregnado de resina. Em qualquer dos casos era acompanhado ou eram-lhe lançadas de forma discreta as orientações convenientes sobre o desenho, as cores ou o texto a incluir¹¹⁰.

O trabalho do iluminador compreendia vários momentos, alguns deles mais destacados que outros, segundo as circunstâncias.

¹⁰⁷ Assim num dos códices de Echternach, do século XI (Evangelário de Henry III, Brème, Staat- Universitätsbibliothek Cod. B. 21); também Paris, BN, lat. 11575, fl. 1. Cf. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 12 e 13, fig. 16 e 17.

¹⁰⁸ Pode citar-se, a título de exemplo, o programa traçado por Jean Lebègue (estudito a quem se deve uma compilação de tratados sobre o fabrico de cores), para a ilustração de um exemplar de Salústo. Paris, BN, lat. 9684, fl. 1. cf. Colette Baumé & François Avril, *Les manuscrits des rois de France au Moyen Age*, Paris, 1997, p. 28-29. «Faça-se para o frontispício da obra o retrato de um homem de barba comprida que terá na cabeça um gorro branco, como era costume usar ao tempo; estará sentado num cadeirão que será sólido e diante de si terá uma escrivaninha sobre a qual fará menção de escrever; do lado de fora terá o escudinho ou criado com um cavalo castanho com arnés dourado e estará o dito criado numa bela planície onde haverá erva e árvores de diferentes espécies.

¹⁰⁹ O custo de um Missal para a Abadia de Westminster, em 1383-1387, custou uma soma de £ 39 10s 10d, sendo £ 22 0s 3d para a iluminura das grossas literetas, 10s para a escritura de um calário..., enquanto o copista não recebeu mais que £ 4, além do alojamento durante 26 semanas e uma peça de vestuário. Em 1518, o livro de *Chants royaux en l'honneur de la Vierge au Puy d'Amiens* oferecido pela cidade de Amiens a Luísa da Sabóia apresenta a seguinte contabilidade: 3 £ 14s para pergaminho, 12 £ para o copista, 45 £ para o iluminador que executou 48 miniaturas, 8 £ por aplicação de cores, 13 £ 14s pelas letrinhas, 6 £ pela encadernação, além de outras despesas, que totalizaram a enorme soma de 366 £. Cf. J. J. G. Alexander, *op. cit.*, p. 36-38.

¹¹⁰ Robert G. Calkins, *Distribution of labor: Illumination of the Hours of Catherine of Cleves and their workshop*, Filadélfia, 1979. A iluminura do códice Praga, Liv. Capitular, Ms Kap. A21.1, datado de 1136, é particularmente relevante para documentar a repartição do trabalho de iluminura: Hildebertus enquanto responsável pela sua oficina de iluminura ocupa um lugar central, sentado numa estante alta, Everwinus está em posição inferior, entregue a preparar um elemento de inicial; ao primeiro pertence certamente a escolha dos motivos e a ornamentação fundamental do códice.

- Num primeiro tempo, havia que criar o enquadramento no fôlio, que para a iluminura era, a um tempo, subordinado à empaginação de texto e, a outro tempo, autónomo e independente para salvaguardar a identidade e a funcionalidade do elemento iconográfico¹¹¹. Pressupõe isso uma planificação anterior, com a abertura de espaços durante a fase de escrita, em função do elemento iconográfico a incluir.
- Caso diferente é aquele em que os elementos iconográficos são realizados em materiais independentes: assim acontece com bom número de *Livros de Horas*, particularmente dos mais requintados, em que a iluminura ocupa fôlio próprio; nessas circunstâncias, o artista trabalha os dados em maior liberdade e apenas se lhe pedirá que respeite as dimensões da empaginação ou do formato do livro ou se integre num processo comum de execução de várias iconografias de um todo.
- Em segundo momento, era delineado o desenho, usando um ponteiro de prata ou marfim (em período mais recuado) ou mina de chumbo, e, mais tarde, a tinta¹¹².
- Depois, lançava-se sobre o esboço uma primeira camada de gesso para formar a base e criar a tonalidade fundamental e aplicava-se o ouro. Aplicavam-se depois as diferentes cores (obtidas de produtos vegetais ou minerais¹¹³), seguindo uma escala que começa pelas mais pálidas às mais vivas, passando dos meios tons aos tons mais nítidos. Sobre as cores, há lugar para sobrepor traços de adorno, nomeadamente os filigranados¹¹⁴.
- O retoque final com a pena ou pincel reajustava qualquer pormenor. A partir do século XII, os artistas começam a preferir, à aguada das suas cores, uma espécie de pastel obtido com mistura de pigmento em água com goma ou clara de ovo, a que dão o nome de guache, e que permite efeitos mais notórios. Para o dourado, só depois de ser espalhada uma camada de cola feita de peixe e de mel, se colocava uma folha de ouro muito fina talhada segundo as dimensões precisas da superfície a trabalhar¹¹⁵.
- É hoje possível examinar esta escala de procedimentos em iluminuras inacabadas ou por processos tecnicamente evoluídos, como o da análise do desenho subjacente. No Fundo Alcobacense da Biblioteca Nacional de Lisboa, o Alc. 365, fl. 16v, fornece-nos um claro exemplo de uma letrina (um n, uncial, habitado por motivos vegetais) onde o desenho apontado a tinta, não foi completado por não ter recebido cor. Uma outra iluminura do Alc. 360, fl. 113v, apresenta apenas a cor mais forte na haste da letrina h, sem que lhe tenham sido aplicadas as cores complementares. O contraste pode estabelecer-se, por exemplo, com a letrina n no mesmo códice, Alc. 360, fl. 55v, em que o vermelho e o verde se combinam e entrelaçam. O *Cancioneiro da Ajuda* apresenta inúmeras iniciais apenas esboçadas ou sem o conjunto de cores completo.
- As observações podem ser confrontadas com a descrição apresentada pelos próprios artesãos medievais. Assim C. Cennini, no cap. 157 do seu *Livro del Arte*, ocupa-se *Da forma de miniar e dourar o papel*: «Antes de miniar, convém esboçar figuras, folhagens, letras ou o que se desejar com um estilete de chumbo

¹¹¹ D. Byrne, «Manuscript ruling and pictorial design in the work of the Limbourg, the Bedford Master and the Boucicaut Master», *Art Bulletin*, 66, 1984, 118-136.

¹¹² A alteração talvez seja concomitante com a dos instrumentos utilizados para a própria empaginação e regramento, mas também aí não se conhecem fronteiras de tempo bem definidas, ainda que o primeiro limite do uso da mina seja a partir do século XI-XII, momento a partir do qual não é estranho que apareça eventualmente o uso da tinta, que se tornará habitual no século XIV-XV.

¹¹³ De entre os vários tratados, começando pelo *Mappe Clavéda*, do século IX, veja-se Abraão Ben Judah Ibn Hayyim, *O livro de como se fazem as cores*, ed. Blondheim, in *Jewish Quarterly Review*, 19, 1928, 97-135 = ed. A. Moreira de Sá, in *Revista da Faculdade de Letras*, 3.^o ser. 4, 1960, 210-223. De ter em conta sobretudo Teófilo, *De diversis artibus*, do século XII, cf. *Théophile, Essai sur divers arts*, trad. J. J. Bourassé, not. de André Blanc, Paris, 1980.

¹¹⁴ Analisando a letrina B da Bíblia de Worms, Donald Jackson, *The story of writing*, New York, 1981, estabelece nove passos na ornamentação: 1. traçado do esboço, a mina de chumbo; 2. reforço dos contornos a pena e tinta; 3. aplicação da base do dourado; 4. aplicação da folha de ouro; 5. coloração com as tintas mais brandas; 6. aplicação de cores médias: azul, rosa, verde; 7. reforço da tonalidade das cores precedentes; 8. retoque dos contornos com pena de traço fino e negro para completar a cor escura; 9. reinar com finos traços de branco, com a ajuda de caneta e pincel.

¹¹⁵ Cf. Donald Jackson, *op. cit.*, p. 82-83, 90-91.

em cima do papel, ou seja, do livro; depois é conveniente repassar suavemente com uma pena o que se tiver esboçado. Seguidamente, convém preparar uma cor com gesso, o chamado gesso de douradores... Quando for preciso para dourar, tome-se um pouco... e deixe-se secar. Depois, tome-se o ouro; pode-se colocar bafejando sobre ele ou sem bafejar. Depois de dourar, tome-se um dente ou pedra de brunar e bruna-se; mas coloca debaixo do papel uma tábua dura de madeira muito limpa e brune com ele. Há que saber que com o gesso para miniar se podem delinear letras com pena, para decorar fundos e fazer o que se deseje, já que é muito adequado para isso. Antes de cobri-lo com ouro, há que comprovar se é necessário raspá-lo com a ponta de uma faca quer para alisá-lo quer para limpá-lo de qualquer impureza, pois é inevitável ter de alisar mais numa zona que noutra com o pincel, coisa que se deverá evitar sempre, na medida do possível¹¹⁶.



- (C) A paleta de cores era mais ou menos variada. O iluminador representado no Ms BPMP; St.^a Cruz 20, fl. 139, tem à sua frente seis godés, cada um deles presumivelmente destinado a uma cor; efetivamente parecem ser os tons que se descortinam na letrina habitada pelo artista, sentado em cadeira de braços longos sobre os quais repousa a tábua de trabalho. Em contraste com ele, a figura do Ms BPMP; St.^a Cruz I, fl. 334 (representando S. Jerónimo a escrever a Heliodoro, em inicial ao *Livro de Tobias*), apenas apresenta um tinteiro, em forma cônica, e dois godés¹¹⁷; na realidade, a combinação de cores na própria iluminura é mais larga e contando com as que entram nas letras da rubrica teremos um conjunto de seis. Segundo o tratado de Cennino Cennini, que é de 1437, «há sete cores naturais, quatro de natureza terrosa, como o negro, o vermelho, o amarelo e o verde; três cores naturais devem ser potenciadas artificialmente: o branco, o azul de ultramar, e o amarelo»¹¹⁸. De forma semelhante as apresenta um tratado *De arte illuminandi*, também do século XIII (Nápoles, BN): «Oito cores são necessárias para a iluminura: o negro, o branco, [o vermelho], o glauco (amarelo), o azul, o violeta, o verde, e o rosa, cores fornecidas quer pela natureza quer pelo artifício. O negro toma-se na terra negra ou na pedra; obtém-se de sarmentos de videira ou lenha carbonizada, fumo de candeias ou da cera ou da gordura, sépia recolhida numa bacia ou numa escudela de vidro. O branco fez-se com chumbo ou cerusa ou ossos de animais calcinados. O vermelho é extraído da terra vermelha chamada macra; o que toma o nome de cinábrio é feito de enxofre e de mercúrio; damos-lhe o nome de mínio quando é feito de chumbo. O glauco (amarelo) é tirado da terra amarela que tem o nome de orpimento, de orfino, de açafraão; faz-se também com raiz de curcuma, ou com erva de piseiro e cerusa; o que tem o nome de «gialolino» (amarelo de Nápoles) é produzido pelo pastel. Os azuis naturais são o azul de ultramar e o azul da Alemanha; o azul artificial faz-se com uma planta chamada tornesol, que dá também um violeta. O verde vem da terra ou do verde de azul (pedra arménia); tira-se também do cobre, do lírio azurim (iris) e de uns abrunhos pequenos. O rosa ou roseta que se emprega sobre o pergaminho para trazer os contornos das folhas e o corpo das letras faz-se com o pau brasil. A cor brasil líquida e sem encorpar, para fazer sombreados, faz-se com a mesma madeira, mas de outro modo»¹¹⁹.

- (C) A utilização de cores podia, assim, ser mais ou menos reduzida. Por escassez de materiais, ou por opção. Os Cistercienses, por exemplo, tomavam como orientação, por razões de despojamento material,

¹¹⁶ Cennino Cennini, *El Libro del Arte*, com. ant. Franco Brunelo, trad. Fernando Oimeda Latorre, Madrid, 1988, cap. 157.

¹¹⁷ Cf. Maria Adelaide Miranda, *A iluminura de Santa Cruz de Coimbra no tempo de Santo António*, Lisboa, 1996.

¹¹⁸ *Op. cit.*, cap. 36.

¹¹⁹ Cf. Gilberte Garrigou, *Naissance et splendeur du manuscrit monastique (du VIIIe au XIIIe siècle)*, Noyon, 1992, p. 44. Oito são os godés que tem à sua frente, para as diferentes cores, o iluminador representado no Ms Londres, BL, Royal 6 E. VI. fl. 329 [Enciclopédia de James L. Palmer, para a letrina C(olor)]; cf. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 40, fig. 59.

servirem-se apenas de uma cor para as letras¹²⁰, a observância de tal preceito teve, aliás, como complemento a adopção de cores alternantes para obter um efeito de contraste.

Ⓒ A atribuição de cores na imagem não era operação arbitrária; por isso surgem, nas margens ou no interior da superfície das letras e figuras, indicações relativamente à sua identificação, a partir de uma abreviatura, ou outro sinal, colocados na margem ou mesmo dentro da superfície a colorir: *a, azur, y wrmiculum, vir, viridis, oca, laz, de auro*¹²¹... Pode isso significar que um responsável principal pela execução da iluminura tinha a ajudá-lo algum auxiliar a quem encarregava de determinadas tarefas. Sabe-se efectivamente que, tal como nos documentam as iluminuras de Hildebertus com o seu assistente Everwinus, era este quem se encarregava de elementos secundários ou repetitivos¹²². A intervenção de vários artistas, de qualidade diferenciada, em momentos distintos, estará assim na origem de várias iluminuras que ficaram por terminar. A colaboração era tanto mais fácil quanto o trabalho era executado em fase em que manuscrito não estava ainda encadernado e por isso se podiam distribuir os cadernos pelos diferentes artistas e segundo a respectiva especialização cada iluminador executava a parte que lhe cabia, ficando os elementos principais para o mestre e os secundários ou repetitivos para o ajudante.

Ⓒ De resto, a técnica do escantilhão era conhecida, particularmente para os desenhos de enquadramento¹²³. O mesmo se diga de livros de padrões, onde o principiante se ia inspirar ou sobre o qual se negociava a encomenda da decoração dos elementos complementares da iluminura de um livro.

Ⓒ Na verdade, a partir do século XIII, pelo facto mesmo de a iluminura ser executada por artistas que viviam do seu trabalho e porque havia que assegurar que o resultado correspondia ao que era pedido (sobretudo quando o público já se habituara a determinados padrões e havia intermediários que asseguravam os contactos), a execução ficava integrada em regime de contrato¹²⁴. É particularmente conhecido e citado o contrato celebrado entre Attavante degli Attavanti e o mercador florentino Chimenti di Cipriano di Sernigi, datado de 1494, para o trabalho de iluminura de uma Bíblia em sete volumes e um exemplar das Sentenças de Pedro Lombardo¹²⁵.

Ⓒ Nele, são complexas as cláusulas contratuais entre artista e respectivo patrono: um caderno exemplificativo (um «quinterno») foi executado previamente e serviu de base para estipular prazos, estabelecer formas de inspecção do trabalho e modos de pagamento ou penalizações de não cumprimento das cláusulas.

Ⓒ Este procedimento permitia comprovar as capacidades do iluminador e aquilatar o período de tempo em que o manuscrito poderia ser executado. Mas outros procedimentos eram possíveis. Perante um

¹²⁰ É o princípio de *Litterae unius coloris frant et non depressis* enunciado no cap. 80 das *Instantia Generalis Capituli apud Caserium*; cf. C. Oursel, «Les principes et l'esprit des miniatures primitives de Chéreaux», *Cronica*, 6, 1955, 161-172; W. Cahn, «The Rule and the Book: Cistercian Book Illumination in Burgundy and Champagne», in *Manuscript and the Arts*, ed. T. G. Verdon, Syracuse, 1984, p. 139-172.

¹²¹ Marie-Thérèse Goussset & Pierre Steinmann, «Indications de couleur dans les manuscrits médiévaux», in *Peintures et ornements de l'Anjou et du Moyen Âge*, Paris, 1990, p. 179-198; P. Steinmann & M.-T. Goussset, «Marques, mots, pratiques: leur signification et leurs liens dans le travail des enlumineurs», in *Visuaires du livre et de l'écriture au Moyen Âge*, ed. Olga Weijers, Turnhout, 1989, p. 42-50. Cf. J. G. Alexander, *op. cit.*, p. 45.

¹²² Os códices são nomeadamente Entocobno, Kungliga Bibliotek, A 144, ff. 34, onde, na base de uma iluminura de Gregório Magno, se apresenta Everwinus na sua condição de ajudante de Hildebertus a colorir um florão. Cf. J. G. Alexander, p. 14-15; H. Martin, «Les esquisses des miniatures», *Revue Archéologique*, 2, 1904, 17-45.

¹²³ Cf. Dorothy Miner, «More about medieval pouncing», in *Essays on manuscripts, books and printing written for Hans P. Kraus on his 60th birthday*, Berlin, 1967, p. 87-107.

¹²⁴ Escrito ou oral (cf. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 52) é irrelevante para o caso, independentemente de muitos mais do que os conservados haja que suportar. Mas não será de ter em pouca conta a perspectiva já dos antigos juristas que consideravam que a pintura enriquecia uma superfície e por isso o suporte pertencia a quem a executava, independentemente dos direitos do autor sobre o texto originário, direitos que não eram reconhecidos.

¹²⁵ Bíblia e Sentenças foram entradas na biblioteca do rei D. Manuel I de Portugal e por seu testamento foram comitadas ao Mosteiro do Jerónimo, que delas foi espoliado pelo general Jeronim, em 1808, mas depois recuperou em 1815. Encontram-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. O contrato primitivo foi publicado por G. Milanesi, *Nuovo documento per la storia dell'arte italiana dal XII al XV secolo*, Florença, 1901 (reed. 1973), publ. in: J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 181-182.

tipo de livros cuja estrutura era conhecida (como no caso de *Livro de Horas*), e salvo pormenores individualizados para responder a situações concretas (no caso apontado, a variante vinha do sector das devoções, em que seria necessário incluir o santo patrono do destinatário: num missal, havia que atender ao culto local), era fácil tomar um modelo de base e escolher o tipo de iluminura a executar, fosse de imagens fosse de bordaduras, fosse de materiais a utilizar. Mais complexo seria a encomenda de iluminura para uma Bíblia, em que os elementos iconográficos não se impunham por modelo.

Ⓒ Todavia, perante um livro de texto, tradicionalmente parecia impor-se o esquema de uma iluminura inicial (maior ou menor, conforme a solenidade do exemplar e a nobreza do destinatário), mas era mais difícil estabelecer outra modalidade de iconografia para os diversos sectores da obra que não fosse a de uma capital mais ou menos ornamentada, a não ser que o iluminador ou o seu contratador conhecesse com exactidão a estrutura e o conteúdo dessa mesma obra.

Ⓒ Há que admitir também o caso em que alguém estabelece um programa a ser executado: entre os casos mais citados está o que foi escrito, possivelmente por um teólogo dominicano, para um breviário iluminado por Jean Pucelle, pelo ano de 1325¹²⁶. Na interpretação de uma iluminura de colofon que se encontra numa *Bíblia moralizada* e onde se representa um tonsurado em posição intintativa frente a um copista (New York, Pierpont Morgan Library, M. 240, fl. 8) costuma-se aduzir que as figuras reproduzem a colaboração entre um teólogo e um iluminador para a produção daquela Bíblia¹²⁷.

Ⓒ Noutras circunstâncias, o iluminador atém-se a histórias conhecidas: no *Livro de Horas* de Isabel da Bretanha, por exemplo¹²⁸, o iluminador, que deve ter trabalhado entre 1430 e 1440, segue algumas legendas conhecidas: por exemplo, a preceder imediatamente a oração *O intemerata*, nos medalhões que adornam as bordaduras são representadas várias cenas de um dos milagres contidos nos *Mariais* medievos, o da criança judia salva pela Virgem Maria depois de ter sido atirada para dentro de uma fornalha por seu pai, ao inteirar-se este de que seu filho se juntara às outras crianças cristãs que haviam recebido naquele dia a eucaristia¹²⁹.

Ⓒ Semelhante variedade obriga a colocar o problema da relação entre imagem e texto, numa perspectiva de articulação de um elemento com outro e em função da leitura a que se destinam.

Ⓒ Não é certamente indiferente que o elemento iconográfico ocupe a caixa destinada ao texto ou extravase dela, como não parece totalmente neutro que a imagem seja delimitada por enquadramento de linha ou esteja solta e bem assim que interrompa ou não a coluna de texto¹³⁰.

Ⓒ A solidariedade dos elementos é tanto mais pressentida quanto não existem traços delimitativos. Admitindo, porém, que presença de texto e imagem (qualquer que seja o tipo de ilustração trazida pelo traço iconográfico) pressupõe uma correlação e gera uma articulação entre eles, mesmo que sob pena de simplificação, poderemos reconhecer uma tipologia de efeitos gerados pelo tipo de articulação, três mais directamente implicados (marcação, explicitação, enquadramento), e um outro complementar (alternância):

¹²⁶ Paris, BN, lat. 10483-4; L. F. Sandler, «Jean Pucelle and the lost Miniatures of the Belleville Breviary», *Art Bulletin*, 66, 1984, 73-96.

¹²⁷ Cf. J. G. Alexander, *op. cit.*, p. 57, fig. 76.

¹²⁸ Lisboa, Fundação C. Gulbenkian, Museu, Ms LA 237.

¹²⁹ A interpretação do nosso iluminador está sem dúvida mais em consonância com o sentido original que a classificação dada por J. Le Goff, «El judío en los ejemplos medievales: el caso del *Alphabetum Narrationum*», in *Lo maravilloso y el cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985, p. 120, onde pretende que a pogue-narrativa seja exemplo de como «a eucaristia tomada por um infiel protege-o do fogo». Obviamente, o que está em causa é a protecção de Maria mesmo em situações extremas, como é resto e o tema dos demais contos do *Mariais magnum*.

¹³⁰ Pode-se, aliás, traçar um desenvolvimento histórico desde o «papyrus style» à imagem autónoma, em fólio isolado, passando pela justaposição ou sobreposição de registos («planos») diferentes no fólio e o deslizar para a imagem: cf. Hélène Toubert, «Formes et fonctions de l'illumination», in *L'histoire de l'édition française*, 1 — *Le livre enquadré: Du Moyen Âge au milieu du XVIIIe siècle*, Paris, 1982, p. 87 ss.; Kurt Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex: A study of the origin and method of text illustration*, Princeton, 1970.



a) Marcação do livro e de estruturas fundamentais do texto. A iluminura, porque é elemento de decoração, embeleza e nobilita o livro. Porque se insere no texto, separa e distingue, faz realçar as diferentes unidades como parte de um todo em que elas se inter-relacionam; acentua assim a unidade do texto, ainda que seja apenas através de simples lettras que variam no tamanho, na cor, ou na sobrecarga de elementos ornamentais, pois basta que seja observada uma hierarquia entre esses elementos para ser induzida a globalidade do texto; quando o elemento marcado é a rubrica miniada, esta associa o dado textual (que sintetiza conteúdos) com o dado da cor (que tanto estabelece fronteiras como situa o leitor)¹²¹.

b) Complementaridade da imagem relativamente ao texto. Estando em correlação com o texto, cabe à iluminura transferir para o plano visual o que aquele enuncia discursivamente; sendo mais abrangente, sintetiza na imagem o que o discurso formaliza em unidades mais alargadas; sendo complementar, pode aduzir elementos supletivos, quer em plano sintagmático e histórico, quer em plano paradigmático e alegórico ou também moral¹²²; todavia, não é de excluir independência da iluminura relativamente ao texto, tanto mais quanto, sendo dois os intervenientes, o iluminador pode actuar isoladamente ou mesmo arbitrariamente¹²³, ou até erradamente, colocando as iluminuras em lugares menos exactos ou com elementos que contrariam o próprio texto¹²⁴; em sentido inverso vão outros casos em que a iluminura supre a ausência do texto¹²⁵.

c) Enquadramento e solenização do texto. A variação pode ir do fundo colorido do fólio, para receber letras, até caixilhos que individualizam páginas, ou, mais frequentemente, constituir bordaduras mais ou menos ornamentadas (que historicamente apresentam desenvolvimento específico); não é de ter em menos atenção o começo do texto, onde a inicial, na sua habitual magnificência, serve de pórtico introdutório¹²⁶.

d) Alternância ao texto. Ultrapassando a *ordinatio* do texto e saindo para a margem¹²⁷, a figura torna-se, por vezes, não já modo de integração, mas exercício catártico, quando não mesmo de subversão do texto,

¹²¹ A marcação das estruturas e elementos funcionais do texto pode ser expressa de vários modos na utilização da cor: a rubrica é elemento adicional, mas a integração da cor na linha de texto supõe o retomar do texto fundamental dentro do comentário. Cf. M. B. Parkes, «The influence.»

¹²² O programa de Jean LeBègue para o Salústio do Ms. Genebra, Bib. Publ. Univ. Ms. 54, induz vários planos de significação: o retrato do autor pretende envolvê-lo num conjunto de elementos que o caracterizam simbolicamente — «faça-se o retrato de um homem de barba grande em duas madriças e na cabeça uma touca branca como é costume usarem» — o cavalo que está de fora serve para indicar que o autor era cavaleiro. A inicial I do Livro do Génesis, do Ms BPMF, St. Cruz I fl. 2, sintetiza em três medalhões o conteúdo dos primeiros capítulos do livro bíblico: criação do homem e da mulher; pecado de Adão e Eva; expulsão do paraíso; não há simples transposição do texto bíblico mas fixação num conteúdo central, tipicamente teológico e a humanidade, criada por Deus para viver na sua amizade no lugar de felicidade (1) torna-se indigna da confiança de Deus (2) e sofre o castigo da expulsão (3); todavia, o que, na criação, já derivava de uma interpretação de texto, torna-se mais explícito no seu valor de significado através de elementos complementares: em 1) o gesto do Sacerdote é explícito quanto à indicação do carácter funesto da Árvore do paraíso; em 2) o gesto individual dos dois personagens marca o carácter pessoal do pecado sugerido pela Serpente; em 3) o gesto de expulsão está marcado pela intervenção do Anjo que brande a espada, mas a esse gesto sucede um outro, o de Deus que, num gesto de carinho e protecção, estende uma túnica que permitirá a Adão e Eva cobrirem o seu corpo (pormenor que não figura habitualmente em iluminuras des género e marca a sensibilidade do artista). No mesmo códice, fl. 260, o iluminador, ao pretender significar que Daniel é protegido por Deus na Cova dos Leões, associa a figura de Daniel com a de Elias a quem Deus enviou um corvo que diariamente lhe trazia a ração de pão necessária para sobreviver e com tal exaltante espiritualiza a história. Cf. Maria Adelaide Miranda, *A iluminura de Santa Cruz de Coimbra no tempo de Santo António*, Lisboa, 1996.

¹²³ No Ms Londres, Bl. Royal 19 D. 1, fl. 38v, o *Romance de Alexandre* comenta a batalha do herói contra os Cíclopes («con gigantes que não têm mais que a olho na fronte»); sem atender ao texto, o iluminador pinta um *héros* (figura que segundo a tradição dos *Minibiles*, cf. Isid. Et. II, 3, 17, tem os dois olhos e a boca no peito); muito provavelmente serve-se de um exemplar em que estão figurados os cíclopes e imediatamente após os *héros* (como acontece em Isidoro) e toma uma representação por outra. Cf. J. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 60. Menos liberdade tem o iluminador quando tem de cingir-se a um programa: por isso, aparecem as indicações marginais dos elementos que devem compor a imagem, as quais por vezes foram integradas na rubrica, de tal modo que não é fácil em algumas ocorrências decidir se estamos perante instruções de trabalho iconográfico ou frente a proposta de mediação para o leitor (como acontece com rubricas do tipo «Coment Barrabas li leres fu liuere hors de prison», no Ms Cambridge, St. John's College, Ms. 262 (K.21) fl. 50); cf. ib., p. 61.

¹²⁴ Cf. J. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁵ No *Cristal de Adorno*, Ms Lisboa, Fund. C. Gulbenkian, L. A. 222, fl. 87, a iluminura representa a cena evangélica de Zaqueni em cima do sicómoro para ver Cristo passar; o passo do Evangelho não está presente, mas é o da festa da dedicação das igrejas. A iluminura surge assim o texto que não está presente e remete para etc. Nos *Livros de Horas*, a distribuição das iluminuras corresponde a um esquema convencional de associação dos mistérios de Maria com as Horas do Ofício, mas a narrativa está ausente: a iluminura serve de base à oração.

¹²⁶ O prólogo, em contraposição ao final (este, nunca bem delimitado, pois o cólon já anuncia um dado exterior ao texto), constitui elemento não apenas de situação do leitor, mas de trânsito de um mundo diferente, e por isso recebe com frequência um tratamento de particular relevo, quer por simples inicial mais trabalhada, a ponto de se desenvolver por página inteira, quer por elemento autónomo, desprendido por vezes daquela (exemplo, o T convertido em Calvário no início do *Canção*, ou o V do início do Prefácio, ou também o I do começo da Bíblia).

¹²⁷ Dado permitido pelo códice, em contraposição ao *solenniter*, o processo torna-se frequente no livro ocidental desde o século XIV-VV.

pela interposição do fantasioso, sem referência imediata com o real, ou até em contraposição a ele; mas pode ser também veículo adutor de algum aspecto do quotidiano ou do onírico e diabólico, que reclama contra o plano regular do normativo, se é que não busca também a exorcização daquilo que se não consegue integrar e por isso é lançado para a margem: a subversão é tanto mais possível quanto, vindo depois do copista, o iluminador se sente livre de sugerir o contrário, de mimar o texto pela irreverência do traço escarminho frente ao mundo racionalizado, e até sacralizado, da escrita, ou contrapondo-lhe apenas um traço humorístico¹³⁸.

☞ Cada tipo ornamental (*letrina, figura, ornamentação de margem*) realiza a seu modo esta relação com o texto¹³⁹.

☞ A *letrina* (inicial destacada no texto) passa por uma evolução que compreende num primeiro tempo a letra ornada e posteriormente a forma de letra historiada (em que se inscrevem figuras humanas que, em princípio, sugerem uma «história» de conteúdo identificável) para voltar posteriormente a uma contida simplificação funcional que faz de novo realçar o desenho da letra servida por ornamentos vegetalizantes ou simples filigranas¹⁴⁰. Em si, serve directamente a ornamentação e pode reduzir ao mínimo qualquer outra relação com o texto que não seja a de marcar elementos estruturantes. No entanto, o próprio relevo dado à inicial acentua a importância do texto e a «história» aduz elemento complementar mais do que delimita alguma particularidade do texto, já que muitas vezes os elementos se tipificam em figuras estereotipadas (particularmente nos livros bíblicos, onde, por exemplo, David e a amalecita figura no início do II Livro dos Reis, Elcana e as suas esposas no I Livro dos Reis)¹⁴¹.

☞ Por sua vez, o desenvolvimento da *ornamentação das margens*, a partir do século XIII, conduzirá a uma diminuição do relevo de inicial; a contrapartida, no entanto, também é válida, pois à medida que se alarga o uso da ornamentação da margem, ela passa a ter pouca individualidade para cair em esquemas repetitivos ou com escassas variantes, ao mesmo tempo que admite a inclusão de elementos pictóricos que aduzem novas «histórias» ou se deixam cair em «drólerics» de sentido poucas vezes manifesto¹⁴².

☞ A *página tapete* de alguns manuscritos sumptuosos, em período carolíngio, representa a ornamentação levada ao extremo, mais com a intenção de solenizar o uso do livro e não propriamente para



¹³⁸ Difícil, porém estabelecer os pontos de contiguidade ou de ruptura, pois elementos soltos (fantásticos) entrelaçam-se com os elementos integrados. Na Bíblia de Santa Cruz, já referida, o d da inicial do prólogo (*Desiderii*) é habitada por duas personagens, uma das quais, situada em baixo, é um centauro que aponta setas ao monstro que ameaça atirar-se contra o homem que se vê a braços com animais selvagens; os próprios contornos da letra são formados por dois grifos. Todavia, no Ms BPMP. 5c² Cruz II (Rábano Mauro, *Comentário ao Livro dos Reis*), as margens recebem sucessivamente elementos diversos: fl. 24, pescador a retirar uma pequena rede com quatro peixes, fl. 32, um orante; fl. 88v negro com lança e escudo, fl. 91v negro com lança, fl. 112, Virgem orante, fl. 117, uma contorcionista. A inclusão de elementos monstruosos era certamente facilitada pelo texto do *Apocalipse*, já que através dele toma livre curso a imaginação do sagrado, mas não deve ter contribuído menos para isso o próprio tetramorfon dos evangelistas. Torna-se difícil para nós não fixar o olhar nessas representações que se expandem pelas margens, mas não se poderá atribuir-lhes uma funcionalidade excessiva, já que a sua admissão em contextos menos esperados (como a inclusão de elementos aparentemente menos convenientes em textos de piedade, por exemplo) não podia minimamente desclassificar o próprio texto ou criar-lhe um duplo de contraste. Mais prudente será admitir que não se trata de desconstrução do texto, mas quase de uma tentativa de nada significar para que o valor significativo do texto seja realçado, ou antes procura de exprimir as duas faces de um mesmo universo, uma ascendente e outra descendente, na expectativa de que o leitor saiba escolher a primeira. Cf. Michael Camille, *Images dans les marges: aux limites de l'art médiéval*, Paris, 1997.

¹³⁹ Note-se o significado de *página no período medieval* para designar a iluminatura de página inteira: cf. H. Martin, «Les esquisses des miniatures», *Revue Archéologique*, 2, 1904, 17-15.

¹⁴⁰ Note-se a tipologia apresentada por Otto Pächt, *La manuscrit medieval*, Madrid, 1984: inicial zoomórfica (tardo-antiga, merovingia), inicial calcidostófica (pre-carolíngia, românica), inicial figurativa (pre-carolíngia, românica, tardo-gótica), inicial de monograma (insular, carolíngia, otomana), inicial historiada e híbrida (neular, carolíngia).

¹⁴¹ Cf. J. G. Alexander, *The decorated Letter*, Londres, 1978.

¹⁴² O caso dos *livros de Horas* em que cada medalhão é um fragmento de uma história, como a do milagre realizado por Maria em favor de uma criança judia, é bem expressivo disso. Foi sobretudo o Mestre de Boucioucaut que desenvolveu esta arte de medalhões consagrados a um motivo iconográfico particular, enquanto outros, como os executados das *Grandes Horas de Jean de Berry* preferem motivos menos narrativos, inacidamente emblemáticos, e outros ainda aduzem na margem elementos complementares à «história» principal (por exemplo, todos os epafóricos que acompanham o pecado de adultério de David). Cf. Marcel Thomas, *Libre d'or de l'embourgeois Jean de France, duc de Berry, et son temps*, Paris, 1979; E. Zolotareva, *Livres d'heures - Manuscrits enluminés français du XII^e siècle*, Leiningrad, 1991; Roger S. Wieck, *The Book of Hours in the Medieval Art and Life*, Londres, Terli-se-se aqui em conta o que foi dito mais atrás sobre a iluminatura da margem.

facultar a leitura do texto¹⁴³. A fusão entre pintura e texto atinge um grau extremo neste mesmo período em tratamentos como o do *De laudibus S. Crucis*, de Rábano Mauro, sobreposto pela figura do imperador Luís, o Pio¹⁴⁴.

As *figuras*, ou imagens propriamente ditas, têm duas funções: introdução ao texto ou ao próprio manuscrito, a tradução iconográfica de um conteúdo previsivelmente presente no texto ou prolongamento do mesmo.

Com intenção introdutória podem considerar-se as imagens que informam sobre a natureza do texto e bem assim as que aduzem elementos relativos à sua produção; estão neste caso as figurações de autor, copista, dedicatário, destinatário, donatário; outras, por sua vez, intentam fornecer uma informação sintética do conteúdo.

Na representação de autor, a iconografia medieval tem antecedentes nos próprios livros da antiguidade, ainda em formato de rolo, mas dá grande relevo sobretudo às figuras dos evangelistas (em que a Musa da antiguidade é transposta para o plano da inspiração divina — aspecto que passará seguidamente para outros tratamentos iconográficos, nomeadamente o de Gregório Magno, e o motivo da harpa será apanágio de David).

A partir do século XI, as atitudes de produção do texto tomam conta da iconografia (ditado, *disputatio* com amigos, discípulos ou hereges). Seguidamente, será a oferta do livro, em paralelo com a dedicatória do texto, que ganha relevo: o autor, munido do livro, coloca-se de joelhos frente ao dedicatário, assistido pela sua corte ou pelo santo patrono e identificado por traços reveladores do interesse pela obra num ambiente favorável. A identificação do livro é explicitada por vezes através de construções simbólicas (como no caso da Fonte da Vida do exemplar dos Evangelhos oferecido a Godescalco).

As imagens acompanhantes do texto têm peso diferente conforme o tipo de texto. As obras científicas recorrem a elas para visualizarem um objecto; as obras didácticas procuram explicitar por elas os seus ensinamentos. Habitualmente, a imagem tem em relação ao texto um estatuto ambíguo e fluido, mais evocativo que descritivo, sempre que não haja um padrão de correspondências conhecido, mas simultaneamente susceptível de potenciar a própria representação do texto no cruzamento com os registos dos sentidos medievais (por vezes em actualizações e aplicações sugestivas). As imagens participam, por sua vez, de um estatuto de tradição e esta esclarece o seu valor; pelo contrário, o efeito de deriva é por vezes tão forte que a imagem se converte em enigma (particularmente frequente nas «*drôleries*»¹⁴⁵).

Questão fundamental é a de integrar todos estes elementos num conjunto orgânico em que texto, imagem principal e elementos complementares de margem e de inicial se articulam num todo de arte e de instrumento de leitura. O *scriptorium* medieval, monástico ou profano, procedia também aqui a uma série de decisões e coordenava a actividade dos intervenientes, que repartiam entre si as várias tarefas sob a orientação de um dirigente. O iluminador entrava habitualmente num processo já em curso; as suas intervenções eram, por sua parte, distribuídas por tarefas mais ou menos especializadas¹⁴⁶.

¹⁴³ Cf. F. Mütterich & J. E. Gaehde, *Carolingian Painting*, Londres, 1977.

¹⁴⁴ Vat. Reg. lat. 124 (originário de Fulda, ca. 840). Cf. *ib.* pl. 12.

¹⁴⁵ A necessidade de conhecer os sistemas iconológicos medievais torna-se fundamental. Cf. Mayer Schapiro, *Words and pictures*, Paris, 1983. As imagens que mais resistem são as dos textos mais antigos. Cf. H. Toubert, *op. cit.*, p. 105 ss.

¹⁴⁶ Entre outras, faz-se-lhe promulmente a distinção entre pintor e desenhador, entre *pictor* e *pagenator*, competindo a este indicar os temas a tratar e fazer o esboço do desenho; no decurso do século XIV havia artistas especializados em colocar o ouro ou a prata, os quais, por isso mesmo, se responsabilizavam pela *champagne duma historia*. Cristina de Pisano, por 1404, no seu livro *Città des dames* estabelece oposição entre várias tarefas executadas por artistas diferentes, sendo o pintor diferente do miniaturista. Cf. H. Martin, «Les esquisses des miniatures», *Revue Archéologique*, 2, 1904, 17-45.

Aspecto não pouco importante é saber qual o grau de liberdade mantido pelo iluminador ou a sua subordinação a programa que lhe é definido. Há pelo menos algumas situações em que parece claro que é fundamentalmente executante, ainda que com liberdade de escolha de traço e motivos: quando as instruções colocadas nas margens são explícitas¹⁴⁷, não parece haver dúvidas de que o iluminador é responsável pelo desenho, ainda que o programa pertença a outro e as indicações sejam apenas uma advertência¹⁴⁸; por sua vez, quando as indicações de execução deixadas na margem são de tipo convencional (um martelo basta para significar que a imagem deve ser a de Cristo pregado na Cruz; uma estrela e dois peixes remetem para cena da criação do mundo) parece ser de postular a existência de um livro de modelos a que o iluminador deve ater-se; por vezes, porém, as indicações podem ser de esboço de imagem que o artista deve transportar para a iluminura¹⁴⁹.

O grau de responsabilidade pela ilustração parece, pois, variável, e a dependência da iluminura relativamente ao texto também. Não menos sujeita a variabilidade é a dependência de um modelo, como se pode apreciar em situações em que aquele está identificado, pois não é pequena a margem de inovação que subsiste. É que, mesmo em circunstâncias especiais em que uma comunidade criou relação particular com um livro, e até em virtude disso, o artista não se limita a reproduzir servilmente o modelo que copia, pois também aqui, como noutros domínios, a imitação aduz tantos mais contributos próprios quanto é artisticamente relevante, significa emulação e corresponde frequentemente a actos positivos com intencionalidade própria¹⁵⁰.

Por outro lado, se é verdade que a constituição de ciclos de ilustrações tende a uma disseminação tanto mais coerente e próxima quanto se prende a padrões comuns de significado, o ciclo não é tão fechado que nele não se introduzam novos conteúdos e não sofra reajustamentos e alterações. A manutenção de motivos particulares não significa que de facto não haja até uma desconstrução da estrutura de base e conseqüente transferência para outra de valor similar.

Em sentido complementar, não é de excluir o recurso a «guias iconográficas», que forneciam figuras, atitudes, situações e contribuíam para dar solidez a uma linguagem iconográfica comum, de extensão mais ou menos alargada segundo a frequência dos contactos e a capacidade de intercâmbio dessa mesma linguagem, representativa de atitudes estéticas também afins¹⁵¹.

Porém, a iconografia, quaisquer que sejam as suas modalidades, e na medida mesma que se torna interpretativa, vive não pouco das tensões em que a individualidade do artista se contrapõe a tradições

¹⁴⁷ Tomem-se para exemplo algumas das que vêm no Ms Paris, BN, lat. 14643, fl. 269-283 e que parecem devidas a Jean Gerson, em princípios do século XV, para uma das obras de Honoré Bouet: *Sempiternus pater et Sellaus super materiam Scholasticam* «sic fidei depingatur actor iacens in lecto in domo Turnelle, et ei apparat quaedam pulcherrima puella, que habet vestes a tergo laceras et ibi apparant vermes orrodentes»; «sic fidei depingatur rex Navarre cum suo consilio, qui se inclinet ariet in statu doctoris religiosi de Orline Sancti Augustini»; «sic fidei depingatur rex Portugallie et actor, ut supra dicitur de rege Navarre».

¹⁴⁸ No Pontifical de Paris, BN, lat. 968, fl. 62, a rubrica no fundo do fólio assinalava: «episcopopus mitatus mactor supra monialem genuflexus»; cf. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 70.

¹⁴⁹ Não é de excluir que tais esboços possam pertencer ao próprio artista, em prévia fase de estudo, o que explicaria alterações que talvez não possam explicar-se por simples adaptação ao espaço disponível a tendências de outro interveniente. Cf. Henry Martin, *Les miniaturistes français*, Paris, 1906, cap. VI, «Instructions écrites et esquisses des maîtres miniaturistes»; H. Martin, «Les esquisses des miniaturistes», *Revue Archéologique*, 2, 1904, 17-45; G. Ouy, «Une maquette de manuscrit à peintures», in *Mélanges offerts à M. Franz Cumont*, Paris, 1960, p. 43-51.

¹⁵⁰ Casos como os do *Codex Amiatinus* (Florença, Bib. Medicea Laurentiana, 1), dos *Evangelhos de Lindisfarne* (Londres, BL, Cotton Nero D IV) e o chamado *Salterio de Harley* (Londres, BL, Harley 603), este posto em relação com o modelo representado pelo Utrecht (Bib. Rijksuniversiteit, 32) são típicos de situações de dependência mais ou menos comprovada. Cf. J. J. Alexander, *op. cit.*, p. 74 ss.; relativamente ao último caso, cf. William Noel, *The Harley Psalter*, Cambridge, 1995. Os manuscritos do *Comentário ao Apocalipse de Beato de Liébana* ou o dos *Beatos* são um campo particularmente sensível para estudo de intervenções específicas no domínio da iconografia: para uma aproximação dos problemas, cf. J. Williams, «Las pinturas de Comentario», in *Los Beatos*, Brno/Casas, Europa/Sala, 1985, p. 19 ss.; *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, 1978-1980; Willene B. Clark, *The medieval book of birds: Hugh of Fouilly's Aviarium*, Binghamton, 1992, p. 94 ss.

¹⁵¹ François Garnier, *Le langage de l'image au moyen âge: significations et symboles*, Paris, 1982; Id., *Trésor iconographique: système descriptif des représentations*, Paris, 1984.



(específicas do âmbito codicológico ou de artes pictóricas de expressão mais larga, como a monumental, e assumidas ou superadas¹⁵²) em resposta a factores de funcionalidade que lhe é própria e que passam pela relação com o texto, pela construção da legibilidade do elemento iconográfico, pela representação coerente dos conteúdos, pela adequação do nível de significação ao regime previsível de utilização do livro ou respectiva ritualização, pela condição dos destinatários a que se pretende responder¹⁵³, pela capacidade de expressão e transposição do próprio artista, pela sua relação com o grupo em que se formou (e que se mantém para além do tempo em que a ele se encontra vinculado¹⁵⁴), pelas influências escolares, pelas sobreposições de leituras ou orientações de um *scriptorium* em momento determinado, pela dependência de um patrocínio prolongado ou ocasional¹⁵⁵.

7.2.4. A fase final do livro era da competência do encadernador¹⁵⁶. *Lignator* se lhe chamava pelo facto de se associar com a aplicação dos planos de madeira que serviam de protecção exterior¹⁵⁷.

Ⓒ Todavia, a operação primeira consistia em reunir os diferentes cadernos pela *costura*; esta, pelo menos já no século XII, era feita num *tear* específico, cuja imagem aparece, pela primeira vez, na iluminura do Ms Bamberg, *Staatsbibliothek, cod. Misc. Patr. 5*, fl. Iv. Complementar da costura era a implantação dos *nerws*¹⁵⁸ e a articulação deste com a tábua para sustentar o corpo do códice e aguentar as tábuas. Ao longo do tempo foram experimentados vários sistemas de articulação, como se pode documentar particularmente em Alcobça, onde a própria variação fornece elementos de sequência importantes para definir a qualificação dos artesãos e as relações com o exterior¹⁵⁹.

Ⓒ Atenção particular merecia o exterior da cobertura¹⁶⁰, pois a solenização do livro passava em boa parte por aí. A própria identificação do livro se fazia a partir desse exterior, como comprovam os inventários

¹⁵² J. J. B. Alexander, *op. cit.*, p. 121 *ss.*, põe em destaque a relação entre a cena da Deposição de Cristo no Sepulcro de Giotto, na Capela Seravegni de Pádua, e a mesma cena de uma letra S de um livro de coro de Pádua. Bib. Capitular, A 15, fl. 159. As semelhanças são tão evidentes que a dependência se impõe. Os exemplares aduzidos comprovam que não se trata de caso esporádico; eles remontam tão alto que se podem identificar entre o *Vergiliana Romanica* (Vat. lat. 3867 de datação controversa, pois oscila-se entre o século IV e 600) e a Igreja de Santa Maria Maior, em Roma, ca. 430 (a remissão vai para T. B. Stevenson, *Miniature decoration in the Vatican Virgil. A study in late antique iconography*, Tübingen, 1983). Não sem razão se podem ver em títulos de Alcobça motivos similares aos que se utilizam em iluminuras de códices também alcobçenses, com o Alc. 149.

¹⁵³ Não raramente as variantes introduzidas no horizonte de expectativas definem a identidade do iluminador e a sua liberdade de acção. O responsável pelas *Trio Ribes Hours* de Jean de Berry, por exemplo, substituiu alguns dos motivos tradicionais por outros equivalentes, mas menos vulgares, ou apresenta um tratamento totalmente novo (em vez do motivo de Cristo em agonia, a abrir as Horas da Paixão, apresenta Cristo que enfrenta os soldados no Jardim das Oliveiras e os prostra com o brilho da sua glória).

¹⁵⁴ A procura de inercados de trabalho leva os artistas a deslocarem-se e isso explica a concentração deles em centros que lhes podem ser favoráveis, como Paris no século XIV (a ponto de Dante se referir à iluminura como *quell'arte ch'illumina e chiamara à in Parisia*), Gand e Bruges, no século XV, ou Lisboa, no século seguinte.

¹⁵⁵ Falta saber até que ponto as subscrições lançadas nas iluminuras são resultado de uma tensão vivida, mais do que um hábito. A individualização não é tarefa fácil e não se para casos circunscritos.

¹⁵⁶ Record-se que os esrautas da confissão dos livros exigia dos candidatos que tivessem levado a cabo a encadernação de um livro. Cf. Maria José Mexia, «A Confissão de Santa Catarina do Monte Sinai. De Râmbar a Lisboa: dos letrados aos livreiros», *Memória*, I, 1989, 69-90. Noutra ocasião tivemos oportunidade de reflectir sobre a função da encadernação e defini-la numa tripla dimensão: marca o livro como produto definitivo; situa o livro na sua destinação; situa o livro culturalmente. Cf. Aires A. Nascimento, «La reliure médiévale: une forme de relation au livre. Fonctionnalité et sens des différences», in *La legatura dei libri antichi tra conoscenza, valorizzazione e tutela - Congresso Internazionale, Parma, 16-18 nov. 1986*, ed. Assunta di Felbo & Maria Letizia Patti, Parma, 1989, p. 263-294 (= *Bollettino Ita. Contr. Publ. Libr.*, 44-45, 1990-1991). Nesse volume de actas poderão encontrar-se diversas intervenções consagradas ao tema da encadernação medieval como técnica libraria.

¹⁵⁷ A utilização de pastas de cartão aparece já no decurso do século XIV, mas há que ter em conta a dificuldade de obtenção de materiais suficientemente consistentes e estáveis para sustentarem pesos tão grandes como os de boa parte dos códices e para aquilarem as dimensões dos mesmos.

¹⁵⁸ Entenda-se por *nerws* uma tira de couro ou um cordão de linho que, através dos fios de costura, articulava o corpo do livro com as tábuas ou planos.

¹⁵⁹ Cf. Aires A. Nascimento, *Encadernação portuguesa medieval - Alcobça*, Lisboa, 1984.

¹⁶⁰ Foi o aspecto mais explorado pelos codicólogos numa primeira fase de trabalho; só posteriormente foram assumidas as técnicas de encadernação. Cf. O. Mazal, «La reliure au Moyen Âge», in *Libri Librorum - Cinq mille ans d'art du livre*, Bruxelas, 1973; A. D'Havens, «Liber scriptus intus et foris, une signature d'l'usage d'Ogierne (vers 1230-1240)», in *Calames et Cahiers - Mélanges de Codicologie et de Paléographie offerts à Lion Gillman*, Bruxelles, 1985, p. 33-40; Marie-Pierre Laffitte & Valérie Goujil, *Reliures précieuses*, Paris, 1991.

de bibliotecas¹⁶¹. Sirva de exemplo um documento de Coimbra de 1393¹⁶². Chama logo a atenção que se forme uma secção especial¹⁶³ para um pequeno grupo que não compreende mais que três manuscritos, um missal e dois evangeliários. Não basta ao tabelião que faz o elenco dos livros assinalar o material precioso, pois desce ao pormenor de cada uma das figuras esculpidas na cobertura. O Missal «tem as tavoadas cobertas de folha de prata de fora; e tem de cada parte feçuras de Trindade e da parte arredor da Trindade de quatro anjos e letras d'ambalas partes, com suas brochadas e pregos de prata». Um dos Evangeliários, de formato pequeno, é «coberto; as tavoadas de folha de prata dourada, e a de fora, dum parte tem hum crucifixo com Johane et Maria e dous anjos em cima do crucifixo e letras arredor da Trindade e pregaço arredor com pregos de prata e suas brochadas de prata». O segundo Evangeliário, de formato grande é «coberto de folha de prata; a de fora é dourada. E ha parte tinha feçuras da Trindade e os quatro Evangelistas. E minguava a figura da Trindade e ha dos Avangelistas. E em hum quanto do livro minguava hum pedaço de prata e dous escudetes, figura de seelo longo, e com figura de Sancta Maria e em hum quanto minguava ha pequena de prata e reviradas as folhas; a de fora na meytade hum pedaço».

(f) O trabalho assim descrito é mais obra de ourives que de encadernador. Efectivamente, aquele anda associado à arte do livro. Habitualmente aparece ligado ao iluminador, pela boa razão de que a preparação de pigmentos e de dourados exigia conhecimentos e técnicas que os aproximava. Não é o caso de Hugo que entre as suas obras nos deixou a da encadernação do *Evangeliário de Oignies*, que data de cerca de 1230¹⁶⁴. Era ele clérigo do priorado de Oignies, em Namur, e dele se conhecem pelo menos dez peças de ourivesaria num período de dez anos, todas elas assinadas. Tomou ele a seu cargo a encadernação daquele evangeliário e após-lhe uma subscrição que é um autêntico cólophon. Para revestir o plano principal¹⁶⁵, escolheu a figura de Cristo, Senhor do universo, sentado no trono, de braços abertos, a abençoar com a mão direita e sustentando o globo na mão esquerda; assistem-no os quatro animais bíblicos figurativos dos quatro Evangelistas. O caixilho lateral é duplo. O do interior é formado de folhagem e o exterior associa elementos figurativos com pedras preciosas. Na superfície distribuem-se harmonicamente seis placas: na metade superior, dois anjos turiferários; na metade inferior, do lado esquerdo, a figura do próprio artista, com o seu nome de identificação, em atitude de oferecimento da obra realizada a S. Nicolau, patrono do mosteiro e igreja a que pertence o livro. Nas quatro bandas interiores, Hugo deixou um autêntico cólophon de obra terminada:

+ LIBER: SCRIPTVS: INTVS ET: FORIS. (a)

HVGO: SCRIP: SIT: INTVS: QVESTV: FORIS: MANV + ORATE: PRO: EO (b)

+ ORE: CANVNT: ALII: CHRISTVM: CANIT (c)

ARTE: FABRILI: HVGO: SVI: QVESTV: SCRIPTA: LABORIS: ARMIS. (d)

¹⁶¹ Cf. S. Viterbo, «A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel», in *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, t. 2, 1.ª ed., Tomo 9, parte I, Lisboa, 1902.

¹⁶² *Avelino de Jesus da Costa, A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI*, Coimbra, 1983, p. 93, n.º 65-67.

¹⁶³ «Título dos livros de tavoadas cobertas de prata».

¹⁶⁴ Namur, *Convent des Sœurs de Notre Dame*; reproduzido por Jacques Stieumont, *L'art en Belgique - VII - Art Moyen des XIe et XIIe siècles*, Bruxelles, s. d., foi analisado magistralmente por Albert D'Jaenens, «Liber scriptus intus et foris», une signature d'Hugo d'Oignies (vers 1230-1240)», in *Colaneri e Cahiers - Mélanges de Codicologie et de Paléographie offerts à Léon Gillson*, Bruxelles, 1985, p. 33-40.

¹⁶⁵ Trata-se do dito segundo plano, que era o que habitualmente aparecia em maior evidência, tanto na proiecção inicial do ofício litúrgico como na do Evangelho, cabendo ao ministro sustentá-lo de tal modo que aparecesse assim ao público. Recorde-se que era também nesse segundo plano que figurava, boa parte das vezes, o título do livro e era ele que ficava exposto na estante do *ermenum*.

- Em tradução: «Livro escrito por dentro e por fora; Hugo foi quem tomou a seu cargo escrever: por dentro, a expensas suas; por fora, com a sua própria mão. Oraí por ele. Outros cantam a Cristo com a voz, Hugo canta-O com a sua habilidade artística: com a escrita que pagou a partir das armas do seu trabalho».
- Hugo sente a sua obra como equivalente ao trabalho do copista do texto, que ele próprio pagou. Equivalência reclama ele também entre tal trabalho e o canto oficial que o livro vai apoiar. Ou seja, na concepção de Hugo, tudo no livro é falante. A encadernação deve corresponder ao interior e a correspondência procurada pode, aliás, ver-se expressa na figuração de si próprio que Hugo quis que ficasse também na iluminura do 2.º fólio do livro¹⁶⁶.
- Alguns casos mais se podem apontar deste estilo¹⁶⁷. Do património português apenas podemos apontar a de um *Evangelário*, no Museu Diocesano de Viseu, que conserva os planos ornamentados de prata cinzelada. Os nossos inventários das livrarias régias¹⁶⁸ não deixam de mencionar outros casos que hoje se desconhecem.
- São casos de exceção, mas que revelam uma faceta do livro, nem sempre evidente, a da relação que a encadernação institui. Encarada sob a perspectiva da destinação ou ritualização de uso do livro, a encadernação é objecto de escolhas e decisões; não é um produto indiferente ou neutro, nem puramente funcional: disponibiliza o texto para a leitura, funcionaliza esse uso, mas ritualiza-o também, marcando gradações de solenidade. Ou seja, a encadernação situa o livro, chama para ele a atenção e revela uma relação com ele¹⁶⁹.
- 8. Diversidade e complementaridade no scriptorium.** A regulamentação do *scriptorium* fica expressa nos *Costumeiros* monásticos. A partir deles é possível saber a vinculação estabelecida com o Abade, as restrições colocadas ao acesso, eventualmente a diversidade de funções ou até a localização. Teremos, no entanto, de recorrer a elementos iconográficos para surpreendermos o agente do livro nas suas diversas intervenções e é-nos necessária uma análise codicológica minuciosa sobre os elementos materiais dos próprios livros manuscritos para acompanhar todo o processo técnico e perceber o encadeamento das diferentes operações que ele comporta e bem assim recuperar o projecto que subjaz a cada livro manuscrito.
- Na prática de Guilherme de Malinesbury pode admitir-se um outro aspecto: a formação de um copista era tarefa demorada e parecia preferível aproveitar os que apareciam com uma formação mesmo incipiente desde que mostrassem capacidade de se integrar no grupo. Fica assim subjacente a necessidade de uma disciplina, se não rigorosa, pelo menos atenta e orientadora, de um responsável pelo trabalho. O Alc. 149 é da responsabilidade de pelo menos seis mãos; no entanto, apesar de diferentes empaginações, permanece uma unidade de ornamentação em toda a obra: isso só se torna possível não apenas porque terá havido um iluminador, mas certamente também porque alguém presidiu e coordenou os vários

¹⁶⁶ Não é também sem significado que tenha escolhido esse 2.º fólio e não outro: era, efectivamente, este aquele que era considerado como identificador do exemplar, de tal modo que os inventários transcrevem o início desse fólio como correspondendo precisamente a essa função identificadora (não de texto, mas de exemplar).

¹⁶⁷ Cf. Jacques Sienon, *op. cit.*, apresenta alguns dos mais significativos, de origem mozarca: o *Evangelário de Nîmes*, bispo de Liège, que se encontra em Liège; Musée Curtius; *Evangelário de Oxyrh* (Bodl. J. B. Douce 292) Paris, Musée de Cluny... Típico de procura de encadernação esplendorosa é a do *Evangelário da rainha Teodolinda*, hoje na basílica de S. João Baptista de Monza, mas que remonta ao século VII; reproduzida em Otto Mazal, «La renaissance au Moyen Age», in *Liber Librorum – Cinq mille ans d'art du livre*, Bruxelles, 1973, n.º 159, p. 322. Cf. também Valérie Goupil, «Les orfèvres au service de Dieu», in Marie-Pierre Laffitte & Valérie Goupil, *Reliques précieuses*, Paris, 1991, p. 90-91.

¹⁶⁸ Cf. Sousa Viterbo, «A Livraria real especialmente no reinado de D. Manuel», *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, n. s. 2.ª classe, IX, I, 1902, p. 8.

¹⁶⁹ Não é assim indiferente que sejam sobretudo os *Evangelários*, onde «reside» a Palavra de Deus, como no Tabernáculo «reside» o Sacramento de Deus. De outro modo interpretaríamos essas escolhas homens radicais como Jerónimo que não esconde a sua indignação porque «os livros recobertos de pedrarias contrastam com a nudez dos pobres de Cristo que jazem às portas dos templos» (Ep. 22, 32).

agentes da escrita e do livro, garantindo o mesmo formato dos materiais, a previsão da estrutura da empaginação e a sucessão dos vários textos num livro compósito, como é um *Mariale*¹⁷⁰. O *Livro de José de Arimateia*, Ms. Lisboa, ANTT, Cod. 643, pelo contrário, apesar de realizado sob a autoridade do desembargador, Dr. Manuel Álvares, em 1546, na Ilha de S. Miguel, Açores, revela uma total dissinccronia no trabalho dos vários tabeliães que intervieram na cópia, apesar de ela se destinar a oferta ao rei D. João III¹⁷¹.

Efectivamente, o *scriptorium* tem um responsável nomeado pelo Abade, só ou com o Capítulo (caso de S. Vítor de Paris). É muitas vezes ao chantre que fica igualmente entregue a livreria, dado que primitivamente, havia, de facto, identificação entre o *cantor* e o *armarius* (tanto mais que a biblioteca se identificava com os livros necessários para a liturgia)¹⁷². Já entre os Cistercienses tais funções estão distribuídas por pessoas diferentes. É o *armarius* quem orienta o trabalho de cópia, mas ao Abade fica reservada a escolha dos copistas.

A maior parte das vezes, o trabalho é anónimo. As razões poderão ser múltiplas e correspondem a situações que não podemos transpor para o nosso tipo de relações de trabalho: o monge, no seu mosteiro, executa uma tarefa que, integrando-se numa comunidade, não tem que singularizar-se perante outras de trabalho repartido; o leigo que é pago não tem que dar-se a conhecer numa obra que fica a pertencer a outros. O copista é o que mais se dá a conhecer, a partir de fórmulas mais ou menos consagradas, mas o registo não é sistemático. Casos há em que o encadernador após a sua assinatura no trabalho realizado¹⁷³. Outro tanto se passa com os iluminadores, como Hugo que a si mesmo se retrata em «*imago pictoris et illuminatoris huius operis*»¹⁷⁴, «*Guda, peccatrix mulier scripsit que pinxit hunc librum*»¹⁷⁵, entre outros¹⁷⁶.

9. Identificação e caracterização de um *scriptorium*. O colofon dos manuscritos revela muitas vezes o lugar em que determinado códice foi produzido, as circunstâncias de tempo e pessoas ou de finalidade. No entanto, muitos dos códices são mudos e há que interrogar a sua materialidade ou a documentação complementar¹⁷⁷.

Os critérios utilizados para a determinar foram primeiramente paleográficos; hoje alargaram-se a outros¹⁷⁸. E. A. Lowe¹⁷⁹ sistematizou a sua experiência e alargou a diversos dados os indícios para apurar

¹⁷⁰ Aires A. Nascimento, «Um 'Mariale' alcoabacense», *Didaskalia*, 9, 1979, 339-412.

¹⁷¹ Aires A. Nascimento, «Ilibritos tabeliônicos num manuscrito literário – o Livro de José de Arimateia. Lisboa, ANTT, Cod. 643», *Miscelânea em honra de Rodrigues Lapa*, vol. II, Lisboa, 1985 (= *Bolões de Filologia*, 29, 1984, 119-127); nele descretinamos nove mais diferentes e práticas codicológicas contrastantes, ainda que dentro de variantes tabeliônicas possíveis.

¹⁷² O responsável que por meados do século XIII organiza o elenco dos livros existentes no mosteiro de S. Vicente de Fora, de Lisboa (lançado no último fólio de um obituario, BIMP, Sr. Cruz, Cod. 707, fl. 92), é certamente o chantre, já que assinala o destino litúrgico de alguns dos livros; cf. Aires A. Nascimento, «Livros e claustro no século XIII em Portugal: o inventário da livreria de S. Vicente de Fora em Lisboa», *Didaskalia*, 15, 1985, 229-242.

¹⁷³ Cf. Albert D'Haens, «Liber scriptus intus et foris. Una signature d'Hugo d'Oignies (vers 1230-1240)», in *Calames et cahiers – Mélanges de codicologie et de paléographie offerts à Léon Gilloux*, Bruxelles, 1985, p. 33-40.

¹⁷⁴ Oxford, BL, Ms Bodley 717, fl. 287v.

¹⁷⁵ Francoforte-sobre-o-Meno, Stadt-Universitätsbibliothek, Ms Barth. 42.

¹⁷⁶ Uma letra de Oxford, BL, Ms Ancr. D. 4.6, fl. 91, dá-nos uma fórmula que quase repete a de célebre fibula de Preteste: «*Iohannes me fecit Rogerius Lapa*», vol. II, Lisboa, 1985 (= *Bolões de Filologia*, 29, 1984, 119-127); nele descretinamos nove mais diferentes e práticas codicológicas contrastantes, ainda que dentro de variantes tabeliônicas possíveis.

¹⁷⁷ Aires A. Nascimento, «Le *scriptorium* d'Alcoaba: identité et corrélation», *Insistimus Saeva*, 2.^a ser., 4, 1992, 149-162.

¹⁷⁸ Falconer Madan, *Summary Catalogue*, Oxford, 1927, apresenta já um elenco de critérios não exclusivamente paleográficos: a) abreviaturas, sobretudo aquelas para as quais se conhece uma *ars de filiando*; b) escrita, sobretudo quando alguns tipos de letras oferecem particularidades gráficas específicas (ex., o *a* aberto visigótico, que se assemelha ao *v* da mesma escrita); c) elementos codicológicos: matéria subjectiva pegando do norte, diferente do do sul; papéis filigranados relativamente a cujos motivos não há dúvidas de origem (há que ter em conta, todavia, que os papéis *vaujon*, pautado, sistema de numeração dos cadernos; d) elementos de conteúdo, particularmente de carácter litúrgico ou hagiográfico (culto de determinado santo, calendários, festas e atos particulares). Os seus critérios só ocasionalmente foram seguidos em tempos em que predominou o interesse meramente paleográfico e só posteriormente foram recuperados e reajustados pela análise codicológica.

¹⁷⁹ *Codices Latini Antiquiores*, IV vol., Oxford, 1947, p. XII-XIV.

a origem do códice, que o mesmo é dizer o *scriptorium* que o elaborou e o admitiu: 1) lugar de conservação, contanto que não possam contrapor-se-lhe outros elementos comprovativos de que houve deslocamentos do códice; 2) ligação a pessoas determinadas (comandatários, primeiros possuidores: podem deduzir-se de dedicatórias, brasões...); 3) cólôfon do executante (copista ou iluminador) suficientemente atestado e comprovado; 4) correções ou acrescentamentos comprovadamente feitos numa determinada região por contemporâneos dos executantes do códice; 5) elementos particulares referidos no texto, próprios de uma região (litúrgicos, linguísticos); 6) particularidades gráficas. Com este elenco inverte-se a ordem de prioridades relativamente a factores paleográficos.

☞ A análise codicológica, sem deixar de ter em conta que as técnicas podem ser comuns, procura reconhecer o que pode revelar identidade de grupos e a continuidade da sua produção librária¹⁸⁰. Efectivamente, um fundo de manuscritos (com as características que o distinguem de uma colecção) apresenta frequentemente um certo «ar de família»¹⁸¹ que induz conclusões nesse sentido.

☞ Mas mesmo em manuscritos isolados poderão observar-se particularidades codicológicas que remetem para um ambiente específico. A encadernação medieval alcobacense, por exemplo, apresenta-nos particularidades que permitem induzir um local de origem sempre que nos encontrarmos nesse fundo com exemplares que se integrem nos tipos conhecidos¹⁸². Outros dados podem apontar para uma região, mas com restrição a algum elemento: será o caso de um manuscrito conservado hoje na John Rylands Library, de Manchester¹⁸³, cujo texto é de autor anónimo, mas confessadamente português, natural de Lamego, que escrevia em 1416 uma descrição da Europa para servir de guia aos arautos que deveriam participar no Concílio de Constança; ora o caderno relativo à descrição de Portugal apresenta indícios de ser primitivo e remontar a uma instituição portuguesa: denota, na verdade, menor deformação dos nomes geográficos, apresenta distribuição regular do texto no suporte material, revela desgaste acentuado no festo do caderno...; contraposto a outros cadernos, este parece remontar ainda ao estado primitivo e ao respectivo lugar de origem.

☞ Analisando as características materiais do livro manuscrito é possível também, complementarmente, perspectivar a qualidade de um *scriptorium*.

☞ Têm sido apontados como critérios negativos¹⁸⁴: 1) pouca ou nenhuma habilidade gráfica; 2) ausência de um estilo próprio («house style»); 3) falta de coordenação entre o trabalho dos vários copistas; 4) escassa correlação entre a estrutura do texto e a forma de apresentação; 5) frequentes interrupções no trabalho de cópia.

☞ Os critérios positivos incidirão sobre a racionalização dos meios utilizados em função dos objectivos pretendidos. Efectivamente, não é apenas o fausto que impõe marca distintiva; a sobriedade cisterciense, por exemplo, não pode ser interpretada como falta de qualidade, pois ela é voluntária e orientada; um *scriptorium* bem servido, como era certamente o do arcebispo Gelmires de Santiago de Compostela conhecia e aplicava os cânones de proporções e seguia uma paleta de cores abundante¹⁸⁵. A funcionalidade de leitura é certamente o critério fundamental e este é possível ser racionalizado e verificado¹⁸⁶.

¹⁸⁰ Aires A. Nascimento, «Diferenças e continuidade na encadernação alcobacense: sua importância para a história de um *scriptorium*», *Revista da Faculdade de Letras*, 1983, 136-157.

¹⁸¹ A expressão é relativamente transparente no seu significado, pelo que supõe de características similares entre as várias unidades de um todo orgânico que responde a uma comunidade textual que se responsabiliza pelas técnicas de reprodução e transmissão de textos.

¹⁸² Aires A. Nascimento, *Encadernação portuguesa medieval - Alcobaca*, Lisboa, 1983.

¹⁸³ Aires A. Nascimento, *Livro de Anetos*, Lisboa, 1977.

¹⁸⁴ R. M. Thompson, «The *scriptorium* of William of Malmsbury in a Medieval Scribe, Manuscripts and Libraries. Essays presented to N. R. Ker, 1978, p. 117-142, sobretudo p. 125-128.

¹⁸⁵ CE M. C. Díaz y Díaz, *El códice Ceballos de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, 1988.

¹⁸⁶ É esse efectivamente o objetivo da análise codicológica que se baseia na recuperação da funcionalidade do livro e seu significado cultural.

10. *Uma relação com o livro.* O *scriptorium* existe em função do livro: para o copiar, certamente. A operação de cópia significa ter um livro acabado na sua forma instrumental de acesso ao texto. Isso implica uma série de operações que vão desde a congeminção do texto, por um autor, à previsão dos meios materiais de suporte, à programação de operações para obter um efeito final. Mesmo que haja um texto constituído num exemplar de base que se considera bom para dele fazer uma cópia, caso haja um outro testemunho, a execução só será prosseguida depois de se ter procedido a uma colação dos dois códices.

Por outro lado, fora de casos de textos de autoridade devidamente reconhecidos, o interesse por um texto relacionado com uma determinada comunidade pode levar a intervenções mais ou menos alargadas. Por sua vez, a previsão de situações em que o livro irá ser utilizado leva a conceber projectos diferentes para a sua realização material; esta ritualização do livro materializa-se em apresentações diferentes e exprime-se, sobretudo em fase adiantada da história do livro manuscrito, em contratos que especificam os programas de iluminura.

Nascem assim várias situações de intervenção por parte do *scriptorium* na execução de um livro. A mais fácil de entender para um espírito mercantilista é a de um mesmo *scriptorium* estar na origem de uma série de cópias que se difundem por instituições ou pessoas interessadas em possuir um exemplar. Outra é de um *scriptorium* apenas executar as cópias que interessam à comunidade textual que serve; as novas cópias serão para corresponder ao aumento de população de um determinado universo ou para substituir alguma unidade que se tornou de leitura difícil ou para reproduzir um exemplar recebido de empréstimo. Estaríamos no domínio de reprodução sem inovação. Semelhante situação é tanto mais frequente quanto o texto é atribuído a uma *autoritas* reconhecida e procurada.

A crítica textual conhece outras situações. Uma não pouco frequente é a de cópias sucessivas, em diferentes lugares, com acrescentos de interesse local: o Ms A viaja e dá lugar a Ms B, o qual viajando de novo dá lugar a C... Desta situação pode apontar-se um caso distante, mas que diz respeito a região portuguesa: por 730-750, na região de Évora-Beja, faz-se uma cópia de uma *Crónica Visigótica*, a chamada *Crónica Moçárabe de 754*; o texto emigra para o Norte, com os moçárabes; por 800, faz-se uma cópia na região da Galiza e daí uma outra cópia chega a Oviedo, onde se introduzem complementos que interessam a uma outra zona, à Rioja, zona entre Burgos, Saragoça, Pamplona, e difunde-se por uma região mais larga¹⁸⁷; possivelmente, a preceder essa nova versão houve anotações marginais de algum leitor, certamente não apenas com capacidade para escrever, mas também com mandato ou possibilidade de apor tais notas que correspondiam a reacções de uma comunidade perante um texto determinado.

Tais inserções são possíveis, mas não é tudo. Em certo momento do século VI/VII, um manuscrito com um resumo geográfico do século IV/V (geografia pobre e incoerente, baseado em três ou quatro textos, como a *Mensura Orbis* de Agripa), cujo autor é Júlio Honório, chega a Toledo; aí, por 680/700, forma-se novo resumo. Com essa forma aparece como *praenotanda* na *Historia Albedense*. Ora a nova versão apresenta diferenças relativamente ao texto primitivo de Júlio Honório: a ordem dos rios peninsulares sofre um reajustamento, aparecendo em primeiro lugar o Tejo, em segundo o Guadiana, em terceiro o Bétis, mas esquece-se o Minho, que está no texto de origem (certamente porque ele não estava no horizonte de conhecimento do adaptador, que provavelmente é alguém afastado da região minhota).

¹⁸⁷ Um caso que podemos examinar com algum pormenor, mas sem conseguir fixar os locais de introdução de variações, é certamente o *De correctione naturarum* de Martinho de Dume; cf. Aires A. Nascimento (ed.), *Martinho de Dume, Instrução pastoral sobre as superstições populares*, Lisboa, 1997.

- ☞ Cada tipo de *scriptorium* corresponde a uma relação diferente com o livro: proximidade equivalente em boa parte a afectividade; aquisição por somas mais ou menos largas exige capacidade de juízo apreciativo, embora factores de prestígio social possam também intervir; quando o livro entra nos circuitos comerciais (sejam chegados ou longínquos da escola) prevalece a neutralidade das relações, com a diminuição de marcas identificadoras; quanto mais aumenta a abstracção no uso do texto menor é a dependência de um instrumento de leitura.
- ☞ Ao longo do período medieval, alteram-se os protagonistas do processo e com eles também o mundo de referência e as dependências ou os factores de escolha e de decisão. Mantém-se, todavia, a instrumentalidade do livro, com variantes que só a análise codicológica pode verificar e ajuizar.
- ☞ Por exigência da Regra, uma comunidade monástica precisava de livros e, por estatutos, nenhuma nova fundação podia ser feita sem que lhe fossem garantidos os livros necessários por parte do fundador ou da abadia mãe¹⁸⁴. Por outro lado, as pequenas comunidades têm de prover ao seu sustento e dificilmente podem dispensar os seus monges para uma actividade suplementar para a qual se exigem habilidades específicas. Em contrapartida, uma comunidade precisa de tantos mais livros que sirvam à leitura quanto mais larga for a sua população; se é certo que, em determinadas circunstâncias, pode recorrer a outras que lhes forneçam¹⁸⁵, o mercado do livro manuscrito é relativamente tardio (e criado para exigências que recaem fora já do âmbito monástico), e os empréstimos são extremamente condicionados em tempo e em espécies.
- ☞ Nessas circunstâncias, uma Abadia com responsabilidades de filiação e com algum dinamismo interno não pode dispensar a produção do livro. Aliás, como lembrava um provérbio medieval, «como não pode haver exército sem arsenal, assim também não é de admitir um mosteiro sem a sua biblioteca»: na versão latina, *claustrum sine armario quasi castrum sine armamentario*¹⁸⁶.
- ☞ Na realidade, uma comunidade monástica é uma verdadeira comunidade textual. Além da leitura colectiva em momentos definidos (na liturgia, no refeitório, na colação vespertina) em que o livro se tornava necessário, a cada um dos seus membros da comunidade era exigida, em média, uma leitura diária de duas horas¹⁸⁷. Ao livro recorria também essa mesma comunidade para a preparação intelectual dos seus monges. E não são poucos os casos em que temos de pressupor interesses individuais que

¹⁸⁴ Para o caso português, temos informações de que tal exigência se fez sentir sobre Santa Cruz de Coimbra em favor de Santa Cruz de Cortes (Cidade Rodrigo). Cf. a nossa introdução em *Catálogo das Códices da Leitura do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública Municipal de Porto*, Porto, 1997. A mesma exigência de livros ocorre em caso de fundação de uma simples igreja ou capela, como se pode verificar pelos actos dos nossos documentos medievais.

¹⁸⁵ O Alc. S. que contém a *Somma sermorum* do dominiicano Fr. Paio de Coimbra, constitui uma cópia realizada por Domingos Peres, em 1250, a solicitação do Abade de S. João de Tarouca, desconhecem-se as razões por que, uma vez acabada, não lhe foi transmitida. No entanto, S. João de Tarouca pelo menos em alguns momentos da sua história foi capaz de constituir livros manuscritos, como consta da sua documentação. Alcoaba mesmo veio a adquirir livros ao exterior: D. Estêvão de Aguiar, em cujo alvaraz se manteve activo o *scriptorium*, não deixa de adquirir ao Prior da Arruda, D. Fernão Afonso, o códice com a tradução dos *Dialogi* de S. Gregório (Alc. 182). Inquestionavelmente, procura o livro quem mais apreço tem por ele e conhece as dificuldades em constituir-lo.

¹⁸⁶ A sentença ocorre pela primeira vez em Geoffrey de Breteuil e corresponde a uma situação vivida, Ep. 7, 18, 21 (PL 205, 835 ss.); cf. M. Anselme Dumier, «Les premières citacions faicent-ils eumens des citades», *Studia Manusca*, 4, 1962, 69-91; J. H. Silveira, «A propos du dicton "Claustrum sine armario quasi castrum sine armamentario"», *Medieval Studies*, 26, 1964, 351-353; Aires A. Nascimento, «Monges, livros e leituras: modos de espiritualidade e de preservação de textos», in *Basilianos na Europa – Actas do I Congresso Internacional (23-26 Novembro 1995)*, Santo Tirso, 1998, p. 205-221.

¹⁸⁷ Retenham-se as determinações da Regra de S. Bento, «Nos dias de quaresma, desde manhãzinha até tarde entreguem-se à leitura e até à hora décima farão o que lhes for designado. Nesses dias de quaresma, sejam entregues a cada um códiças da Bíblia para os leem por inteiro; faça-se isso logo no início da quaresma e leiam-nos por inteiro na respectiva ordem. Faça-se uso logo no início da quaresma. Sobretudo, desaigne-se um ou dois dos mais velhos para terem volta ao mosteiro às horas em que os monges se entregam à leitura; se virem alguém negligente, entregue à ociosidade ou a ler coisas profanas e não aplicado à leitura própria já que ele está a ser prejudicial não apenas para si, mas também a distrair os outros, esse que assim for encontrado (ouvi que não) seja admoestado uma primeira e segunda vez, e se não se emendar seja submetido a correção prescrita de forma que os outros guardem medo (...). No domingo, todos se dediquem à leitura, dela apenas ficando dispensados os que foram destacados para os vários serviços. Se alguém for de tal modo incapaz e preguiçoso que não queira ou não possa fiar em meditação ou a ler, imponha-se-lhe uma tarefa que ele faça de tal modo que não fique desocupado» (RB, 48, 14-23).

ultrapassavam o aconselhado e entravam no permissivo ou mesmo no transgressivo¹⁹². Não admira assim que, a par de uma espiritualidade da leitura, ou *lectio* (que é a contrapartida da *oratio*, como dois momentos correlativos de encontro do homem com Deus¹⁹³), se tenha desenvolvido também uma espiritualidade da escrita e do livro¹⁹⁴.

Ⓒ Ao propor a actividade librária aos seus monges em Vivarium, Cassiodoro (m. 575) acentua as vantagens que daí podem advir: «Confesso que o meu desejo é que acima de qualquer outro trabalho corporal que vós possais desenvolver esteja o empenho dos artesãos do livro; e não sem razão, pois ao relemem as Escrituras instruem salutarmente a sua mente e ao escreverem os preceitos do Senhor disseminam-nos ao longe e ao largo. Feliz iniciativa essa, esforço de louvar esse o de pregar aos homens com mão operosa, abrir as línguas com os dedos, oferecer aos humanos a salvação sem fazer barulho, e bem assim lutar com a caneta e com a tinta contra as insídias do diabo. Efectivamente, tantos golpes recebe Satanás quantas as palavras do Senhor que o copista escreve. Sentado no seu lugar, percorre todos os recantos por onde se espalhar a sua obra. Nos lugares sagrados lê-se o produto do seu trabalho, ouvem-no os povos e têm nele motivo para se converterem das suas perversões e servirem o Senhor de coração puro. Estando longe actua pelo seu trabalho. Não saberei dizer se ele é capaz de perceber as consequências de tal actuação, ao menos quando se propõe mantê-la, não por cupidez, mas por recta intenção. Multiplica as palavras celestiais e, se me é lícito recorrer a uma comparação, escreve com três dedos o que o poder da Trindade Santa enuncia pela palavra. Que cena maravilhosa para quem sabe reflectir: as palavras celestiais escrevem-se com uma caneta que vai deslizando, para que com o mesmo instrumento com que o diabo fez fustigar a cabeça do Senhor na Paixão seja suplantada a sua habilidade¹⁹⁵. Acresce em seu louvor que de algum modo parecem imitar a actuação do Senhor, quando se diz, ainda que de modo figurado, que pôs por escrito a sua lei por um gesto do seu dedo omnipotente. Muitas coisas se poderiam dizer de arte tão insigne, mas basta dizer que eles são *librários* e como tal livremente¹⁹⁶ servem ao Senhor e à sua justiça¹⁹⁷.

Ⓒ Qualquer que seja a distância a que hoje colocamos estas perspectivas, não podemos deixar de reconhecer que elas exprimem a dignificação de uma função e da instituição complementar, o *scriptorium*, dignificação essa que foi determinante para a cultura ocidental ao longo de muitos séculos.

¹⁹² Repare-se como no passo da RB, antes transcrito, se pressupõem «leituraz profanas» no mosteiro, as quais, no entanto, não serão consentidas nos tempos rituais da leitura oficial.

¹⁹³ A *lectio*, numa fórmula consagrada recebida já de S. Cipriano, representa a locução de Deus ao homem, enquanto a *oratio* é a locução do homem a Deus.

¹⁹⁴ J. Leclercq, *Umamismo e cultura monástica*, Milão, 1989.

¹⁹⁵ Está obviamente em referência o *calamus*, a caneta com que Cristo foi batido na Paixão e com que o copista escrevia a escrita.

¹⁹⁶ Note-se o jogo que assenta na palavra *liber* e sua associação a *liberum*.

¹⁹⁷ *De institutione dia. lit.*, cap. 20, cf. PL. 70, 1144.



A convocação dos artesãos do livro



Do livro pretendemos ter uma imagem funcional que possa entendê-lo como suporte de texto e instrumento de leitura. A redução máxima dessa imagem estará em considerá-lo objecto de uso e consumo. Só por um processo de análise se atinge a sua racionalização instrumental e se identificam os momentos e as técnicas que lhe estão subjacentes com os respectivos autores. Mais pragmática era a confraria dos livreiros, que sob o patrocínio de Santa Catarina reunia os artesãos do livro, quando obrigava os respectivos confrades a percorrer pelo menos algumas das fases de elaboração. Com isso contribuiu decisivamente para manter uma consciência precisa do livro e preservou assim uma memória que foi útil ao longo dos séculos. Apagada ou latente está boa parte das vezes essa memória e as consequências estão à vista na degenerescência do produto moderno. Bem mais advertido era o poeta Marcial no início da era cristã quando se defrontava com o novo livro que lhe era proposto. Tomá-lo para dele se servir não lhe bastava; interiorizar a sua identidade passava por reconhecer o sentido das escolhas originárias.

A iconografia do livro devolve-nos muitas vezes os vários momentos de elaboração. Tal iconografia é, no entanto, menos abundante que o registo de informações relativas às circunstâncias da sua história primitiva, registo esse que encontramos nos colofões que um pouco aleatoriamente foram lançados por copistas e responsáveis das instituições de produção do livro manuscrito (e constituem o antecedente do pé de impresso ou dos créditos editoriais do livro impresso). Sendo menos abundante, tal iconografia traduz habitualmente mais uma afirmação do processo que do indivíduo a ele vinculado; de facto, habitualmente por ela passa sobretudo uma tipologia de atitudes e menos a figuração explícita de alguém, pois são relativamente escassos os casos em que o nome se acrescenta à imagem e se relaciona uma coisa e outra com o momento e o

local de trabalho. Na maior parte das vezes, sobre põe-se a figura do copista a todas as outras representações. A iconografia vale, porém, não tanto como revalorização do

exercício de escrita-cópia, mas sim como transposição do acto de composição autoral e pretende-se sobretudo indicar o acto de criação. Tal dado é por demais evidente nas iniciais das epístolas paulinas, em que a própria repetição o sublinha, e fica também manifesto em inúmeras letrinas em que a imagem se cruza com o nome do autor do texto a cujo início preside.

Contudo, é sob os traços do copista Esdras que Cassiodoro identifica o trabalho de *scriptorium* em Vivarium. A acompanhar a imagem do ms Florença, Bib. Medicea Laurentiana, Codex Amiatinus, I, fl. V, que com toda a probabilidade repete outra mais antiga que remonta ao próprio Cassiodoro, vem uma epigrafe: *Codicibus sacris hostili clade perustus / Esdras Dominio feruens hoc reparavit opus*, ou seja, «Em momento em que os códices sagrados tinham sido largamente destruídos por uma guerra inimiga, Esdras em atitude fervorosa pelo Senhor dedicou-se a trabalho de recuperação».

Nuns quantos casos particulares, a relação da iconografia com uma das operações técnicas do processo do livro é manifesta. São casos relativamente isolados, como avulsas são as receitas técnicas que ficaram perdidas por alguns códices medievais (caso da célebre fórmula de empaginação do ms Paris, BN, lat. I 1884, manuscrito proveniente de Reims e considerado do século XI, mas dependente certamente de outro mais antigo). Entre eles costumam apontar-se, por excepcionais no rigor de figuração, as iluminuras do grupo de códices da Copenhaga, Kongelige Bibliothek, s. 4, 2.^o, onde sucessivamente vamos encontrando representadas as figuras do pergaminheiro, do preparador de material, do empaginador, do iluminador.

Mais excepcional é o quadro do ms Bamberg, Staatsbibliothek, Cod. Misc. Patr. 5, fl. 1v





(manuscrito do século XII). Em torno da figura do Arcajo S. Miguel, protector do mosteiro e identificado pelo ceptro, congrega-se um conjunto das várias operações de preparação do livro. O iluminador não seguiu uma ordem convencional e não parece por isso que tenha havido intenção de propor uma leitura que recupere o processo técnico de execução. Não é menos evidente que a representação de conjunto convoca para uma celebração tanto do patrono como dos artesãos do livro (daquele por estes e destes com aquele), com exclusão nada menos que das duas operações mais habitualmente figuradas, a cópia e a ornamentação. Chama, por outro lado, a atenção que sejam figuradas operações menores, como a da cravagem dos brochos da encadernação. Entre a caracterização do grupo e a determinação do indivíduo coloca-se sem dúvida o olhar do iluminador que advertiu alguns traços mais particulares. A identificação dos medalhões quase não sofre dúvida. Fazemos a leitura de cima para baixo e da esquerda para a direita. A coluna da esquerda apresenta-nos: 1) recorte do aparato: a mão esquerda segura o cálcamo e a direita empunha uma faca de ponta recurva; 2) tomada de notas nas tabuinhas encerradas (de bordos superiores redondos e superfície de escrita escavada); 3) preparação do pergaminho no estirador: o pergaminheiro segura na mão direita o *lunellarium*, faca de raspar em forma de lua; 4) preparação dos planos / tábuas de encadernação: a machadinha não deixa dúvidas quanto à fase em questão. A coluna da direita fornece outros quatro momentos: 1) separação dos fólhos do caderno (é visível que monge segura a faca com a mão direita enquanto com a esquerda abre os fólhos; por isso parece menos certa a interpretação que supõe tratar-se de correcção — operação da fase de escrita — ou uma outra que considera poder representar a reunião dos cadernos — não se explicaria a presença activa da faca); 2) costura dos cadernos, vendo-se estes

sobre a mesa e estando em segundo plano o cavalete do coseedor (trata-se da primeira representação conhecida deste instrumento); 3) recorre dos materiais para ajustar os bifólios do caderno (sem ser de excluir a hipótese de se tratar do processo de empaginação e regramento, a ponta seca, embora o tipo de faca seja o mesmo que já encontramos noutros momentos anteriores); 4) aplicação dos brochos e rebordos metálicos de encadernação.

Por último, sobre o centro, o medalhão do alto e do fundo apresentam o livro na sua função de leitura: 1) o livro funciona como apoio e complemento da pregação; 2) o livro é instrumento de ensino.

Seria necessário reajustar todas estas representações para obter uma sequência linear dos vários momentos do livro. Considerando-as todas em conjunto, o iluminador quis certamente significar que elas se realizam no seu *scriptorium* em simultâneo, pois enquanto uns se dedicam a uma operação outros se entregam a outra. Sendo todas elas diferentes da escrita e da iluminatura, poderemos admitir que se trate de um olhar para fora do local específico em que estas duas operações se realizavam, mas somos impedidos de colocar tal hipótese pela própria operação do recorte do aparato, tarefa que cada copista toma a seu cargo. Parece assim que o iluminador pretendeu representar as tarefas menos habitualmente tomadas em consideração. Com isso obtém um universo diversificado e unido em torno do livro. Nada menos que dez operações. Se a comunidade monástica se identifica com o louvor divino contínuo que aparece representado na cena central, os artesãos do livro não são pouco necessários para que esse louvor tenha os instrumentos devidos, pois são eles que preparam o livro que o secunda. Nesta convocação geral, havemos de reconhecer que nem fica de fora a própria pessoa do iluminador que constrói este conjunto: a figura que mais próxima se encontra do arcajo é justamente o iluminador com o seu godés de tintas a realçar o desenho do frontão sobre o qual o arcajo coloca os pés.

A. A. N.



II

As operações técnicas do livro manuscrito

(Copenhaga, Kongelige Bibliotek, Ms. 4, 2°, vol. I, ff. 183r, vol. II, ff. 137v, vol. III, ff. 208)

A instituição monástica tende a ser auto-suficiente nos recursos e nos serviços, sem excluir a produção dos livros necessários à *lectio* diária dos seus monges e exigidos pela própria renovação dos tempos, a criatividade interna e os contactos mantidos com outros meios. No entanto, os conditionalismos limitativos neste domínio particular eram múltiplos e apenas alguns mosteiros apresentavam capacidade material, económica e técnica para manterem um *scriptorium* devidamente equipado e activo. A imagem de uma grande unidade em contínua elaboração librária é fantástica e apenas tem de útil levar a reconhecer que essa actividade não se perdesse e nos melhores momentos havia uma continuidade que permitia transmitir conhecimentos.

A preparação de um artesão do livro não se improvisava, pois implicava conhecimentos de vária ordem e estes eram transmitidos pela prática. O destacamento para esse trabalho implicava retirar o monge de outras tarefas e só em mosteiros com número apreciável de monges se podia consentir a dispensa do trabalho comum. Noutras circunstâncias, o mosteiro recorria ao exterior para obter os livros necessários à vida organizada: o fundador obrigava-se a dotá-lo de início e era mais barato encomendar um livro que sustentar um *scriptorium* em funcionamento. O trabalho, por outra parte, era duro, lento, exigente, e os monges sabiam-no; os colofões assim o revelam e as penalidades reservadas para quem tendo capacidade de se entregar a esse trabalho a ele se furtava ou o recusava dizem bem do seu carácter penoso. Por outra parte, o trabalho librário não era tarefa banal que qualquer monge se arrogasse. A escolha era feita pelo abade sob proposta do bibliotecário, e a este cabia ter os materiais preparados para o trabalho a realizar. No universo disciplinado que era o mosteiro, o *scriptorium* não constituía excepção, antes procurava uma harmonia hierarquizada.

O trabalho do *scriptorium* era tão discreto quanto silencioso e talvez por isso só raramente os iluminadores se permitiam representá-lo. Entre as excepções apontam-se as iluminuras de uma Bíblia em três volumes copiada em 1255 para Bertoldus, deão da Catedral de Hamburgo, sob a responsabilidade de Carolus, que passa por

copista. Quatro letrinhas habitadas retratam três situações da fase técnica do livro.

No enquadramento da letrina de inicial para o Livro de Daniel, representa-se a aquisição do pergaminho. Duas figuras contrastam pelo modo de vestir: na esquerda um leigo, de touca, na direita, um monge, de hábito e capucho na cabeça, esta aureolada. O pergaminheiro ostenta sob o braço direito uma pele enrolada enquanto estende para o monge uma outra pele perfeitamente identificível pelos recortes de cabeça e de cauda e sem qualquer defeito perceptível. Entre os dois homens, em plano inferior, divisa-se o estirador onde está montada um outra pele que terá já sido desbastada pelo *lundarium*, ou faca de desbaste da pele, que se encontra pousada no aro inferior do estirador. Neste quadro, juntam-se assim as peças fundamentais da escolha do pergaminho; seria excessivo concluir que o monge se teria deslocado a casa do pergaminheiro só pelo facto de se representar o estirador, pois teríamos de contrapor-lhe o facto de o pergaminheiro segurar uma pele enrolada debaixo do braço, o que supõe situação inversa. Note-se que o pergaminho posto à consideração para uma escolha do responsável de um *scriptorium* tem atrás de si uma série de operações aqui não reveladas: as peles eram maceradas com cal durante vários dias; estrindas nos bastidores eram raspadas com o cutelo (*lundarium*); uma vez secas, eram alisadas com pedra pomes.

Numa segunda letrina de início do Livro de Oseias, penetramos no interior do *scriptorium*. Um monge sentado em cadeiral de braço tem na sua frente uma folha de pergaminho e leva a cabo a operação de recorte do bíblico que irá integrar o caderno (utilizando para tanto a faca recurva e a régua). Imagem semelhante é-nos fornecida por um dos códices de Alcobaga (Lisboa, BN, Alc. 455, ff. 265v), estando o preparador nesse caso a terminar a esquadria do recorte. Casos como estes permitem-nos recuperar um dos processos de constituição do caderno. Não seria possivelmente o processo mais frequente, pois implicava perda substantiva de material. Em vez dele era seguido o de dobragem da folha por forma a obter ou uma unidade completa ou parte dessa unidade. A análise codicológica tem podido confirmar que o processo mais frequente



consistia em encasar dois bínios para formar um quaterno. No entanto, ambos os processos podiam andar combinados e cada qual servir a seu modo o aproveitamento de materiais. A terceira letrina representa um outro monge ocupado na construção da empaginação, traçando as linhas que determinam a distribuição dos espaços na superfície do fólio. Depois de ter terminado a caixa do texto parece ocupado no regramento. Sabemos que habitualmente essa determinação passava por cálculos de proporções ou era obtido de modo empírico, mas controlado, de forma a obter uma superfície de leitura de efeito otimizado.

A quarta letrina conduz-nos ao trabalho do iluminador. Chama-nos a atenção a sua figura; tal como o pergaminheiro não tem auréola nem veste hábito monástico, mas

apresenta touca na cabeça; esta caracterização identifica o estado secular da personagem que é chamada do exterior para executar a iluminura. Trata-se de alguém atento a todo o processo do livro e por isso reproduziu as intervenções de outros antes de se representar a si mesmo; com uma particularidade neste caso, a de se representar no próprio acto em que se auto-retrata. Alguns outros aspectos chamam a atenção. O cadeiral em que se senta não é idêntico ao dos outros agentes do livro; sobretudo apresenta um compartimento inferior onde parecem guardar-se livros, o que sugere tratar-se de materiais de consulta do próprio iluminador para o seu trabalho. O artista pretendeu certamente deixar testemunho da sua profissão secular, a de iluminador; escolheu a inicial do Livro do Apocalipse



Copyright: Georgetown University Library, MS. A. 9. 2. v. 11. 127.

para isso, como uma espécie de cólofon, mas deixou apenas a sua imagem e não colocou a sua subscrição. O facto de as quatro iluminuras figurativas do processo técnico do livro se encontrarem espalhadas pelos três códices de uma mesma Bíblia não pode deixar de ser assumido como dado representativo de uma comunidade monástica que se revê nas operações do seu *scriptorium*, mas também e sobretudo como expressão das boas relações que o iluminador, chamado de fora, mantém com os outros executantes. Em necrológios como o conhecido por *Livro das Calendas da Sé de Coimbra*, dos séculos XII e XIII, encontramos ementas que mencionam especificamente o trabalho do livro. Várias razões havia para o livro ser um objecto de atenção e de estima: era um bem patrimonial no qual se

faziam vultuosos investimentos (em materiais, em tempo, em pessoas); era um bem de uso necessário, pois alimentava a vida monástica; era um bem sacralizado pelo texto e pela ritualização em tempos e espaços litúrgicos. Os agentes do livro participavam necessariamente dessa atenção e dessa estima. A figuração dessa actividade numa Bíblia significava uma consagração. A omissão de nomes pessoais pouco significava para uma comunidade que facilmente identificava as pessoas pela respectiva função. De registar que as figuras sejam distintas. Certamente o códice procede de um *scriptorium* onde a especialização de funções correspondia a um trabalho regular e não ocasional, dentro de uma comunidade que se podia permitir dispensar alguns dos seus membros para tal efeito.

A. A. N.



III

Hugo, pictor

(Oxford, The Bodleian Library, Ms. Bodley 717, fl. 287v)

Que podia levar um iluminador a assinar o seu trabalho e sobretudo a deixar o seu próprio retrato entre as iluminuras? Motivos semelhantes aos do copista (ou um responsável superior, situação menos considerada mas não menos possível e real) quando lançava o cólofon. Nesta cláusula final, que o cólofon efetivamente é, encontramos informações relativas às circunstâncias de execução do códice e não raro exprimem-se os sentimentos de alívio pelo trabalho acabado (em moldes por vezes menos piedosos do que poderíamos esperar, pois são não só desabrigados mas até brejeiros) ou enuncia-se um acto de piedade e de agradecimento a Deus pela obra realizada e, o mais das vezes, solicita-se uma lembrança piedosa por quem se sujeitou à dura tarefa de cópia. Há sem dúvida um sentimento de auto-estima que assume formas várias: o trabalho é duro, mas só quem tem habilidade específica e conhecimentos o pode fazer. A expressão é muitas vezes anónima, por manifesta humildade, outras vezes é redundante e até de provocação ao próprio leitor, intimando-o a não danificar com os dedos o que demorou longas horas a realizar.

O iluminador é frequentemente parco em palavras, deixa menos frequentemente o sinal explícito e identificador da sua intervenção, mas apresenta por vezes uma alternativa, juntando o auto-retrato ao nome próprio. Uma ou outra vez juntou o seu nome, mas casos há em que por humildade apenas escreveu um *ille* (caso do Ms León, Arch. Cated. 8, fl. 1, em que Tortumundo não se menciona nem a ele próprio nem ao Abade Iklilano, a quem entrega o manuscrito realizado).

Os diversos comportamentos podem corresponder a situações notoriamente distintas. Um iluminador que é exterior a uma instituição e é contratado por ela para executar uma tarefa é um serviço que não pode pretender que a sua memória seja perpetuada em subscrição; não há, no entanto, que excluir essa possibilidade, sobretudo quando o trabalho produz laços afectivos entre o iluminador e a sua obra ou quando a comunidade de destino do livro se identifica com o trabalho realizado. Quando Mágio, no século XI, se desloca entre os mosteiros da Rioja hispânica com um manuscrito debaixo do braço e realiza em diversas partes uma cópia, é seguro que o faz não apenas para ganhar sustento e como modo de vida, mas também porque isso corresponde tanto a um apelo como a uma identificação do artista com o seu trabalho.

Diferente é o cumprimento de um contrato em que o artista pouco investe de pessoal além da execução material. Mas no lado inverso está o iluminador que se identifica com o trabalho que executa, esquecido de outras actividades porque a isso o constringe o próprio ritmo de execução e utilização de materiais.

Esta última situação parece reflectir-se na iluminura deixada por Hugo no manuscrito que executou provavelmente em Jumièges, nos finais do século XI (hoje, na Bodleian Library, Ms. Bodley 717). Trata-se de códice com os *Commentários de S. Jerónimo a Isaías*. No último fólio, 287v, o copista fez um enquadramento de texto em forma de escadaria. Hugo aproveitou o espaço assim definido e inseriu o seu auto-retrato com uma subscrição: *Hugo pictor*. Notamos, porém, que há um outro elemento que serve de epígrafe a essa mesma iluminura: *Imago pictoris et illuminatoris huius operis*. A um primeiro momento ela parece ser um esclarecimento de funções; o traço de letra entre o primeiro dado e o segundo não oferece contraste suficiente para supor que estejamos perante calígrafos diferentes. No entanto, o carácter pleonástico das subscrições levava-nos a admitir que pertencem a dois momentos diferentes e que o primeiro corresponde a uma concessão do responsável pelo *scriptorium* que em reconhecimento do bom trabalho realizado na ilustração do códice reserva um espaço final para o iluminador se retratar a si próprio.

Adverta-se nos dois termos utilizados para caracterizar a actividade de Hugo: *pictor* e *illuminator*. Os termos não têm que ser obrigatoriamente sinónimos. Também não há que pretender reconduzir o termo *illuminator* ao valor originário de «iluminar pelo emprego de ouro para produzir brilho», pois no manuscrito em questão não foi utilizado tal pigmento. No entanto, utilizam-se várias cores: vermelho, azul, verde, com várias tonalidades. Por outra parte, não será de menosprezar que Hugo a si mesmo se designe de *pictor* e que se represente com uma mão a molhar a pena (de ave) no tinteiro e com a outra mão (a direita, por sinal) a segurar o fólio do códice com a face de raspagem. Esta atitude corresponde mais directamente à de copista. Poderíamos por isso admitir que nesta imagem tenha predominado o modelo mais tradicional do copista em substituição de outra mais específica. Só não se compreende que isso seja assumido pelo próprio iluminador.

Nestas circunstâncias, parece de admitir que na epígrafe superior da imagem se tenham querido distinguir duas tarefas realizadas por Hugo no códice em questão (efectivamente o pronome não deixa dúvidas: *hans operis*) e que Hugo a si próprio se identificasse por uma apenas, a mais habitual nele. A determinação do valor de cada um dos termos remeter-nos-ia não para a fase de cópia de texto (que não está referida, pois esperaríamos o termo *scriptor*), mas para os dois momentos de ilustração, a do desenho (*pictor*) e a da coloração (*illuminator*). Na verdade, a execução de uma miniatura supõe vários momentos: o esboço do desenho é prévio à aplicação das diversas cores. Hugo seria perito no desenho e

o seu auto-retrato assim o comprova; apenas excepcionalmente se entregaria à segunda tarefa: no seu auto-retrato apenas identificamos o contraste de um matiz de castanho com o vermelho dos elementos complementares (delineamento do faldstório, onde se senta, do códice que trabalha, do arco que delimita o espaço onde se encontra). A paleta de cores utilizada nas imediações não é, aliás, abundante: no *explicit*, o jogo de alternância faz-se entre o vermelho e o verde. Tudo isto nos confirma as suas competências, mas assumidas diversamente por ele e pelos responsáveis de quem depende; manifestamente Hugo cultiva a modéstia e a simplicidade com que se representa e assim o deixa entender.

A. A. N.



IV

O iluminador e o outro

(Cambridge, Corpus Christi College, The Parker Library, Ms. 4, fl. 241v)



Um dos atractivos mais imediatos do livro manuscrito é a iconografia e sobretudo o jogo de cores. Ainda que por ideal de ascese ou por atenção mais específica à autenticidade do texto alguns autores pareçam conceder pouca importância à ornamentação, verificamos que até instrumentos de estudo, como o *Vocabularium* de Papias ou as *Glossas* de Pedro Lombardo, apresentam elementos ornamentais que são mais comuns de livros litúrgicos, de carácter solene. A oscilação entre o domínio da cor e a racionalidade da forma é de todos os tempos, mas em períodos de maior ascetismo ou com personalidades mais austeras o predomínio da segunda sobre a primeira prevalece.

Jerónimo interpela os possuidores de livros luxuosos sobre a legitimidade de investir neles uma riqueza não reprodutiva quando às portas das igrejas os pobres morrem de fome, Bernardo de Claraval, depois de rejeitar os animais fantásticos na sua *Apologia*, acabará por fazer introduzir um preceito que proíbe a utilização de várias cores na letrina dos textos, contrariando a prática que Estêvão Harding havia admitido, mas ele próprio não dispensa a função estruturante do elemento iconográfico reduzido à maior simplicidade e podemos verificar que os matizes conseguidos com uma única cor atingem efeitos de rara beleza.

Reduzida ao elemento originário da letra, a iluminura acentua os contornos da sua figura e acentua o valor de significação da palavra. Pelo volume, pelo desenho e pelas variantes dos motivos utilizados (vegetalizantes, zoomórficos ou historiados), a inicial escande o texto e marca-lhe a estrutura: o jogo da cor (em alternância simples ou conjugada) e a diferença das dimensões estabelecem correlações que situam o leitor medieval e lhe permitem recuperar a organização dos conhecimentos.

O iluminador é assim um artesão do texto. Por etimologia, a sua função é a de introduzir luminosidade, abrindo clareiras no bloco cerrado do texto. O uso da cor e do ouro tornam-se decisivos para tal entendimento. Não interfere menos nesse efeito a distribuição de espaços e o seu preenchimento com cor e imagem. É verdade que não nos consta que ao iluminador tenha sido atribuída alguma vez essa função de «marcador» do texto; desde as origens, é ao editor que cabe constituir o *macrocollum*, ou padrão textual com as marcas fundamentais de edição. Mas tal como é ao copista que pertence depois proceder à formalização da *littera textualis* também é ao iluminador que cabe encontrar as soluções de marcação das estruturas do texto com elementos operativos. No íntimo, em caso de separação de competências, os dois têm de trabalhar em combinação ou segundo plano traçado por um responsável superior. Habitualmente será o copista a trabalhar primeiro, prevendo espaços para a iluminura e deixando pequenas «letras de aviso» ou «letras de espera» ou bem assim lançando o texto das rubricas nas margens com intenção de orientar o iluminador que mais tarde realizará o seu trabalho.

Porém, o iluminador não se limita a seguir as indicações ou a copiar um modelo; a sua intervenção é mais pronunciada que a do copista. A este basta ser fiel na reprodução do texto que lhe é apresentado no espaço para isso destinado, sabendo, de resto, que esse trabalho será examinado depois por um corrector. O iluminador, por seu lado, está normalmente em condições de actuar com maior autonomia pois muitas vezes é até exterior ao grupo que planeia a constituição do manuscrito; não raro, introduz ele também elementos complementares não necessariamente controláveis pelo texto que serve; a sua intervenção não pode ser arbitrária, mas há lugar mesmo para o lúdico não imediatamente previsível mas legítimamente pela coerência que estabeleça com o próprio texto.

Em princípio, pois, o iluminador terá de conhecer o texto e de adequar-lhe uma iconografia coerente. Neste aspecto, os programas iconográficos (muitas vezes utilizados para constituir contratos de trabalho) deverão ser interpretados como representativos de leituras relativamente a um texto a que servem de *accessus* (no sentido de introduções criadas em manuais escolares para apresentar um autor e a sua obra). Outras vezes, porém, a sua intervenção apenas terá como propósito apoiar a análise feita por outros. De acordo com a importância estruturante do elemento iconográfico assim se exigirá competência ao iluminador. Algumas imagens de manuscritos documentam a diversificação de tarefas na execução da iluminatura. O *Sacramentarium* de Estocolmo, Kungliga Bibliotek, A. 144, fl. 34, originário da região da Boémia, do século XII, na base de uma iluminatura de Gregório Magno em audiência de Cúria e acompanhado do seu secretário, oferece-nos uma ilustração em que um *H. pictor*, caracterizadamente leigo (em contraste com o *scriptor* revestido de hábito monástico), é auxiliado por um jovem de nome *Everwinus* que lhe estende os godés das tintas. Sob os mesmos nomes e na mesma relação de iluminador principal e seu auxiliar, é constituída uma outra iluminatura no *De civitate dei* de Agostinho (Praga, Bib. Metropolitana, A. XXI/1, fl. 153v); enquanto Hildebertus ocupa um lugar principal (embora no momento preocupado com afastar um rato que saltou para cima da mesa de apoio), *Everwinus* encontra-se em posição

secundária, sentado num banco de inferior categoria e dedicado a compor os primeiros motivos vegetalizantes de uma decoração.

Diferente é a imagem fornecida pela inicial da III Epístola de S. João na chamada *Biblia de Dover*, realizada provavelmente em Cantuária no século XII (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 4, fl. 241v). Trata-se de uma letreira S (mas sob a figura de Z invertido) de inicial do texto (*Senior*). Foram aproveitados os dois espaços definidos pela diagonal que vai da esquerda para a direita para implantar na parte superior a imagem de um escultor e na parte inferior a de um iluminador. Enquanto a este se atribui uma função de acabamento de uma obra de decoração, aquele é representado de cinzel e escopo (?) na mão a alisar o que se afigura ser o capitel de uma coluna (sem que seja de excluir tratar-se de uma ara levantada sobre uma coluna estilizada). Estranha esta oposição? Esperá-riamos antes que ela se construísse no interior do livro e que os dois artesãos de confronto o tivessem como objecto. É facto que na história das confrarias do livro os iluminadores se sentiam mais ligados aos ourives que aos copistas, pela simples razão de lidarem com o ouro. Em período de produção monástica do livro, o iluminador pertence muitas vezes ao exterior do mosteiro; as razões são múltiplas, pois vão desde o domínio da técnica de trabalho à disponibilidade de tempo para não interromper a aplicação das tintas de iluminação (aspecto esse que em princípio os costumeiros monásticos não garantem).

Na iluminura em questão, que pertence a esse período, as figuras são caracterizadamente seculares. Admitiremos como provável que se trate de dois artesãos acesites no mosteiro para se encarregarem de tarefas ligadas à arte de ilustração e de escultura. As actividades em causa têm pontos de contacto bem notórios: atendem à forma, moldam-na e exprimem-na, sendo a cor um dado complementar. A iluminura da *Biblia de Dover* associa numa só imagem os dois artesãos, testemunhando provavelmente uma amizade desenvolvida enquanto prestam serviço no mesmo mosteiro. O iluminador não hesitou em representar-se em atitude humilde (e de auxiliar) frente a outro que certamente admira no exercício da sua arte.

V

Guda: um toque feminino no livro

(Francoforte-sobre-o-Meno, Stadt- und Universitätsbibliothek, Mt. Barrh. 42, fl. 110v)

Guda peccatrix mulier scriptipue piceci hanc librum, ou seja, «Guda, apesar de pecadora, escreveu e iluminou este livro». Assim se identificou a si mesma a copista e iluminadora de um homilário em meados do século XII na região de Francoforte. A subscrição acompanha a iluminura de auto-retrato onde podemos reconhecer que se trata de uma monja.

Desde os primeiros tempos o monaquismo feminino assumiu as tarefas do *scriptorium* nas atividades desenvolvidas ao longo do dia. Agostinho de Hipona refere Melânia, fundadora de um mosteiro junto de Cartago, que contribuiu para as receitas da comunidade com a elaboração de manuscritos. No século VI, Cesária, irmã de Cesário de Arles, e as suas monjas adquirem reputação de boas calígrafas. Já Eusébio de Cesareia, no século IV, refere essa atividade realizada por mulheres devotas. No século XII atribui-se a Diemedis, monja da Baviera, a elaboração de nada menos que 45 códices.

Nalguns casos, o trabalho atinge grau de qualidade excepcional, como se pode documentar num exemplar do *Horius delictarum*, iniciado na segunda metade do século XII no mosteiro do Monte de Santa Odília, sob a responsabilidade da Abadessa Relinda e terminado, após a sua morte, em 1157, por uma sua discípula Herrada de Lansberg (o manuscrito, aliás, foi destruído num incêndio durante a guerra de 1870, mas conserva-se cópia parcial no Seminário Maior de Estrasburgo).

Num outro caso (Estrasburgo, Bibl. Grand Séminaire, Cod. 37, fl. 4), consta que por 1154 uma outra monja também de nome Guda colaborou com o cônego regular Sintram do mosteiro de Schwarzenhann na elaboração de um Martirologio: num longo cólono, transformado em oração dirigida à Virgem Maria, entre contrita e gozosa por ter levado ao fim a obra de cópia que empreendera, confessa-se esperanzada em receber recompensa na vida eterna, pois com tal espírito trabalhara. Uma iluminura do mesmo códice (fl. 5) que evoca o patrocínio de Santo Agostinho reúne à volta do santo duas figuras masculinas e duas femininas. Neste caso, porém, a monja Guda assume-se apenas como autora da cópia, sendo a iluminura da responsabilidade do cônego Sintram.

De verdade, os mosteiros femininos estavam tão sujeitos como os masculinos às contingências da especialização

ou da falta de preparação para as tarefas do livro por parte dos seus membros. Tanto quanto podemos documentar, os mosteiros femininos dependiam mais que os outros do exterior. Tal é a situação que podemos reconhecer no caso do mosteiro feminino de Arouca, o qual revela desde início essa dependência, já que a própria Bíblia, que a rainha Dona Mafalda teve a seu uso durante a vida, por testamento foi mandada devolver ao mosteiro de Alcobaça; por outra parte, os colofões dos seus livros litúrgicos testemunham claramente a intervenção dos confessores na encomenda dos livros necessários para a vida monástica daquela instituição. Ocasionalmente, porém, outros mosteiros, como o de Aveiro em meados do século XV, apresentam grupos de religiosas capazes de prepararem alguns livros. Situações destas repetiram-se durante o período do livro manuscrito e prolongaram-se mesmo em casos singulares depois disso, como se pode verificar na constituição de rituais para solenidades próprias da comunidade monástica (por exemplo, o livro de profissões e bênção da Abadessa).

Note-se, no caso de Guda, que a monja preparou um livro que não é especificamente reservado para um público feminino, pois se trata de um homilário. A iluminura, no entanto, deixa perceber uma relação particular entre a executante e o destinatário. Noutras ocorrências, o tipo de texto pode indiciar a caracterização. Entre os possíveis, seria concretamente uma eventual cópia da *Regula S. Augustini*, na sua forma feminina.

O público feminino tanto de vida religiosa como de estado secular foi sobretudo destinatário privilegiado de *livros de horas*. Um dos exemplares mais antigos que se conhece e que remonta ao século XI foi encomendado pelas monjas do mosteiro beneditino de Zara (Oxford, Bod. Lib., Ms. Canonici Litur. 277). Será depois, em período posterior ao século XIV, que esse tipo de livros se divulga devido sobretudo à intensificação da chamada *devoto moderna*, ao incremento da devoção mariana e ao desenvolvimento das devoções hagiográficas. No entanto, embora as confrarias de Irmãos e Irmãs de Vida Comum se dedicassem também à elaboração do livro, nesse período são sobretudo as oficinas seculares formadas por homens que fornecem o mercado.

A. A. N.



gare:
filio di
atui
e spu
te pma
ita se
ē. Nul
lho. nec
ip' filii
vna e
ius est.
itatem:
iuntio
gtofas
que nē
resur
uū q' l'
i cū gau
s car
rs ho
s uia
eispau
is deh

et etna facietas: sine ulla puurba
tione manebit etna securitas: si
ne aliq' miseria ccedit etna felici
tas. p xpm dnm nr̄m. Sermo Bea

ti 10

tiſ epi: de dā &
goliad imane



hostē deuē.

Hs dē cū

dā regē

ptō desu

isset. cū

p dno lingu

homines ac dū

los
los atingeret p̄uenerat cano
tos plurimos p̄uenerat de quoz nu
mo eligeret regē. rectorē p̄ponet.
duce p̄tō p̄fecisset: inuenit dā cū
m̄tū c̄nsiri n̄ potuit. cui q' testimo
nū reddidit dicens. Inueni dā uirū
secūm cor meū: q' facit omnē uolunta
tē meā. O beatū dā sc̄ssimū meriti q'
laudat d̄s p̄dicat d̄ns: iudex p̄fert
s̄m̄. Nō m̄tū p̄t c̄ssimū p̄t c̄ssimū

VI

Fr. Rufilo: a tensão do trabalho iconográfico

(Genebra. Bibliotheca Bodmeriana, Cod. 127, fl. 244)

Numa inicial de um *Passionarium* (Legendário de Ofício) do mosteiro premonstratense de Weissenau, na diocese de Constança, elaborado por finais do século XII, o monge Rufilo deixou um auto-retrato sob os traços de um iluminador que a si mesmo se projecta na figura de um pintor de letras. A atitude encontra paralelos como o da representação de dois iluminadores numa letra S de uma Bíblia de Cantuária (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 4, fl. 241v) e pode corresponder a intercâmbios de profissão ou valer pela exteriorização de uma actividade que em princípio é executada no interior de uma sala claustral, mas parece reclamar também a visibilidade que apenas a exposição coral do códice há-de conferir-lhe.

Neste caso concreto, no interior da letra, e mais concretamente no registo inferior do R, Rufilo implantou a sua banca de trabalho e os seus acessórios, representou-se em actividade, decorando a haste da direita da letra formada pelo dorso de uma serpente, e assinou o seu trabalho. Associar o nome à respectiva obra ocorre com frequência no domínio do livro. O copista deixa a sua subscrição no cólofon, usando habitualmente uma fórmula que o recorda à lembrança piedosa dos utentes do livro. O iluminador participa de outras tradições plásticas (o ceramista assinou frequentemente como o ourives da fibula de Preneste: *Manius me fecit Numerio...*; numa letra do Ms Oxford, Bodl. Lib., Ms. Auct. D. 4. 6, fl. 911 lê-se: *Iohannes me fecit Rogerio*) e revela-se mais contido; mas, se usa apenas o nome, em ambiente monástico, pode esperar que o convencionalismo das fórmulas de outros lhe permita também participar do que eles solicitam.

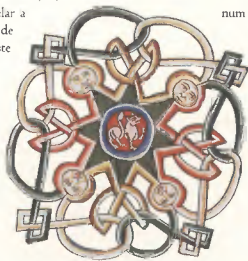
Todavia, se a subscrição revela a obra acabada, no caso, o iluminador quis sobretudo revelar a sua relação com o seu trabalho. Antes de mais assume-se como monge: Rufilo veste

o hábito monástico (com ligeiros tons de azulado e de castanho, que apenas servem para marcar cores naturais, como era de regra). Apresenta-se depois sentado de través num banco comprido e de olhar fito na tonalidade de cor que procura executar na haste dianteira da letra, inteiramente descomprometido da própria forma do corpo serpenteífero em que se exercitam traços de grifo, a imagem de um esquiápoda e uma gárgula. Elemento a relevar: o iluminador não se confronta directamente com o livro, mas com um mundo de formas indolnadas que ele traz ao convívio do livro pelo traço e pela cor.

Para exprimir a sua actividade, Rufilo sustenta o pincel entre o dedo médio e o anular da mão direita e aguenta o godés da tinta que está a utilizar com a mão esquerda apoiada num bastão vertical. A tensão que assim cria o iluminador parece evidente: trata-se de um esforço simultaneamente longínquo e próximo que supõe tanto domínio de forças como firmeza de ângulo visual. Quanto ao mais, a natureza disforme representada pela serpente estranha está subjugada e incluída numa harmonia de conjunto.

Sobre a mesa, à sua frente tem um novo godés de tinta com o respectivo pincel e bem assim uma faca de trabalho, atrás do iluminador encontra-se a mesa da tintas com quatro tinteiros. Mas os materiais ou os instrumentos não criam; só o artista garante a forma. Justifica-se que a figura domine a cena; o nome vem acrescentar-lhe uma identificação plena: *FR. RVFILLVS*.

O iluminador não jogou com o texto (até porque, como bem se pode verificar, o precede), expôs-se a si próprio; sem razão aparente, mas provavelmente num simples tratamento lúdico de uma inicial que coincide com a do seu próprio nome.



n
 nū
 loy
 ffus
 e
 ue
 i de
 m
 na
 um
 lo
 p
 pts
 gnū
 res
 erī
 no
 quo
 ex
 ra
 pom
 sa
 pos
 nse
 au

Incipit passio. s. Martine. & yōj.



eg
 nan
 te
 pri
 mū
 om
 nū
 mam
 bitu
 ton'
 orb'
 dno

& saluatore nro ihu x:
 militante aut aduersario
 diabolo aduersus seruos
 dñi nri ihu xpi. sub regno
 alexandri cesaris. in quarto

VII

Modelos e variações

(Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 83 1972, fl. 1).

O trabalho do artista medieval processa-se no interior de uma atitude estética comandada tanto por factores individuais como colectivos e dentro de momentos que são ora de tensão criativa ora de distensão imitativa, de adequação a um significado ou de liberdade de representação desde que salvaguardado o valor fundamental. Os pólos de referência são de um lado a clareza de mensagem e de outro a adequação a uma linguagem convencional, sem negação da capacidade inventiva e sem recusa do que é esperado. Porque, afinal, a ornamentação tem um horizonte de expectativa: serve para marcar o texto, revelar a sua estrutura e secundá-la. Por outra parte, cada intervenção do artista é singular e irrepetível. Mas o livro é um objecto colectivo: tanto na destinação como na própria execução. Neste aspecto, quanto mais é obra de vários intervenientes mais a disciplina de desenho se impõe, mais convencional ele se torna e menos evasão é consentida.

A letrina medieval varia em tamanhos e em adornos. Estes podem limitar-se a traço estilizado que continua uma forma arcaica (e isso acontece com a letra uncial que se prolonga pelos tempos fora) ou utilizar motivos diversos (fitomórficos, zoomórficos ou mistos) ou bem assim admitir no interior «histórias» que transpõem para a imagem conteúdos de representação e frequentemente entram em conexão com o texto que servem (em transposição directa ou em prolongamentos de complementaridade). Nem o desenho é por seu



lado inteiramente livre nem os modelos completamente constringentes. O artista medieval sabe que a harmonia é fruto da proporção e que o espírito mais livre é o que consegue servir-se dos materiais mais simples e evitar os constrangimentos da operação ou servir-se da tradição incutindo-lhe uma energia nova. As marcas de desenho subjacente e os orifícios do compasso comprovam que a harmonia final é o resultado de trabalho árduo.

A aprendizagem medieval neste domínio, como noutros de carácter técnico, processava-se no interior de grupos mais ou menos estáveis e só raramente se prolongou em obras escritas (de que é exemplo o tratado *De diversis artibus* atribuído ao monge Teófilo, no século XII) ou em folhas de modelos. De entre os que restam para o traçado das letras o mais antigo é constituído por um alfabeto do século XII, originário do centro de Itália. É interpretado como correspondendo a um esforço de profissionalismo tornado necessário pelo aumento de produção do livro manuscrito e pela integração do resultado final em padrões similares. A verdade é que os codicólogos reconhecem a qualidade de cada *scriptorium* pela respectiva capacidade de realizar produtos homogêneos caracterizados por um certo "ar de família" que os aproxima. Isso não implica que mesmo em fase de cópia o artista se subordine ao traço do modelo.

Casos como o do *Psalterium Hartmanni*, reconhecidamente dependente de um modelo, são bem elucidativos da continuidade na diferença e da motivação desta por factores de individualidade criativa.







Aires A. Nascimento

**A iluminura
hispanica primitiva:
fragmentos de um universo cultural**



...
...
...
...

...
...
...

...
...
...
...
...

...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

...
...
...
...
...

16

A iluminura hispânica mais antiga é prevalentemente associada à iconografia dos Beatos (nome simbólico para designar a ornamentação do *Comentário ao Apocalipse de S. João* comumente atribuído a Beato de Liébana, no seguimento do quinhentista Ambrósio de Morales que lhes prestou atenção nas suas viagens de reconhecimento de manuscritos e considerou ser aquele autor do século VIII o responsável pelo comentário).

De facto, a comparação com exemplares de outras tradições mesmo dentro do comentário ao Apocalipse confere aos Beatos uma identidade específica. No entanto, apesar de o número dos Beatos ser relativamente elevado (22 aqui são de ter em conta pelas suas iluminuras, num total de 34 exemplares conhecidos para um período que vai do século X a XIII, com excepção do fragmento de Silos que remonta à segunda metade do século IX), deve contrapor-se-lhe um universo não menos significativo que engloba textos escritos em letra visigótica e que podemos identificar com a produção librária das regiões hispânicas para um período anterior a 1050 (data da entrada de novos elementos de influência em escala mais larga).

Segundo o inventário de Millares Carlo conhecem-se 354 testemunhos de códices visigóticos, entre exemplares completos e fragmentos; o elenco pode alargar-se e tem isso sido feito em investigação mais recente. Refazendo, por outro lado, os elencos fornecidos por documentos, chegamos a uma distribuição não pouco relevante: as espécies citadas, em número de 551, segundo M. Díaz y Díaz, distribuem-se por 113 saltérios, 76 *libri ordinum*, 71 antifonários, 59 *libri conicum*, 58 *libri manuales* e 55 *libri orationum*. Entre os livros não litúrgicos, vêm à frente as obras de Isidoro (27), com as *Etimologias* em primeiro lugar (10); segue-se Gregório Magno (26), e logo depois os Beatos (21), Esmaragdo (11), Agostinho (9), Cassiano (9), Jerónimo (5), Paulo Diácono (4) e depois alguns dos Padres e Autores clássicos. Um inventário de 822, num códice que terá pertencido a Eulógio de Córdoba, hoje na Biblioteca do Escorial (Ms R.II.18, fl. 95), refere 42 obras de vária natureza que constituiriam possivelmente a biblioteca de uma instituição eclesiástica. O testamento de Mumadona, de 959 (Era de 997), com um elenco de «vinte e dois livros eclesiásticos» entregues ao mosteiro de Guimarães é também um exemplo da importância do livro na biblioteca de uma personalidade secular (independentemente de ter sido ou não transmitido na totalidade ao destinatário indicado). Em inventários tardios das catedrais de Braga e de Coimbra faz-se referência a livros em letra «galega» que, por serem velhos, se não podiam ler. A desafecção de uso levou ao seu desaparecimento e apenas se conservam nos nossos fundos de manuscritos alguns códices relativamente tardios em escrita visigótica, sendo de destacar o Cod. 4 do Fundo de Santa Cruz, na BPMP, de data tardia, II.39. Mais antigos são alguns fragmentos, dois dos quais remontarão ao século X: um deles

(Viseu, A. D., Perg. M. 51, n.º 1) de uma antiga colecção conciliar, apresenta texto dos cânones do IV concílio de Calcedónia, celebrado em 451; outro (Bragança, A. D., col. Conde São Payo), contém texto dos cânones do XIII concílio de Toledo (celebrado em 683) e um terceiro (Guimarães, Arquivo Alfredo Pimenta) do século XI-XII, não apresenta mais do que uma parte do cânon das concordâncias evangélicas (que desde os primeiros séculos ocorria antes do texto dos Evangelhos nos códices bíblicos).

Estas «reliquias» são tão preciosas como sugestivas pelo que deixam entender de um mundo distante, mas que no livro deixa as marcas de uma cultura refinada. A riqueza dos primitivos livros hispânicos pode deduzir-se da referência feita por Gregório de Tours aos despojos de guerra recolhidos por Childeberto na luta contra Amalarico, ao registar 20 evangélicos com ricas encadernações; os historiadores árabes salientam também que entre as riquezas encontradas por Tarique em Toledo se destacavam 25 exemplares do Pentateuco, dos Salmos e dos Evangelhos além de obras científicas e filosóficas. Mesmo que se trate de uma projecção de modelo, a referência traduz o apreço em que o livro é tido e como atraí pelo seu esplendor. Mais modestos foram certamente todos aqueles que se encontrariam espalhados por paróquias como as que o *Parochiale Suevum* refere e que se perderam com uso ou por outras razões. Pena temos também de que com a imposição do rito romano no Concílio de Constança em 1050 tenham sido postos de lado e desafectados os livros tradicionais da liturgia (as crónicas pretendem inclusive que o desaparecimento tenha sido levado a cabo por destruição no fogo determinada pelo rei).

A existência de profissionais do livro é, aliás, manifesta em iluminuras e colofões que explicitamente os mencionam. A própria instalação de oficina específica para o desempenho do trabalho está patente na iluminura que representa o *scriptorium* na Torre de Tábara (Madrid, Arch. Nac., Beato, cod. 1097B, fl. 167v e New York, Pierpont Morgan Library, M. 429, fl. 183). Não é pouco significativo que o copista Vígila inclua o seu retrato, juntamente com o dos seus ajudantes (*Sarracinus socius* e *Garsia discipulus*) na mesma iluminura onde são representados os reis visigodos.

O apreço tido pelo livro encontra-se bem patente também na iluminura do *Codex Albeldensis*, acabada em 976 no mosteiro de San Martín de Albelda, em Navarra (Escorial, B. M., d.I.2, fl. 142), quando, ao representar o VIII concílio de Toledo, se configuram os bispos e os clérigos com o livro na mão (em forma de rolo, salvo dois casos que parecem ser de códice). O diálogo entre o livro e o leitor que figura no *Códice Emilianense* (Escorial, Bib. Mon., d.I.I), também de 976, é igualmente significativo desse mesmo apreço.

Não apenas por isso, o livro era caro, como deixa entender o preço de um exemplar do *Foro Juzgo* vendido por 400 soldos, quando a jorna era de um soldo. Era transmitido familiarmente e objecto de ofertas mencionadas em testamentos ou também objecto de empréstimo.

A formação de bibliotecas acompanhou o assentamento de comunidades e instituições eclesásticas (não podia haver uma fundação sem lhe destinar os livros necessários para o desempenho das funções de base e por isso os documentos de fundação não deixam de mencionar ainda que genericamente a entrega de livros). A própria corte real não dispensou a criação da sua biblioteca, figurando o nome de Afonso III no registo de alguns dos seus livros.

Quanto à ilustração do livro hispânico primitivo, podem apontar-se-lhe algumas características: ausência de motivos de inspiração clássica que se notam na miniatura carolíngia, embora se possam reconhecer elementos de continuidade numa tradição mais larga; contaminação com elementos islâmicos que vão do arco em ferradura à representação do poder, motivos de indumentária e fisionomia humana ou traços cúficos de entrelaços; originalidade de uma estética baseada na decomposição das formas, no desenho

extremamente estilizado e abstracto, na bidimensão que evita a perspectiva: forte expressão da cor em contrastes pronunciados e eventualmente simbólicos. Simples nalguns casos em que o desenho predomina e a cor serve para estabelecer contrastes, deslumbra noutros pela riqueza dessa mesma cor e chama a atenção pela decomposição da imagem e pelo esquematismo de soluções.

O conjunto dos Beatos, com uma cronologia relativamente precisa, favorece o reconhecimento de uma sequência onde as variantes são integráveis em linhas de continuidade; é que, apesar das diferenças de tratamento, parece perceber-se um programa originário que se mantém fiel a uma estrutura de base e aos motivos fundamentais. O testemunho mais antigo encontra-se no fragmento do Beato de Silos (Bib. Mon., frag. 4), possivelmente ainda anterior ao século X. Os outros testemunhos que vão do século X até ao século XIII deixam entrever tanto a autonomia de uma região como as suas relações com outras regiões vizinhas. Entre o *Apocalipse de Fecundo*, do século X, e o *Pentateuco de Tours*, do século VII, foram notadas semelhanças de desenho e de soluções iconográficas; e, afinal, o típico arco em feradura está no *Sacramentário de Luxeuil*, de ca. 700.

O chamado *Apocalipse do Lorvão* (Beato conservado neste mosteiro e possivelmente aí copiado em 1189 por Egeas em período de comunidade masculina e estrita observância beneditina, antes de passagem a obediência cisterciense de ramo feminino), pelo arcaísmo dos traços, reproduz certamente um primitivo modelo (que se prolonga também nos Beatos de Burgo de Osma, Berlim, Vaticano e Escorial).

Porém, pela própria riqueza, os Beatos não podem ser considerados isoladamente nem independentemente de expressões paralelas ou sem atender à própria continuidade que tem origem já nos finais do século VIII. Efectivamente, mesmo a Hispânia visigótica, e não obstante o que pode significar a fixação da capital em Toledo, não constitui uma unidade monolítica, mas na própria diferença de comunidades encontra a razão de ser de uma vitalidade que vai ser fundamental para a salvaguarda da própria cultura tardo-antiga. A aproximação de hispano-romanos e de visigodos é real e torna-se mais sólida com a conversão de Leovigildo ao catolicismo. As relações com os bizantinos não é factor a menosprezar no domínio de influências culturais. Eles ocupam por largo tempo uma franja meridional, de Cádiz a Alicante, e constituem espaço de passagem cultural, não obstante as desconfianças eventuais. É que, na realidade, os contactos que isso permite facilita a circulação até ao Oriente, onde passam tempos longos homens como Leandro de Sevilha e João de Santarém (Biclarense) e para onde intentam partir outros, como Frutuoso de Braga. Existem, por outra parte, relações com outros pontos da Cristandade antes do aparecimento da peregrinação ao Finisterra para o culto do Apóstolo Santiago, em Compostela: figuras como as de Egéria, Avito, Orósio, Hidácio são indissociáveis de viagens a outros pontos do Império nos séculos IV-V, mas a figura de Martinho de Braga, no século VI, deixa presumir uma corrente que traz personalidades das Gálias até ao extremo ocidente, e a análise da sua obra permite colocar em relevo a existência de focos de cultura suficientemente sólidos que influenciam a sua personalidade; a figura do monge Donato que foge de África com a sua comunidade para escapar à perseguição dos bárbaros vândalos obriga a prestar atenção às ligações que subsistiram com essa zona; os textos que circularam entre a Península e as Ilhas Britânicas são indício de circulação de pessoas e de livros entre esses dois pontos extremos da ecúmena alto-medieval; também a existência de tradições específicas para textos como os *Chronica Minora*, com conteúdos que traduzem vicissitudes das Igrejas orientais, reflectem outros percursos de não menor interesse e que estão testemunhados pela permanência de personalidades hispânicas na corte bizantina (tal acontece com João de Santarém, ou Biclarense, com Bráulio de Saragoça, que aí travou amizade com Gregório, depois papa com o nome de Gregório Magno e àquele seu amigo dedicaria os *Moralia in Iob*).

◀ A análise dos manuscritos iluminados permite induzir algumas perspectivas de tendências iconográficas. Ao *Pentateuco de Tours* ou de *Ashburnham* (Ms Paris, BN, nouv. acq. lat. 2334) tem sido atribuída origem hispânica do século VI/VII (dada a versão do texto bíblico) e os traços das suas figuras, o traje e o penteadado deixam supor influências bizantinas. A *Biblia di Cava dei Tirreni* (La Cava dei Tirreni – Nápoles, Bib. della Badia, Ms membr. I), de fins do século VIII ou inícios do IX, em escrita visigótica, assinada pelo copista Danila em local desconhecido, com iniciais compostas por aves e peixes estilizados, terá sofrido influências carolíngias, mas continua práticas tardo-antigas, como obriga a reconhecer o Prólogo escrito em fólio tingido a azul e com escrita a prata e a carmim; no entanto, a própria frequência da cruz como motivo iconográfico leva a integrá-la na devoção nascida na corte das Astúrias, ainda que não se atenha ao modelo de Oviedo.

◀ O códice das *Vitas Patrum* de Valério de Bierzo, cópia de Armentário para o abade Trasmundo, do ano de 902 (Madrid, BN), apresenta também iniciais iluminadas com aves, peixes, répteis, quadrúpedes e figuras humanas; estará, segundo alguns autores, na dependência já da iluminura franca, mas, segundo outros, reflecte já a influência islâmica (patente nos contornos faciais alongados e no rasgado do olhar da figura de Hilarião na letrina de início da sua vida). A política de atracção de imigrantes do sul no tempo de Afonso III (866-911) manifestar-se-á também aqui.

A assim dita *Biblia Moçárabe* (León, Arch. Cat., cod. 6), que no ano de 920 *Iohannes diaconus fecit et pinxit* para o Abade Mauro do mosteiro de Santa Maria e de S. Martinho de Albares, além de dezasseis cânones de concordâncias bíblicas, da «Rosa dos Ventos», e das figurações do evangelistas no início dos evangelhos, apresenta a Cruz de Oviedo e o labirinto, dois elementos que se repetem em outros livros, como no códice dos *Moralia* de Gregório Magno de Toledo, Arch. Cat., Ms. II-4, no Ms Madrid, Real Acad. Hist., 26 (a preceder o *Libellus scintillae Scripturarum* de Álvaro de Córdoba), no *Antifonário Moçárabe de León* (León, Arch. Cat., Ms 8), de c. 950. Nota-se sobretudo uma tendência de geometrização das figuras que joga quase só com a altura e com a silhueta e idealiza um tema: a figura de S. Lucas, fl. 211, apresenta o evangelista descorporizado dentro de um círculo, com uma espécie de língua de fogo a ligar a cabeça ao símbolo do touro montado na roda do círculo, os braços abertos e asas pendentes, os pés descalços e destorcidos; exteriores ao círculo central, quatro outros círculos, dois à cabeceira e dois aos pés, lateralmente à figura do evangelista; em todos os elementos há um jogo de bandas coloridas que se justapõem. A figura de Mateus obedece ao mesmo padrão. Com alguma verosimilhança lhe foram apontadas similaridades com a iluminura irlandesa, facto que não é de estranhar e permite traçar linhas de contactos, mas que não é fácil datar. A cruz de Oviedo é elemento tão peculiar da Reconquista (encontra-se representado num livro iluminado oferecido em 808 por Afonso, o Casto, à nova catedral de Oviedo e pretendendo retomar o símbolo de Constantino sobre a ponte Mílvio) e tão assumido (conhecem-se pelo menos vinte elementos documentais; o próprio *Apocalipse de Lorvão* deixa entrevê-la na cruz que acompanha o Cordeiro Pascal) que representa bem uma identidade.

A referida estrutura dos elementos encontra-se também na *Maiestas Domini* dos *Moralia in Iob* do Ms Madrid, BN, 80, fl. 2, datado de 945: Cristo é representado na mandorla, com o Livro da Vida, entre dois anjos no interior de um círculo, ficando do exterior dois anjos à cabeça e os símbolos dos quatro evangelistas no pé; as cores são fundamentalmente o vermelho-pimenta e o amarelo conjugado com o verde (da túnica de Cristo, do halo do anjos, do coroa circular). Esta solução está também na iluminura da Adoração do Cordeiro no Beato da Pierpont Morgan Library, de Nova Iorque (Ms 644, fl. 87), obra



de Mágio, no mosteiro de S. Miguel de Escalada (século X), ou na Visão do Cordeiro do Beato de Madrid, Real Acad. Hist., Cod. Aemil. 33, fl. 92 (século XI). Pode representar um artifício vindo da figuração dos ventos nos mapas clássicos, tal como vemos reflectido na imagem dos ventos do Beato do Lorvão (Lisboa, ANTT, Cod. 160, fl. 118), escrito no ano de 1189.

⌈ O *Codex gothicus Legionensis* (León, Colegiata de San Isidoro, Ms. 2), do ano de 960, contém mais de 300 miniaturas; abre com Cristo em majestade num círculo central rodeado dos quatro evangelistas encerrados em medalhões distribuídos segundo a fórmula anterior dentro de um entrelaçado de tapete; termina no fl. 514 por um grande ornego encimado por uma palmetta ao centro (em que se pretende ver uma influência islâmica) e com a distribuição dos elementos complementares também quadripartida: no pé estão representados os realizadores do códice, Florêncio e Sancho, e à cabeceira duas personagens não identificadas; o diálogo que as personagens aqui revelam encontra-se presente na iluminura de Arão frente ao Tabernáculo (fl. 50).

⌈ A solução de diálogo representada pelo Beato da Morgan Library, Ms 644 (meados do século X), fl. 3v e fl. 4, repete-se na miniatura da Anunciação no *Tratado da Virgindade de Maria*, de Ildefonso de Toledo (Florença, Bib. Laurenziana, Ms. Ashb. 17, fl. 66), escrito em Toledo em 1067 (segundo um cólofon hoje perdido): a figura principal está sentada num enquadramento definido por um arco em ferradura e o anjo é elemento secundário marcado pela aproximação admiradora.

⌈ A *Bíblia Hispalense* (Madrid, BN, vit. 13-1), escrita em Sevilha, pelo ano 900, para o bispo Servando, mas completada em 988, com o acrescento das figuras dos profetas Naúm, Miqueias, Zacarias, e com os entrelaçados das Concordâncias Evangélicas de Lucas e João deixa perceber influências islâmicas no tratamento das figuras e apresenta já um tratamento volumétrico no touro do símbolo lucano. Alguns artistas usam motivos como o pavão dos *Moralia in Iob* (fl. 3v) ou os instrumentos musicais e as posturas dos Quatro Anciãos na Adoração do Cordeiro do Beato da Morgan (fl. 87). Mas este mesmo Beato, ao representar, sob traços islâmicos, a perversidade humana nas cenas da Grande Prostituta da Babilónia (fl. 194v) e do Banquete de Baltasar (fl. 255v), parece documentar o repúdio por uma cultura adversária.

⌈ A arte hispânica da iluminura reflecte assim a capacidade de comunidades continuarem tradições e de adoptarem soluções próprias ou aceitarem elementos alheios sem infidelidade ao seu próprio património porque a fronteira era considerada como lugar de passagem e não apenas de divisão, tanto mais que havia irmãos de fé do outro lado.

⌈ As influências carolíngias parecem sentir-se a partir de 940 pela mão de Florêncio de Valeránica, iluminador dos *Moralia in Iob*: aparecem os entrelaçados das letras, os corpos tomam volume, aumenta a ilusão plástica. A *Maestas Domini* e a Crucifixão do Beato de Gerona, de 975, reflectem bem a mudança, mas ela estava já presente também no Golias e no Sonho de Nabucodonosor da *Bíblia de León*.

⌈ São escassos os elementos que permitem documentar a presença de livros iluminados na zona mais ocidental a sul do Minho. A esse facto não será certamente estranha a condição de maior pobreza dos nossos centros ou também o carácter eremítico ou semi-eremítico das fundações (porque canonicamente só eram admitidas desde que fosse possível garantir livros e não há que supor que eles não participassem das características que encontramos noutros lados, mas o próprio isolamento deve ter contribuído para delapidação do seu património).

⌈ Os dois primeiros fragmentos acima mencionados para território português, até pelo seu formato, deixam entender que pertenciam a códices de aparato solene. A grande inicial de um (frag. Viseu, A. D.)

apresenta entrelaçados e um jogo de cores que reflecte essa solenidade; a de outro (frag. Bragança, A. D.) é constituída pela figura de um arauto a abrir as subscrições de padres conciliares. Num e noutro caso, atende-se à proclamação de um texto de autoridade, proclamação atribuída aos seus responsáveis máximos, mas sublinhada pela iconografia de uma letrina inicial ou de pregoeiro (este, no desenho do instrumento de sopro não deixa de evocar figuras dos próprios Beatos).

Um terceiro elemento (guardado no Arquivo Alfredo Pineta, em Guimarães, Perg. 413) apresenta um cânone de concordâncias evangélicas e deverá reportar-se a data algo posterior ao daqueles fragmentos, em momento de passagem entre os séculos XI-XII.

Efectivamente, entre 700 e 1100, a história hispânica foi múltipla e diversa. Foi sobretudo na zona a norte do Douro que os manuscritos continuaram a revelar e desenvolver as potencialidades de uma cultura. A «Rosa dos Ventos» que acompanha o *Oracional* de Verona, de origem hispânica (zona de Tarragona) e datável de c. 700, não obstante a dependência do motivo clássico do «vultus trifons», representa possivelmente uma tendência local, com o abandono do volume e a orientação para o estilo linear. A semelhança entre alguns motivos iconográficos em códices posteriores e elementos figurativos de monumentos, como os da igreja de S. Pedro de la Nave, ainda de período visigótico, permite reconhecer que a memória estética perdurou. A *Crónica de 883* assinala que Afonso II decorou o seu palácio e as igrejas asturianas, «à maneira visigótica, segundo o que se fazia em Toledo». A restauração política foi acompanhada por elementos culturais que representam uma forma de identidade aberta a influências. Os Beatos, na sua iconografia continuada e renovada, são certamente expressão de uma vontade política. A escrita, com as suas mesmas variantes, é um dos elementos simbólicos e visíveis de uma continuidade pretendida e mantida, mas a iluminura também. Os agentes são fundamentalmente monges (entre uma dezena de nomes, aparecem dois femininos), mas os seculares participam nela, a começar pelo próprio rei. Os imigrantes do sul, herdeiros de uma tradição de longa data e não anulada pelos contactos com a das novas comunidades, terão actuado como elemento catalizador, no fervor e no dinamismo das populações do norte. Por outra parte, à medida que os contactos se alargam em razão de actuações políticas que exigem a colaboração de muitos ou em razão de factores religiosos que constituem pólos de atracção no *Finisterra*, em Santiago de Compostela, especificamente, ou segundo programas de reintegração que abrangem os dois factores mencionados (é o caso da substituição dos livros litúrgicos por decreto imperial), a Hispânia volta a integrar-se no concerto das nações cristãs. Então a própria linguagem iconográfica contamina-se e alarga-se sem receio de perder as particularidades regionais, considerando que elas não têm que constituir obstáculo de convívio.

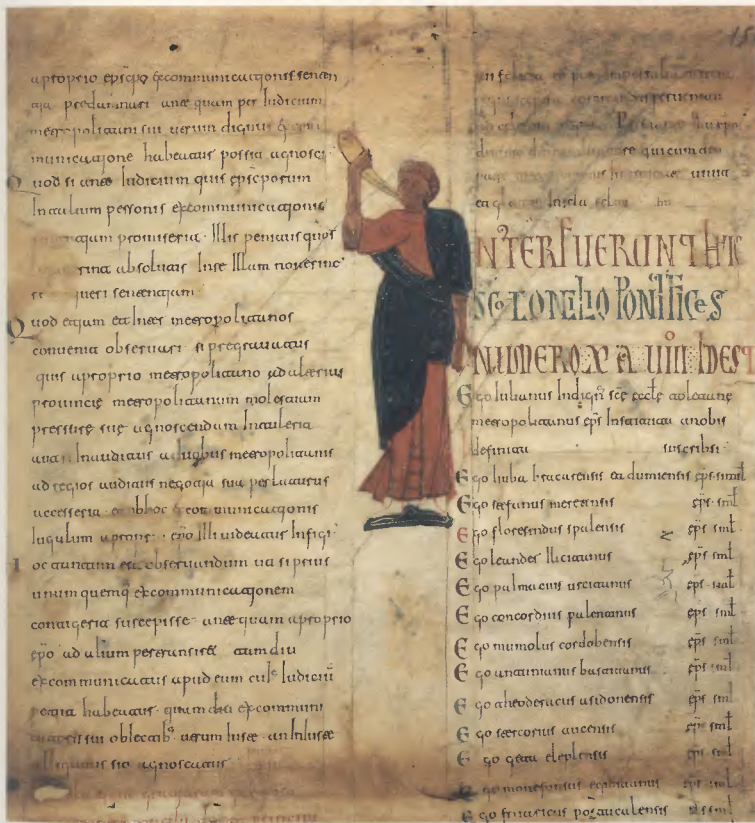
Bibliografia

BGRY, 1972; FONTAINE, 1977; WILLIAMS, 1977; STIERLING, 1978; DÍAZ Y DÍAZ, 1983; LOS BEATOS, 1985; LUACES, 1987; ESCOLAR, 1993.

[Actas do Concílio XIII de Toledo (fragmento)].

[ca 950]. - [1] f. (2 cols.); perg. : 260x250 mm.

Bragaça, Arquivo Distrital, FCSR, n.º 260



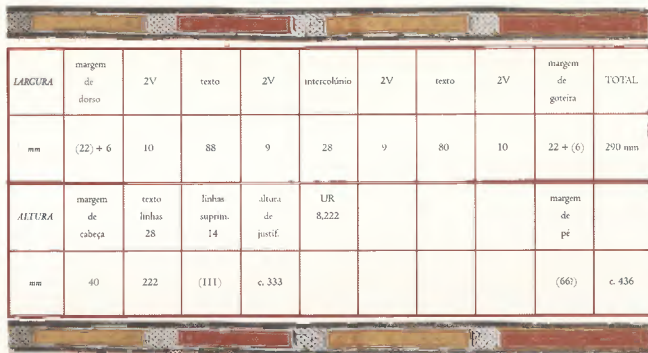
O livro solene

No espólio do Marquês de São Payo entregue em 1990 ao Arquivo Distrital de Bragança figura um fólio incompleto de pergaminho recuperado possivelmente de uma antiga encadernação. Constitui um fragmento de um velho códice, que remonta certamente ao século X, com as Actas dos Concílios Visigóticos, posto de lado quando a leitura, por arcaísmo da letra, se tornava difícil. Documenta o texto que lhe cabe um fragmento das actas do XIII Concílio de Toledo celebrado em 683 e deve ter pertencido a uma igreja catedral em que o códice com tal tipo de textos se tornava símbolo de preservação da disciplina eclesiástica das Igrejas hispânicas.

Desconhece-se a origem de tal códice nem há indicações concretas da sua proveniência ou história, mas a escrita visigótica em que está escrito leva-nos muito provavelmente a meados do século X, talvez a c 950, numa região noroeste ocidental.

O fólio não conserva íntegras as margens de lombada nem as de pé; a reconstituição do texto leva a admitir que foi amputado em mais de um terço da altura, já que lhe faltam 14 linhas de texto, como facilmente se pode determinar pelo número de assinaturas que se omitem, pois cada uma delas ocupava uma linha inteira.

A empaginação é assim constituída:



LARGURA	margem de dorso	2V	texto	2V	intercolómio	2V	texto	2V	margem de goteira	TOTAL
mm	(22) + 6	10	88	9	28	9	80	10	22 + (6)	290 mm
ALTURA	margem de cabeça	texto linhas	linhas suprim.	altura de justif.	UR				margem de pé	
mm	40	222	(111)	c. 333	8,222				(66)	c. 436

Nas suas dimensões actuais, o fólio mede 261x265 mm. Tendo, porém, em conta as dimensões supostas do lado inverso e bem assim a amputação sofrida, chegaremos no mínimo a uma superfície de $L = 290 \times A = 436$ mm, o que atingiria um bifólio de 580x436 mm, formato próprio de um livro de grande porte e solenidade e com uma relação L/A que é a de proporção pitagórica. Por sua vez, a caixa de justificação apresentaria valores próximos de 333x234 mm, o que nos leva a uma proporção de $a\sqrt{2}$, ou seja a uma relação de 1,414.

Esta racionalização de espaços corresponde a uma disposição formalmente marcada: duas colunas cada uma delas enquadradas por duas linhas verticais de justificação e a abrirem um espaço intermédio de intercolúnio. Este intercolúnio é, por sua vez, ocupado a uns $3/8$ da altura por uma letrina historiada, I de *Interfuerunt*, primeira palavra da cláusula que abre as subscrições conciliares: é formada por um arauto que faz soar um instrumento de sopro que sustenta ao alto na mão direita; está revestido de túnica ver-

melha e manto azul drapejado em forma de toga e mantém o braço esquerdo colado ao tronco. A posição hierática da figura adequa-se à proclamação de um texto de autoridade.

O texto encontra-se em estado fragmentário. Começa no interior do cânone 12 das Actas do XIII Concílio de Toledo:

col. a: [*Quicumque ex clericis (...) non debet*] a proprio episcopo excommunicationis sententia predicari antequam per iudicium metropolitanitani sui (...)

Interrompe-se o texto depois do título *XIII De relatione gratiarum que post peractionem concillii Deo et principi persolvuntur (...)*

col. b: *eui felici et post imperialia (...)*

Interrompe-se de novo em: *Ego Fruaricus Portucalensis episcopus similiter*

Verso

col. a: *Ego Atala Cavriensis episcopus (...)* *Wisandus archidiaconus*

col. b: *Sisuldu abba Stephani (...)* *Argentus comes cubituli et dux Egica comes scancarwin et dux.*

A.A.N.



002

[Actas do Concílio de Calcedónia de 451 (fragmento)].

- [976-1025]. - [1] f. (2 colns.); perg.: 290x185 mm.

Viseu. Arquivo Distrital. Perg. M. 51, n.º 1

O relevo da inicial

O início de um texto no livro ocidental é marcado por letras de dimensões variáveis e cuja função deve ser posta em correlação com a solenidade do livro, a qual, por sua vez, tem a ver com a ritualização de uso. Têm elas um efeito simultaneamente visual e estruturante de leitura, representam uma atitude relativamente ao texto e projectam-no num enquadramento de destinação. São formalmente a consagração do valor da escrita e do livro por contraposição à oralidade e integram a obra numa comunidade de uso. O seu desenvolvimento supõe uma relação individualizada com o tratamento do livro e por isso a sua diversidade reduz-se à medida que a produção se vulgariza e os processos se mecanizam.

A liberdade de tratamento é tanto maior quanto o executante estiver à vontade para interpretar as circunstâncias de uso, as puder prever e lhe puder responder (seja com espírito grave seja com espírito jocoso ou até satírico). Por outro lado, servindo para marcar as partes estruturantes do texto (início dele ou das respectivas secções), a inicial privilegia o efeito visual, acentuado frequentemente pela cor e pelo desenho, sobre a legibilidade, o que leva a composições mais ou menos arbitrárias (por exemplo, nas iniciais quebradas), a distorções simples ou com preenchimentos de filigranas e adornos por vezes fantasiosos (iniciais ornadas e filigranadas), mas conduz também a substituições ornamentais (em que a própria figura toma o desenho da letra) ou integração de figurações que interpretam o próprio texto a que presidem (pela ilustração de um passo textual), ou o completam no seu valor simbólico (no caso de iniciais historiadas, onde ora se propõem cenas conhecidas ora se sugerem temas, como o da luta do homem contra a natureza ou do bem contra o mal, ora se transpõem quadros da vida real).

A um princípio de *anticipação* que a letrina ganha sobre o texto associa-se, pois, o princípio da *metáfora* reconhecida particularmente nas letrinhas irlandesas que impõem um jogo de fantasia e na própria ambiguidade solicitam a vigilância do leitor, como se de uma adivinha se tratasse; mas não se intenta menos uma integração orgânica com o texto, segundo um princípio de *gradatividade* que leva a que

a grande inicial se associe a letras de tamanho menor que fazem a passagem para a escrita normal.

O tratamento da letra pode ser autónomo, em página independente, mas mantém mais habitualmente uma relação com o espaço ou superfície do texto definida pela empaginação.

A inicial de um fragmento em letra visigótica de finais do século X, recolhido no Arquivo Distrital de Viseu¹, impressiona pela sua altura e tem como função facilmente identificável solenizar o édito imperial de publicação das Actas do Concílio de Calcedónia (celebrado no ano de 451, as dificuldades de realização foram grandes e a intervenção dos imperadores foi fundamental para a sua aceitação, não obstante a afirmação de unidade com o Papa, Leão Magno).

Reconheça-se que na altura a inicial ultrapassa o próprio enquadramento do texto a que corresponde, subindo sobre a cláusula final do texto conciliar e descendo até fora das linhas de justificação. Ocupa nada menos que 44 UR (unidades de justificação). Constitui uma haste que se alarga para fora das duas linhas de justificação lateral (basicamente prevista para as pequenas iniciais de parágrafo) e se adorna com quatro nós de entrelaçados, um gancho superior e um leque na base, adornados também com desenhos lineares. As cores jogam com a suavidade do ocre e do vermelho-pimenta.

Atente-se também como o título é formado por letras maiúsculas que ocupam integralmente 2 UR e nas quais as consoantes tomam relevo em contraste com algumas vogais que apresentam módulo reduzido a metade; a gradação prolonga-se pelo *incipit* formado pelos nomes dos imperadores.

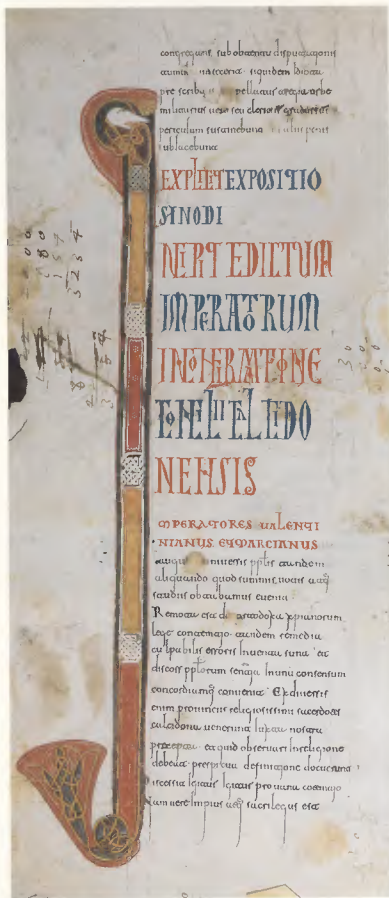
O fragmento que hoje se conserva, e cuja proveniência se desconhece, deveria pertencer certamente a uma colecção de concílios de que há largas menções em documentos do tempo, mas de que entre nós apenas se conhecem dois testemunhos fragmentários (além deste, de Viseu, é de mencionar o que hoje se guarda no Arquivo Distrital de Bragança).

No caso concreto, a conservação na Hispânia das definições daquela assembleia ecuménica representa sem dúvida

um traço de ligação com as antigas Igrejas de África e do Oriente (presente em outros textos cronísticos que descrevem as dificuldades ao tempo das heresias monofisitas, como é a *Cronica* de Victor de Tununa, apenas conservado na Hispânia). A importância desta ligação como factor de manutenção de ortodoxia e comunhão com a restante Cristandade, não obstante as condições que ao tempo se viviam sob domínio visigótico, não deve ter sido menor. No concílio de Calcedónia, a que assistiram poucos bispos ocidentais (apesar de ter sido considerada a assembleia mais larga dos tempos antigos, com 350 participantes) definira-se a chamada «união hipostática», contra os monofisitas, reconhecendo que «um só e único Cristo Filho Senhor unigénito em duas naturezas, sem alteração, sem divisão, sem separação, sem eliminação da diferença de natureza por causa da união, mas conservando cada uma a sua propriedade e concorrendo numa só pessoa e numa única hipóstase». No III Concílio de Toledo, em 589, em que se ratificou a conversão de Leovigildo e dos visigodos à ortodoxia e abandono do arrianismo, recitou-se a definição de Calcedónia juntamente com as dos concílios anteriores de Niceia e de Constantinópla. Os responsáveis pelas comunidades cristãs no período que se seguiu à invasão árabe não devem ter prestado menos atenção a essas formulações, como referências que eram para manter o núcleo da fé. O fragmento de Viséu é certamente representante desse tempo de que temos relativamente poucos testemunhos entre nós.

Não temos informações da composição do códice a que pertence o fragmento, mas podemos reconhecer pela grande inicial que se tratava de um exemplar solene. Quanto à origem nada podemos asseverar, mas não é de excluir que se não trate de um elemento local, realizado em zona norte, nada impedindo que tenha pertencido ao enquadramento geográfico em que ainda hoje se encontra. Como datação pode atribuir-se ao século X. Com isso somos levados ao testamento de Mumadona, de 951, onde se menciona um livro de Cânones. Tenha pertencido a catedral ou a mosteiro, é sem dúvida um testemunho significativo de uma apreciável técnica de livro e de iluminura para tempos de há mil anos.

A.A.N.



003

[Cânone de Concordâncias Evangélicas (fragmento)].

- [10 -] - E: perg.; 247x326 mm

Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, Pergaminho 413



O fragmento guardado no Arquivo Alfredo Pimenta, em Guimarães, Perg. 413, apresenta um cânone de concordâncias e deverá reportar-se a data incerta, entre os séculos XI-XII.

O desenho é de grande ingenuidade, mas também de grande soltura, e traduz possivelmente a decompressão de novos tempos da Reconquista e a alegria de um trabalho assumido; os arcos não são já em ferradura, mas de volta inteira; os capitéis ora apresentam motivos geométricos ora utilizam motivos zoomórficos, ora recorrem a elementos vegetalistas; as colunas ostentam também soluções icono-

gráficas diversas (animais, num caso, entrelaçados, noutro, folhagens noutro ainda, ou também estilizações de linha pontecada; faltam os símbolos dos evangelistas, mas em plano superior ao arco cimeiro, figuras humanas, zoomórficas e fitomórficas constituem uma variedade que chama a atenção pela presença do lúdico em elemento que primitivamente era funcional). Alguns dos motivos podem aproximar-se de outros existentes num dos manuscritos de Santa Cruz (Porto, BPM, St.^a Cruz, 4, fl. 329); isso permite-nos enquadrar o nosso fragmento em universo hispânico, no prolongamento de tradições cujas ligações podem



entrevê-se em correntes inspiradas de França, mas expressando possivelmente traços mais longínquos, facilmente identificáveis por ligações que se haviam perdido do lado hispânico com a dominação muçulmana.

Neste jogo de elementos, em que a ingenuidade da simplificação do traço se combina com o esquematismo da figura e em que a integração de elementos mais quotidianos ou mais convencionais se faz sem repudiar a aceitação de iconografias de importação, exprime-se certamente a confiança que pessoas e comunidades mantêm relativamente ao seu futuro e por isso não desistem de se con-

fiar ao lúdico e aceitar até a evasão no imaginário e são capazes de abstrair e conservar o valor evocativo do desenho, mesmo quando falta o acessório da cor (como acontece no *Apocalipse de Lorvão*, cuja tradição hispânica está bem patente no arcaísmo; embora a letra não seja já visigótica, ou até justamente por isso, ele é bem significativo de um tempo que teima em prolongar-se porque continua a fornecer referências e a dinamizar grupos culturais).

Bibliografia. COSTA, 1992.



Marra Adelaide Miranda

A iluminura românica em Portugal



Em Portugal a arte da iluminura assume especial importância num período em que é a única arte da cor, já que não nos chegou qualquer vestígio da pintura (séculos XII-XIV). Até 1139, o conhecimento da iluminura no território que se tornará Portugal é muito nebuloso, conhecendo-se apenas fragmentos descontextualizados. Possuímos alguns fólhos classificados nos séculos X-XI, que se conservam nos Arquivos Distritais de Viseu, de Bragança, Braga e Guimarães. Mas de todo este património anterior ao século XII, que seria sem dúvida extenso, pouco chegou até nós, como aliás aconteceu nas restantes manifestações artísticas. Se mosteiros como o do Lorvão, ou Santo Tirso, tiveram uma intensa actividade neste período, nada sabemos da sua iluminura, apesar de um dos textos mais antigos do *Comentário ao Apocalipse* ser atribuído a Aprígio de Beja.

O facto de terem apenas sobrevivido os fundos dos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra, Santa Maria de Alcobaça e alguns manuscritos dispersos de S. Mamede do Lorvão e S. Pedro de Arouca impede-nos de construir com rigor uma visão de conjunto sobre a iluminura românica em Portugal. Mesmo em relação à constituição destas bibliotecas, o nosso conhecimento é parcial já que não possuímos qualquer catálogo medieval. É pois com os elementos que chegaram até nós, pálida imagem certamente do que seria o número e a diversidade de tão rica manifestação artística, que procuramos mostrar num período que se estende de 1139 ao primeiro quartel do século XIII, o percurso das imagens e da ornamentação dos códices que constituíram as bibliotecas dos referidos mosteiros.

Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça foram as duas instituições religiosas que maior protagonismo desempenharam no processo da formação de Portugal e também aquelas que nos deixaram os mais ricos fundos de manuscritos iluminados.

Santa Cruz de Coimbra¹, o mosteiro mais importante dos inícios da monarquia portuguesa, fundada em 1131, contou com o empenho de Afonso Henriques quando o processo de Reconquista estava em curso e o Condado assumia o processo de independência. Representa do ponto de vista litúrgico o compromisso entre a tradição moçárabe e o espírito reformador gregoriano. A escrita visigótica é usada no *scriptorium* até meados do século XII.

O Mosteiro adere à Regra de Santo Agostinho e os Cónegos de Coimbra ligam-se a S. Rufo de Avinhão, seguindo o costumeiro de Letberto². Domingos e Pedro Salomão terão sido os cónegos iniciadores do *scriptorium*, cabendo-lhes a tarefa de copiarem os primeiros livros que a regra de Santo

¹ Os manuscritos deste fundo encontram-se na Biblioteca Pública Municipal do Porto.

² Agostinho Frias, *De Signis Præstantis, Lectura Hieronymiana de Sancto Antonio de Lisboa e Pre Pato de Coimbra*, dissertação de Mestrado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1994, estuda o *Libri Ecclesiasticæ et Canonice in Claustro Sancti Regis Tempore Letberti Abbatis Institutus*, p. 1-LXXXIII. St.^o Cruz 74.

Agostinho e o costumeiro de Letberto de S. Rufo exigiam para o correcto funcionamento da vida canónica. Subsistem para o período que estudamos cerca de 35 manuscritos iluminados.

☞ Santa Maria de Alcobaça, 53.^a filha de Claraval, cresce dentro do plano da expansão de Cister, no próprio ano da morte de S. Bernardo (1153) quando a abadia contava já com 167 mosteiros repartidos por toda a Europa Ocidental. Afonso Henriques que já apoiara cerca de 20 anos antes a fundação de Santa Cruz, concederá carta de couto aos domínios da abadia.

☞ Se conhecemos o nome dos homens ligados à fundação de Santa Cruz, um grande silêncio paira sobre os que levaram a cabo Santa Maria de Alcobaça. Seriam provavelmente monges claravallenses, a que se juntariam talvez monges de Tarouca. Os copistas que executam os colofões deixam-nos raras referências cronológicas, ou dados que permitam identificá-los como monges alcobacenses. Alcobaça possui o mais importante fundo de manuscritos iluminados românicos em Portugal, conservado na Biblioteca Nacional, cerca de 160 manuscritos para finais do século XII e primeiro quarto do século XIII.

☞ Sobre a actividade do Mosteiro do Lorvão cujo fundo se encontra no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, sabemos que a partir de 1164 o seu prior é reintegrado na categoria de abade sob a regra de S. Bento, começando uma nova fase de prosperidade que dura até ao final do século XII. A partir de 1200 o mosteiro é dado a D. Teresa, filha de Afonso II e em 1250 já se encontra filiado em Cister. Pouco sabemos acerca da produção de manuscritos no período românico para além das informações que os copistas nos deixaram nos oito manuscritos deste período.

☞ Tendo em conta os fundos dos três únicos mosteiros (não temos qualquer indício de produção de manuscritos em Arouca) que nos deixaram vestígios da actividade dos seus *scriptoria*, no período que decorre entre 1139, data do primeiro manuscrito datado do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e o primeiro quartel do século XIII, elaborámos uma periodização dos códices dos três mosteiros, baseando-nos em manuscritos datados, estudos feitos acerca das encadernações e principalmente em estudos comparativos.

Primeiro Período. Neste período que abrange os meados do século XII, vamos encontrar obras com elementos arcaicos e que revelam uma forte persistência das ligações ao mundo hispânico dos séculos X e XI, a que se associaram também as influências cluniacenses (St.^a Cruz 4, 30, 51 e 58). Entre estes manuscritos existem muitas semelhanças codicológicas e artísticas.

☞ Por se tratar de um dos mais ricos e importantes códices desta época, destaca-se o *Homiliário*, St.^a Cruz 4.

☞ O seu copista, em 1139, utiliza ainda uma letra visigótica de transição, própria de influências peninsulares, e como já referimos, é muito possível que tenha sido executado por cónegos de Santa Cruz. Não é de excluir, no entanto, a hipótese da cópia ter sido realizada noutro mosteiro. Em relação ao local da sua produção são várias as possibilidades, dado que não encontramos o protótipo textual que lhe terá servido de modelo. O copista, como António Cruz³ refere, pode ter pertencido à Sé de Coimbra. A ausência de manuscritos iluminados da catedral, mais uma vez, impede-nos de fazer qualquer ligação com base sólida.

O *Homiliário* revela influências estilísticas da zona de Moissac-Limoges. As dependências litúrgicas com S. Rufo de Avinhão já foram referenciadas, assim como as suas afinidades artísticas com os

³ António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média...*, p. 122-125.



dois grandes mosteiros dos caminhos de peregrinação. Contém três das raras cenas historiadas dos nossos fundos românicos. Uma, de que subsiste apenas metade do fólio, assinala a Páscoa. A Ressurreição que surge desenvolvida em algumas bíblias ibéricas, como na de Ávila, aparece aqui de forma sintética e da qual restam apenas três cenas: o anjo no túmulo, Cristo e Maria Madalena e a dúvida de Tomé.

O último fólio recebe nas duas faces iluminuras de página. Na face recto domina a imagem central com a figura majestática de Cristo, ostentando o livro, rodeado de seis anjos de longas asas, vestidos de túnicas e mantos, com uma espécie de coroas, que lembram as dos monarcas bizantinos e visigóticos. Em cima, doze personagens sob arcadas de arcos ultrapassados seguram recipientes. Na face verso estão representadas seis aves atreladas e um serafim com as suas seis asas.

Algumas das suas iniciais ornadas e sobretudo os elementos zoomórficos são claramente moissagenses. Se compararmos este códice com a *Bíblia* conservada na Biblioteca Nacional de Paris, Ms. Lat. 7, as semelhanças são espantosas. A Bíblia que pode ser atribuída a Moissac não é referida por Dufour⁴ quando estudou o *scriptorium*. Yolanta Zalouška situa este manuscrito em finais do terceiro quarto do século XI, quando as Bíblias Carolíngias começaram a ressentir-se dos efeitos de uma utilização duas vezes centenária. O mundo cristão experimentava a necessidade de refazer as suas reservas de códices bíblicos⁵.

A semelhança entre o *Homiliário* e o BNP Lat. 7 faz-se sentir sobretudo ao nível das iniciais caligráficas e ornadas, nos entrelaçados e nos elementos folheados e zoomórficos. As relações são mais ténues entre os manuscritos de Limoges, nomeadamente a segunda *Bíblia de Limoges* (BNP Lat. 8). Iniciada no último terço do século XI, sob o abaciado de Ademar⁶, foi já completada em meados do século XII. D. Gaborit Chopin refere que Ademar, primeiro abade cluniacense, simbolizou uma resistência à política borgonhesa, mantendo um programa aquitânico na tradição das iniciais franco-insulares. O iluminador simplificou os nós de entrelaços e as tranças que enchem os rectângulos, mas conservou as cabeças de animais nas extremidades das iniciais. No *Homiliário* de Santa Cruz, há uma situação idêntica em relação aos entrelaçados mas algumas iniciais zoomórficas mantêm-se, delineando-se as letras em quadros de fundos policromos, roxo, verde e vermelho, tal como acontece no Limousin.

Para além desta Bíblia, outras com origem no mesmo local apresentam soluções semelhantes como a *Mazarina* (Ms Lat. I e 2) e a *Bíblia de Saint-Yrieux*⁷.

Mas este tipo de iniciais não se esgota no Sudoeste da França, havendo um fundo comum que se estende à Catalunha e Navarra. A *Bíblia de S. Juan de la Peña* (BNM Ms. 2), produzida em Huesca, possui iniciais zoomórficas e outras à base de entrelaçados com fundos pintados e escalonados. Este códice que o catálogo atribui também ao século XI⁸, está mais próximo da segunda Bíblia de Limoges⁹. Saliente-se que o primeiro manuscrito¹⁰ foi executado para a Igreja de Vilabertrán de Gerona, que tinha adoptado os costumes dos cônegos de St.º Agostinho.



⁴ In Jean Dufour, *La Bibliothèque et le Scriptorium de Moissac*, Paris, Genève, Droz, 1972.

⁵ No artigo *La Bible Lomousine de la Bibliothèque Mazarine a Paris*, 102.º Congrès National des Sociétés Savantes; Limoges, 1977, p. 69. A autora acrescenta ainda que é na zona da Aquitânia e de Limoges que se produziram a maior parte destes manuscritos. Refere-nos François Avril como o autor que atribui o manuscrito bíblico BNP Lat. 7 a Moissac.

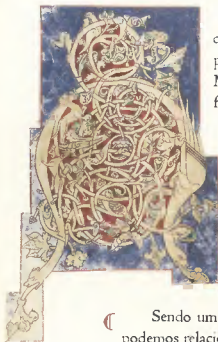
⁶ D. Gaborit Chopin, *La Décoration des Manuscrits a Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IXe au XIIe Siècle*, Genève, Paris, 1969, p. 179.

⁷ Mais relações se podiam estabelecer com outros manuscritos, nomeadamente quanto à construção dos entrelaçados. Por exemplo, o *Sacramentário de Figeac*, Fl. 19v, segundo J. J. Alexander terá sido executado para S. Salvador de Figeac (diocese de Cahors) e um pouco mais tarde levado para Moissac. J. J. Alexander *La Lettre Ornée*, Paris, Chêne, 1979.

⁸ Também Soledad de Silva y Verástegui em *Iconografía del Siglo XI en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, P. de la Institución Príncipe de Viana, 1984, p. 495 classifica também este manuscrito no século XI.

⁹ In Yolanta Zalouška e François Avril, *Manuscrits de la Province Ibérique*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1982.

¹⁰ Leroquais, *Sacramentaires*.. p. 330-333.



As numerosas iniciais do *Homilário* de Santa Cruz, traduzem uma interpretação de modelos dos grandes manuscritos bíblicos e litúrgicos de finais do século XI, cuja principal zona de influência segue o percurso dos caminhos de peregrinação — Moissac, Limoges, Catalunha, Huesca e Navarra. Aqui se elabora uma genealogia de formas que remonta às iniciais franco-saxónicas e moçárabes dos séculos IX e X.

Os elementos zoomórficos que povoam e constituem a estrutura de muitas destas iniciais, poderão ter como centro de irradiação Moissac, tanto na iluminura como na escultura.

O St.^o Cruz 30 possui o texto da *História Eclesiástica*, de Eusébio de Cesaréia e *Contra Hebreos* de St.^o Isidoro de Sevilha. Apresenta nos primeiros 40 fólios letra visigótica de transição — até ao capítulo 17, do Livro V da obra de Eusébio¹¹. No fl. I consta uma subscrição datada de 1191. Esta corresponderá a um outro copista e outra data, já que o mesmo Diaz y Diaz, situa a visigótica de transição até meados do século XII.

Ⓒ Sendo um manuscrito de ornamentação extremamente pobre, apresenta no fl. I uma inicial que podemos relacionar com o St.^o Cruz 4. A abertura do texto com título rubricado a vermelho e preto, como é costume em numerosos manuscritos moçárabes, faz-se através de um P inscrito em fundo polícromo — ocre e roxo. O roxo é excepcional no fundo de Santa Cruz e só aparece em códices desta época, como é o caso paradigmático do St.^o Cruz 4.

Ⓒ O St.^o Cruz 51¹² é outro dos códices, escrito em visigótica de transição, cujo texto inclui o *Tratado sobre o Salmo 118* de St.^o Agostinho e o *Resumo da Regra de Títonio*. Teria sido escrito por várias mãos, ocupando a escrita em visigótica de transição os fl. 96 ao 136. As iniciais secundárias apresentam também afinidades com as iniciais caligráficas do St.^o Cruz 4.

Ⓒ O St.^o Cruz 58 que inclui textos de patrística, segundo alguns autores, foi um dos manuscritos trazidos de S. Rufo de Avinhão, já que os textos que o compõem coincidem com os mencionados por mestre Álvaro da Mota¹³.

Ⓒ Madahil, em Os *Códices de Santa Cruz de Coimbra*, transcreve esta referência: o «mestre alvaro da mota da ordem dos pregadores que na era de ihesu christo de mil e IIII. e LVº anos tornou do latim em linguagem o texto latino»

Ⓒ «...E tornando ho arcebispo Johanne com todos seus paraios, e todos seus feitos mui bem encaminbados, quedou o dicto pedro sacerdote em san ruffo, e esteve by huum anno e cuidava de cada dia que era necessario bem viver, e em regra de rezar, e em boos costumes, em na doutrina ecclesiastica. E ele sendo perfecto na ordenança ecclesiastica trouxincos o capitulo inteiro e o custume do antisanario E enviaronnos santo agostinho sobre Joban evangelista, e sobre o genesy, que se chama aditteronm, questom sobre san mateu e san lucas, e o examerom de santo ambrosio, o pastoral de santo ambrosy, beda sobre san lucas, polas quaaes coussas somos muito obrigados ao convento de san ruffo, ca nos ajudou seipre muito bem graças a deus pera sempre amen.»¹⁴

¹¹ Manuel Diaz y Diaz, *Códices Visigóticos en la Monarquía Leonesa*, León, CSIC.

¹² M. Diaz y Diaz, *Códices Visigóticos en la Monarquía Leonesa*, León, CSIC, 1981, p. 436-438.

¹³ Fl. 1-69 *Inscripti Sancti Augustini libri numero XII. De opere sex dierum*. Fl. 69-80v *Aurelii Augustini questiones in Evangelio Mattei numero XVII*, fl. 81-122 *Avobusiae Exameron*; fl. 122-133v *De penitentia*; fl. 133v-136 *Liber Penitentialis*; 136-272 *Epistolam adhortatoriam Acce Episcopi ad Belam Presbiterum quae scripsi Saepo quidem inae Sanctitati*.

¹⁴ A. G. da Rocha Madahil, *Os Códices de Santa Cruz de Coimbra*, in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Vol. X, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933, p. 378-419.

Ⓒ A questão central é a de saber se seria este o códice que foi trazido de S. Rufo de Avinhão, ou se pelo contrário seria uma cópia mais tardia¹⁵. A letra é minúscula, situação pouco habitual em Santa Cruz, mas as iniciais são comuns a este grupo de manuscritos. A inicial ornada que abre o texto de Santo Agostinho, está inscrita em fundo pintado a roxo, vermelho e verde. A ornamentação organiza-se em entrelaços como se de uma rede se tratasse, terminando num círculo central pintado a ouro. Esta inicial serviu mais tarde de matriz a outros manuscritos como foi o caso da Segunda Bíblia de Santa Cruz Ms 2, fl. 207v. Iniciais caligráficas de dois tipos são pintadas a vermelho, situação corrente nos outros manuscritos, nomeadamente no St.^a Cruz n.^o4. Encontramos também no fl. 140, duas iniciais como as que descrevemos para o *Homiliário*, estruturadas à base de entrelaços, conjugadas com corpos de animais, pintadas a amarelo e vermelho.

Ⓒ De facto os manuscritos que pudemos observar, atribuídos ao fundo primitivo de S. Rufo, não apresentam qualquer semelhança com este grupo¹⁶. Contudo, nada nos impede de considerar, que Pedro Salomão tivesse escolhido em S. Rufo a iluminura de um manuscrito que seguisse uma tradição diferente. Neste caso tratar-se-ia do volume trazido de S. Rufo. De assinalar que Pedro Salomão¹⁷ não utilizou em 1138-39, a visigótica de transição, tal como os copistas dos códices que classificámos nesta época.

Ⓒ Situamos também neste período, as *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha, o St.^a Cruz 17, escrito já em gótica, cuja cópia segue claramente um manuscrito dito moçárabe¹⁸. Os títulos manchados a vermelho e preto e as pequenas iniciais assim nos fazem pensar. Também o diagrama da árvore do género humano, fl. 92v. que inclui na parte central os rostos de homem e mulher, apresenta semelhanças com os manuscritos do século X hispânicos¹⁹. Os rostos representados são do mesmo tipo dos que aparecem no *Libro de los Testamentos* encomendado pelo bispo D. Pelágio e produzido nos primeiros anos do século XII²⁰.

Ⓒ A cópia das *Etimologias*, provavelmente escrita em S. Pedro de Cardéña, no século X²¹, hoje conservada na Academia Real de História em Madrid, Cod. Emiliense, Ms 33, apesar de apresentar diferenças ao nível da *mise en page* e da escrita, utiliza uma paleta cromática comum – preto, vermelho, laranja e amarelo. As pequenas iniciais caligráficas que iniciam os livros têm afinidades com o conjunto de manuscritos atrás referidos, o que nos leva a datá-los do mesmo período²². É pois muito natural que o manuscrito copiasse um anterior escrito em visigótico, porventura da Sé ou de um mosteiro das proximidades.



¹⁵ A. A. do Nascimento data este manuscrito de 1138 e atribui a sua cópia a Pedro Salomão, que o teria escrito na sua estadia em S. Rufo. A. A. Nascimento, *Construção, Dispersão e Dependência na Circulação de Manuscritos em Portugal, nos séculos XII e XIII, Actas do Colóquio sobre Circulação de Códices e Escritos entre Europa e la Península en los Siglos VIII-XIII*, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, p. 82. Também Agostinho Frias coloca a sua origem no mesmo mosteiro, mas atribui-lhe uma datação de meados do século. In *Santo António em Santa Cruz: Códices do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no Tempo de Santo António*. Rio, de exposição, Porto, BPPM, 1995.

¹⁶ De todos os manuscritos observados em Tortosa. *Bibli. Capitular. II sacramentário; 51 Salmiro; 123 Conesário ao Evangelho de S. João de Rábano Mauro; 233 Miscelânea Portense*, nenhum apresenta relações directas com os manuscritos de Santa Cruz. Apenas o *Sacramentário II*, poderá ter servido de modelo ao *Sacramentário St.^a Cruz 55*. Contudo este manuscrito é já de inícios do século XIII.

¹⁷ Cf. A. A. Nascimento, *Construção, Dispersão e Dependência na Circulação de Manuscritos em Portugal nos séculos XII e XIII, Colóquio sobre Circulação de Códices e Escritos entre Europa e la Península en los Siglos VIII-XIII*, p. 82.

¹⁸ Hipólito Escobar em *Los Manuscritos*, Madrid, FGS Ruizpérez, 1993, p. 93 designa por moçárabe o livro que permanece como forma única em Espanha até finais do século XI e que inclusivamente se prolonga no XII, caracteriza-se por estar escrito em letra visigótica, em geral cuidada, como é sempre a caligrafia leonesa realizada sem pressas e com a pretensão de clareza.

¹⁹ Cf. Soledad de Silva y Véstegui, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona – Nájera*, Pamplona, Instituto de Estudios Riojanos, 1984 p. 451-468. Esta autora refere os três códices riojanos que representam imagens da árvore genealógica do género humano, as *Etimologias* da Academia Real de História, e os códices Albedense e Emiliense do Escorial. Diz-nos ainda que a partir de meados do século X esta representação se divulga com as mesmas características na região de Castela.

²⁰ In *El libro alto-medieval en los siglos romanos, Los Manuscritos*, dir. Hipólito Escobar, Madrid, F. German Sanchez Ruizpérez, 1993, p. 86-90 apresenta a reprodução do *Libro de los Testamentos*, onde se pode observar o rosto compacto e anguloso que é comum a estes dois manuscritos.

²¹ Hoje conservada na real Academia da História de Madrid.

²² Hipólito Escobar chama ainda a atenção para o facto de St.^a Isidoro ser o autor mais lido durante a Alta Idade Média espanhola. Dele conservam-se 27 obras (códices e fragmentos) entre elas 10 exemplares das *Etimologias*.

- ⌈ A iluminura destes códices integra-se no início da segunda fase de influência cultural francesa, que José Mattoso coloca entre 1130-1180, e caracterizada por uma «adaptação portuguesa do ideal religioso dos Cónegos Regrantes, tal como foi vivido em S. Rufo de Avinhão. Ao contrário do movimento anterior, este não tem protagonistas estrangeiros: são portugueses que tentam imitar aqui o que admiraram em França, mas que associam o seu ideal de vida a Jerusalém, o que acentua a sua orientação mediterrâneas»²⁵.
- ⌈ O período ainda está próximo da influência cluniacense, nomeadamente a vinda de manuscritos de Moissac e Limoges e sentida no grande *Homiliário* de Santa Cruz.
- ⌈ Podemos pois, concluir que nestes manuscritos iluminados existem alguns pontos em comum que nos permitem inseri-los no fundo primitivo de Santa Cruz de Coimbra no tempo em que o prior era S. Teotónio. Ele marca, pela sua própria cultura, um compromisso entre o passado da cultura moçárabe que aqui persiste até meados do século XII, e as influências europeizantes vindas de S. Rufo e do Sudoeste francês.
- ⌈ A presença de Geraldo (1096-1108), monge de Moissac, e de Maurício Burdino, antigo monge de S. Marçal de Limoges, na Sé de Braga, nos finais do século XI e inícios do século XII, teve repercussões muito claras, do ponto de vista litúrgico²⁶, nesta região. É natural que tenha existido circulação de manuscritos entre estas duas casas e influências litúrgicas ou outras. Evoquemos o papel de João Peculiar na formação de Santa Cruz e a sua posterior ascensão ao arcebispado de Braga.

Segundo Período. Nesta fase, que se estende de meados a finais do século XII, domina ainda Santa Cruz, mas assiste-se também ao nascimento da iluminura alcobacense e à execução de alguns códices onde a influência de Claraval é muito nítida. O facto das obras mais significativas, em Santa Cruz, terem terminado e de o mosteiro atravessar até finais do século um período de prosperidade, provocou o aparecimento de grandes criações artísticas que revelam a maturidade atingida pelo *scriptorium* nesta fase²⁵.

- ⌈ O início deste novo período em Coimbra, pode ser marcado simbolicamente pela morte de S. Teotónio (1162) e pela execução do St.^a Cruz 43 que assinala uma outra orientação do *scriptorium*. Coimbra teria então ambiente para receber excelentes artistas. Estavam terminadas as grandes construções da Sé e do próprio mosteiro, onde se localizavam os principais centros culturais e de ensino²⁶. O priorado de Pedro Alfarde revela o protagonismo de homens igualmente empenhados na cultura. Este prior foi o autor do *Livro Santo*²⁷.
- ⌈ O Mosteiro apresenta também uma boa situação económica, reforçada por doações régias e particulares, adquirindo a maior dignidade como panteão real de Afonso Henriques. As *Collationes* e os *Instituta Cenobiorum* de João Cassiano (St.^a Cruz 43) foram copiadas por Pelágio Garcia, diácono e cónego de Santa Cruz de Coimbra, em 1165.

O volume apresenta iniciais ornadas de certo impacto nos fólhos, o desenho e a pintura são rígidos e transmitem a impressão de artistas que copiam modelos sem autonomia. Se bem que a primeira

²⁵ In José Mattoso, *Monges e Clérigos Portadores da Cultura Francesa em Portugal (séculos XI e XII)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983.

²⁶ Joaquim O. Bragança, *L'Influence de la liturgie Langobardonne au Portugal (Manuel, Pontifical, Rituel)*, *Cahiers de Fongoux* 17 (1982) p. 173-184.

²⁷ Em relação às restantes manifestações artísticas, este período, embora não coincida cronologicamente, identifica-se, em termos de características, com o que Manuel Luís Real, *A Arte Românica de Coimbra (Novos dados-Novas Hipóteses)*, dissertação de Licenciatura, Porto, Faculdade de Letras, 1974 (p. 42), define para o Românico BI «Arte revolucionária que nasceu do conhecimento de arquitectos estrangeiros e de artífices moçárabes. Sobressai pelo alto nível técnico, pelo equilíbrio e por influências exóticas na arquitectura e na decoração». Elaborou-se então uma síntese com características locais de um movimento que terá partido de Santa Cruz de Coimbra.

²⁸ O acto consagratório devia ter-se realizado já depois de 1150. A consagração do altar-mor será o culminar e marcará o fim dos trabalhos não só da igreja mas também do mosteiro. In A. Nogueira Gonçalves, *Novas Hipóteses acerca da Arquitectura Românica de Coimbra...*, p. 78.

²⁹ Manuel M. R. Ferreira *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra no Século XII*, Coimbra, 1962, dissertação de licenciatura.



inicial ainda apresenta vestígios da época anterior, os entrelaçados da base do P (fl. I), os caules enrolados e os elementos vegetais não ganharam movimento, a disposição das cores mostra ainda grandes dificuldades técnicas. Estes elementos vegetais estão ligados à influência do sudoeste francês, nomeadamente de Limoges²⁹. No mesmo fólio o D, tem no interior caules e folhas finas, que lembram a iluminura feita no Limousin nos inícios do século XII.

O manuscrito contém ainda outras iniciais que são sintomáticas das hesitações artísticas do *scriptorium*. O começo do prefácio dos *Institutis cenobiorum* fl. 14I possui uma a vermelho e preto, assim como um título manchettato que evoca as iniciais hispânicas. Mas as que começam os livros dos *Institutis* anunciam já as letras articuladas em torno de um espaço não pintado que serão comuns nos manuscritos de Santa Cruz.

A obra que marca a segunda metade do século XII é o St.^a Cruz I²⁹, o *Testamentum Véteris*.

Com alguma hesitação podemos datar St.^a Cruz I da segunda metade do século. Autores, como Walter Cahn, dataram-no do segundo quarto do século XII³⁰, pouco depois da fundação do mosteiro. Contudo, este autor reproduz um dos fólhos junto de uma outra bíblia cuja ornamentação apresenta traços semelhantes e que é datada da segunda metade do século XII. A Bíblia de Burgos, com a qual tem certas aproximações iconográficas, está também classificada da mesma época³¹. Se dermos maior peso a alguns aspectos arcaicos, como sejam a divisão em três colunas e os arcos ultrapassados das Tábuas de Concordância, podemos classificá-la de um período anterior.

Encontramos vários tipos de ornamentação sendo de destacar o *Incipit* ornado, que abre o Prefácio de S. Jerónimo ao Pentateuco, surgindo como um dos mais belos fólhos iluminados, em que a comunhão é total entre o espaço do texto e o da imagem. Cada letra é ornada com elementos vegetais, zoomórficos e antropomórficos, conjugando-se de tal forma que o olhar se perde, esquecendo a própria palavra.

Entre as iniciais históricas distingue-se o I do *In Principio* do Génesis. Nesta inicial, Santa Cruz segue a tradição mais comum entre as bíblias românicas. A ilustração no interior do I, ocupa quase toda a altura da coluna e é feita em três medalhões que narram o episódio da criação do homem e da mulher, a que se segue o pecado e expulsão do Paraíso. No manuscrito coimbricense, o artista representa no primeiro medalhão Adão e Eva que aparecem já criados quando Deus lhes dá conta do risco que correm se comerem frutos da Árvore da Ciência. A descrição continua com o episódio da serpente tentadora em que as duas personagens se dispõem em torno desta árvore. Curioso é o terceiro momento em que o iluminador efectua uma interpretação literal da Bíblia: a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, em que um querubim, armado de grande espada, os afasta e a mão de Deus os espera, apresentando-lhes o vestuário para cobrirem a sua nudez só agora revelada.

A ornamentação e o imaginário deste manuscrito ímpar na nossa iluminura, situam-se no cruzamento entre a iluminura setentrional francesa e a tradição das bíblias peninsulares, com destaque para os seus ciclos iconográficos.

O St.^a Cruz I tem ainda pontos de contacto com a iconografia e a ornamentação das artes plásticas coimbrãs. Podemos referir a imagem do *Agnus Dei* rodeado de vegetação, exposta no Museu

²⁹ Cf. a *Bible de S. Martial de Limoges*, Paris, BN Lat. 5576 fl. 1 em que a letra P estruturada à base de entrelaços recebe vegetação semelhante. Também o Lat. 5296 A igualmente uma *Vida de S. Marçal* é referido por Gaborit-Chopin em *Les Dessinateurs des Manuscrits à Saint Martial de Limoges et en Limousin...* como tendo um mau pincel apesar do desenho ser de melhor qualidade. Algumas destas iniciais estão próximas destas dos manuscritos.

³⁰ Este manuscrito inclui todo o Antigo Testamento, do Génesis ao Macabeus II, e consta de um só volume. A sua execução corresponde à estrutura dos grandes manuscritos bíblicos monásticos; apresenta grandes dimensões 578X420 e uma divisão a três colunas. Possui 360 fols, mais cinco cozidos ao último caderno e que contém os desenhos das arquitecturas para as Tábuas de Concordância que nunca chegaram a ser preenchidas. A divisão a três colunas aproxima-o codologicamente das bíblias ibéricas de Roda e de S. Juan de la Peña.

³¹ Walter Cahn, *La Bible Romane*, Paris, Vilo, 1982 p. 293.

³² Joaquim Varza Luaces, *Las Miniaturas de la Biblia de Burgos*, Archivo Español de Arte (1969), p. 197.



Machado de Castro³². O corleiro possui pélagem e perfil que sugere, por exemplo, o que vamos encontrar no fl. 98, na abertura ao livro de Samuel onde se faz alusão ao sacrifício que comemora o seu nascimento. A propósito deste códice podemos assinalar outras semelhanças com a escultura da época, tal como os dragões da Sé de Coimbra³³ ou os galos afrontados dos capitéis na charola da Igreja dos Templários em Tomar³⁴.

¶ Quanto aos livros litúrgicos, incluímos também um saltério que revela a qualidade artística das obras existentes neste mosteiro – o St.^a Cruz 27 datado de 1179. Fernando foi o copista que o executou. O iluminador embora tenha feito escola, não deixou uma mão facilmente reconhecível noutros manuscritos.

¶ As iniciais ornadas que começam cada momento do ano litúrgico ou o Calvário mostram um artista com grande domínio do desenho, da técnica de pintura, conhecedor da iconografia da época e seguro na sua aplicação.

¶ O *Saltério*, St.^a Cruz 27, dá início a uma nova fase de produção de manuscritos litúrgicos, nomeadamente de saltérios. No seu santoral indicam-se não só os santos da liturgia francesa do Sudoeste, particularmente os que seguiam S. Rufo de Avinhão, mas também santos locais e, caso excepcional, o pai de Paio Guterres³⁵, cônego do mosteiro, que o ofereceu e o mandou executar. A data de II das Kalendas de Agosto é marcada pela sua morte, aqui assinalada pela era de M.C.C.XV. O iluminador seria exterior ao mosteiro, talvez pago pela encomenda, já que a iluminura não corresponde à produção corrente neste *scriptorium*. Se este saltério fosse executado em Santa Cruz, seria improvável a sua oferta e a inclusão de um feigo no calendário.

¶ O tipo de iniciais, nomeadamente a que inicia o *Saltério*, o B do *Beatus Vir*, insere-se na linha de continuidade da iluminura franco-saxónica, com letra estruturada à base de entrelaços, caules enrolados com movimentos soltos e espiralados. É um dos bons exemplares desta arte que teve larga aceitação entre os iluminadores românicos portugueses. Em Santa Cruz e Alcobça, os caules enrolados e as palmetas são o motivo preferido dos iluminadores. Estas palmetas compostas são contudo pouco utilizadas no *scriptorium*. As restantes iniciais que começam os salmos, seguem o mesmo tipo de letra inscrita em fundo pintado escalonada e servem de modelo aos saltérios St.^a Cruz 25 e 26.

¶ O que distingue verdadeiramente este saltério é a Crucifixão, obra digna de um grande mestre da arte românica e ímpar na arte portuguesa. Não conhecemos nenhum modelo que se lhe aproxime. A figura de Cristo mostra uma delicadeza e expressionismo que só se encontra em Calvários³⁶ posteriores. As figuras esguias e delicadas lembram vagamente as do Apocalipse do Lorvão, produzido neste mosteiro, vinte anos depois. Contudo, aí há uma maior simplificação de formas, o cair dos panejamentos é mais rígido e os rostos menos cuidados. O processo de pintura segue o mesmo esquema – fundos policromos e silhuetas que se recortam a sépia. As pernas cruzadas de Cristo, a cabeça inclinada sobre o ombro e os longos cabelos que enquadram o rosto ajudam a suavizar a atitude. Os braços estendidos ao longo da cruz abrigam S. Pedro e a Virgem. Este Calvário serviu provavelmente de modelo a outros livros litúrgicos, como o St.^a Cruz 40.

¶ Outros manuscritos conimbricenses de grande qualidade, mas cuja origem no *scriptorium* levanta algumas reservas, marcam o último quartel do século XII. Trata-se do conjunto formado pelo *Evangelidário*,

³² Cf. C. A. Ferreira de Almeida, *O Românico*... p. 163. O autor refere justamente que a vegetação envolvente sugere a iluminura feita em Alcobça e Santa Cruz.

³³ Manuel Real, *A Arte Românica de Coimbra*... p. 336.

³⁴ Compare-se com idêntica representação do galo no St.^a Cruz I, fl. 209v (Fig. 53).

³⁵ Numa inquirição de testemunha publicada por Ruy de Azevedo (Do. Fals. pág. 73 e seguintes) fala-se da capela de S. João na qual teria estado Paio Guterres *Páegio Guterres aduonatus scilicet quod... XXXIII annis uicet frater in Sancta Cruz et uicet in capellan Sancti Iohannis scilicet uicet et in cetera que modo habet domus Sancte Crucis* criado em A. Nogueira Gongalves, *Novas Hipóteses acerca da Arquitectura Românica de Coimbra*... p. 86.

³⁶ Próximo da iconografia do nosso saltério está a crucificação de um documento da Câmara dos Cômputos de Pamplona, descrito e reproduzido em J. Yarza Luaces, *La Crucifixión en la Manana Española. Siglos XI e XII in Archivo Español de Arte*, XLV/1, fig. 15 e p. 37.



St.ª Cruz 72 e o *Epistolário*, BPMP Geral n.º 861, um dos mais belos manuscritos iluminados, quer do ponto de vista da ornamentação, quer na representação da figura humana. A delicadeza posta no desenho e na pintura dos rostos, assim como no leve cair dos panejamentos, coloca-nos perante outro grande mestre da iluminura românica. O desenho da ornamentação afasta-se todavia do estilo característico da nossa iluminura, o que nos leva a colocar a hipótese de se tratar de uma obra adquirida, tal como o St.ª Cruz 27.

Em finais deste período, cria-se em Santa Cruz, um tipo de inicial ornada que fará escola no *scriptorium*, presente em manuscritos como o St.ª Cruz 40 ou no *Leccionário* St.ª Cruz 5, feito provavelmente pelo mesmo copista e iluminador. São as letras articuladas em torno de espaços não pintados, que utilizam como cores o vermelho, o azul e mais raramente, as aguadas laranja nos fundos da ornamentação. Encontramo-las nos livros litúrgicos e nos livros de leitura espiritual, datados desta época. Encontramos também estas iniciais, no St.ª Cruz 8 que contém entre outros, o texto do *Vocabulário* de Papias. Constituem o *ex-libris* do mosteiro numa fase de maturidade.

O *De Avibus* de Hugo de Folieto, St.ª Cruz 34, embora não esteja datado, insere-se neste período, até porque tem relações estreitas com o texto homónimo do mosteiro do Lorvão, datado de 1183. António Cruz já chamou a atenção para este facto, em 1986, em artigo intitulado *O «Livro das Aves» Um códice ignorado idêntico ao do Lorvão*³⁷. Apesar de Wilene Clark considerar esta obra do início do século XIII, baseada sobretudo nos motivos estilísticos de um românico tardio, no entanto, o facto do Cristo em Majestade do fl. 94v não estar longe da qualidade artística do iluminador do St.ª Cruz 1, leva-nos a colocá-lo no mesmo período. Aliás, a autora levanta também a hipótese do *Manuscrito do Lorvão* poder ter sido copiado pelo de Santa Cruz, reforçando assim esta cronologia.

Estamos portanto, perante um período em que os cónegos terão produzido e encomendado manuscritos de grande qualidade artística que marcarão profundamente a iluminura posterior³⁸.

Embora fundada em 1153, a construção da abadia de Alcobaça só se terá iniciado a partir de 1178. A existência de um *scriptorium* a funcionar com regularidade é provável que ocorra apenas nos finais do século. Esta hipótese não exclui a cópia anterior de manuscritos em condições mais precárias.

Este fundo coloca-nos grandes dificuldades em estabelecer uma cronologia, já que o mesmo se constitui tardiamente com base em cópias de códices claravalenses do século XII.

Se bem que a maior parte dos manuscritos seja copiada no primeiro quartel do século XIII, há um conjunto significativo que pode ser atribuído a finais do século XII. Um deles é o Alc. 152, obra de S. Bernardo, em que o *Inciunt tractatus sci Bernardi abbatis* mostra que a palavra *sci* foi colocada depois, sendo visível a emenda. É pois certamente um dos códices mais antigos. A rasura no texto revela que terá sido escrito antes de 1174, ano da canonização de S. Bernardo.

Muitos outros têm uma cronologia aproximada já que se inserem na tipologia que classificamos como caligráfica³⁹. Trata-se de um grupo de manuscritos cuja temática é fundamentalmente a patristica⁴⁰. Do ponto de vista artístico são de grande simplicidade e estão mais próximos das restrições do *Interdito* bernardino. Destinavam-se à leitura individual e claustral, tem pequenas dimensões e iniciais caligráficas situadas quase

Este artigo foi publicado na *Revista de Ciências Históricas, Universidade Portuguesa*, 191, 1, 1986, p. 161-218.

Ná época em que foi prior D. João Teotónio, morto em 1181, a situação do mosteiro era próspera como revela D. Nicolau de Sta. Maria (Chr. 2.ª Parte, p. 206, 1.ª c.) «Creio o Mosteiro de S. Cruz em tempo do Prior D. João Theotónio, não só em virtudes, e santos exemplos, mas também em rendas e edifícios novos...» citado em A. Nogueira Gonçalves, *Novas Hipóteses acerca da Aquiniana Românica no Coimbra...*, p. 88.

Maria Adelaide Miranda, *A Inicial Românica Românica nos Manuscritos Alcobacenses...*, p. 66-69.

Estão neste caso os Alc. 152, 170, 332, 346, 350, 363, 364, 369 e 423.



exclusivamente no início do volume e nas divisões principais do texto. Estas iniciais não fazem recurso a formas sofisticadas de pintura, são apenas monocromáticas, seguindo uma decoração em silhueta. O modelo é claramente claravalense, se bem que os iluminadores deste mosteiro mostrassem um maior domínio da técnica, um maior grau de geometrização e a pintura fosse rigorosamente monocromática⁴¹.

Os Alc. 231, 333, 336 e 358 e os dois volumes do manuscrito bíblico Alc. 427 e 431 podem também inserir-se neste período. As suas iniciais ornadas são uma interpretação tardia da inicial românica, cujos motivos terão sido uma importação da Borgonha através de Claraval. Com estes manuscritos terá surgido o primeiro estilo alcobacense.

O tipo de inicial, estruturada, quebrada ou formada por um corpo contorcido de dragão, recebe no seu interior palmetas, caules enrolados e nas extremidade elementos vegetais. As formas são simples e por vezes repetitivas. No entanto, na ornamentação dos volumes bíblicos Alc. 427-431, os mesmos motivos multiplicam-se em formas mais dinâmicas e complexas. O dragão alado ora se entrelaça, ora se contorce para construir as iniciais, e as palmetas e caules enrolados ganham formas espiraladas a anunciar o estilo 1200. Movimento artístico com o mesmo nome, que se fará sentir em alguns destes manuscritos, mas de forma mais evidente no período seguinte.

Não se conservou o núcleo primitivo de manuscritos litúrgicos de Alcobaca. Todavia, o Alc. II, saltério que se conta entre os mais antigos, pode ser também incluído neste período.

Um dos poucos códices cuja subscrição nos permite datá-lo de finais do século XII é o Alc. 365 que inclui a coleção de decretos dos concílios e papas, por Burcardo, bispo de Worms. Terá sido copiado antes de 1191, já que o copista o coloca no tempo de *Martinus*, provavelmente *Martinus I* abade deste mosteiro que morreu em 1191⁴². O desenho das suas iniciais e o ornamento está próximo dos restantes manuscritos, mas o facto destas não terem sido pintadas torna menos rigorosa a comparação.

Também de finais do século são provavelmente os leccionários para officio divino Alc. 412-14, 432-434 e 441-444 se tivermos em conta a datação dos livros similares franceses⁴³. A diversidade das suas imponentes iniciais revela a influência borgonhesa em que predominam as iniciais estruturadas ou aneladas com terminações vegetais. Apresentam três tipos de técnicas: a monocromática que utiliza o matiz entre duas cores, muitas vezes o azul e verde; os fundos pintados e ornamentação a sépia; as policromas utilizando a técnica clássica. Estamos em pleno Românico em que as iniciais se inscrevem em espaços delimitados e o desenho e a pintura denotam uma grande segurança. Nestes códices está bem patente a influência das casas cistercienses francesas.

O Alc. 424-426, que inclui entre outros textos o *De Numeris* de Rábano Mauro e o *Vocabulário* de Papias, é outro manuscrito que se poderá classificar no último quartel do século. As letras ornadas apresentam-se no mesmo grupo das anteriores, embora com um tratamento que acusa ser produto de uma evolução local.

Foi neste período que terá sido adquirida a *Bíblia* Alc. 396-399.

Período áureo da iluminura românica em Portugal foram nele também executados os manuscritos mais representativos do Lorvão — o *Comentário ao Apocalipse* e o *Livro das Aves* — cujos iluminadores espelham igualmente um compromisso entre as tradições ibéricas e a representação de influência francesa.

⁴¹ Estão neste caso os manuscritos da Bibl. Mun. de Troyes n.º 4, 35, 40, 76, 107, 134, 177, 180, 292, 423 e 566. Estas obras são tal como os alcobacenses textos de S. Jerónimo, S. Gregório, Cassiano, S. Bernardo S. João Crisóstomo e S. Agostinho.

⁴² Maria Adelaide Miranda, *A Inicial Iluminada Românica nos Manuscritos Alcobacenses*, p. 81.

⁴³ No capítulo dos livros litúrgicos referemo-nos, para assinalar as aproximações codicológicas, o Troyes, BM 36 proveniente de Claraval e também um leccionário de officio. Este manuscrito está datado entre 1180-1190, já que a presença do Offício de S. Bernardo no santoral, e as filigranas nas iniciais secundárias impedem uma cronologia anterior a 1175. In P. STRIMMANN, *Saint Bernard et le Monde Cistercien...*, p. 244.



O *Comentário ao Apocalipse* datado de 1189, reflecte a cópia de um exemplar bastante mais antigo⁴⁴. O facto de utilizar uma coloração muito ténue, um estilo linear e um grande sentido de abstracção, exibe uma iconografia que se baseia em modelos próximos do manuscrito de *Beatus* original⁴⁵. O desenho sem ser excepcional, possui figuras esbeltas, embora nem sempre expressivas. As roupagens caem um tanto rigidamente. No contexto do nosso Românico, as composições mostram que o iluminador estava sobretudo preocupado em transmitir uma carga simbólica às imagens, mais do que a narrar a *Storia*. Na representação dos animais, o iluminador foi particularmente exímio, como se pode observar nas imagens do cavalo, cordeiro ou outros quadrúpedes.

Razões históricas ligadas ao avanço Almôada na Península explicam o novo surto de comentários historiados ao Apocalipse no século XII⁴⁶. Esta situação prenunciava tempos terríveis para os cristãos, fazendo renascer o espírito apocalíptico. Ora, o Mosteiro do Lorvão situava-se numa zona de fronteira (o Mondego), depositário de uma rica cultura moçárabe. Conjugando todas estas influências, terá reproduzido esta obra a partir de um modelo moçárabe, mas tendo em conta já as exigências do novo estilo.

Santa Cruz foi buscar os seus modelos iniciais à França do Sul (Languedoc e Aquitânia), Alcobaga ligou-se a modelos setentrionais, numa altura em que se fazia sentir aí, através de Claraval e dos mosteiros da Borgonha, a síntese entre as influências anglo-saxónicas e normandas. Esta época áurea da iluminura românica que se manifesta na riqueza iconográfica de Santa Cruz e na excelência do ornamento em Alcobaga foi favorecida também pela conjuntura político-económica em resultado dos avanços da Reconquista. A partir de 1147, as conquistas de Lisboa e Santarém, deram igualmente um novo ímpeto às construções românicas, primeiro nos centros urbanos, logo a seguir nos mosteiros mais importantes⁴⁷. No fim do século XII (1190-1191), o califa almôada Almançor tinha invadido Portugal. Nesta época os monges de Alcobaga foram massacrados, situando-se a data em 1184 ou 1190-1191⁴⁸. Este massacre é minimizado pela historiografia actual devido sobretudo à falta de provas documentais. As invasões terão levado ao arbrandamento, quer das obras de construção, quer de outras actividades artísticas. No entanto, no último quartel do século XII estacia já constituído o núcleo fundamental de obras que seriam necessárias ao normal funcionamento destas comunidades monásticas.

É indiscutível que para fins do século XII, a vitalidade do «românico beneditino» surge enfraquecida, como é evidente nas obras das catedrais mais importantes, devido às dificuldades económicas e sociais.

Terceiro Período. Durante a primeira metade do século XIII, entrou-se numa fase em que se terminaram construções lançadas no decurso do século anterior, como São Cláudio de Nogueira e S. Romão de Arões, que testemunham já a falta de inspiração que sofriam os artistas⁴⁹. Apesar de tudo um novo espírito começa a impor-se ligado à procura de novas formas que vão despertar no Gótico.

⁴⁴ Anscariz Mundó, M. Sánchez Mariana. *Las Beatas*. Biblioteca Nacional, Madrid, 1986, p. 50.

⁴⁵ Segundo Joaquín Yarza Luaces, *Monasterio Castellano-Leonesa. Siglos XI-XII*. Memoria Final Univ. Complutense, Madrid, 1972, p. 143, segue fielmente O Beato de Bugio de Oria. Catedral Ms. J. «Copiado por Petrus e iluminado por Martinus, el año 1086. De origen desconocida, se ha considerado navarro, del Norte de Castilla o leonés», in *Beato de Leobana Clérigo de Fernando I y deña Sancho*. Moleiro Editor, 1994, p. 31.

⁴⁶ Em 1190 ocorreu a primeira expedição de Yaqub al-mansur que leva à conquista de Torres Novas e cerco de Tomar, em 1192 início da grande fogueira que dura até 1210. In *Portugal e o Reinado de um País*. Catálogo. Comissariado para a Exposição Universal de Sevilla. 1992, p. 165-168.

⁴⁷ cf José Mattoso, *Portugal Romano*, v2, Zodiacoq, 1986, p. 22.

⁴⁸ in Mour Cochenel, *Notes sur l'Architcture et le décor dans les Abbayes Cisterciennes du Portugal* Paris: F. C. Gault/C. C. Portugais, 1972, p. 50-51.

⁴⁹ Gerhard Graff, *l'Art Roman en Portugal*, in *Portugal Roman*, dir. Gerhard N. Graff, Yonne: Zodiacoq, 1986, p. 31.



- ☞ Nos primeiros anos do século XIII, mais precisamente até 1220, a situação caracterizou-se por uma contração económica e profunda crise política. A partir de então, as condições são de prosperidade, sobretudo em Alcobça.
- ☞ Santa Cruz de Coimbra entra num novo ciclo marcado pela perda da hegemonia que possuía junto do rei. Afonso II que inicia o reinado em 1211 e morre em 1223, faz-se tumular em Alcobça, ao contrário dos seus antecessores que preferiram o mosteiro dos cónegos regrantes. O facto revela uma clara alteração das preferências régias pelos cistercienses em detrimento dos cónegos, o que se traduzirá em privilégios e doações. Fundada em meados do século, esta abadia só durante o primeiro quartel do século XIII, constituirá, em grande parte, o seu *armarium* debaixo da dependência de Claraval.
- ☞ Alcobça torna-se então em Portugal, o centro fundamental na circulação de manuscritos, veiculando as novas propostas estéticas que marcarão também a produção em Santa Cruz. Apresenta alguns pontos de contacto com um novo estilo que aparece a partir dos anos 70-80, e que desabrocha depois de 1200. Este estilo – denominado 1200 – manifesta-se sobretudo ao nível da letra ornada.
- ☞ No último quartel do século, estrutura-se na França do Norte, Normandia e Sul da Inglaterra uma nova forma de tratar a iluminura românica que nalguns casos prenuncia já o Gótico.
- ☞ A conquista da Inglaterra, em 1066, não provocou rupturas na evolução da arte insular anglo-saxónica que conhecera o seu apogeu à volta do ano mil⁵⁰. Mas as conseqüências fizeram-se sentir na evolução da letra ornada, o único aspecto da ornamentação em que os artistas normandos tinham verdadeiramente inovado. Esta exhibe folhagens tentaculares e fusiformes ou fitomórficas formando um denso entrelaçado (fitas cruzadas) do qual saem pequenos animais brancos, meios leões e meios cães. Nem o desenho como um todo, nem elementos individuais são particularmente novos. O que é novo é o estreitamento dos motivos ornamentais e a sua transformação num fundo aparentemente imperceptível de pequenas escamas e muitas vezes sinais gráficos de teor irónico⁵¹.
- ☞ Em Portugal, Alcobça manifesta nalguns manuscritos, nomeadamente nos litúrgicos, certas semelhanças com os ingleses da mesma época. Podemos também atribuir a este estilo, os *Antifonários A* e *B* de Arouca que pensamos ter provado a sua produção no *scriptorium* de Alcobça⁵².
- ☞ Estes manuscritos alcobaenses revelam semelhanças significativas com o saltério (Royal Ms 2 A XXIII, fl. 15) da abadia de Westminster. A forma de entrelaçar dos caules enrolados e as palmetas tentaculares são semelhantes ao conjunto de manuscritos litúrgicos, em que se destacam as grandes iniciais dos Missais⁵³; o A do Advento e o T do *Tē Igitur* (Fig. 14). Também o leccionário 411 e as *As Confissões* de Santo Agostinho, Alc. 237 tem ornamentação similar, assim como o dicionário Alc. 410, datado de 1219. A subscrição, deste códice⁵⁴, refere que ele terá sido feito por Gil, presbítero de Leiria, mas não nos esclarece se o mesmo teria também executado a iluminura. O Alc. 410 permite-nos fazer uma datação aproximada destes manuscritos, no primeiro quartel do século XIII, colocando as influências do *Chancel Style*, entre nós, numa época mais tardia⁵⁵. De facto a ornamentação deste dicionário não está longe do grupo dos manuscritos litúrgicos, embora a técnica da pintura seja diferente. Utiliza tintas mais



⁵⁰ François Avril, *Les Arts de la Couleur*, in Xavier Barral; Altet, François Avril e Danielle Gaborit-Chopin, *Les Royaumes d'Occident*, Paris: Gallimard, 1983, p. 205
Walter Cohen, *St. Albans and the Chancel Style in England in The Year 1200 A Symposium*, New York, 1975, p. 196-197.

⁵² Maria Adelaide Miranda, *Do Esplendor da Ornamentação à Simplicidade da Imagem. A Iluminura Românica dos Manuscritos do Mosteiro de S. Pedro de Arouca, O Mosteiro de Arouca, Arouca, Real Irmandade da Rainha Santa Mafalda*, 1955.

⁵³ Trata-se dos Alc. 249, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259 e 361.

⁵⁴ *Obsecro vos qui hunc legitis ut Egidii peccatoris memoriamis Finno libro sui laus gloria Christo sub era MCCCIVIII mensis martis Egidius presbiter de Leiria scripsit hunc librum fl. 244*

⁵⁵ Devido provavelmente às dificuldades económicas e políticas em torno de 1200 que dificultavam a cópia de obras mais dispendiosas.

compactas, tons muito carregados e apresenta um certo barroquismo que se expressa por folhagens bem mais recurvadas. Contudo, estão ausentes, entre nós, os pequenos animais característicos do estilo e os caules enrolados são mais espessos. O único elemento zoomórfico que marca a sua presença é o dragão, embora reduzido quase exclusivamente a um pequeno focinho que termina o corpo da letra. Também um conjunto de manuscritos ingleses e franceses, integrados neste estilo por Walter Cahn, apresentam apenas elementos vegetais, estando igualmente ausentes os característicos animais⁵⁶. A estrutura das iniciais de Alcobça possui certas particularidades inscritas em fundos pintados, são aneladas com elementos vegetalizantes e as palmetas formadas por folhas tentaculares que as aproximam do *Chancel Style*.

Podemos pois colocar a hipótese de haver neste fundo um número restrito de manuscritos com ligações a Inglaterra desde os primeiros tempos da monarquia. É conhecida a presença de ingleses notáveis que participaram nas cruzadas – o primeiro bispo de Lisboa, Gilberto, era inglês como o é igualmente Osberno, destinatário da narrativa da conquista desta cidade.

Todos estes elementos poderão ser também produto de uma evolução dos vocabulários de Cister e local, como as folhas de forma mais fusiforme.

As ligações artísticas a Claraval e Cister permanecem ainda vivas, destacando-se neste período a cópia do *Legendário Alc.* 418-422. Podemos atribuí-la a inícios do século e relacionar certos aspectos da sua ornamentação com os missais alcobacenses, onde é mais contida no interior das iniciais. O Alc. 422, verdadeiro ex-libris da abadia portuguesa, a subscrição⁵⁷ dá-nos a garantia da sua proveniência.

Obras de autores mais tardios são copiadas⁵⁸ neste período, revelando ligações aos meios universitários franceses. São exemplo, as obras de Pedro Lombardo, como o Alc. 362 *Quatro Livros de Sentenças* e os Alc. 354 e 355 *Comentário sobre os Salmos*. Muito cuidadas do ponto de vista da execução da escrita e da ornamentação, estão ainda muito próximas de uma estética românica, embora os seus textos anunciem já as transformações culturais inerentes ao século XIII.

Os iluminadores de Alcobça demonstram ter abertura suficiente para captar as novas propostas estéticas, numa altura em que a iluminura, caminhando já para o Gótico, ultrapassava o espaço das iniciais invadindo as margens. No entanto, mantiveram-se fiéis à concepção românica da ornamentação. São exemplos destas novas situações, os Alc. 339-340 *História Escolástica* de Pedro Comestor, Alc. 173 *Coleção Canónica* e o Alc. 149 *Mariale*⁵⁹ de autores como Hugo Farsito, Bernardo de Morlas (ou de Cluny), Adão de S. Victor. Este último manuscrito, com uma ornamentação luxuriante e rica em cor, poderá classificar-se já no século XIII⁶⁰, tal como os restantes. Possui iniciais familiares ao mosteiro, sobretudo às dos livros litúrgicos.

A ornamentação autonomiza-se, adquire grande liberdade, e afasta-se dos cistercienses franceses, tornando-se mais permeável às influências artísticas locais. Um dos sarcófagos de Infante da «Sala dos Túmulos» de Alcobça reproduz um tipo de palmeta e caule enrolado, que sugere a de uma execução em pergaminho, por exemplo, a do Alc. 149, consagrando assim, os motivos ornamentais da iluminura alcobacense⁶¹.



⁵⁶ Muitos destes manuscritos são glosados, Epístolas de S. Paulo e salterio. As iniciais encontram-se reproduzidas em *St. Albans and the Chancel Style in England*, fig. 32-36.

⁵⁷ Trata-se do Alc. 422, fl. 251, onde figura a subscrição: «*Liber S. Martini de Alcobaca*»

⁵⁸ Algumas destas obras são provavelmente adquiridas, caso do Alc. 235 *Quatro Livros das Sentenças*. A ornamentação é estranha ao fundo de Alcobça assim como as imagens da inicial historiada do fl. 2.

⁵⁹ A. A. do Nascimento, «Um *Mariale* Alcobacense», *Diakheia* X (1979), p. 345-355 dá-nos uma descrição pormenorizada do seu conteúdo.

⁶⁰ A. A. do Nascimento, «Um *Mariale* Alcobacense...», p. 344-345, considera-o entre o século XII-XIII sobretudo tendo em conta o tipo de letra, o gótico redondo.

⁶¹ M. Adelaide Miranda, *Estudo Monográfico Alcobacense. O pensamento de S. Bernardo na sua Igreja, Actas do IX. Congresso do Nascimento de S. Bernardo*, Braga, UCP/CMA, 1991, p. 173.

- ☞ Obras monumentais foram também adquiridas ou copiadas o que é revelador da dinâmica da comunidade monástica, como é o caso do Alc. 446, *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha. Embora pobre em termos de iniciais ornadas, como aliás acontece com o St.^a Cruz 17, os diagramas e esquemas que a ilustram mostram que houve a preocupação de dignificar este texto.
- ☞ As ligações ao *scriptorium* de Santa Cruz revelam a outra faceta que Alcobaça então adquiriu — pólo irradiador dos novos modelos — o que provavelmente seria extensível a outros *scriptoria* portugueses cujos fundos foram destruídos. Destes contactos, o *Legendário* Alc. 418-422 é paradigmático, pelos reflexos que tem nos St.^a Cruz 20 e 21. Nestes códices trabalharam várias mãos de iluminadores que correspondem a estilos pessoais de artistas que souberam conjugar a fantasia e o realismo, com um excelente domínio do desenho e das técnicas da pintura.
- ☞ Em Santa Cruz, para além da influência de Alcobaça e, através dela, dos cistercienses franceses, é nítida também a assimilação local da cor e de modelos iconográficos. A representação zoomórfica diversificada surge sob forma fantástica, ou num realismo pouco usual, como é o caso da cena de caça, incluída na inicial I (St.^a Cruz 21, fl. 83).
- ☞ Incluímos neste período os volumes bíblicos, St.^a Cruz 2 e 3. A multiplicação de Bíblias deveria obviamente corresponder às necessidades geradas pelo próprio aumento da comunidade monástica. A dependência iconográfica em relação ao St.^a Cruz 1 é clara: as iniciais são cópia de manuscritos anteriores, nomeadamente do primeiro período.
- ☞ Os *Sermões* de Santo Agostinho, St.^a Cruz 13 e *Antiguidades Judaicas* de Flávio Josefo, St.^a Cruz 18 datados respectivamente de 1223 e 1237⁸² inserem-se, como é óbvio, neste período. O primeiro códice denota influências do *atelier* de Alcobaça no desenho das iniciais, a policromia utilizada é no entanto a marca dos cónegos.
- ☞ Integram-se também um conjunto de códices com um tipo de inicial comum a Santa Cruz e Alcobaça — St.^a Cruz 6, 11 e 18. Têm uma mesma concepção de inicial de contornos coloridos, aguadas nos fundos e palmetas e caules enrolados, familiar à inicial do cabido da Sé de Coimbra⁸³ datada de inícios do século. Este facto revela que haveria um fundo comum à inicial ornada românica. Este último manuscrito representa uma viragem da iluminura românica portuguesa, surgindo a partir desta época uma evidente opção pelas iniciais filigranadas.
- ☞ Como característica deste período, em Santa Cruz, podemos referir a perda de criatividade, a repetição de modelos anteriores. As iniciais ornadas tendem a simplificar-se, os programas iconográficos quase desaparecem ou reproduzem modelos anteriores. Santa Cruz deixa de ter o domínio na produção da iluminura face ao poder cisterciense e ao dinamismo da vida artística desta abadia em inícios de duzentos.



⁸² Este último manuscrito tem uma datação que ultrapassa o 1.^o quartel, mas pensamos ser irrelevante já que não há qualquer marco significativo.

⁸³ O documento que contém a inicial foi amavelmente cedido por António Guerra. Está conservado no ANTT, pertence ao Ms 8 (em o n.^o 25. Foi escrito por *Dominicus Sublavinus* cerca de 1200.

004

[Bíblia].

- [1151-1200] - 4 v. (2 colns., 36 l.) : perg.

ALC. 396: [206] f. 519x352 mm; ALC. 397: [197] f. 519x350 mm; ALC. 398: [225] f.
500x339 mm; ALC. 399: [179] f. 501x354 mm

Lisboa, BN, A1.C. 396-399



O Alc. 396, escrito em gótica inicial e proveniente do Mosteiro de Alcobaça, integra-se numa Bíblia em quatro volumes. O 1.º, Alc. 396, inclui o Génesis, Êxodo, Levítico, Números, Deuteronomio, Josué, Juízes, Ruth e Salmos; o 2.º, Alc. 398, Reis, Isaías, Jeremias, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amos, Abdias, Jonas, Miqueias, Nahum, Habacuc, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias; o 3.º, Alc. 397, Job, Provérbios, Eclesiastes, Cântico dos Cânticos, Sabedoria, Eclesiástico, Tobias, Judite, Ester, Esdras e Macabeus; o 4.º, Alc. 399, Epístolas de S. Paulo, Actos dos Apóstolos, Apocalipse, Epístolas de S. Tiago, S. Pedro, S. João e S. Judas, Evangelhos de S. Mateus, S. Marcos, S. Lucas e S. João. O manuscrito actualmente não apresenta a ordenação inicial e não se encontrou um modelo para a disposição dos livros bíblicos, que não seguem o exemplar do cisterciense Estêvão Harding. Sobre o seu local de produção não se podem adiantar certezas, contudo o facto da sua ornamentação ser bem diferente da praticada em Alcobaça, e de apresentar pontos de contacto com manuscritos franceses nomeadamente o Troyes, B. M. Ms 2931, levam-nos a colocar a possibilidade de terem origem próxima. P. Stirnemann coloca a origem deste último manuscrito, tal como da designada Bíblia de S. Bernardo em Paris, embora Walter Cahn coloque a hipótese de ter sido produzida no mosteiro sob modelo setentrional, ou ainda por um monge de origem setentrional que ele localiza mais precisamente entre a Borgonha e a Champagne.

A iluminura do códice, além de seguir o princípio de hierarquização das iniciais de acordo com as divisões do texto, possui uma página tapete e tábuas de concordância ricamente ornadas. Pela diversidade da iluminura, podem-se reconhecer vários artistas a trabalhar neste excelente manuscrito.

Iluminador A. Realizou a página tapete e executou igualmente o magnífico F que acompanha a quase toda a altura da coluna do texto *Frater Ambrosius*, fl. 2. É o único manuscrito onde encontramos esta epístola de S. Jerónimo a Paulino de Aquileia, todas as outras começam pela Carta de S. Jerónimo a Dámaso. O classicismo das palmetas, o movimento espiralado dos caules, a delicadeza das pequenas

folhagens aliadas ao geometrismo dos entrelaçados conferem a estas composições um ritmo e uma tensão só suspensas nas linhas rectas formadas pelas barras com palmetas e flores-de-lis. Na intercepção da estrutura do F, um rosto humano prende-nos o olhar, tornando-se um dos centros da composição. Para além desta inicial, outras surgem ainda saídas da mão do mesmo iluminador.

Iluminador B. As iniciais executadas por este iluminador encontram-se exclusivamente no Alc. 399. O artista é próximo do que começou a iluminar o primeiro volume desta Bíblia: a estrutura das iniciais é semelhante: as letras recebem os mesmos entrelaçados nas extremidades, caules enrolados e palmetas compostas sobre fundos pintados. Embora as divisões variem segundo a importância que o iluminador atribuiu a cada divisão e as formas sejam mais simplificadas, as letras apresentam-se sempre do mesmo tipo. O iluminador conjuga sabiamente elementos vegetais, zoomórficos e antropomórficos.

Iluminador C. Executa letras pouco habituais no fundo alcobacense, designadas por articuladas. Estas iniciais ornadas assumem na maior parte dos começos dos prólogos e livros bíblicos dos Alc. 396, Alc. 397 e Alc. 398 formas quase caligráficas que, embora elegantes, repetem os motivos e a geometria que lhes está subjacente.

As iniciais de um modo geral ocupam cerca de cinco espaços para o *Explicit Capitula*, oito para o *Incepti Prologus* ou *Incepti Liber*. Alguns livros mereceram destaque especial no Alc. 399. Para além dos que já referimos, há que mencionar o início das *Epístolas* de S. Paulo, dos *Actos dos Apóstolos* e dos quatro Evangelhos.

A inicial de maior impacto deste volume é o L que abre o *Liber Generationis* (Alc. 399, fl. 101). Em dezassete espaços escritos de texto, o artista ocupou toda a largura da coluna e desenhando sobre fundo pintado a imagem de Mateus que domina a composição. O início dos três restantes Evangelhos é marcado em dezassete espaços com os símbolos dos Evangelistas. No fl. 122v, surge S. Marcos, na figura de leão alado e aureolado no topo de uma co-

luna; no fl. 138 aparece S. Lucas no interior de F como touro também alado e aureolado, segurando o livro. S. João também está representado de forma simbólica, sobre a letra I que principia o seu Evangelho (fl. 161v). Terá sido este também o iluminador das Tábuas de Concordeância Evangélica.

Fólio 8v (ALC. 396), página tapete. sábia conjugação de motivos vegetais com estruturas geométricas que deixam quase imperceptível a forma do monograma *In*. A estrutura das letras I e N constituem o quadro no qual a ornamentação se organiza em espirais de caules enrolados e palmetas. Os caules são mais finos do que é habitual no fundo alcobacense e as palmetas compostas apresentam igualmente formas originais. As extremidades utilizam os entrelaçados. No cruzamento das duas iniciais, o entrelaçado assume a forma labiríntica que sugere os manuscritos hispânicos moçárabes. O interior das hastes é preenchido com palmetas de formas clássicas, enquanto as do interior se caracterizam pela imensa variedade de formas compostas. O cromatismo é próprio de um grande mestre da iluminura; os vermelhos vivos alternam com os azuis e verdes-claros. Os beges são utilizados em fundos ou para destacarem a letra I. O resultado final é de grande qualidade artística, onde a harmonia e o movimento são acompanhados por uma sinfonia de cores de múltiplos matizes. Uma forma semelhante de dar início ao Génesis foi utilizada na Bíblia de Sainte Marie du Parc (Londres, Bri. Libr., Add. 14788, fl. 6v).

Fólios 94v-95 (ALC. 399). As Tábuas de Concordeância são executadas em caderno separado dos fls. 94v ao 99. Os dois primeiros fólhos recebem da parte do iluminador um tratamento especial, servindo de pretexto para a criação de duas cenas do quotidiano medieval: a construção de um edifício românico, abadia ou catedral e uma dinâmica cena de guerra. O artista, possivelmente francês, representa

no fl. 94v, entre a estrutura arquitectónica que enquadra as Tábuas de Concordeância Evangélica, um tetramorfo muito convencional ao lado da dinâmica actividade de construção. Nela podemos observar a produção da argamassa, o trabalho dos canteiros e dos serventes, o transporte de materiais, o sistema de guindastes e o mestre-de-obras que superintende os trabalhos que se desenrolam entre as colunas e arcadas. O mestre-de-obras, sentado com a vara, apresenta vestuário diverso: a camisa e um manto por cima desta, à maneira do anjo que simboliza S. Mateus.

No fl. 95, as estruturas arquitectónicas são transformadas num castelo defensivo com capitéis de ábacos em formas ameaçadas, em que soldados vestidos com cota de malha, elmo e escudo empunham lanças ou espadas, ocupando a parte superior. Junto da base dos capitéis, pedões lançam pedras e setas. Ao cimo, junto da inscrição que marca o primeiro cânone, um arauto anuncia o confronto. Esta cena aplicada aos cânones, embora reduzida a dois guerreiros, só a encontramos na Bíblia da Colegial de St. Étienne (Troyes, BM Troyes, Ms. 2391, fl. 188v), códice datado também de meados do século XII. No segundo cânone, sete colunas sustentam arcos de volta inteira entre os quais se organizam os símbolos dos evangelistas, animais afrontados e personagens sobre barcas. A partir do terceiro cânone, as arquitecturas recebem cúpulas, sugerindo as das igrejas orientais. Nos últimos, há uma clara preocupação de economizar; tornando-se os espaços existentes entre os arcos mais estreitos e utilizando também os dois andares. Por alguns elementos ornamentais e pela representação da própria figura humana, temos elementos suficientes para pensar que o iluminador das tábuas é o mesmo das iniciais principais deste volume.

Bibliografia: BERGER, 1893; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; STIRNEMANN, 1990; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994; MIRANDA, 1994



005

[Bíblia : Antigo Testamento].

- [366] f. : perg. - 583x415 mm

Porto, BPMP, St.ª Cruz 1 / Ms. 32





Escrito em letra gótica, o St.^a Cruz I, proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, surge com a mesma ordenação e prefácios que a Bíblia de Estêvão Harding. O próprio Livro de Daniel possui uma posição bem diferente do que é habitual, seguindo uma ordenação semelhante à fixada na tradição hebraica. Esta ordenação envia-nos também para a origem ibérica do texto deste manuscrito. De facto, comparando com a ordenação dos livros apresentada por Samuel Berger, verificamos que para as Bíblias de Santo Isidoro e Teodulfo foi estabelecido um critério semelhante, embora Tobias e Judite ocupem uma posição diferente neste último conjunto de manuscritos. O códice de Santa Cruz, comparado com as Bíblias de S. Juan de la Peña e de Ávila, por exemplo, é estruturalmente diferente quanto à ordenação dos seus livros.

Este manuscrito possui, do ponto de vista codicológico, algumas especificidades, tais como a divisão do fólio em três colunas, pouco usual entre os manuscritos desta época: só a encontramos nas Bíblias de Roda e de S. Juan de la Peña. Este elemento, tal como o regramento a ponta seca utilizado neste *Scriptorium*, é um sinal de arcaísmo.

Destacam-se os títulos que iniciam cada livro bíblico com manchetes, rubricados a vermelho, *grenal* e azul e cinco tipos de ornamentação que correspondem a uma hierarquização das próprias divisões do texto: a página ornada com as letras a constituírem a palavra *Incipit*; as tábuas de concordância evangélicas; as iniciais historiadas com ligação directa ao texto e as que não possuem, aparentemente, qualquer intenção específica de o ilustrar, mas antes revelam opções estéticas ligadas à presença de determinados modelos; as iniciais ornadas que principiam cada prólogo ou livro bíblico e as pequenas iniciais ornadas muito simples que abrem os parágrafos.

Um momento essencial deste manuscrito é o *In Principio* do Génesis (fl. 2). Santa Cruz segue a tradição mais comum entre as bíblias românicas. A ilustração no interior do I, ocupa quase toda a altura da coluna e é feita em três medalhões que narram as fases da criação centradas em apenas

três cenas: criação do homem e da mulher, Adão e Eva junto da Árvore da Ciência e a expulsão do Paraíso.

A juntar os medalhões, caules enrolados, folhagens e dragões alados criam o envolvimento necessário, sendo os contrastes cromáticos fundamentais para destacar as cenas, produzindo um efeito de vitral. Os medalhões possuem fundos em azul, enquanto o interior do I é pintado a vermelho e verde.

As restantes iniciais, mais do que historiadadas, podíamos designá-las por figuradas, já que apenas uma personagem as povoa. Na inicial I, em Samuel II (fl. 110v), surge um pescador com uma cana de pesca, num contexto algo enigmático neste livro bíblico. Tendo em conta o conteúdo do texto era natural tratar-se duma representação de David. A cena é, porventura, uma alusão simbólica àquele que, tal como Pedro, salvará os homens da perdição. David é também considerado uma prefiguração de Cristo, pescador de almas e daí talvez esta representação. Se bem que não conste na sua iconografia como pescador, aparece, na Baixa Antiguidade, como um jovem com a exomide (túnica de origem grega), deixando desnudo o peito, como acontece com esta imagem. O Prólogo de Jeremias é acompanhado da inicial I (fl. 160) que contém a imagem do profeta, como um homem idoso, com barbas e cabelos brancos, vestido de longa túnica, de pé, com filacteria conforme a iconografia paleocristã e bizantina. Na inicial D do Prólogo ao Livro de Daniel (fl. 260), o personagem surge ligado ao sentido mais literal do texto que descreve o episódio bíblico de Nabucodonosor. Tem, contudo, um sentido mais profundo – o da salvação – acentuado pela presença da ave com o pão no bico. Nas Bíblias ibéricas, nomeadamente na de Roda, Daniel adquire uma grande importância nas suas diversas representações iconográficas.

O Livro da Sabedoria (fl. 306) começa com um D que contém a imagem de Salomão, embora esta iconografia de rei, sentado em majestade com ceptro, seja mais frequente a acompanhar o *Eclesiastes*. De qualquer forma, é o monarca com todos os atributos de realeza e numa representação que lembra o mundo bizantino e a recuperação

da Antiguidade tardia pelos imaginários carolíngios. O facto de Salomão ter como ceptro a flor-de-lis é uma alusão claramente ao passo: «Abandonado nas mãos de Deus, o lírio está mais bem vestido que Salomão em toda a sua glória». S. Jerónimo surge como copista no acto da escrita na inicial C, Prefácio ao Livro de Tobias (fl. 334). A figura, tonsurada, sentada em cadeiral em ambiente imperial bizantino ou carolíngio, escreve sobre um rolo com o *calamus*, tendo perto de si as tintas. Na inicial M, do Livro Macabeus II (fl. 338), surge a imagem de mulher fiando, símbolo de Eva e das virtudes femininas. Esta iconografia é invulgar a acompanhar este livro bíblico onde predominam as cenas de guerra. A hipótese explicativa para esta imagem pode encontrar-se no texto bíblico: «Particularmente admirável e digna de elogios foi a mãe que num só dia viu perecer os seus sete filhos e suportou essa dor com heroísmo, porque a sua esperança repousava no Senhor» (Mac. 7, 20).

O iluminador desta Bíblia criou um conjunto de iniciais com imagens-signo, cujo sentido só se torna explícito após uma leitura atenta do texto bíblico. A inicial F do Livro dos Reis (fl. 98) é uma letra monumental que integra um enorme dragão, segurando um indefeso carneiro, sugerindo um animal pronto a ser imolado, numa alusão provável ao sacrifício feito por Ana para comemorar o nascimento de Samuel. A inicial V do Livro do profeta Amós (fl. 209v) é formada por dois homens que tocam olifantes saindo de duas espécies de cornucópias, lembrando a música pastoril, assim como a origem do profeta. No O que abre o Livro de Naum (fl. 209), dois galos afrontados em torno de uma folhagem sugerem implicitamente o passo bíblico «Eis já sobre os montes os pés do mensageiro que anuncia a paz, tal como o galo anuncia a vinda do Messias...».

As iniciais oroadas, que principiam os livros bíblicos, ocupam em regra cerca de oito a dez espaços. São cerca de quarenta e sete iniciais deste tipo, embora em algumas o espaço seja muito maior. É o caso de iniciais de longas hastes, o I (fl. 301) ou F (fl. 352) que por vezes chegam a

preencher vinte espaços. Como motivos, há uma predominância acentuada pela ligação entre o mundo vegetal e o zoomórfico. Cerca de vinte e oito destas iniciais optam pelo mundo em metamorfose ou simplesmente pela introdução dos animais, no emaranhado de uma densa vegetação. Do ponto de vista formal, é difícil estabelecer uma filiação destes motivos, devido à forte divulgação e internacionalização provocada pela itinerância do mundo monástico; pela peregrinação e pela própria orgânica das ordens religiosas impunham as visitas periódicas e a circulação de manuscritos.

A ornamentação, ainda dentro dos cânones românicos, insere-se no quadro da letra estruturada, em fundos pintados e debruados de forma perspectivada, o que lhe confere um aspecto original. Os caules enrolados, palmetas e folhagens envolvem por vezes o próprio quadro. As extremidades são geralmente vegetalizantes. Mas o que domina é um mundo povoado de animais: o dragão, o leão, o touro e aves, todos eles fazem parte integrante da estrutura das letras. O desenho destas iniciais é contornado a sépia, os fundos recebem cores opacas. A paleta é pouco variada. Os fundos e as cercaduras são pintados a amarelo, azul, verde e vermelho; a ornamentação recorta-se a castanho escuro com leves matizes. No conjunto, duas iniciais sobressaem pelo seu grande impacto. Uma ligada ao frontispício da Bíblia — o D que principia o *Desiderii mei desideratis* fl. 1. Ocupando dezoito espaços do texto, enquadrada por cercadura perspectivada, mostra no interior uma luta violenta entre um centauro, um homem e animais. Dois dragões colossais constituem o corpo da letra. A vivacidade das cores assim como as dimensões da letra e do título destacam-se neste fólio. A outra letra, o B do Prólogo de S. Jerónimo ao Livro dos Salmos (fl. 226v), ocupa os mesmos dezoito espaços e possui dupla cercadura. No seu interior, entre caules enrolados e palmetas, surge uma arpia, quatro cabeças de animais, aves que debicam plantas e por último um homem que parece desbravar terreno. Neste conjunto de iniciais, não encontramos qualquer sentido explícito que tivesse ligação ao discurso textual.

Muitas outras iniciais ornadas repetem a mesma estrutura e enquadramentos, apenas com elementos vegetais ou conjugam-nos com um rico bestiário, que assume um aspecto ornamental. Estas iniciais que acompanham livros e prólogos não possuem qualquer ligação explícita ao sentido do texto. Finalmente, pequenas iniciais bicolores a vermelho e azul com pequenos filamentos marcam os parágrafos do texto.

Tábuas de Concordância. Neste manuscrito, as Tábuas de Concordância Evangélica surgem em anexo ao Antigo Testamento e sem texto, distribuídas por sete fólhos. Teriam sido iluminadas para um Novo Testamento que não chegou a ser executado. Os seus fólhos contêm uma das obras mais espectaculares da Arte Românica pelo sentido arquitectónico da composição, execução do desenho, imaginário envolvente e valores cromáticos.

Estas arquitecturas criam nos manuscritos bíblicos um tipo de empaginação específica que submete o texto às estruturas que o limitam. A adopção de modelos ibéricos está patente nos arcos de ferradura, comuns à iluminação moçárabe e muito possivelmente também à arquitectura que o próprio iluminador podia observar na região de Coimbra. A representação dos evangelistas insere-se também no imaginário peninsular das formas moçárabes, como a Bíblia de León, o sarcófago de S. Martinho de Dume ou o panteão dos Reis de León. Os dragões que povoam os frisos das tábuas mantêm o carácter apocalíptico que estes animais assumem nos *Beatus*.

A adopção de modelos deste manuscrito nos St.^o Cruz 2 e 3 comprovam também que este códice teve repercussões em outros existentes no mosteiro, o que nos permite afirmar que pertenceu ao seu núcleo primitivo. É interes-

te assinalar que os iluminadores posteriores não revelam nem o domínio da representação figurativa, nem a criatividade na conjugação dos elementos ornamentais que possui o do St.^o Cruz I. Se aliarmos a este aspecto as qualidades intelectuais dos fundadores, temos de facto todos os motivos para considerarmos a possibilidade de ser uma obra do mosteiro cruízo, mesmo que o iluminador lhe possa ser exterior. Acontecia por vezes que se introduziam fólhos para aproveitar «os talentos particulares dum artista que não trabalhava no local». Esta é a explicação mais plausível para a iluminação das tábuas de concordância Evangélica do St.^o Cruz I.

Walter Cahn dá por certa a sua execução no seio da comunidade dos Agostinhos de Santa Cruz de Coimbra. Pensamos que terá sido copiada no mosteiro, mas pomos em dúvida a origem deste notável artista devido à falta de continuidade e da sua participação noutros cólices.

Fólio 1v: *Incipit ornado.* Na abertura do Prefácio de S. Jerónimo ao Pentateuico deste códice, surge um dos mais belos fólhos iluminados. A comunhão é total entre o espaço do texto e o da imagem; o texto funciona como imagem. Este magnífico *incipit* seguido de título manchettato, ocupa todo o fólho. Cada letra que constitui a palavra é ornada com elementos vegetais zoomórficos e antropomórficos, conjugando-se de tal forma que o olhar se perde, esquecendo a própria palavra. O I que ocupa toda a altura do regramento destaca-se pelas cores fortes e compactas, sendo das raras em que a ornamentação vegetal é pintada. Os elementos folheados são dominantes, mas aves e dragões alados distribuem-se elegantemente no interior da letra. O desenho é rigoroso e simétrico. Os dragões apocalípticos



esverdeados que aparecem nos frisos nas tábuas de concordância constituem o corpo das letras C e T. São seres majestosos de plena vitalidade que animam este conjunto. A cor tem um papel fundamental, os fundos são policromos e a ornamentação vegetal é apenas desenhada. A letra N tem a particularidade de ser formada de entrelaçados, situação comum neste manuscrito. Um camponês habita o interior da vegetação. Mais discretos são o P e

os dois I. O iluminador revela neste fólio uma enorme criatividade, não se encontrando modelo comparável noutras Bíblias românicas.

Bibliografia: MADAHÍL, 1942; CRUZ, 1963; REAL, 1974; CAHN, 1982; ALMEIDA, 1986; MIRANDA, 1986; NOS CONFINS... 1992; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA..., 1998

A.M.



006

[Bíblia].

- [1101-1200]. - [242] f. | perg. : 335x240 mm

Troyes, BM, Ms. 2391

Este códice escrito em gótica, é proveniente da Colegiata de St. Étienne de Troyes e contém os livros dos Paralipómenos, Job, Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Cântico dos Cânticos, Sabedoria, Eclesiástico, Esdras, Ester, Tobias, Judite, Macabeus e o Novo Testamento. Algumas dúvidas se colocam quanto à sua origem. Wálther Cahn coloca-a na própria Colegiata de St. Étienne de Troyes, enquanto mais recentemente P. Sternemann se lhe refere como a Bíblia dos Condes de Champagne indicando a origem parisiense deste manuscrito.

A iluminura deste manuscrito segue o esquema da hierarquização das iniciais de acordo com a relação *Incipit prologus, Incipit capitula, Incipit Argumentum* e *Incipit Liber*. As iniciais historiadas abrem os livros, enquanto as outras divisões são marcadas por iniciais ornadas ou com tendência ao filigranado. De destacar, as Tábuas de Concordância Evangélica (136v-141v).

As iniciais historiadas que acompanham os livros bíblicos têm grande destaque nos fólhos e as cenas inscrevem-se em fundo de ouro. Especialistas que se têm delirado sobre esta Bíblia, chamam a atenção para as semelhanças, quer do ponto de vista do estilo, quer da iconografia entre este manuscrito com a designada Bíblia de S. Bernardo, Troyes, BM, Ms 458.

As iniciais ornadas apresentam os motivos frequentes no românico da Borgonha, caules enrolados, palmetas e animais fantásticos, igualmente sobre fundo de ouro, com pequenos espaços realçados a prata. Iniciais de tendência ao filigranado, algumas delas com um pequeno filamento, que as dividem ao meio marcam a abertura dos *Incipit Capitula*, e *Incipit argumentum*. Finalmente pequenas iniciais tricolores de dois espaços marcam os parágrafos.

O tratamento pictórico, se exceptuarmos os fundos dourados aproximam igualmente, esta Bíblia, do manuscrito Alc. 396-399. As cores são opacas, a variedade cromática é semelhante, a técnica é a clássica utilizando os contornos a negro. A utilização sistemática da prata neste manuscrito e excepcional no fundo alcobacense aproxima os dois manuscritos.

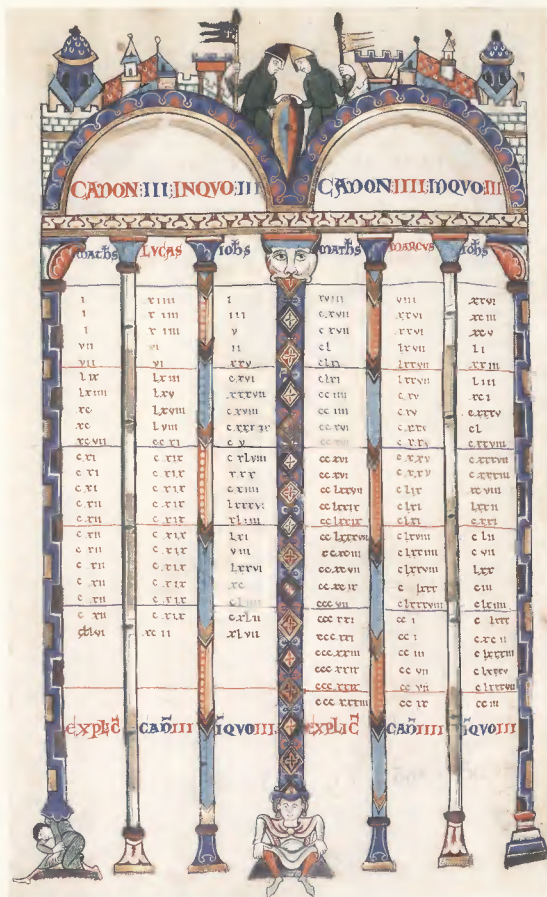
As Tábuas de Concordância, tal como no Ms Alcobacense constituem um dos espaços artísticos mais ricos deste có-

dice. Ao longo de onze fólhos, assistimos a uma sucessão de estruturas arquitectónicas que albergam as concordâncias evangélicas criteriosamente descritas por Morel-Payen e com motivos familiares ao românico. De assinalar as figuras humanas e animais que suportam as colunas e que são representativas do sentido de humor e do gosto pelo fantástico dos iluminadores. Estas representações estão igualmente presentes nas Tábuas de Concordância Evangélica da grande Bíblia românica de Santa Cruz de Coimbra. Se as arquitecturas que encimam os arcos volta inteira são frequentes na representação da Jerusalém Celeste, estes motivos que suportam toda a arquitectura sagrada são, tal como os seres que nas cateedrais se encontram aos pés das figuras divinas, tratados com maior liberdade. Curiosas as personagens femininas que são representadas sob a forma de *imago depresso*, sugerindo um imaginário carolíngio.

No fl. 138v, o terceiro e quartos cânones são sustentados por sete colunas com arquivada e encimados de arcos de volta inteira. Personagens acrobatas, um curvando as costas sob a primeira coluna e outro sentado sobre a base da coluna central que estabelece um eixo de simetria a toda a composição funcionam como atlantes... Entre os dois arcos de volta inteira, dois guerreiros com escudo e elmos seguram lanças com estandartes, numa atitude mais estética que de confrontação. De cabeças inclinadas e juntas, acentuam a simetria do conjunto e à sua volta a Jerusalém Celeste torna-se numa cidade fortificada com muralhas e torres ameaçadas. A guerra senhorial e o espírito de cruzada conjugam-se assim neste espaço onde os iluminadores deram a partir dos tempos carolíngios largas à sua imaginação. Esta atitude é narrada com um maior sentido do quotidiano no Alc. 399 e ambas estão provavelmente ligadas à imagem da luta que se desenrola no fl. 13v da grande Bíblia de Cister, Dijon, 114. Neste manuscrito, o rei David, representado como músico, é rodeado de uma arquitectura militar defendida por guerreiros que empunham lanças com estandartes e arcos com setas.

Bibliografia: CATALOGUE GÉNÉRALE DES MANUSCRITS DES BIBLIOTHÈQUES PUBLIQUES 1860; MOREL-PAYEN, 1935; CAHN, 1982; MIRANDA, 1984; STIRNEMANN, 1990

A.M.



007

[Bíblia : Antigo Testamento].

- [1176-1225]. - 5 v. (2 vols. - 30-36 l.) : perg.

ALC. 427: [167] f. 485x333 mm; ALC. 428: [172] f. 401x276 mm; ALC. 429: [198] f.

421x293 mm; ALC. 430: [191] f. 401x293 mm; ALC. 431: [163] f. 476x331 mm

Lisboa, BN. ALC. 427-431

O Alc. 429 faz parte de uma Bíblia em cinco volumes que compreende o Antigo e o Novo Testamento (Alc. 427-431). O primeiro volume, Alc. 427, contém o Génesis, Êxodo, Levítico, Números, Deuterónimo, Josué e Juízes. O segundo volume, Alc. 428, contém os Livros dos Reis, I, II, III, IV e Paralipómenos I, II. O terceiro volume, Alc. 429, contém o Livro de Job, Salmos, Provérbios I, II, Eclesiastes, Cântico dos Cânticos, Eclesiástico, Tobias, Judite, Ester, Esdras, Macabeus I, II. O quarto volume, Alc. 430, contém os livros de Jeremias, Lamentações, Ezequiel, Daniel, Oseias, Joel, Amós, Abdias, Jonas, Miqueias, Naum, Sofonias (incompleto). O quinto volume, Alc. 431, contém o Novo Testamento que compreende as Epístolas de S. Paulo, Actos dos Apóstolos, o Apocalipse, as Epístolas canónicas e os quatro Evangelhos, estando incompleto, o último de S. João.

Este códice escrito em gótica inicial é proveniente de Alcobça e foi produzido no seu *scriptorium*. Do ponto de vista codicológico todos os volumes são semelhantes, no entanto há diferenças significativas a assinalar quanto à iluminura.

As iniciais ornadas nos volumes 2 e 3 estão quase todas cortadas, talvez devido ao seu maior interesse artístico. A organização da iluminura dos cinco volumes incide nos *Incipit capitula*, *Incipit prologus*, *Incipit Liber* que são marcados por títulos manchetados e pintados a vermelho, verde, azul e castanho. As iniciais estão hierarquizadas segundo a importância das divisões do texto. Pequenas iniciais pintadas ocupam apenas um espaço e iniciam cada linha dos *capitula*. Iniciais com pequenos ornamentos ocupam dois espaços no fôlio, pintadas a verde, azul e vermelho e distribuem-se em geral uma por coluna.

As grandes iniciais ornadas que não foram cortadas assinalam o início dos livros e prefácios. Apresentam motivos vegetais, caules enrolados e palmetas do tipo característico de Alcobça. A pintura utiliza o *gouache* em cores densas e fortes o vermelho, laranja, verde e azul de contornos a preto e vivos a branco; criando iniciais de grande plasticidade e volumetria. Os fundos são pintados e decorados com três pintas, dispostas uniformemente por toda a superfície. O primeiro e último volume apresentam semelhanças ar-

ísticas significativas o que nos leva a pensar que terão sido iluminadas pela mesma mão.

Estes dois volumes integramos-os numa tipologia classificada de A. Nesta tipologia integramos um conjunto vasto de manuscritos cuja datação se coloca nos finais do século XII. A iluminura tem igualmente uma certa uniformidade — as letras são pintadas compactamente, podendo por vezes apresentar-se estruturadas. Na sua maioria encontram-se sobre fundos pintados e os elementos ornamentais são quase invariavelmente a combinação um tanto rígida dos caules enrolados e da palmeta. As folhas são carnudas e os caules modelados. As cores que se recortam um tanto agressivamente são o verde-bandeira o azul-escuro o cinzento, *grenat*, laranja-vivo, vermelho e castanho.

O volume exposto, Alc. 429, tem um colofon no fl. 198v, escrito por um copista que assina outras obras em Alcobça: — «*Obsecro vos qui hec legeritis ut iohannis peccatoris meminieritis*». Esta subscrição está igualmente presente no fl. 91 da Bíblia Moçárabe de 960, da Catedral de León. Tem a mesma estrutura das iniciais de dois espaços; com grande simplicidade que assinalam os livros e prólogos. Restam apenas iniciais nos fls. 1, 2, 25, 123, 133, 154 e 180. Este iluminador, que poderá ser o do códice anterior é igualmente hábil no desenho e na pintura; as cores assumem numerosos matizes; as roupagens falsas que caem entre a vegetação sugerem os manuscritos do fundo primitivo de Cister.

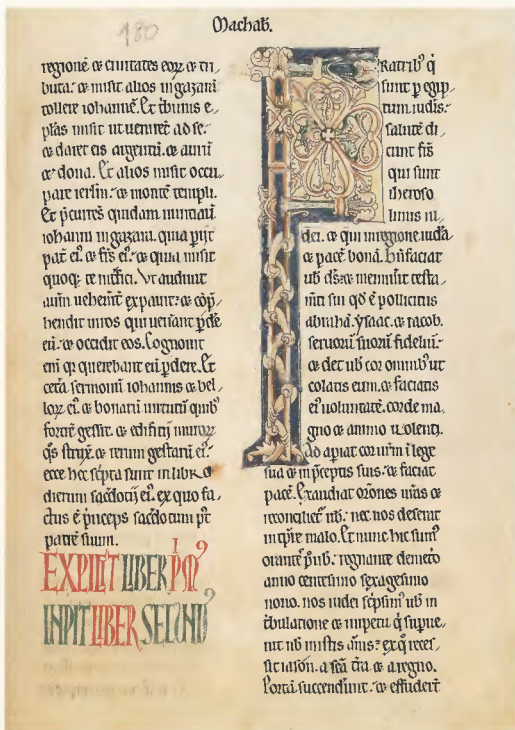
Esta foi a grande Bíblia produzida no *scriptorium* de Alcobça para os monges do mosteiro. Tendo como modelo das iniciais as Bíblias cistercienses da Borgonha, os iluminadores utilizaram um repertório de formas vegetais e zoomórficas que correspondiam à sua própria criação artística e vivência da cor.

No Alc. 429, fl. 180, um F monumental inicia o Livro dos Macabeus (II). Nesta inicial estruturada, uma das poucas que restam do manuscrito, a folhagem organiza-se elegantemente em torno das hastas da letra. As palmetas que ocupam a parte superior são familiares às restantes produzidas em Alcobça, embora o artista tenha certa dificuldade em harmonizar os motivos no espaço que lhe foi reservado. As cores claras e aguadas, se exceptuarmos as que cobrem o fundo, não são as mais comuns neste *scriptorium*.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; COMMENTARIORUM, 1828;
BERGER, 1893; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES,

1930-78; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500,
1994; MIRANDA, 1996

A.M.



008

[*Moralia in Job* / São Gregório Magno].

[1176-1200] - 3 v. (2 colóns., 35-36 f.) - perg.

ALC. 349: [182] f. 454a-299 mm; ALC. 350: [205] f. 432a-291 mm; ALC. 351: [252] f. 429a-278 mm

Lisboa, BN, ALC. 349-351

Este manuscrito escrito em gótica é proveniente do mosteiro de Alcobça onde foi provavelmente produzido. Faz parte de um conjunto de Comentários Bíblicos de grandes dimensões mas onde a iluminura ocupa um espaço muito restrito face ao texto. Esta obra de S. Gregório foi começada durante a permanência deste autor em Constantinopla, por encomenda de Leandro, bispo de Sevilha e está distribuído em trinta e cinco livros que serviram durante a Idade Média como manual de teologia moral e ascetismo. Em César e Claraval faziam parte do fundo primitivo, do qual S. Gregório era um dos autores mais importantes. O exemplar de Alcobça distribui-se por três volumes. O primeiro possui uma pequena introdução feita, segundo A. A. Nascimento a partir do *De Viris* de Isidoro de Sevilha e da *Crónica Mozarabe de 754*, o que indica que a cópia segue uma tradição peninsular. O Alc. 349 tem características codicológicas e de iluminura que o filiam numa tradição diferente dos demais. Apresenta rubricação a vermelho, os títulos são muito pouco manchados com um ligeiro destaque em relação ao texto, o texto bíblico é assinalado a aspas. Uma inicial ornada assinala a abertura dos *Moralia*. Trata-se de um G inicial vermelho que se recorta a negro, sobre fundo quadrangular amarelo aguado, recebendo como ornamentação apenas uma palmetta desenhada a sépia. Todos os outros livros dos *Moralia* até ao nono são abertos por iniciais de grande simplicidade com pequenos ornamentos.

Os Alc. 350 e Alc. 351, embora não sejam homogêneos, apresentam sinais de arcaísmo como a pontuação a meio do intercolúnio, facto excepcional no fundo de Alcobça. As iniciais destes volumes, que começam cada livro *Moralia in Job* são caligráficas e com uma tendência para o monocromático, com decoração de tipo vegetal em silhueta. Não existe qualquer tipo de iniciais secundárias. Estes dois volumes apresentam uma relação texto/imagem muito comum neste *scriptorium*. A austeridade do texto é apenas enrecortada por pequenas iniciais monocromáticas sendo os fólhos de grande harmonia e elegância, sugerindo o monocromático claravalense, apesar de estarmos face a um texto, cópia de um manuscrito ibérico.

No volume exposto, Alc. 350, fl. 2, um Q caligráfico azul com elementos vegetais muito simplificados, de folhas trilobadas em silhueta que se organizam simetricamente no interior da letra, apresenta leves traços a vermelho. Este tipo de iniciais inscreve-se num conjunto de manuscritos de apoio à *lectio*, que terá certamente como inspiração estas mesmas iniciais utilizadas no fundo claravalense durante o período de austeridade em que S. Bernardo era abade.

Bibliografia: INDEX CODICUM. 1775: COMMENTARIORUM. 1828: INVENTÁRIO DOS CÓDIGOS ALCOBACENSES, 1930-78; NASCIMENTO, 1986; MIRANDA, 1986; THE FUNDO DE ALCOBÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; INVENTÁRIO DOS CÓDIGOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.

M

Incipit lib. xi. moralium. pars
S. Gregor. 11.



Sumus in prolixo
ope esse culpabilis stili muta-
bilitas non debet. ne quis tam
me ex locutionis mee im-
mutatione reprehendat.

in epistola libris premissa causas
reddidi. cur tertiam huius operis partem
ad aliarum usque similitudinem in
me emendando perduxerim. Quibus scilicet
exclusis hoc quoque addit quod ab eo
uersu quo dicitur. abundant taberna-
cula predicationum eidem partis expo-
sitione incipit. et usque ad hoc quod scriptum
est. dulcedo eorum uermis differendo
pertingit. Que nimirum tam multa
sunt ut in uno corpore comprehendi
non possent. nisi sub magna breuitate

009

[Glossa Ordinaria in Genesim et Exodum].

- [1201-1225]. - II, [212] f. : perg. : 450x308 mm

Lisboa, BN, ALC, 404

Escrito em gótica por uma só mão, este comentário sobre o Génesis (Fls. 1-101v) e Êxodo (fls. 101v-212) extraído de obras de vários autores, pertence ao Mosteiro de Alcobaca embora a sua tipologia não se inclua em nenhuma das que se estabeleceu para a iluminura deste mosteiro, pelo que não se lhe pode atribuir uma origem no próprio *scriptorium*. O texto contém uma coleção de comentários sobre o Génesis e o Êxodo de Alcuíno, Agostinho, Beda, Gilberto, Gregório Magno, Jerónimo, Isidoro, Orígenes, Rábano Mauro, Strabo, compilados por autor da escola de Anselmo de Laon.

Na ornamentação deste manuscrito, destacam-se dois fólhos com iniciais ornaadas, o fl. 1 e o fl. 101v. O tipo de ornamentação, assim como a forma de organização dos títulos que acompanham as divisões dos Livros Bíblicos, manifestam originalidade no contexto artístico do *scriptorium*. As iniciais de traço delicado apresentam folhagens e caules particularmente finos, enquanto os dragões e os quadrúpedes, que se enredam no interior do E do fl. 101v, não revelam semelhanças com quaisquer outras iniciais deste fundo.

A técnica de pintura utilizada combina cores opacas no corpo da letra e nos motivos vegetalistas com aguadas amarelas e traço a sépia no corpo dos animais. Para além

destas duas divisões, apenas se observam pequenas iniciais a azul e vermelho, por vezes com desenhos bastante originais. No fl. 80, de uma pequena letra, irrompe uma decoração folheada que se espalha na margem de pé; no fl. 121v um dragão ocupa a mesma margem. O manuscrito apresenta-se globalmente muito cuidado e com grande sentido cromático.

O fl. 1 revela claramente a função estética e funcional das iniciais e a sua relação com os títulos, que aqui sugerem claramente a antiga maneira visigótica e moçárabe de juntar as letras. Entre os azuis e vermelhos, o iluminador dá-nos a estrutura do comentário, marcando as duas iniciais ornaadas o início do Pentateuco e do Génesis e as iniciais filigranadas a intervenção dos comentadores. Com um grande sentido de harmonia e de rigor, o artista prepara o leitor para a prática da *lectio*.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; COMMENTARIORUM, 1828; INVENTÁRIO DOS CÓDIGES ALCOBACENSES, 1930-78; MIRANDA, 1984; THE FUNDO DE ALCOBACA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; INVENTÁRIO DOS CÓDIGES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.



IN NOMINE PATRI ET FILII ET SPIRITUS
 SANCTI DOMINI DEUS PATER
 ET FILIUS ET SPIRITUS SANCTUS
 UNUS ET CONSUBSTANTIALIS
 DOMINUS ET COAETERNUS
 PATRI GENITORI ET
 DOMINO ET DOMINANTE
 ET GLORIFICATO ET
 CONDOCTO ET CONDOCTO
 CONDOCTO ET CONDOCTO
 CONDOCTO ET CONDOCTO

LIBER DE HE
 BREIS

more hebreorum a principio genesis ap-
 pellatur. q̄a de gebi ac t̄p̄ generatione agi-
 tur. hec alia multa signatur. sic eugliu
 mathet liber generationis ihu. x. Inducit
 enim moyses p̄mum hominē formam
 futuri. de r̄a uirgine conditū. q̄ genare
 ārenos in uitam t̄stātia. sicut euglium.
 scdm de uirgine mat̄r gemam. q̄ regē
 negare celestis in uita etiam. Hic uero
 signa. in euglio ueritas. *Idem.*

Sicut paulus p̄ reuelationē dicitur
 euglium. ita moyses docente spu
 sco conditū mundi exordium. *Augustin.*

In quo obicitur legem. que possint sa-
 ne exponi uarijs sententijs. nullam
 precipuam affirmem. ne forte uelut
 am esse septuagē que nra ē. cū potius
 septuagē sententiā debeant face man.

In m̄ diuina septuagē *Idem.*
 de paucis libris plures intellectus
 ueri et catholici habent. illi diligam

maxime. que constat scripturā sensu
 se uel que non impedit circūstantia lit-
 terę. si conuenit cū sana fide. aut fatē
 que sana fides prescribit.

IBER DE HE
 BREIS

IBER DE HE
 BREIS

deus celum et terram. In principio
 temporis uel ante cetera. uel in
 fitio. quo humana co. patit que
 cōtē celestes. qui t̄m. C̄rauit
 d̄s pat̄ tanqm̄ oīū creator celū
 id est sp̄uales. qui celestia medi-
 tantur. Uel insonē mat̄rā
 spiritalis uirg. sic in se potest ex-
 istere. non conūsa ad creatiōē in
 quo sumatur. Et t̄am. id est co-
 porale mat̄rā. sine oīm qlitate
 que apparet in mat̄rā sumata.

Uel celum et t̄am. id est omēm
 creatam componē. sup̄iorē et in-
 ferriorem. Uel celum. sp̄ualis creatura
 ad gradū p̄fectā et bonā. Terra. copia-
 tus mat̄rēs adhuc in p̄fectā. Uel celum
 uocat d̄s. qui celestis imaginē porta-
 uerunt. Et t̄am. id est qui postea sup-
 biendo. t̄am id est t̄m hominis ma-
 gnē portantes se fecerunt. *Jerom.*

In principio fecit d̄s q̄lum et t̄am. r̄ ē.
 P̄terq̄ auarant sic ueralliam et
 hularis in hebreo haberi. in fitio fecit
 deus celum et t̄am. Septuagēta ū
 simachus. et theodoctio. in principio
 t̄stulerit. et in hebreo septuagē et ueralliam.
 quod aq̄la interpretatur in capitulo.



010

[Glossa Ordinaria in Genesisim et Exodum].

- [1201-1225]. - II, [278]. 1 f. : perg. : 435x300 mm

Porto, BPNB; St.^a Cruz 6 / Ms. 28

Escrito em gótica inicial, de uma só mão, este manuscrito proveniente do Mosteiro de Santa Cruz teve origem provavelmente no seu *scriptorium*. Também a encadernação é característica do mosteiro, apresentando tábuas cobertas de pele e articulação em semi-sigmático. As iniciais ornadas deste manuscrito apresentam identidade com outras existentes no fundo deste mosteiro.

As semelhanças da cópia com o *Alc. 404* são notáveis. Trata-se do mesmo texto – coleção de comentários sobre o Génesis e o Êxodo de Alcuino, Agostinho, Beda, Gilberto, Gregório Magno, Jerónimo, Isidoro, Orígenes, Rábano Mauro e Scrabo – copiado exactamente pela mesma ordem. Os manuscritos têm dimensões e número de fólhos muito aproximados.

A iluminura organiza-se, tal como no manuscrito de Alcobaça, em torno da abertura dos Livros Bíblicos. Nos fls. I e 131v, as iniciais ornadas abrem respectivamente o Pentateuco, o Génesis e o Êxodo. Estas iniciais de elementos vegetalistas utilizam uma técnica muito frequente na iluminura românica em Portugal – cores opacas e brilhantes como o branco, azul, laranja, verde e vermelho, desenho delineado a preto com realces a branco. Os matizes são

aqui especialmente bem conseguidos. Também iniciais filigranadas azuis e vermelhas alternadas e pequenas iniciais de dois espaços que utilizam a mesma cor, vão marcando divisões secundárias, assinalando a intervenção dos vários comentadores.

O fl. I mostra claramente que estamos perante o mesmo *exemplar* para cópia ou que houve circulação de manuscritos entre os dois mosteiros, como se pode observar pela distribuição dos espaços e introdução das pequenas iniciais. Mas no manuscrito combricense, o I que ocupa a segunda coluna é em tudo idêntico ao que inicia o Evangelário St.^a Cruz 72, fl. 2v. Apresenta a mesma forma rectangular da letra, o mesmo dragão a estender-se pela margem, a mesma vegetação que o povoa e as mesmas técnicas e cores utilizadas. É, pois, certa a origem deste códice, mantendo-se a dificuldade de atribuir com rigor uma origem ao manuscrito alcobacense.

Bibliografia: MADAHIL, 1942; MIRANDA, 1996; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ..., 1998

A.M



IPSE IN XPI INCIPIIT EXISTI

**NO SIBI CESTIBUS IN
PATRIUM SUP PETA
TEVRUM OCSIBI ERIMQVS
IBER INTE**

more hebreorum apncipio genesis
appellat. quia de celi ac tpe generatio
ne agit. hinc alia multa sequit. sicut
euglium mather liber genacionis ihu
x. Inducit enim moyses pmum ho
minem formam futuri. de tra uirgine
pditum. qui generare trenos in uita
antitona. sic euglium. sedm de uirgine
matre genitum. qui regenerare celeste
in uita etiam. hic uero figa. in euglio
ueritas. *Idem*

Sicut paulus prenelatione didi
cit euglium. ita moyses docen
te spu sco pda mundi exordium.

Si qua obsecra *Augustinum*
legim. que possint sane expo
ni uariis sentenciis. nullam perpi
tate affirmem. ne forte uelut eam
esse scripsit que nra e. cu pot septe
sentencia debeam facere nosham.

Cum in diuina septana *Idem*
de pauca uerbis plures intellec
tus uerbi in caritate. *Idem*

Aut hanc inuampua que constat septore
sensu. uel que noi impedit circustan
tia. ita. si conuenit cum sana fide.
atq. salute que sana fides pcribit.

INCIPIT LIBER GENESIS

INCIPIT CREAVIT

deus celum et tiam. Incipit
pio temporis. uel ante crea.
uel in suo quo humanato.
patuit qui cent celestes. q
trem. Creauit ds par taqum
omium creator celum id est
spnates. qui celestia medi
tantur. Uel in forme matia
spiritalis utq. sic in se potest
existere. non conuertat ad
creatori in quo formatur.
Et tiam. id est corporalem
matiam. siue omni qualita
te que. apparet in materia
formata. **Vel** celi et tiam.
id est omne creatam corpo
rea. superiorem et inferiorem.

Vel celum. spualis creatam ab ex
dio pfecta et uera. Terra. copan
maties ad huc in pfecta. Vel celi
uocat eos. qui celestis imagine por
tauer. Et tiam. id est qui postea si
biendo. tiam id est tiam hominis
imagine portantes se fecerunt.

In principio fecit *heronimus*
ds celum et tiam. i. c. Pteriq. au
tamant. sic terullian. uenulari
in hebreo uaberi. in suo fec ds ce
lum et tiam. *Idem*

011

[*Explanatio super Jeremiam* / São Jerónimo].

- [1201-1225]. - [142] f. : perg. ; 423x277 mm

Lisboa, BN, ALC. 336

Escrito em gótica, este texto de S. Jerónimo proveniente da abadia de Alcobaça, tem origem no seu *scriptorium*. S. Jerónimo é um autor imprescindível nas bibliotecas monásticas e foi uma das fontes culturais de S. Bernardo. A biblioteca de Alcobaça possui numerosos textos deste autor que revela muitos pontos de contacto com a espiritualidade cisterciense.

O Alc. 336 possui encadernação original com pastas de madeira, cobertura dupla, pergaminho e pele branca com abas debruadas a castanho, nervos de pele e sistema de articulação em laço de volta inteira. Neste sistema, integram-se cerca de vinte códices do fundo alcobacense o que permite deduzir da origem local destes manuscritos. A organização deste volume insere-se no contexto de um grupo de manuscritos que inclui fundamentalmente Comentários Bíblicos de grande contensão ornamental. O texto de uma regularidade e correcção excepcionais cria fólios de grande harmonia, as iniciais pontuam apenas os prefácios e os *incipi* de cada livro em que se divide o comentário e que são rubricados a vermelho fls. 1v, 2v, 26, 52, 74, 75, 97v, 112v, 120, 123v, 129v, 132, 133, 137 e 139. As iniciais ornadas pertencem a um grupo que se pode considerar o primeiro estilo alcobacense e que representa a leitura que os iluminadores locais fazem da inicial ornada

românica. O corpo da letra é pintado, possuindo um pequeno filamento a dividir as duas partes, o elemento ornamental dominante é a palmeto e o caule enrolado, as folhas são carnudas e polposas e os caules modelados. As cores utilizadas são o azul-escuro, o *grenat*, o cinzento, o verde bandeira, o laranja, o vermelho e o castanho. As cores sucedem-se um tanto agressivamente e os matizes são conseguidos com dificuldade.

Assinale-se que foi o mesmo iluminador o que pintou as iniciais dos Alc. 333 e Alc. 358, respectivamente a *Expositio in libris Regum* de Rabano Mauro e os *Sermones de Tempore, de Sanctis et de Diversis* de S. Bernardo.

A letra de maior impacto abre o Comentário e ocupa o fl. 2v, ocupando sensivelmente metade da altura do texto. O V inscreve-se sobre quadro de fundo pintado, recebendo no interior: caules entrelaçados e palmetas dispostas rígida e simetricamente.

Bibliografia: INDEX CODICUM. 1775. COMMENTARIORUM. 1828: INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; NASCIMENTO, 1984; MIRANDA, 1984; THE FUNDO DE ALCOBAÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-1990; INVENTARIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500. 1994

A.M.



Incipit prefatio scti ieronimi pbrj
iereimia

Post explanaciones pphiarum duodecim ysaie. danielis. iezechielis. ad extremam in ieremiam manum mittam. tibi frater eusebii euisem comitararios dedicantes. ut euangelicum uirum matheo euagliste copules. quem ante annos plurimos tuis sensibus rehortante distuleri. Et quia uoluen longissimu e a pte impetrisq. manifesta hystoria textit. illud prudentiam tuam amoneo. ne quietas in hoc latam explanacione. sup hns maxime i que iam a nralis pphis dicta sunt. q. p se patere intelligente. siq. conabor notatorum manu scribere. ut nichil desit mensibus. cum multa desit tuis. Stamma tibi atq. subuimna. a. lica pparabo. tu pulcherrimam uestem ipse conficito. ut n solum nos audire

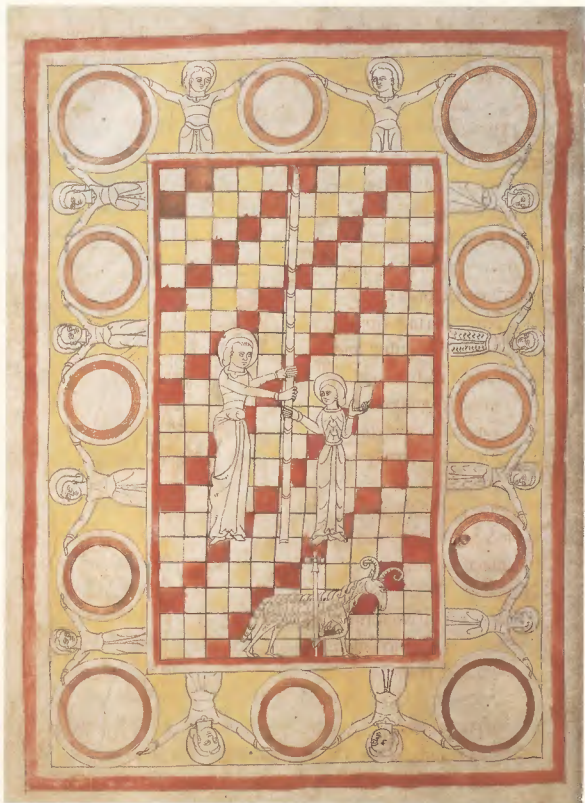
et alios possis quere. libellum autem baruch qui uulgo etiam in lxx. copulatur. nec habeatur apud hebreos. et eplam ieremie. nequaquam eant ut disterendam. Et magis ieremie ordinem librationu error confusum multaq. in eo que desunt ex hebreis fontib. digere ac complere. ut noui ex ueris. uerumq. pcorrupto. atq. falsato pphiam teneas. parumpendens obrectatu rabi. qui n solum sba. s. silabas quoq. nroam suboam obrectatu rabi. bren. qui n calumpniant. in co se fere aliquo arbitantes. si de alienis opibus detraharit. ut imperindoculus. calumpniatus erupit. q. comitararios meos in epla pauli ad episcopos reprehendendos putat. nec intelligit nimia stertens uocordia leges comitariorum in quib. multe distorum ponunt opinionones. ut tactis ut expis. aucaem nonimib. ut lectos arbiti sic. quid potissimu elige debeat. ut dehere. quam qm. et in pmo edem opis libro pfacus sinime. ut ppa ut aliena dicitur. ut. et ipsos comitararios tam uerum scriptay.

012

[*Commentarium in Apocalypsin* / Beato de Liébana].

- 1189. - [219] f. : perg. ; 345x245 mm

Lisboa, ANTT, Lxvilo 43 (CF. 160)





O Apocalipse foi objecto de comentário no interior das comunidades visigóticas refugiadas nas Montanhas da Europa no decurso do século VIII. Por proposta lançada no século XVI, por Ambrósio de Morales, que por ordem Filipe II de Espanha percorreu os mosteiros espanhóis em busca de manuscritos, considera-se que terá sido Beato de Liébana, de quem se conhecem algumas obras teológicas, o autor desse comentário. O texto em si é constituído por uma compilação de textos de autoridades, entre as quais se salienta a do antigo bispo de Leja. Apringio, que governou aquela diocese no século VII. O comentário não deve ter sido constituído de uma só vez, pois a tradição apresenta variantes substanciais que parecem remontar ao autor; isso é tanto mais compreensível quanto o comentário deve ter sido concebido para apoiar a meditação monástica no enquadramento litúrgico do tempo pascal, em que, por tradição hispânica, se adoptava o texto do Apocalipse nas celebrações litúrgicas. É provável, no entanto, que às intenções primitivas e originárias se tenha sobreposto uma outra, de carácter apologetico contra os inimigos da fé (hereges e muçulmanos) e de carácter milenarista (dentro de um quadro a que o próprio Rei aderira e considerava que o fim do mundo seria atingido em um ano preciso).

O copista está identificado no colofon (fl. 219r: *Ego Egeas qui hunc librum scripsi...*), mas só o facto de o manuscrito ter permanecido na biblioteca do Mosteiro de Lorvão nos pode servir de pretexto para considerá-lo originário do seu *scriptorium*, ao tempo em que ainda era orientado por monges beneditinos e antes da passagem do mosteiro à obediência cisterciense, como comunidade feminina. As diferenças na paleta de cores relativamente a um códice como o habitualmente conhecido por *Livro das Aves* é uma objecção a ter em conta, tanto mais que a distância temporal é escassa (este é de 1183, o outro é de 1189). Não é de excluir, porém, que o programa de qualquer dos códices tenha sido desenvolvido por artista estrangeiro à comunidade monástica local.

Tanto como o comentário de texto tem merecido a atenção a iconografia dos tradicionalmente designados *Beatos*. O códice de Lorvão obedece a programa que parece entroncar num projecto primitivo e pode relacionar-se com

alguns dos mais antigos Beatos que se conhecem, nomeadamente com o códice de Burgos. O seu arcadismo de traço é notório e a sua paleta de cores muito reduzida. As figuras não apresentam volume e servem basicamente para ilustrar o texto bíblico (com algumas excepções quanto ao comentário), pelo que alguns comentadores preferem supor que o programa inicial estava associado com o texto sagrado e não com o comentário, podendo talvez remontar ao século VII e caracterizar-se por iconografia de visões serenas (as outras visões, aterradoras, seriam desenvolvimentos posteriores). Foram notadas também as semelhanças de soluções com o Pentateuco de Tours, também do século VII. A esquematização iconográfica é evidente no nosso manuscrito e contrasta com outros em dois casos particularmente significativos (Lorvão, fl. 209v e 210r): o da *Nova Jerusalem* (Apoc. 21. 10-27; Beatus, 12, 2) e o da *Água e Árvore da Vida* (Apoc. 22, 1-6; Beatus, 12, 3).

Quanto à primeira imagem, o nosso iluminador preferiu subordinar-se ao formato do suporte (o que seguir o texto: de quadrada (comprimento igual à largura) transformase em rectangular; a reduzida paleta de cores não lhe permite exprimir a diversidade de gemas referidas pelo texto (onde as muralhas são de jaspe, a cidade de ouro puro semelhante a cristal límpido, os alicerces recamados de todo o tipo de pedras preciosas — jaspe, safira, calcidónia, esmeralda, sardónica, cornalina, crisólito, berilo, topázio, crisópraso, jacinto, ametista), a forma das portas é redonda (no que se reporta ao texto que assinala ser cada uma delas formada de uma só pérola); ao interpretar o texto segundo o qual para cada lado davam três portas e ao colocar nos extremos uma porta (círculo) maior, o nosso iluminador eliminou a forma das torres angulares; as figuras dos apóstolos (sem denominação explícita) não presidem a cada uma das portas, mas enquadram-nas de braços abertos apoiados de um lado e de outro; no interior, as duas figuras só aparentemente seguem o texto sagrado («Aquele que comigo falava tinha como medida uma cana de ouro, para medir a cidade, os seus portões e a sua muralha»), pois mais que em atitude de medir, o anjo (não caracterizado como tal) entrega a cana a João que segura o livro; entre os dois, em posição inferior, está o Cordeiro vitorioso (também nisso

a solução de outros manuscritos coloca o Cordeiro em posição cimeira; a anulação de perspectiva no nosso manuscrito evita qualquer contradição).

A segunda imagem relaciona-se com a anterior e corresponde ao início do passo sagrado: «De seguida, fez-me ver um rio de água de vida, brilhante como o cristal, a brotar do trono de Deus e do Cordeiro» (Apoc. 22, 1). Mas pressupõe também a condução do vidente enunciada no capítulo precedente (Apoc. 21, 10): «Então ele arrebatou-me em espírito sobre um grande e alto monte e mostrou-me a Cidade santa, a Jerusalém que descia do Céu, de junto de Deus, com a glória de Deus». As soluções iconográficas do nosso manuscrito contrastam também com outras do grupo dos Beatos não só pelo esquematismo como pela distribuição dos registos e pela modalidade de figuração: ao centro, em moldura redonda, o busto de Cristo, ladeado por duas figuras de anjos, de pé entre dois arcos de volta

em ferradura; em plano superior, os bustos dos bem-aventurados (que mais dialogam entre si do que se orientam para Cristo e formam grupos múltiplos de dois); no plano inferior, distinguimos dois registos: de um lado, a figura do vidente, cuja alma se evola em forma de pomba, sustentado pelo anjo da visão; do outro lado, a figuração de três elementos, a montanha, duas árvores da vida e entre elas o rio da vida. A estilização é máxima e, na ausência de texto identificador, só a aproximação com a iconografia de outros Beatos, como o de Facundo (realizado em 1047 para o rei Fernando I e a rainha Sancha, e que deriva do códice assinado por Oveco e originário de Valcavado) ou o da Morgan (do século X, originário de S. Miguel de Escalada e assinado por Maius), nos permite interpretar os símbolos.

Bibliografia EGRY, 1972. LOS BEATOS. 1985; NOS CONFINS, 1992

A.A.N.



013

[*Commentarium in Apocalypsin* / Beato de Liébana].

- [12—] - [183] f. : perg. : 320x220 mm

Lisboa, BN, ALC. 247

Códice copiado no Mosteiro de Alcobaça, seguindo o exemplar de Lervão, como pode ver-se pela cópia das glosas e pelas duas Tábuas do Anti-Cristo, escritas em fólio à parte para imitar fielmente o modelo. A nota do fl. 183r, em letra do século XV, refere o empréstimo do livro que fez D. Frei Nicolau de Alcobaça, a Frei João de S. Manede. Quanto a este, trata-se, com certeza, do nome por que era conhecido, não sendo qualquer referência ao Mosteiro de Lervão que, desde 1211, havia sido ocupado definitivamente por monjas cistercienses. Fica, contudo, a dúvida sobre a razão do empréstimo, e o tempo que durou, presumindo-se que não seria muito longo, uma vez que o códice, lido obrigatoriamente no Tempo Pascal, apresenta, tal como o Apocalipse de Lervão, marcas de uso intenso e anotações do século XVI.

O Beato de Alcobaça é uma das raras cópias medievais sem ilustração. O ornato limita-se à utilização de iniciais fitomórficas na sua forma carolina, obedecendo a uma hierarquização quanto às dimensões: 8 UR no início do Livro; 3, 4, 5 UR nos capítulos; 1, 2 UR para os parágrafos.

O fl. 144 (r e v) reproduz as tábuas do Anti Cristo do modelo de Lervão, feito à parte para fazer coincidir o texto com o segundo quadro. A primeira tábuas (fl. 144r) ocupa toda a página, constituída por um rectângulo subdividido em outros oito, tendo ao centro a cruz de Oviedo, separados por tarjas com motivos de folhas de acanto, utilizando as cores vermelha e preta; a segunda (fl. 144v), reproduzida no Catálogo, ocupa a metade inferior da página e compõe-se da arcada visigótica, de arcos ultrapassados, que lembra as tábuas dos Cânones de Santa Cruz, na sua estrutura de altas colunas. A singela sequência de oito arcos, de cores alternadas — verde azulado (típico de Alcobaça), vermelho alaranjado e rosa para os matizes — é perfeita, ao contrário de Lervão onde foi acrescentado o primeiro arco da direita.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ALCOBACENSES, 1930-78; DIAZ Y DIAZ, 1958; EGRY, 1972; ACTAS DEL SIMPOSIO PARA EL ESTUDIO DE LOS CÓDICOS DEL «COMENTARIO AL APOCALIPSIS» DE BEATO DE LIÉBANA, 1978-1980; LOS BEATOS, 1986; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994:

H.R.



Si feceris hunc numerum. Incipit magister laticuli huiusmodi. **W**icaria. **S**i lami es p lacnas luras ingratu pmi. et collige rone qntas ual qles luras lacnas facit in numo q planna supputacione in cuncto uoluntur calculo. Et in ipras regnes in angu. qd s numo si. uel dicylax. qd dur uato uocabulo dicit dicylax. qa p septe regna. **S**i. nuncupabit nini. et sibi nri nreptant sci. p numum laturum. in unqstq; p sua lingua. ut sic lami p lacnas. **g**ree p grecas. ita cuncti p singlas. **U**el tu lami. numum p lacnas cognouis. sic p singlas recognoscas. **I**n cuncta nra in alfabeto. sedecim regnes luras. **U**el. a. c. d. e. f. g. h. i. k. l. m. n. o. p. q. r. x. **U**el. **S**i sexto decimo anno legum dcepisse euan in paradiso. **R**eliquis. **S**i. luras. in sua nri muenim nra. **U**el. b. f. o. p. q. op. x. qa r puam cu cognoscim. **g**ra p psumi gra. **U**el. luras. ut p mlin. caritac ure ex planen. **U**el. has oledarias luras mon. parat. facim. **U**el. distinda. **I**n qd partes. **U**el. nra. **U**el. hehe. cognoscas. **P**recepto. **U**el. me. **U**el. factur. **U**el. nota. **U**el. septur. **U**el. aw. **U**el. u. **U**el. has ab edarias. **U**el. a. **U**el. duplice. **U**el. regne. **U**el. luras. **U**el. sibi. **U**el. nri. **U**el. numum. **U**el. a. **U**el. m. **U**el. telhga. **U**el. **U**el. nra. **U**el. singulari. **U**el. ita. **U**el. denunciam.

ad	ad	ad	ad	ad	ad	ad
a	1	1	a	a	1	a
b	b	b	b	b	b	b
c	c	c	c	c	c	c
d	d	d	d	d	d	d
e	e	e	e	e	e	e
f	f	f	f	f	f	f
g	g	g	g	g	g	g
h	h	h	h	h	h	h
i	i	i	i	i	i	i
k	k	k	k	k	k	k
l	l	l	l	l	l	l
m	m	m	m	m	m	m
n	n	n	n	n	n	n
o	o	o	o	o	o	o
p	p	p	p	p	p	p
q	q	q	q	q	q	q
r	r	r	r	r	r	r
s	s	s	s	s	s	s
t	t	t	t	t	t	t
u	u	u	u	u	u	u
v	v	v	v	v	v	v
x	x	x	x	x	x	x
y	y	y	y	y	y	y
de	de	de	de	de	de	de

014

[Comentário aos Salmos / Pedro Lombardo].

[12—]. — [195] f. : perg. : 407x280 mm

Lisboa, BN, ALC. 354

O *Comentário aos Salmos* é constituído por dois volumes escritos em gótica inicial de uma só mão, os Alc. 354-355. O primeiro volume inclui os salmos 1-68 e o segundo os salmos 68-150.

Foram provavelmente escritos no *scriptorium* de Alçobaça, onde existe um conjunto significativo de manuscritos de Pedro Lombardo, autor que reflecte as mudanças escolares e culturais do século XII. O segundo volume conserva ainda a encadernação original que é característica deste mosteiro — pastas de madeira, cobertura de carneira branca, nervos de pele fendidos no dorso e sistema de articulação em sigmático B.

Considerado por alguns como fundamental para o estudo da dialéctica, para outros tendo apenas preocupações compilatórias, Pedro Lombardo teve o mérito de nos processos escolares empreender a ordenação das *sententias* dos Padres e dos teólogos em torno de cada questão. Esta obra é tardia em relação às obras glosadas. Pedro Lombardo escreveu-a em 1160 e foi divulgada a partir de Paris.

O texto deste manuscrito é disposto em duas colunas, cada uma contendo texto e glosa. Na empaginação, a escrita e a rubricação do texto bíblico combinam-se com a glosa, pressupondo escribas experientes. O texto dos Salmos ocupa dois espaços da glosa e é enquadrado pelas duas colunas do comentário; a repetição do mesmo texto no corpo do

comentário é sublinhada a vermelho, a rubricação é intensa e compreende para além dos títulos, numerosos caldeirões e as próprias notas marginais.

O início dos Salmos é assinalado apenas por pequenas iniciais com longas hastes pintadas a vermelho, verde e cor de vinho. A relação hierárquica que se estabelece entre o texto bíblico e o comentário que o explicita, cria espaços diferenciados, nos quais a imagem é posta em relevo.

No primeiro volume, o texto *Beatus Vir* é acompanhado por um magnífico B (fl. 3v). Este recorta-se sobre rectângulo pintado a azul, no interior do qual a palmeto e o caule enrolado se dispõem em grande movimento. Uma cabeça de animal fantástico abocanha as duas partes curvas da letra. Esta é pintada a cor de vinho, contornada a preto com realces a branco e envia-nos mais uma vez para as iniciais produzidas no Norte da França e Inglaterra à volta de 1200 cujo estilo é conhecido por *Chamuel Style*.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; COMMENTARIORUM, 1828; INVENTÁRIO DOS CÓDIGES ALCOBACENSES, 1930-78; NASCIMENTO E DIJOGO, 1983; HAMEL, 1984; MIRANDA, 1984; THE FUNDING OF ALCOBAÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; INVENTÁRIO DOS CÓDIGES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.

delectatione atq; appetensim. que sunt ma-
lita. Quisq; peccat consensu: et cogitatio-
ne peccat. Quia si sine cogitatione peccat: sine
consensu ul' delectatione. hoc autem tria ge-
nera peccandi: notat per tria verba. scilicet. **Abiit.**
fecit. **sedet.** **Abiit:** peccatum voluntatis. **pe-**
fecit: peccatum operis. **sedet:** peccatum uerbi ul'
consuetudinis. **Abiit:** sicut adam a deo: **nolo.**
et nolo diffinitiuam. cum p'uatione debili
et tunc consentiens. **A deo recessit.** **Sedet:**
cum peccatum uerbum comedens: in peccato
delectatus e. **Sedet:** tunc se habere excusa-
do: culpam in excusatione referendo: in sup-
bia consistit: **mae** e' dicens. **ap'ulter** qui decli-
ta michi sedet: **et me.** non ualens redire nisi
per eum libans: qui michi homini habuit.
Et dicitur **h'c** **asimili** **exultantem** qui dum s'
muna: facilius reuocatur. cum non stat.
difficilius. denum: **difficillime.** cum ra-
tioni magistri et diu effecta sunt: **ita** qui so-
la uoluntate peccat: facilius redit. qui
ope: **difficilius.** Qui uero consuetudine ul'
uerbi doctrina: **difficillime** reuocatur.
hi sunt tres modum quos diis suscipiunt.
in domo. in peccato. in sepulchro. hoc e' et idem
quo moyses uolebat educere populum de
egyptu. **Item nota.** **peccator.** **improbor.** **pesti-**
lente. **sciam** **impurus** e' qui peccat in di-
nitate: **inse.** **pestilens.** in peccatum. **Et adu-**
in diu: **inse.** **et in peccatum** peccatur.
Q. d. **primus homo.** **inse.** **inse.** **qui**
abiit in consilio **improbor.** i. scilicet penes ee
eue. i. consensu uoluntatis peccauit. **et**
in ma **peccator** **fecit.** i. ope peccauit. **et in**
cartheda **pestilente** **sedet.** **claus** **in se** **ex-**
plum **peccandi.** i. docendo. ul' consue-
tudine peccauit. **Cartheda** enim **pyre** **doc-**
tor **est.** **scilicet** **thomius** **regum.** **tribunal**

indicium. **Et ostendit** **domini** **hominem**
urb; **inse** **peccat.** **Reuocatur** **cum** **cogitatio.** **cas**
ne. **actu.** **uerbis** **docendo.** **Item** **quo** **co-**
dine **circu** **uit** **in** **primo** **hominem.** **ut** **mo-**
ueri **debet** **ut** **scilicet.** **de** **si** **dicat.** **primus**
homo **inse.** **qui** **abiit.** **fecit.** **sedet.** **sedet**



DEPARTUS QUIRON
abiit in consilio **Beati**
improborum et in **cau**
ma peccatorum no
fecit et in cartheda
dia pestilente

Quisq; peccat
consensu et cogitatio-
ne peccat. Quia si sine
cogitatione peccat: sine
consensu ul' delectatione.

cas

015

[Epístolas de São Paulo glosadas].

- [1176-1200] - [221] f. - perg. : 304x212 mm

Lisboa, BN, ALC. 158

Este códice escrito em gótica é proveniente do Mosteiro de Alcobaça e terá uma origem provavelmente parisiense. O seu conteúdo textual é constituído pelas glosas às Epístolas de S. Paulo: fls. 2-46v, *Ad Romanos*; fls. 46v-87, *I ad Coríntios*; fls. 87-112, *II ad Coríntios*; fls. 112-129, *Ad Galatas*; fls. 129-141v, *Ad Eféssios*; fls. 141v-150, *Ad Philippenses*; fls. 150-158, *Ad Colossenses*; fls. 158-167v, *I ad Tessalonicenses*; fls. 167v-168, *II ad Tessalonicenses*; fls. 168-177, *I ad Timotheum*; fls. 177v-184, *II ad Timotheum*; fls. 184-186v, *Ad Titum*; fls. 186v-188, *Ad Philemon*; fls. 189-221, *Ad Hebraeos*. O texto apresenta uma foliação recente, não referindo qualquer ausência de fólio, no entanto a descontinuidade do texto indica claramente um corte na abertura das epístolas *Ad Philipenses*, *Ad Tessalonicenses, II* e *Ad Timotheum* e *Ad Titum*. Os cortes foram sem dúvida intencionais, já que coincidem com os fólios iluminados com os grandes P ornados.

Estes manuscritos glosados surgiram na sequência da importância dos livros de estudo bíblicos em que mestres como Lanfranc, introduziam nas cópias bíblicas anotações marginais e interlineares. Anselmo de Laon será um dos primeiros professores a compilar uma coleção destes livros. Não há informações muito precisas quando foram feitas as primeiras cópias de glosas de livros separados da Bíblia, mas tem-se conhecimento que vários estudantes terão trabalhado com Anselmo no Saltério e nas Epístolas de S. Paulo. É difícil estabelecer a circulação deste último texto embora não haja dúvidas acerca da sua relação com discípulos da escola de Laon. A sua primeira grande revisão é levada a cabo por Gilbert de la Porré, cerca de 1130, e em breve se divulgou pelo mundo letrado da época, repercutindo-se os métodos aplicados aos restantes livros bíblicos (Cf. Hamel, 1984, p. 4-7). Desconhecemos a autoria do compilador do manuscrito de Alcobaça, como também desconhecemos a data em que terá chegado ao mosteiro, mas as semelhanças ornamentais e textuais com o grupo dos Manuscritos de Troyes leva a colocar a sua cronologia numa época próxima.

Neste texto, é particularmente importante o processo de empaginação. O fólio é regrado para três colunas, o espaço interlinear tem 20mm para o texto bíblico e 5mm para a glosa, ocupando aquele a coluna do meio e as glosas as laterais.

O copista e o responsável pela execução do códice têm de realizar previamente um rigoroso regramento, de modo a pôr em evidência não apenas os textos bíblicos, mas os comentários de cada autor, dispondo-os como imagem. A narração bíblica serve de chave para o arranjo das glosas que a elucidam. O trabalho do copista torna-se assim muito difícil. Nos primeiros manuscritos glosados, o escriba escrevia numa coluna central o texto bíblico, em seguida acrescentava as pequenas glosas entre linhas e por fim as maiores à margem. No Alc. 158, poderia ter sido este o processo utilizado, já que temos a mesma disposição textual. Também destacamos no processo de empaginação os espaços em branco devido à dificuldade de ajustar as glosas laterais ao texto bíblico, o que se traduziu num enorme desperdício de pergaminho, mas possibilitando anotações posteriores.

As grandes iniciais ornadas marcam o início de cada divisão bíblica e as de menores dimensões acompanham a rubricação que é intensa. A iluminação recai sobre os magníficos P ornados que acompanham as epístolas de S. Paulo. Estes são estruturados com entrelaçados nas extremidades e ligamentos: os motivos ornamentais são palmetas, caules enrolados, aves e dragões alados com formas diferentes das que utilizam os artistas alcobacenses. Os fundos de contorno azul são cobertos a folha de ouro de grande qualidade, com um polimento notável. As cores utilizadas são o azul, verde, laranja e ocre-amarelado. As iniciais secundárias muito simples, pintadas a vermelho, verde, azul e ocre-acastanhado recebem leves ornamentos e são distribuídas pelo texto antes das principais. A utilização do ouro e a originalidade dos motivos leva-nos a pôr em causa a sua produção alcobacense.

As características codicológicas e o conteúdo textual deste manuscrito são semelhantes às mesmas Epístolas de S. Paulo Glosadas (Troyes, BM, Ms 512): a empaginação segue o mesmo modelo, sendo semelhantes as medidas (303x210) e o número de páginas (195 fls.). As iniciais secundárias têm particularidades que nos levam a situá-las num *scriptorium* estranho a Alcobaça e ao país e muito próximas de outras que podemos observar no fundo de Claraval. A ornamentação das iniciais principais é também idêntica

nos motivos ao *Salterio* (Troyes, BM, Ms 511) e *Evangelho segundo S. João* (Troyes, BM, Ms 1023b).

Estes estudos comparativos levam-nos a colocar a hipótese do Alc. 158 fazer parte do conjunto dos manuscritos pertencentes à biblioteca do príncipe Henrique ou vindos da mesma proveniência. Henrique foi o terceiro filho de Luís o Gordo, formado em S. Victor de Paris, instalando-se em 1146 em Claraval antes de ter sido eleito bispo de Beauvais, em 1149 (Cf. P. Stirnemann). A sua Biblioteca era constituída por livros da Bíblia e seus comentários.

Desconhecemos as razões que terão levado um manuscrito com estas características a chegar a Alcobaca. Pode-se colocar a hipótese de ter vindo directamente de Paris, através de uma compra ou doação, ou muito simplesmente através de Claraval.

O P (fl. 2v) monumental que abre a primeira epístola de S. Paulo ocupa quase toda a altura da coluna. É um tipo de letra desconhecido do fundo alcobacense, desenhado sobre fundo dourado e de excepcional qualidade. A estrutura da letra, a cor e as formas que assume o ornamento vegetal não aparecem em qualquer outro manuscrito deste fundo, sendo muito próximas, dir-se-ia mesmo, do iluminador que produziu o *Salterio* do príncipe Henrique, Troyes, BM, Ms 512 (Cf. Bibolet, p. 92).

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ALCOBACENSES, 1930-78; BIBOLET, 1976; HAMMEL, 1984; THE FUNDO DE ALCOBACA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; STIRNEMANN, 1990; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994; MIRANDA, 1996

A.M.



016

[*Epistolae Pauli cum glossa*].

- [1140-1145]. - [195] f. : perg. : 210x303 mm

Troyes, BM, Ms.512

Escrito em gótica inicial, este códice é proveniente do fundo de Claraval e foi oferecido pelo príncipe Henrique à abadia de Claraval. O códice contém as Epístolas de S. Paulo glosadas: fls. 4-37, *Ad Romanos*; fls. 37-72, *II ad Corinthios*; fls. 72-95v, *II ad Corinthios*; fls. 95v-108, *Ad Galatas*; fls. 108-119, *Ad Ephesios*; fls. 119-127v, *Ad Philippenses*; fls. 127v-135v, *Ad Colossenses*; fls. 135v-142v, *I ad Thessalonicenses*; fls. 143-146v, *II ad Thessalonicenses*; fls. 146v-156, *I ad Timotheum*; fls. 156-162v, *II ad Timotheum*; fls. 162v-166, *Ad Titum*; fls. 166v-167v, *Ad Philemon*; fls. 167v-195v, *Ad Hebraeos*.

O manuscrito segue a mesma estrutura do Alc 158 em que as iniciais principais, os majestosos P, estão inscritos em fundos dourados que abrem as Epístolas. As cores dominantes são os azuis, vermelhos, verdes, laranja e castanhos que se conjugam em caules enrolados matizados, palmetas e animais fantásticos que se adaptam à forma das letras. Iniciais secundárias mais simples, mas utilizando igualmente o ouro, recebem filigranas azuis, vermelhas e castanhas.

O manuscrito faz parte de um grupo oferecido pelo príncipe Henrique de França, filho de Luís VI, para a abadia de Claraval e que inclui igualmente o Saltério Glosado (Troyes, BM, Ms 512), Glosa sobre S. Mateus (Montpellier,

Faculdade de Medicina, Ms 155), Glosa sobre S. Marcos (Troyes, BM, Ms 871), Glosa sobre S. Lucas (Troyes, BM, Ms. 1083), Epístolas Canónicas glosadas (Troyes, BM, Ms 1620), Epístolas de S. Jerónimo glosadas, Epístolas de Ivo de Chartres glosadas, (Montpellier, Ms. 231), (Cf. Hamel, p. 6-7). P. Stirnemann refere a origem parisiense deste manuscrito e estabelece relação com a Glosa sobre os Salmos (Troyes, BM, Ms 511). O iluminador destes manuscritos terá, segundo aquela autora, pintado igualmente um manuscrito proveniente de Vaublair (Laon, BM, Ms 108).

No fl. 4, a abrir a Epístola aos Romanos, um excelente P desenhado sobre fundo de ouro, domina visualmente todo o fólio. No seu interior, inscreve-se uma ornamentação de caules enrolados, palmetas e animal fantástico na extremidade. As cores utilizadas são o azul, malva, verde e acastanhado. A empaginação segue o modelo da glosa interlinear e a divisão em duas colunas.

Bibliografia MOREL-PAYEN, 1935; BIBOLET, 1976; HAMMEL, 1984; STIRNEMANN, 1990; MIRANDA, 1996; LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ABBAYE DE CLAIRVAUX DU XII AU XVIIIÈ SÈCLE

A.M.



[Tractatus super Lamentationes Iheremiae; Tractatus
in expositione Ecclesiastis / Hugo de São Vitor].

- [1201-1225] - [61] f. : perg. ; 349x250 mm

Lisboa, BN. ALC. 242

Este códice, escrito em gótica inicial, é proveniente do Mosteiro de Alcobaça e certamente originário deste mosteiro. A encadernação é original, tem pastas de madeira, cobertura de pele muito fina, sobrepondo-se outra castanha escura. Os nervos de pele são fendidos no dorso e o sistema de articulação é em laço de volta inteira, sistema maioritariamente utilizado no mosteiro e que nos sugere uma produção local.

É constituído por dois comentários ao Pentateuco de Hugo de S. Víctor o *Tractatus super lamentationes Iheremiae*. *Tractatus in expositione ecclesiastis*. O texto estende-se compacto e apenas duas iniciais ornadas do pontuam. Esta iniciais são um Q na abertura do manuscrito e um outro no fl. 61 que acompanha o *Inipit tractatus magistri hugonis in expositione ecclesiastis*. Sobre quadro de fundo pintado, destaca-se uma palmeta radial e um cão substitui a haste da letra. O carácter naturalista do animal é pouco comum no fundo alcobacense. A técnica

da pintura é familiar a Alcobaça — o *gouache* castanho, azul, laranja e verde são opacas, os contornos a preto e realces a branco. Para além das duas iniciais outras de menores dimensões principiam os raros parágrafos.

No fl. Iv um Qornado sobre fundo azul, recebe no interior da letra estruturada, caules enrolados e palmetas entrelaçados de formas muito semelhantes aos que aparecem noutros manuscritos deste fundo. (Cf. Alc. 360 fl. 78; Alc. 440 fl. 2v; Alc. 260 fl. 53v ou Alc. 148 fl. 110). O dragão que constitui a haste da letra articula-se de forma harmónica com a parte curva da letra.

Bibliografia: INDEX CODICUM. 1775; COMMENTARIORUM, 1828; INVENTÁRIO DOS CÓDIGOS ALCOBACENSES, 1930-78, NASCIMENTO, 1984; MIRANDA. 1986; INVENTÁRIO DE CÓDIGOS ILLUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.



Tractatus magistri hugonis
super lamentationes iheremie.



modo sēde
sola ciuitas plena p̄plo. Q̄si
ad iherosolima spectat. desolationē.
ierosolima plange ieremias. et est
ammurans ut dolens uox is-
ta. Idō autē ab ammiratione in-
choat: ut magnitudinē cala-
mitatis ostendat. ac p̄ hoc ar-
tēntos faciat audire. ut in-
quib' sine malis agnoscant. de
ad penitentiam conuertant. Quo-
modo sēde sola ciuitas. plena
p̄plo. Quasi dicente. Ciuitas q̄
olim in reipe dō et alioy bono-
rū regū qui dō placuerit. plena
p̄plo fuit. attendite quam nūc
sola remansit. Cur enim? p̄ti
quia dñm offenderit. Solam

autē dicit. hoc est desolatam.
p̄ter p̄m abductum. captiua
tūm in babilone. Vt si ad idē
temp' referatur: plena p̄lo ē.
et tamen sola sēde: quia dñm p̄-
ueni n̄ habet: q̄m p̄dēt n̄ po-
test imitatio p̄m. ubi dicit
auxiliū dī. Qd̄ autē dicit. sēde:
ad dejectionē p̄nce. et humilia-
tionē. facta ē quasi uidua: hoc
ē uicente adhuc inno suo dicit
uidua: et idō n̄ uidua. Et quasi
uidua: quia si penituerit. ad
huc reconciliari potit. Si p̄ta
uero dō ur dī plebis n̄: q̄a
eam ad cultū suū castro sibi a-
more copulauerit: n̄ puaria
idoloz ciuitas firmaretur.
**facta ē quasi uidua. dñā gen-
tium. princeps p̄nciparum
facta est subtributo.** Sic enim
olim qd̄ gentes alienigenarū q̄m
seruebant nudis: et p̄nuce
nagonū subdite erant illis.
nunc uero ipsi ad dō derelicti.
tributarij facti sunt nationib'.
Commemoratio q̄ prioris gl̄e.
p̄sentis miserie ē exaggera-
tio. Scdm allegorie sententiam.

018

[Tractatus super Lamentationes Iheremiae; Tractatus
in expositionem Ecclesiastis / Hugo de São Vitor].

- [Coimbra, 1201-1225]. - Il. [159], Il. 6.: perg.; 360x243 mm

Porco, BPMP, St.º Cruz 35 / Ms. 35

Este códice escrito a gótica, de uma só mão, tem: *Incipit*, assim como texto bíblico, rubricado a vermelho. Contém dois textos de Hugo de S. Victor, autor fundamental para a espiritualidade dos cónegos Regrantes e Cistercienses: *Tractatus magistri Hugonis super lamentationes Iheremie* (fls. 1-58) e *Incipit tractatus magistri Hugonis in expositionem ecclesiastis* (fls. 58v-159).

Na relação texto/imagem, a empagação segue o que é comum para os comentários. Neste caso, duas iniciais ornadas, inscritas em fundos pintados a cores opacas, ocupam cerca de dez espaços. Os motivos são as grandes palmetas que ocupam todo o interior da letra. As cores utilizadas são o azul, verde, vermelho, laranja e ocre-amarelado. A segunda inicial o Q que acompanha o *Incipit tractatus magistri Hugonis in expositionem ecclesiastis* (fl. 58), é mais pequeno que o da abertura do códice mas a técnica utilizada a mesma. Entre as duas iniciais, apenas pequenas letras de três espaços, com simples ornatos e uma só cor interrompem a mancha do texto.

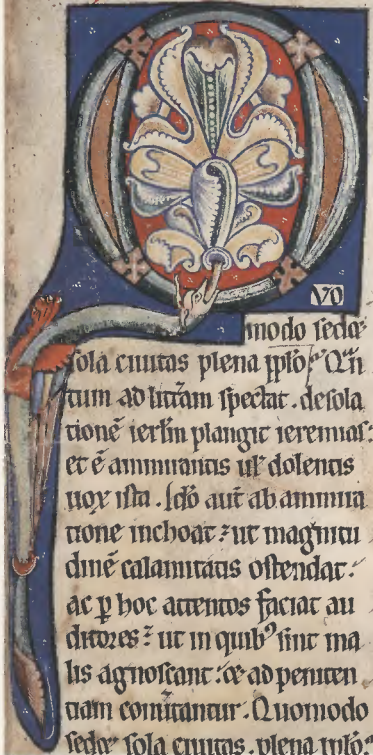
No fl. I, temos um exemplo de empagação em que domina o papel do iluminador e do rubricador. A inicial Q acompanhada do título rubricado cria um forte impacto, estendendo-se pela margem em corpo de dragão. Se as cores são as comuns deste *scriptorium* a utilização do ouro tem um carácter excepcional, tendo sido utilizado num outro comentário, este de St.º Agostinho *Tractatus aurelii augustini in evangelio sancti iohannis* (St.º Cruz 13, fl. 1). Mas as semelhanças com o Alc. 242 são muito claras, tendo um dos manuscritos servido de modelo ao outro já que para além do texto ser igual, a letra muito próxima, também as iniciais, embora com ornamentação diferente, correspondem à mesma proporção no fólio. É também igual a forma de inserção da imagem no texto, mostrando que o espaço deixado ao iluminador foi rigorosamente o mesmo.

Bibliografia: MALDAHL, 1942; MIRANDA, 1996; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA, 1998

A.M.



Tractatus magistri hugonis
sup lamentationes iheremie.



sola ciuitas plena populo. Quoniam
tunc ad litteram spectat. desola
tione ierusalem plangit ieremias.
et est ammirans uel dolentis
uox ista. Iste autem ab amirra
tione inchoat: ut magnitu
dine calamitatis ostendat.
ac per hoc attentos faciat au
ditores: ut in quibus sint ma
lis agnoscant. et ad peniten
tiam comitantur. Quomodo
sedes sola ciuitas. plena populo.

derunt. Solam autem
hoc est desolatam: et
abduchum. captiuam
babylonem. Vel si ad
referatur: plena popu
tam sola sedes: quia
um non habet: quoniam per
mutatio populi. ubi
auxilium dei. Quod autem est
adderectionem princeps:
tione. facta est quasi
est inuente adhuc uir
relicta. et ideo non in
uidua: quia si per
adhuc reconciliari per
terea uero deus uir dicitur per
quia eam ad cultum
toto est amore copulanti
uarias idolorum cultum
caretur. facta est
domina domini gentium
ceps punicarum facta
subtributo. Sic et
ad orentes alienorum

019

[*Sermoes de Tempore, de Sanctis;
Sententiae / São Bernardo*].

- [1176-1200]. - [117] f. : perg. : 409x268 mm

Lisboa, BN, ALC. 358

Escrito em gótica de uma caligrafia excepcional, este códice proveniente do Mosteiro de Alcobaça, foi certamente aí produzido. A tipologia da iluminura aliada à encadernação de que conserva a original, levam-nos a concluir que se trata de uma obra dos monges alcobacenses. A encadernação possui pastas de madeira, cobertura plena de pele branca com abas e sistema de articulação em laço de volta inteira. Este sistema inclui vinte e três manuscritos para vinte e cinco autores o que pressupõe que seriam projectados para um núcleo da primitiva biblioteca com os autores indispensáveis à espiritualidade cisterciense.

Os Sermões de S. Bernardo são fundamentais numa biblioteca cisterciense já que contém os textos do abade de Claraval, utilizados pela comunidade monástica no plano determinado pelas sucessões das festas litúrgicas. Em Santa Cruz de Coimbra, existem estes mesmos textos no códice St.^a Cruz 33 datado de 1184. No manuscrito alcobacense é visível uma rasura que poderá significar que o manuscrito já existia antes dos monges receberem determinações para registar junto do nome de S. Bernardo a palavra *sancti*. A canonização de S. Bernardo ocorre em 1174, logo o manuscrito estaria certamente entre os códices que podemos datar do último quartel do século XII e mesmo antes de 1174.

Tal como prescreve a legislação bernardina para a iluminura, este manuscrito apresenta uma grande austeridade do ponto de vista artístico. Os títulos e a numeração dos sermões são rubricados a vermelho, acompanhados de pequeníssimas iniciais de desenho ingénuo.

No fl. 1, apenas um H ornado abre o sermão do Advento e ocupa sete espaços interlineares, recebendo uma ornamentação com caules enrolados e palmetas características do século XII alcobacense. Esta inicial que se afasta do *Interdito* bernardino, que determinava letras de uma só cor e não figuradas, é pintada a cores opacas: verde, castanho, azul e laranja, tem contornos a preto e realces a branco. Apesar da harmonia do conjunto, os caules são rígidos e o desenho de grande simplicidade. O iluminador deste manuscrito produziu igualmente as iniciais dos Alc. 333 *In Quatuor libris Regum* de Rabano Mauro e Alc. 336 *Expositio super Ieremiam* de S. Jerónimo.

Bibliografia INDEX CODICUM, 1775; COMMENTARIORUM, 1828; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ALCOBACENSES, 1930-78; NASCIMENTO, 1984; MIRANDA, 1984; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.



De aduentu dñi sño. i. sc̄i. bernar-
di abbatis clarenallensis de sexen-
cūstansijs aduentus.

odie fratres aduentus inuicū celeb-
mus. Cui unq̄s fiat & ceterarum



sollemnitatū
nomen q̄dē
celebre satis
& notū mun-
do. Fratio
nomnis for-
te ñ ita. In

felices enī filii adam. omīssis ueris &
salutarib' studijs. caduca pot' & tran-
sitoria querunt. Quib' assimilabim'
homnes genationis hui'. aut quib'
cōparabim' illos. q̄s uidem' a uicinis
& corporalib' consolationib' auelli se-
parariq; non posse. Effecto similes s̄
bis qui submersi pidicant' in aq̄s. N.

020

[De bestiis et aliis rebus / Hugo de Folieto].

- [1176-1200]. - [F. 202v-227v] f.; perg.; 318x218 mm

Lisboa, BN, ALC. 238

Escrito em gótica, este manuscrito proveniente do Mosteiro de Alcobaça, inclui vários textos fls. 4v-34 - St.^o Agostinho, *Euchiridion ad Laurentium seu de fide et Spe*; fls. 34-45v - *De continentia*; fls. 45v-51; *Pseudo-Crematius de Marcella. Epistola de Fide*; fls. 51-53 Anónimo, *Collectum sancti Isidori de novae vitae institutione*; fls. 53-61v Ambrosius Autpertus *De conflictu vitiorum et virtutum*; fls. 61v-64v *Sententiae Sancti Augustini*; fls. 64v-71v, Ricardo de S. Victor *De potestate ligandi atque solvendi*; fls. 74v-85 Ricardo de S. Victor *De triplici via munditatis et constantia mentis*; fls. 76-185, Hugo de Folieto, *De Claustro Animarum*; 182-193, Hugo de Folieto, *De Medicina animarum*; fls. 193-202v, Hugo de Folieto, *De Nuptis libri duo*; fls. 202v-227v, Hugo de Folieto, *De Avibus ad Reinertum*.

O texto de Hugo de Folieto segue a versão do manuscrito claravalense (Troyes, BM, Ms 177) que por sua vez segue o modelo de Heiligenkreuz Abbey Ms 226. Contudo não é claro que o exemplar de Alcobaça tenha sido copiado pelo de Claraval já que há indícios na ornamentação que o iluminador deste manuscrito conhecia o exemplar de Santa Cruz. Mas outros dados são contraditórios, como por exemplo, as iniciais que acompanham o texto de St.^o Agostinho são muito semelhantes às do Ms 1, Biblioteca Interuniversitária de Montpellier que pertenceu ao fundo de Claraval.

Tal como o Manuscrito de Lorvão, também este possui dois prólogos, o primeiro que abre com uma inicial ornada folheada a vermelho e azul e o segundo, com a representação do falcão e da pomba, sob dois arcos de volta inteira (fl. 207). O *Incipit de tribus columbis* abre com uma inicial monocromática de grande simplicidade, entre o caligráfico e o filigranado, que ocupa seis espaços. Segue-se o diagrama da pomba que ocupa todo o fólio e que indica todos os atributos e qualidades desta ave. No fl. 207v a palmeira a meio da coluna recorre-se a verde.

O diagrama do falcão (fl. 207v), insere-se numa dupla circunferência e no fl. 210 o Cedro ocupa toda a altura do fólio, ocupando o espaço a partir do intercolúneo.

Segue-se a segunda parte com a representação das aves: *Phasianus* (fl. 212); *Nictionax* (fl. 212v); *Cornus* (fl. 213); *Gallus* (fl. 214); *Strucio* (fl. 215v); *Vultur* (fl. 218); *Grus* (fl. 218v);

Milvius (fl. 219), *Hirundino* (fl. 219v); *Ciconia* (fl. 220); *Mervela* (fl. 220v); *Bubo* (fl. 221); *Gragus* (fl. 221v); *Anser* (fl. 222v); *Ardea* (fl. 222v); *Colaptes* (fl. 223); *Fenix* (fl. 223v); *Pardix*, *Coturnix* (fl. 224); *Huppupa* (fl. 224v); *Cygnus* (fl. 225); *Pavo* (fl. 225v); *Aquila* (fl. 226v).

A representação das aves neste manuscrito é muito ingénua, quer ao nível do desenho, quer da pintura sendo utilizadas cores muito aguadas e pouca variadas - o verde, vermelho, azul e sépia. Só nos fls. 218v e 219v o iluminador inscreve as aves em círculos semelhantes aos que são utilizados em Santa Cruz e no Lorvão.

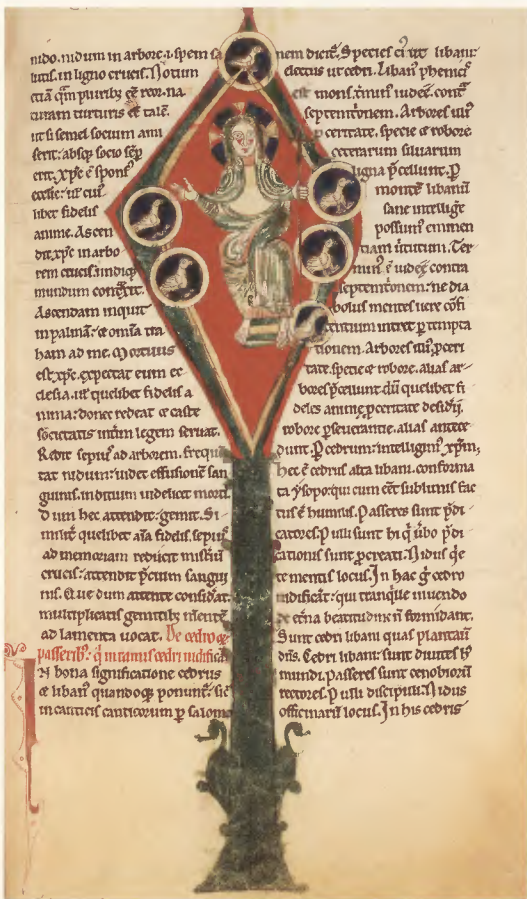
Contudo as semelhanças com o Troyes, BM, Ms 177 são evidentes como se pode observar no diagrama da pomba e na imagem do Cedro. Há assim uma proximidade estilística entre os dois manuscritos cistercienses o que nos leva a pensar que os monges terão preferido uma cópia dentro da própria ordem, utilizando no desenho das aves um processo muito próximo do decalque.

No fl. 210, a representação de Deus em majestade no interior do Cedro, aproxima-se do Manuscrito de Claraval, manifestando a ingenuidade do desenho. O rosto é rude, os panejamentos caem de uma forma rígida e organizam-se em pregas geométricas, afastando-se o artista de uma atitude naturalista e retirando à representação a dignidade própria desta cena. Em torno de Cristo, seis aves no interior de círculos, dispõem-se assimetricamente. As cores são também aplicadas com pouca habilidade e reduzem-se ao verde para a árvore e manto divino, o vermelho para o fundo e o azul para medalhões em que se inscrevem as aves. O Cedro nos exemplares de Alcobaça e Claraval está, contudo, mais próximo dos modelos do Lorvão e Santa Cruz que do modelo de Heiligenkreuz Abbey Ms 226, fl. 135 ou de qualquer outro manuscrito do mesmo grupo. A cor verde utilizada no fundo é tipicamente alcobacense.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; AZEVEDO, 1925; CRUZ, 1963-86; MIRANDA, 1986; GONÇALVES, 1978; NOS CONFINES, 1992; CLARK, 1992

A.M.





[De bestiis et aliis rebus / Hugo de Folieto].

- [1176-1200]. - [f. 135-159v] f. : perg., 347x240 mm

Troyes. BM. Ms. 177

O códice escrito em gótico inicial é proveniente e originário de Claraval, do qual possui o ex-libris do século XII, *Liber sancte Marie Clarevallis*. Contudo Willem Clark põe a hipótese deste manuscrito ter sido produzido em Portugal (Alcobaça ou Coimbra). Tendo em conta o exemplar combricense parece pouco provável que seja esta a sua origem já que a qualidade do desenho e da pintura são muito superiores no Manuscrito de Santa Cruz de Coimbra. Compreende este manuscrito, para além do *De Tribus Columbis* (fls. 135-160v) um conjunto vasto de textos: fls. 1-111, Hugo de Folieto, *De Claustro animarum*, fls. 11-124, Hugo de Folieto, *De nuptiis*, fls. 160v-171v, Ricardo de S. Victor, *De templo Salomonis ad litteram*, fls. 171v-175v, Ricardo de S. Victor, *De concordia temporum convergentium in Iuda*, fls. 175v-186v, Ricardo de S. Victor, *De potentate ligandi atque solvendi*, fls. 186v-197v, Ricardo de S. Victor, *De eruditione hominis interioris*, fls. 197v-201, Ricardo de S. Victor, *Super Exiit edictum*, fls. 201-210, *De tribus processionibus celebrioribus*, fls. 210-216v, Pseudo Cipriano, *De XII abusivis saeculi*, fls. 216v-223; *Liber de sacramentis*, fls. 223-223v Índices. O conteúdo textual deste manuscrito apresenta diferenças significativas com o conteúdo do Alc. 238, embora em ambos dominem autores como Hugo de Folieto e Ricardo de S. Victor.

O *De Avibus* de Claraval como já foi referido poderia ter servido de modelo ao manuscrito alcobacense ou pelo contrário põe-se a hipótese de ter sido produzido em mosteiro português já que os dois manuscritos seguem de muito próximo, quer o texto, quer a iconografia, quer os aspectos formais do desenho.

A primeira parte deste texto inclui o prólogo com o Falcão e a pomba (fl. 135); diagrama da pomba (fl. 135v); as três

pombas de Cristo de David e de Noé, (fl. 136); a Águia (fl. 139), a palmeira (fl. 140), o falcão (fl. 141) e o Cedro (fl. 142v). Na segunda parte surge representado exactamente o mesmo conjunto de aves: *Pheasant* (fl. 144); *Nicticorax* (fl. 145); *Corvus* (fl. 145v); *Gallus* (fl. 146v); *Seracco* (fl. 148); *Vultur* (fl. 150); *Grus* (fl. 151v); *Milvus*, *Hirundino* (fl. 152); *Ciconia* (fl. 153); *Merula* (fl. 153v); *Bubo* (fl. 154); *Cragulus* (fl. 154v); *Anser* (fl. 155); *Anas* (fl. 155v); *Caladrius* (fl. 156); *Fenice* (fl. 156v); *Perides*, *Coturnix* (fl. 157); *Huppupa* (fl. 157v); *Cignus* (fl. 158); *Pavo* (fl. 158); *Aquila* (fl. 159v).

O desenho das aves é ingénio, as cores utilizadas são igualmente limitadas. A introdução das aves no texto faz-se sem qualquer enquadramento e a rubricação parece ter sido feita após o desenho. As iniciais são também de grande simplicidade entre o caligráfico e o filigranado.

No fl. 142v, o Cedro ocupa toda a altura do fólio inscrevendo-se no espaço do intercolúnio. Cristo em majestade de nimbo cruciforme ocupa o centro da composição, abençoando com a mão direita e segurando a cruz com a esquerda. À sua volta seis aves inscritas em círculos dispõem-se tal como no manuscrito alcobacense, assimetricamente, duas à esquerda e três à direita. O iluminador que poderá ter sido o mesmo do Alc. 238 também aqui se mostra bastante inábil no desenho e na pintura, utilizando a mesma paleta reduzida de cores, o azul, o vermelho e o verde.

Bibliografia: MOREL-PAYEN, 1835; MIRANDA, 1992; 1996; CLARK, 1992. LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ABBAYE DE CLAIRVAUX DU XII AU XVIII SIÈCLE



quando q; ponunt: sicut in canoas
tamcozum p salomonem dicit
Species eius ut libani cedrus
ut cedrus. Libani phenice e
mons. immus iudee cont
sepremationem. Arbores
alius peccatare. specie y
robore. ceterarum
siluarum ligna p
cellunt. P monem li
banum sane intellige
re possunt emine uita
uita uiam. Terminus est
iudee cont sepremationem.
ne diabolus mentes nee con
stentiam inter prempatio
nem. Arbores alius peccatare. specie
et robore. alias arbores poellunt. dū
quelibet fideles animas peccatare de
siderio. robore pteuerant. alias an
cedunt. Pcedunt: intelligunt
xp̄m. hec e cedrus alta libani. conse
mata y fopo: qm cum ceteris sublimis
factus e humilis. Passeres sunt p̄ci
cauores. Pulli sunt hi qui uerbo p̄ci
cauoris sunt peccati. Nidus. que ex
mentis locus. In hac ḡ cedro nidificat
qui tanquille uiuendo de cetera bea
titudine n̄ firmamta. Sicut cedri
libani quas plantauit dñs. Cedri

libani: sunt diuites huius mundi.
Passeres sunt cenobites rector.
Pulli. discipuli. Nidus. officina
rum locus. In his cedris pas
seret nidificat: quia re
ctoris animas in pos
sionibus suarum
cenobia locant.
Ibi passeres clama
re non cessant: que
sibi a deo etiam me
ritant. Adde sibi etia
quod uerba que uerbo
dunt eloqui quasi
uibo faciat: nolunt. Die
ac nocte clamant: quia p
sunt benefactoribus toto aditu mis
eri rogant. In nido tanquille uiuunt
penas contemplationis uiuunt:
quibus ad p̄dictam cedrum. quanta
poterunt euolare conuolunt. Cetera
ligna libani uolunt: q; in eis seu mo
des in uis sublimis stare desiderant.
Et hic lignis libani salomon fertiliam
fecisse legunt: quia cedra de uis sub
limis et in tangibility edificant.
Sunt casti
Sicut n̄ plantauit dñs. Non plan
tauit in ip̄a uoluntate: non dilatauit
cupiditate. Omnis ante plantatus.



022

[De bestiis et aliis rebus / Hugo de Folieto].

- [1176-1200]. - [F. 89-110v] f. : perg. : 327x239 mm

Parro. BPMP, Sta Cruz 34 / Ms. 43

Escrito em letra gótica, este manuscrito proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra tem aí certamente a sua origem. Contém os seguintes textos: fls. 1-73, Petrus Alphonsus, *Dialogum contra Iudeos*; fls. 73v-88, Gilbertus Crispinus, *Disputatio iudaei cum christiano*; fls. 89-110v, Hugo de Folieto, *Aviarium*, fls. 111-117; Anónimo, *Vita Sancti Brendani*, fl. 117 *Carmen*, *Notitia*, *Inventarium librorum Monasterii Sanctae Crucis*, *Proverbum et Cantiga*. Tal como o anterior do Mosteiro do Lorvão começa com o *Incipit liber cuiusdam ad Raymerium conversum*... No programa iconográfico da primeira parte, está ausente a ilustração do prólogo, tal como o diagrama da pomba. A palmeira (fl. 93) segue aqui o desenho mais vulgar nestes códices, tendo a particularidade de estar integrada em moldura de dois arcos concêntricos.

Na segunda parte, as aves são representadas no interior de duplos arcos concêntricos e estão distribuídas uma ou duas por fólio, o título que antecede a descrição das aves tal como o espaço entre os círculos, é usado para uma legenda moralizante a partir dos atributos das aves.

Columba deargentata (fl. 89); *Columba David* e *Columba nigra* (fl. 89v); *Turtur* (fl. 93v); *Pelicanus* (fl. 96v); *Nicticonax* (fl. 97); *Corvus* (fl. 97); *Gallus* (fl. 98); *Strucio* (fl. 99); *Vultur* (fl. 101v); *Grus* (fl. 102); *Milvius* (fl. 102v); *Hirundino* (fl. 103); *Cicoria* (fl. 104); *Merula* (fl. 104); *Bubo* (fl. 104v); *Crugulus* (fl. 105); *Anser* (fl. 106); *Ardea* (fl. 106); *Caladrius* (fl. 106v); *Fenix* (fl. 107); *Perilix* (fl. 107v); *Caturrix* (fl. 107v); *Huppupa* (fl. 108); *Cigrus* (fl. 108v); *Pavo* (fl. 108v); *Aquila* (fl. 109v).

O desenho das aves inscritas em dois círculos concêntricos é de qualidade, embora a pintura se reduza a traços muito finos e leves que parecem ser feitos à pena. A gama de cores limita-se ao negro, ao branco, ao vermelho e ao azul.

Possui este texto duas iniciais ornadas que ocupam de três a seis espaços e recebem palmetas e caules enrolados, pintadas a vermelho e azul com terminações que tendem já para o filigranado.

No fl. 94, surge no interior do Cedro a imagem de Cristo em Majestade. Com nimbo cruciforme e segurando a cruz apresenta-se rodeado pelas sete aves que permitem harmonizar a composição, não esquecendo a simbologia deste algarismo no universo cristão. A iluminura foi cuidadosamente estruturada em relação com o texto e segue o modelo do Lorvão. O desenho e a pintura são aqui de grande qualidade, sendo esta a imagem mais cuidada e produzida por um bom artista que soube dar à cena uma dignidade ausente nos manuscritos cistercienses. As cores utilizadas, o azul, o vermelho, o verde e o ocre-amarelado, são frequentes em Santa Cruz.

Bibliografia: MADAHIL, 1942; AZEVEDO, 1925; GONÇALVES, 1978; MIRANDA, 1992; CRUZ, 1963-86; NOS CONFINES..., 1992; CLARK, 1992; MIRANDA, 1986; CATALOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA..., 1998

A.M.



Tritur **Irem de curture.**

fecerat deserta datus: qm̄q; tū
 ad heratol' partium ⁊ agros cultoy
 detēdit. ut gna semini colligat
 unū nuar. tūc ē ecclia: ut q̄lib
 fidelis aīa. Secerū deserta: totū
 do clauit. Gna semini. tenetio
 doctoy; horūū sag: docto
 rū ubi. Gna animi refi
 cit: tūc iura sp̄s;
 sic enī unū ⁊
 mirabil' iura
 sp̄s mei.
 In locū aut
 sinus rictalē.
 tabulit; inue
 nit curē s' iudū
 ū reponat pulū
 suos. In ramos
 arborū g' dēse indū
 collocat: oua ponit:
 unū suo tpe p'uenit pu
 ū. Parborē. nichil' ēē.
 Pūcū sūc: p' oua. sp̄s: p'
 pullos gemmā carnare.
 amonē māt' dū ⁊ primū. Ō
 ram' g' nūcū cōmū. q̄ram' ou
 um iudū. māt' in arbore. i sp̄s
 sūc' in ligno ēēis. Noctū ⁊ q' p̄b'
 ēē reor. natūm curat' ēē talē. ut si
 semel fecerū amulic: absq; socio se
 p' erit. Ap̄c ē sp̄s p̄ctis: p'clat
 fidel' aīe. Ascendit: ⁊ in arbore ēēis
 iudū mundū conat'p. Ascendit

inq; in palma: ⁊ omnia mala ad
 me. Noctū ē. ē. expectat enī ecclia
 p' q̄lib' fidel' aīa: donec redat ⁊
 caste fouerit scim legē feruar.
 Recte sep' ad arbore: freqnat in
 dū. iudē effusione sūgnū. fideliū
 māt' mortis. Dū si attendit: ge
 nū. Similit' q̄lib' aīa fidel'
 sep' ad memoria' reduc
 māt' cēt: arctū
 p' cūi sūgnū. Ō dū anteē
 ostēdāt
 mltiplicat
 gemmā' mēur
 adlāmā uocat.
De cetero r'pal
serat: q' in ramū
cedit māt' ⁊
e a n t
 ⁊ hōmā sūgā
 rone cedrit ⁊ liban' q̄m
 ponunt: sic māt' carit
 coy p' salomōnē dī. Species
 ei' ut liban: et cēt' ut cedrit.
 Liban' p'uenit ē mōs. Cūm'
 iudē: ē s' p'cedōnē. Arbore' ill'
 p'ctare: sp̄e. ce. robore. cedritum
 amari ligna p'clat. P' mōmē li
 banū. sane mltigē p'ctū' emmētā
 inatū. Cūm' ē iudē ē s' p'cedōnem:
 ne dīb' nīes tū ostēdāt māt' p'
 renationē. Arbore' ill' p'ctare.
 sp̄e. robore. alias arbore' p'cl

023

[De bestiis et aliis rebus / Hugo de Folieto].

- 1184. - [65] f. : perg. ; 220x70 mm

Lisboa. ANTT. Lervão 5 (CF. 90)

Neste códice escrito em gótica, o copista deixa-nos a seguinte subscrição: *ad honorem Dei et sancti Marcelli in Monasterio laurbanense est scriptus liber iste. In diebus Johannis abbatis FINITO LIBRO DONA DENTUR LARGIORA magistro Era M.C.C.XXII.* Foi produzido no Lervão, quando o mosteiro era ainda beneditino. O texto escrito entre 1130-1140 por Hugo de Folieto, prior agostinho, foi dedicado a Raino, irmão converso. Baseia-se nos antigos Fisiólogos tar-do-romanos ilustrados, embora estes não apareçam directamente citados. De edificação espiritual, usa as aves em alegorias morais para servirem de exemplo a monges e cônegos. A Bíblia é a fonte principal da primeira parte onde aparece frequentemente mencionada. Na segunda, o autor utiliza como modelos particularmente o bestiário presente nas *Etimologias* de Santo Isidoro e *A Natureza das Coisas* de Rábano Mauro.

Num dos prólogos, Hugo teoriza acerca do poder da imagem e justifica a riqueza e variedade de imagens que estes códices contêm. A imagem visual não só explicita o texto mas atrai a atenção e estimula a imaginação daqueles a quem este se destina.

O Manuscrito do Lervão contém o programa completo de ilustração do texto que segue o modelo da Abadia de Heiligenkreuz Ms 226 produzido em França.

O programa iconográfico do primeiro prólogo começa com uma imagem particularmente interessante em que a pomba e o falcão surgem sob arcos ultrapassados, encimados de arquitecturas que representam simbolicamente a Jerusalém Celeste (fl. 2). Os arcos ultrapassados revelam aqui o mesmo ambiente cultural, onde o passado hispânico está ainda bem presente, tal como no *Comentário ao Apocalipse* escrito em 1189. No fl. 2v e sem qualquer relação aparente com o texto, estão presentes dois arceiros cujo desenho mais uma vez nos remete para o artista do Apocalipse. Estas duas imagens expressam um dinamismo e movimento pouco habituais no românico português. Empunhando arcos desenhados com grande detalhe, avançam para o inimigo invisível ao espectador. Segue-se o diagrama

da pomba, as representações das três pombas inscritas em duplos círculos, o diagrama do falcão, a palmeira (cujo desenho e pintura são aqui de assinalável qualidade), o diagrama da rola e finalmente o Cedro. Na segunda parte seguem-se as imagens das aves: *Columba daurigenata* (fl. 4v); *Columba David* e *Columba nigra* (fl. 5v); *Pelicanus* (fl. 26v); *Nicticorax* (fl. 27v); *Corvus* (fl. 29); *Gallus* (fl. 31v/32); *Strutio* (fl. 35); *Vultur* (fl. 41v); *Grus* (fl. 43); *Milvius* (fl. 44v); *Hirundo* (fl. 45v); *Ciconia* (fl. 47v); *Merula* (fl. 49); *Gongylus* (fl. 50); *Anser* (fl. 51v); *Ardea* (fl. 53v); *Caladrius* (fl. 54v); *Fenice* (fl. 55); *Perilix* (fl. 56v); *Coturnix* (fl. 57v); *Huppupa* (fl. 58v); *Cygnus* (fl. 59v); *Pavo* (fl. 60v); *Aquila* (fl. 61v). O desenho das aves inscritas em dois círculos concêntricos é de qualidade, embora a pintura se reduza a traços muito finos e leves que parecem ser feitos à pena. A gama de cores é reduzida ao negro, ao branco, ao vermelho e ao azul.

No fl. 21, a representação do Cedro com a imagem de Cristo em Majestade assume-se como uma interpretação local desta iconografia. De facto, comparando as várias representações, poucos manuscritos colocam esta personagem que habita o interior do cedro com a figura divina. Das imagens que conhecemos, apenas os manuscritos de Claraval (Troyes, BM, 177, fl. 142v), de St. Amand (Valenciennes, BM, 101, fl. 176) e de Bordéus (Bordéus, BM, 995, fl. 67v) representam inequivocamente a figura de Cristo. A imagem do Lervão apresenta Cristo imberbe muito próximo da do Apocalipse deste mosteiro. Tal como é usual na nossa iluminura românica, só o fundo dos círculos que incluem as aves é pintado a azul e a vermelho e o do interior da árvore. A relação entre o espaço do texto e o da imagem é de uma grande harmonia e o desenho da árvore delicado e de traço seguro, mostrando que foi produzido num *scriptorium* experiente.

Bibliografia. AZEVEDO, 1925; GONÇALVES, 1978; CRUZ, 1986; MIRANDA, 1992; CLARK, 1992; NOS CONFINS... 1992; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994; MIRANDA, 1996

A.M.





024

[*Etymologiae; De natura rerum ad Sisebutum / Isidoro de Sevilha*].

- [12—], - I, [220], 1 f. : perg. ; 428x292 mm

Lisboa, BN, ALC. 446

Proveniente do Mosteiro de Alcobça, este c3dico escrito em g3tica de uma s3o m3o, levanta algumas d3vidas em rela33o 3 sua origem, j3 que a ornamenta33o n3o tem paralelo no mosteiro. As *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha, se s3o um texto de apoio 3 *lectio*, s3o tamb3m um manual did3ctico. Esta enciclop3dia surgiu no mundo peninsular do s3culo VII, sintetizando o saber antigo 3 luz do Cristianismo. Al3m das *Etimologias* (fls. 3-204v), este volume inclui cinco cartas de Isidoro a Br3ulio (fls. 1-3) e o livro *De Naturis rerum ad Sisebutum* (fls. 205-219). O car3cter did3ctico deste livro justifica a diversidade de imagens que acompanham e explicitam o texto. Os t3tulos s3o rubricados 3 vermelho e manchados. Cada livro das *Etimologias* 3 antecedido da respectiva t3buca e t3tulo, marcando assim as grandes divis3es deste texto. A inicial de abertura do texto (fl. 1) inscreve-se em fundo pintado, tem contorno 3 cor de vinho e fundo 3 aguada. As iniciais secund3rias mais simples marcam o princ3pio das etimologias. A c3pia alcobacense das *Etimologias* de Santo Isidoro de Sevilha 3 na continuidade das suas cong3neres visig3ticas e hisp3nicas dos s3culos X, XI: inclui os esquemas junto dos livros de aritm3tica (fl. 29), geometria (fl. 32), (fls. 32v/33), astronomia, m3sica (fl. 33v) e a representa33o da terra (fl. 139). Os esquemas s3o muito simples sem qualquer ornamento e s3o quando chegamos ao *Item de Procreantibus Affinitatibus* e *De Gradibus Generis Humani*, o artista 3 mais exigente na concep33o dos esquemas de consanguinidade. A referir igualmente neste manuscrito, as letras em forma de peixe (fl. 102) e os desenhos 3 vermelho que contornam as notas marginais formadas por animais fant3sticos que se adaptam 3s necessidades deste tipo de texto (fls. 127v e 128v). O tipo de empagina33o e ornamenta33o seguido nestes c3dicos 3 perfeitamente adequado 3 sua fun33o did3ctica. Os iluminadores deram mais import3ncia aos esquemas e diagramas explicativos do que 3 ornamenta33o das iniciais que s3o de grande simplicidade.

Nos fls. 96v-97 este manuscrito alcobacense apresenta-nos os graus de consanguinidade inscritos em dois diagramas assaz originais. No primeiro f3lio, uma figura real que podemos pensar que se trata do Rei Davi3, ou seu pai Jess3,

numa alus3o 3 gera33o b3blica de Cristo, enquadra um esquema em forma de seta que inclui os v3rios graus de parentesco que se estabelecem at3 ao s3timo grau. No f3lio seguinte, o esquema reafirma os sete graus de parentesco, numa estrutura de grande harmonia, em que termina com dois drag3es entrela3ados pelos pesco3os. A primeira imagem remete-nos para a representa33o do *De Gradibus Generis Humani* reproduzidos no Decreto de Graziano como o que surge ligado 3 c3pia deste manuscrito (Auxerre, BM, Ms 269), produzido em Pontigny. As semelhan3as entre os dois manuscritos cistercienses s3o not3veis do ponto de vista iconogr3fico embora se diferenciem do ponto de vista formal. Em Pontigny, o esquema 3 inserido em texto e 3 um an33o coroado e de longas barbas que o suporta. A atitude frontal, 3 forma como segura o esquema sugere um modelo comum para as duas imagens. No segundo f3lio o desenho 3 comum aos manuscritos ib3ricos e 3 pr3ximo do pr3prio St.3 Cruz 17. As estruturas arquitect3nicas que enquadram o ALC. 446 seguem j3 uma est3tica rom3nica utilizando os arcos de volta inteira, enquanto o manuscrito comimbricense utiliza o arco ultrapassado 3 semelhan3a dos seus cong3neres pr3-rom3nicos. O ret3ngulo central, onde 3 inscrito o quarto grau de consanguinidade, marca, provavelmente, o lugar 3 partir do qual os la3os de parentesco deixam de ser impedimento para uni3es matrimoniais. A pintura deste manuscrito (fl. 96v) apresenta originalidade nomeadamente no tratamento do rosto que nos remete para uma influ3ncia bizantina que se traduz numa plasticidade pouco frequente neste fundo. A t3nica e o manto utilizam contido cores familiares: o verde, 3 cor de vinho, o azul e o laranja que matizes cacm em pregas r3gidas e geometrizantes que acentuam o car3cter hier3tico e imponente da figura r3gia. Tamb3m curioso referir no fl. 97, o emprego do branco, n3o aplicado para reais, como 3 comum, mas para cobrir as bases das colunas.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; COMMENTARIORUM, 1828; INVENT3RIO DOS C3DICOS ALCOBACENSES, 1930-78; MIRANDA, 1984; THE FUNDO ALCOB3A3 OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; CEP3DA, 1992; NOS CONFINS... 1992; INVENT3RIO DOS C3DICOS ILUMINADOS AT3 1500, 1994

A.M.

025

[Etimologias / Santo Isidoro de Sevilha.
Sobre um concílio no tempo de Carlos Magno].

- [12—]. - [186] f. : perg. - 414x295 mm

Porto, BFMF: St. Cruz 17 / Ms. 21

O St.^a Cruz 17 é escrito em gótica inicial próxima da visigótica e possui ainda como elemento arcaizante picotamento no intercolúneo e regramento a ponta seca. Contém além de outros textos, as *Etimologias* e ainda um curto texto *Versus in sepulchro domini Isidori* (fl. 91v). Provavelmente, data de meados do século XII, pertenceu e foi produzido no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, dada a sua identidade, com outros manuscritos datados deste fundo. Estamos perante um manuscrito de carácter enciclopédico que surge no mundo peninsular, a partir do século VII. Obra fundamental de Santo Isidoro que sintetiza o saber antigo à luz do Cristianismo, é utilizada como manual didáctico e texto de apoio à *lectio*.

A inicial de abertura do texto da *Carta a Bráulio* (fl. 1), que ocupa cinco espaços é ornada de elementos vegetais e pintada a aguada amarela e vermelha. Pequenas iniciais caligráficas a dois espaços abrem o começo de cada livro das *Etimologias* e iniciais de um espaço, os *Incipit Capitula*.

Os títulos manchados a vermelho e preto ajudam a estabelecer as divisões das *Etimologias*, assim como desenhos e esquemas procuram torná-lo mais inteligível. Do ponto de vista das iniciais ornadas, o volume é pobre, mas possui numerosos esquemas geométricos e uma representação do mundo (fl. 129). Os esquemas, como é habitual nas *Etimologias*, representam figuras geométricas (fl. 30v), os astros (fl. 31 v), os tons da música (fl. 32), a árvore de consanguinidade (fl. 92v e fl. 93).

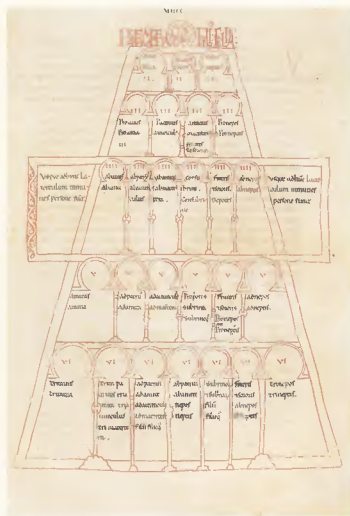
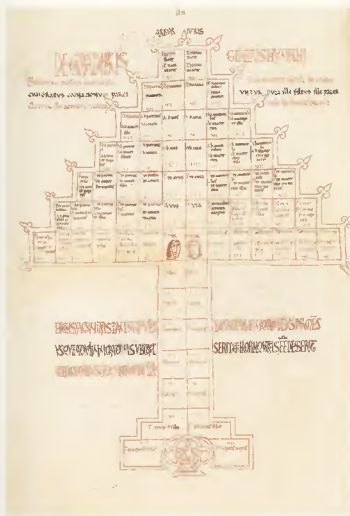
A iconografia deste códice remete-nos para uma cópia de um manuscrito hispânico anterior e o próprio texto foi também copiado com uma certa uniformidade, durante vários séculos, mudando apenas consoante a formação dos iluminadores e a tradição dos *scriptoria*.

O primeiro esquema de consanguinidade de Santa Cruz (fl. 92v) está muito próximo das cópias do século X de manuscritos ibéricos como o Ms 76, fl. 73v da Real Academia de História. Neste manuscrito, atribuído ao *scriptorium* de S. Pedro de Cardèña, aparece uma figura humana aureolada a enquadrar o esquema de consanguinidade, vendo-se apenas as mãos e os pés. Embora no St.^a Cruz 17 não apareça este personagem, no interior do esquema surgem dois rostos cujos traços fisionómicos são claramente uma cópia de modelos dos séculos X ou XI ibéricos. Na edição crítica das *Etimologias* publicada pela BAC, vemos os mesmos esquemas, datados de época aproximada com algumas modificações não muito significativas. No fl. 93, o esquema revela-nos, igualmente, o mundo ibérico pré-românico dos séculos X e XI, nomeadamente na utilização do arco ultrapassado que, suportado por finas colunas, constitui a estrutura arquitectónica na qual se enquadram os graus de consanguinidade.

Bibliografia: MADAHIL... 1942; CRUZ, 1963; MIRANDA, 1996; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA... 1997

A.M.





026

[Glossarium Latinum / Papias].

- 3 v. (2 colun., 30 l.); perg.

ALC. 424: [151] f. 379r-258 mm; ALC. 425 [191] f. 375x265 mm;

ALC. 426: [257] f. 370x260 mm

Lisboa, BN, ALC. 424-426

Altera. a neceribus addita. inquam sig. in fine poneda cur abentem. **A**rcus latum in dicti ombus in quibus nunc est. **A** prius utebantur. **p**h. sic etiam grec. pro. **p**. **S**; postea ab otib; . **F**. assumpserunt posueruntq; tantum in omnib; dictionib; lat. nis ubi prius habebant. **p**h. ut ma. filius. factu vnde muta ostenditur. **p**. **D**igamma aut dicta quia duas habent in figura grecas gra. mas. sic. **F**.

Faba greca etimologia aucten. do dicta quasi saga. sage cum grece. comete dicitur. Primi enim homines hoc lapumne uti sunt.

Faba fiera dicta qd cum feriantur. id est sanguant. **G**reca locum vocant.

Fabalina. tardeni e que. **m**ella qm **F**abaris. fluvius italic.

Faber tectonus. **g**. a faciendo ferum dictus. Inne dicitur nra ab alias arcum matias. **q**. cum ab tectone ut **F**aber lignarius. **f**ab carius. **f**aber ferarius. **r** rebu. **p**per opus factu firmatam. sic quoq; **f**abrua.

Fabacra. plurimum in eos qui domos uas dicitur uti et ab his laborant.

Fabulo. fluvius aut fluvius **F**raci.

Fabus. hanc in aqua. **f**aboni. **l**.

Fabonius faber. **r** acta que in p. v. scribitur suo loco inuenies.

Faboi. loquar. **a**boi. faris. **i** **l** **u** **n** **i** **m** **i** **s**.

Fabunda. **r** **i** **m** **a** **s** **c** **a** **m** **p** **a** **n** **i** **c** **a** **n** **d** **e** **f** **i**.

Fabunda. **o** **m** **n** **i** **s** **f** **a** **b** **r** **o** **r** **u** **m** **a** **e** **l** **i** **m** **a** **r** **r** **i** **s**.

Fabur. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrefta. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **f** **o** **r** **m** **a** **d** **e** **f** **a** **b** **r** **o** **r** **u** **m** **q** **u** **e** **c** **o** **m** **m** **u** **n** **i** **t** **a** **r** **e** **c** **i** **m** **s** **7** **f** **l** **a** **m** **i** **n** **a**.

Fabrua. **a** **f** **a** **b** **r** **o** **p** **i** **f** **i** **c** **i** **a** **l** **u** **e** **r** **l** **u** **e** **f** **a** **b**.

Fabrua. **r** **o** **r** **m** **a** **d** **e** **f** **a** **b** **r** **o** **r** **u** **m** **q** **u** **e** **c** **o** **m** **m** **u** **n** **i** **t** **a** **r** **e** **c** **i** **m** **s** **7** **f** **l** **a** **m** **i** **n** **a**.

Fabrua. **a** **r** **i** **s** **d** **e** **p** **o** **n** **i** **s** **p** **o** **n** **i** **t** **e** **m** **a** **r** **c** **o** **r** **u** **m**.

Fabrua. **e** **m** **u** **e** **n** **i** **t** **e** **m** **a** **r** **c** **o** **r** **u** **m** **7** **q** **u** **e** **c** **o** **m** **m** **u** **n** **i** **t** **a** **r** **e** **c** **i** **m** **s** **7** **f** **l** **a** **m** **i** **n** **a**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r** **e** **r** **e** **t** **e**.

Fabrua. **u** **n** **g** **u** **o** **s** **t** **a** **r** **t** **i** **f** **i** **c** **i** **o** **s** **e** **l** **e** **d** **e** **r**

ut solus. aut. ut alii. & cetera. Sicut
item numeri multiplicamus. ut
simplex. duplex. triplex. qua-
druplex. & cetera. Sicut item ad
liberalitatem prolata. ut simplicitas. du-
plexitas. triplexitas. quadruplexitas. quin-
quplexitas. Sicut alie species

dirivatorum numerorum asse-
rioribus dirivare. ut e singulis
duabus. ternarius. quaternarius.
quintarius. sextarius. septenarius.
octonarius. nonarius. denarius.
undecimarius. duodecimarius. tredecim-
arius. & cetera. Item. assis. uel
dassis. dypondis. tressis. quadma-
sis. quinquis. sexis. Septis.
octis. et cetera.



Este manuscrito, escrito em gótica inicial de uma só mão, é proveniente do Mosteiro de Alcobaça e foi produzido no seu *scriptorium*. O 1.º volume, Alc. 424 contém o *Elementarium doctrinae rudimentum* (*Glossarium A-Ff*). O 2.º volume, Alc. 425 continua o texto do *Glossarium* de Papias das letras J a P. O 3.º volume conclui o *Glossarium* (dos fls. 1v-155v) e contém igualmente a *Ars Grammaticae* do mesmo autor (fls. 155v-220); o *Liber interpretationis hebraeorum nominum* de S. Jerónimo (fls. 220-249); *Nomes Bíblicos* de Beda o Venerável (fls. 249-250), textos de Donatus Minor, o *Usus accentuales secundum usum Cisterciensium* (fls. 252-258), *De pronuntiatione huius litterae X* (fl. 258) e *Divisio psalmodum secundum Augustinum* de Aicúino (fls. 259-259v).

A prática da *lectio* começa com a leitura e a análise gramatical dos textos bíblicos, de modo a explicar o seu sentido literal. Para isso, a gramática, em sentido amplo, constituía um instrumento indispensável. Em Santa Maria de Alcobaça, conservou-se um vasto conjunto de manuscritos ditos gramaticais de que este é um dos exemplos e que contém um conjunto significativo de textos. A acumulação de todo este material num mesmo códice deve-se, segundo Aires do Nascimento, a um destino comum: servir no ensino escolar dos monges.

O códice Alc. 424 apresenta um sistema de ornamentação adaptado à leitura de um vocabulário, para além das linhas que regem o texto a duas colunas, surgem duas linhas verticais, paralelas onde se inserem pequenas iniciais pintadas que indicam a letra que principia cada palavra por ordem alfabética. As margens são espaçadas, talvez houvesse aqui a intenção de fazer anotações posteriormente.

A ornamentação principal é constituída por dez iniciais oroadas, sendo oito a entrada de cada letra do alfabeto. Estas iniciais executadas por dois artistas diferentes apresentam fundos pintados a cores opacas, contornos a cores vivas, interiores folheados de grande variedade formal e cromática. O motivo predominante são os caules enrolados e as palmetas familiares a Alcobaça, não deixando de aparecer os elementos zoomórficos. Pequenas iniciais de cores alternadas e longas hastes acentuam a vivacidade dos fólhos.

No fl. 108v temos o exemplo de um F que inicia a abertura desta letra no glossário. À semelhança das restantes, ocupa cerca de oito espaços interlineares e a haste espalha-se pelas margens. O iluminador escolheu as formas curvas para a letra, a vegetação exuberante, as aguadas para os fundos. Curiosos e originais no contexto da iluminatura de Alcobaça são os pequenos dragões que aqui vivem autonomamente das iniciais, brincando entre a vegetação.

De referir igualmente, a mão que ocupa a parte superior da letra e que nos envia para o tema do *De Numeris*, Alc. 426, fls. 251v-252. Trata-se de uma das mesmas mãos que foi utilizada para o método de contagem pelos dedos e como se pode ver no fl. 251v, corresponde ao número seis o que se relaciona logicamente com o F, a sexta letra do alfabeto.

O Alc. 426, tal como os volumes anteriores, é proveniente do Mosteiro de Alcobaça e foi aí produzido, apresenta a encadernação original com pastas de madeira, cobertura dupla plena e de pele branca com abas. Nervos de pele e sistema de articulação em laço e volta inteira. Este tipo de encadernação comum a um conjunto significativo de manuscritos de Alcobaça reforça a hipótese da sua produção local.

O texto utiliza cerca de dezasseis iniciais oroadas com palmetas e caules enrolados, combinando a técnica do matiz com a policromia. Para além dos elementos vegetais surgem pequenos dragões no interior e extremidades das letras. O corpo destas é pintado com tintas compactas com reais a branco e contornos a cores vivas. Pequenas iniciais começam os parágrafos e são rubricadas a verde e vermelho, a fim de facilitar ao leitor a procura ou seleção da palavra pretendida.

Nos fls. 251v e 252, observamos uma relação estreita entre o texto e a imagem na ilustração do *De Numeris* de Rabano Mauro. Trinta e seis mãos com os dedos em posições diferentes e dez figuras masculinas ensinam a arte de contar pelos dedos. O cômputo digital era especialmente importante para os monges calcularem as festas religiosas móveis. O sistema desenvolvido por este autor permitia

contar de um até um milhão, baseando-se nas vinte e oito articulações dos dedos das mãos e na sua associação a várias partes do corpo. Este é um dos poucos exemplos, em que no *scriptorium* de Alcobça e St.^a Cruz, a imagem aparece ligada ao texto com um sentido ilustrativo e didático. Apesar da figura humana estar praticamente ausente do fundo alcobcense, neste manuscrito ela é representada de uma forma expressiva, com bom desenho e os rostos revelam uma plasticidade pouco usual entre os nossos artistas românicos.

O St.^a Cruz 8, que pertence ao fundo de St.^a Cruz copia os mesmos textos do Alc. 426 – Papias, *Vocabulário*, Q-Z (fls. 1-105v) e *Arte da Gramática* (fls. 105v-155). Jerónimo, *Interpretação dos nomes hebraicos* (fls. 155-177), Beda, *Exposição sobre os nomes dos lugares e das cidades que se têm nos Actos dos Apóstolos* (fls. 177-178v), Rábano Mauro, *De Computo* (fls. 178-180). De qualquer forma, e se bem que o texto e as imagens de St.^a Cruz e as de Alcobça sejam feitas a partir do mesmo modelo, no Alc. 426 a iluminura é de grande qualidade enquanto no exemplar de St.^a Cruz 8, fl. 210, pelo contrário, as imagens são de grande ingenuidade, parecendo mesmo uma má cópia do primeiro manuscrito. Tudo nos leva também a concluir que foi o próprio copista ou o rubricador que executou o desenho em Santa Cruz, já que as

cores utilizadas são o vermelho e o sépia. O último personagem ficou mesmo inacabado, revelando o autor um certo desinteresse à medida que foi executando a obra.

Os restantes textos gramaticais do manuscrito conimbricense utilizam letras quebradas ou articuladas no início de cada termo vocabular. Os motivos são todos vegetalizantes, as iniciais ocupam sete a dez espaços do texto. Iniciais semelhantes encontram-se no Vocabulário de Hugo Pisano de princípio do século XIII (BNP, lat. 7622A), cuja origem é provavelmente pirenaica.

A iluminura deste conjunto de textos para estudo mostra que houve uma clara preocupação didáctica, quer no processo da empaginação no fólio para receber um texto entrecortado pelo alfabeto, quer destacando cada termo e rubricando sempre que necessário, para que o leitor se pudesse orientar mais facilmente. É o livro como instrumento de trabalho que nestes códices aparece evidenciado.

Bibliografia: INDEX CODICUM 1775; COMMENTARIORUM, 1828; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; NASCIMENTO, 1977; NASCIMENTO E DIÓGO, 1986; MIRANDA, 1984; CEPÉDA, 1992; NOS CONFINS..., 1992; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILLUMINADOS ATÉ 1500, 1994; MIRANDA, 1996; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA—, 1997

A.M.



027

[**Legendarium cisterciense**].

- [Alcobaça. 1176-1200]. - 5 v. (2 vols.: 25, 29, 30, 33 1) - perg.

ALC. 418: [259] f. 435x288 mm; ALC. 419: [187] f. 436x285 mm; ALC. 420: [166] f. 336x215 mm; ALC. 421: [243] f. 435x293 mm; ALC. 422: [236] f. 336x221 mm

Lisboa. BN. ALC. 418-422

Legendário Alcobaçense:
as dependências de um modelo
e a identificação de um *scriptorium*

Necessário para as leituras do segundo nocturno de Matinas, o *Legendarium* constitui um dos casos de livros sujeitos a alterações textuais para corresponder às variantes locais do culto. A sua análise induz frequentemente a identificar modelos e a reconhecer a história de relações estabelecidas entre instituições. No caso concreto do Legendário Alcobaçense é hoje possível traçar a sua dependência, reconhecer intervenções locais, perceber afinidades e importações ou até recuperar modos de funcionamento do *scriptorium* monástico que o elaborou.

As variantes de formato dos vários volumes e algumas diferenças no modo de organizar a empaginação deixam supor que a cópia tenha sido realizada por duas equipas distintas. No entanto, as variantes de escrita são escassas. Não obstante as diferenças, não há motivos para não atribuir os códices a um único local de origem. Este, embora não esteja declarado em colofon, pode ser definido pelas afinidades que a encadernação de dois dos códices apresentam com um tipo alcobaçense, pelo que o conjunto dos cinco códices deve ser atribuído a Alcobaça. A ornamentação das letras, por seu lado, feita basicamente de motivos vegetais (só no Alc. 422, fl. 140, nos aparece uma inicial com decoração historiada: a cruz está ladeada por dois imperadores, provavelmente, Constantino e Maxêncio), aproxima-se de motivos que em Cister estão atestados desde meados do século XII e traduz assim uma tradição cisterciense (com variantes ao *praecipuum unius coloris* de 1134, atribuído a Bernardo de Claraval, revelando-o ainda na criação de matizes de uma mesma cor).

De si o Legendário Alcobaçense constitui um caso particular de adopção de uma obra recebida de empréstimo do estrangeiro para estabelecer uma cópia e actualizada segundo as novas circunstâncias previstas para o seu uso.

Tal como F. Dolbeau demonstrou (*Analeta Bollandiana*, 102, 1984, 263296) este legendário foi formado a partir do antigo Legendário de Claraval, hoje perdido. Em 1170 foi ele substituído naquela abadia cisterciense por um novo

modelo; como tal, foi disponibilizado para empréstimo a outras abadias e efectivamente sabe-se da sua passagem por vários países para tal efeito. Apresenta coincidências fundamentais com outros dois Legendários conhecidos, o da Abadia cisterciense de Longpont (no Soissonnais) e o da Catedral de Tui (Galiza), este datado do primeiro quartel do século XIII.

Trata-se de um *Legendarium per circuitum anni*, cuja distribuição é a seguinte:

A (Alc. 418): 25 Dez. - 10 Fev.

B (Alc. 419): 24 Fev. - 16 Jun.

C (Alc. 420): 17 Jun. - 30 Jul.

D (Alc. 422): 15 Ag. - 30 Set.

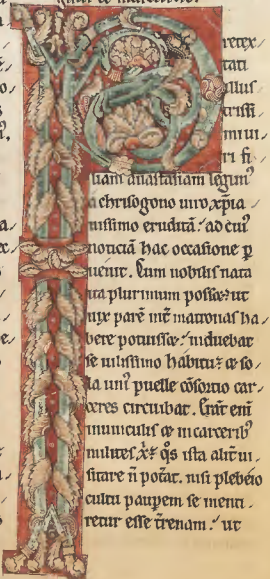
E (Alc. 421): 1 Out. - 21 Dez.

Uma análise detalhada permite concluir que as interrupções de calendário são mais aparentes que reais e não representam fragmentação relativamente a um original. Quanto ao texto é possível reconhecer que a cópia do modelo de Claraval foi feita com fidelidade, mas também com alguma liberdade.

As variantes denunciam-se no contraste existente entre as tábuas iniciais e o conteúdo; nem sempre há coincidência, o que significa que, se o copista foi fiel à cópia da tábua, entretanto, houve uma outra decisão de execução a sobrepor-se e foi excluído determinado texto do Legendário ou introduzido outro por exigência de culto que local quer geral. Assim na tábua introdutória do Alc. 418, figura uma entrada para a *Vita S. Mauri abbat*; um revisor riscou-a e a legenda não figura no corpo do volume. No Alc. 421 existe na tábua a entrada para a *Vita S. Nicolai ep. et conf.*, mas foi apagada; no corpo do códice, fl. 232 há apenas a indicação: «*Quere in libro de vitis sanctorum patrum*». Significa isso que o Legendário é planeado como livro litúrgico, mas também integrado numa biblioteca já constituída e faz prevalecer as suas leituras anteriores.

conuenit. Agunt illi grās
apert sacratissimi. q̄a p̄ eorum
p̄seuerantiam p̄seuerant. Et
ideo uolunt eorum gesta conse-
der. ut in conspectu d̄i & homi-
num semp̄ sc̄i laudent. q̄ in of-
pectu incredulorū pro eorū de-
fensione totūta mīmāna per-
tulerunt: nichil p̄ter scripta-
ris canonicas recipientes. Ista
studiose consēptim: ostenden-
tes dogma catholicum. p̄ ca-
tolicos m̄fes custoditum. Ex-
plum posteris dāim: edificatio-
nem credentib̄ tradim: arcus
belli x̄pi multab̄ demonstrant.
Constat eos pugnare nolite si
necesse sit: qui nolunt legere
pugnatores. Impent silentiū
fidelib̄ expectent pugiles dia-
boucos. qui actiueas d̄ni expec-
tare contemnit. Hos diuinas
uirgines loq̄m: scribim: p̄di-
cam. Prohibeant emuli im-
perent silentium amidis. ūbe-
rent contemneres: legentes
increpent. libent̄ audientes
accusent. Gloriosos faciunt
militēs nullā p̄mp̄atoris
laude suscepta. p̄ cui amore
etiam aīas poñe. libent̄ opta-
mus. Triumphos x̄pi ac uic-
toriarum labores: de occultis

foras proferim. Sc̄m̄ enim
pugnat: q̄s in uisibilib̄ passi-
s. in uisibilib̄ nō exercari cor-
die: et negligētē pugnantel.
acri uulnerari. Igo ut arma
p̄tinet: ardeat bellantes.
Dā m̄tes studij: ut hostis in-
cipiat te timere. Septim̄ plog.
Incipit passio sc̄e anastasiē uir-
ginis et martiris.



reter
tati
allus
crissi
mi ui.
ri fi.
uam anastasiā legim:
a chrisogono uirō xp̄ia-
nissimo eruditā. ad cui
noticiā hac occasione p̄-
uenit. Cum nobilit̄ nata
ita plurimum possit: ut
ux̄e parē mē maronā ha-
bere potuiss̄: induebat
se uilissimo habitu: & so-
la unī puellē cōsilio car-
ceres circuibat. Cū em̄
municulis & in carcerib̄
militēs. & q̄s ista alit̄ ui-
sitare n̄ potat. nisi plebēo
cultu paupem se menti-
reatur esse t̄renam. ut

O responsável pela cópia tomou sobretudo a iniciativa de introduzir as legendas requeridas pelo culto local ou também pela admissão no calendário de novas festividades (ainda que sem ter em conta, ao que parece, as inovações que entretanto haviam sido feitas no novo Legendário de Claraval). Entre as inserções feitas em Alcobça, há a registar as que se verificam no Alc. 420. É fácil reconhecer a diversidade de mãos e a diferença de estilo de ornamentação entre um corpo principal (fls. 1164) e o apêndice final que lhe foi acrescentado. Note-se, todavia, que estes acrescentos são contemporâneos, como o demonstra a inclusão na tábuca inicial, feita por mão diferente. É certo, mas do mesmo tempo. Registam-se aí novas entradas: *Passio Sancte Catherine uirginis et martiris; Vita Sti Alexii; Passio Sancte Margarete uirginis*. Todas estas entradas remetem para um apêndice em que figuram: *Passio Ste Catherine; Miracula Sancti Vincentii martiris; Passio Ste Marine; Historia Titi et Vespasiani, de uniuicacione Domini nostri Ihesu Christi; Vita Sancti Antonii Ulicobnensis et eius miracula*. Este suplemento tem explicação. Em 1207, Santa Catarina é admitida no calendário cisterciense. O culto de Santa Marinha está arraigado na tradição hispânica e o culto local poderia exigí-lo. A *Historia Titi et Vespasiani* está certamente relacionada com o culto da Cruz na tradição local. O bloco dos *Miracula S. Vincentii* (de que nos ocupámos noutra local: *S. Vicente de Lisboa e seus milagres medievais*, Lisboa, 1988), pela diferença de execução que apresenta, nomeadamente na decoração de inicial, pressupõe, quanto a nós, encomenda feita a um outro *scriptorium* para os cadernos com esse texto. Admitimos que essa instituição seja o *scriptorium* da Catedral de Lisboa. O autor do texto é o chantre da catedral, Estêvão de seu nome, e os milagres dizem respeito ao culto prestado por peregrinos vindos de diversas partes (não só de Portugal, mas também da Galiza) a venerar o corpo do mártir guardado em Lisboa, depois de ter sido recuperado no Cabo de S. Vicente, na ponta de Sagres, no Algarve, em 1173, ao tempo de D. Afonso Henriques, primeiro Rei de Portugal. A introdução refere esses aspectos e os milagres desenrolam-se ao longo de vários anos. A narrativa do chantre Estêvão é unitária e deixa entender uma redacção sem interrupções, pelo que representará uma recuperação de

registo anterior para os milagres. Estêvão escreveu certamente por volta de 1185, dado que na introdução nos dá o Infante D. Sancho associado ao trono de seu pai; no entanto, o estado actual do texto denuncia alterações de sequência (perceptível quando um milagre pressupõe já o conhecimento de outro que só aparece tratado posteriormente).

Por tudo isto, e contrariamente ao que conduíra F. Dolbeau, somos de parecer que, devendo a cópia dos *Miracula S. Vincentii* ser posterior à sua redacção, a integração no Legendário de Alcobça deve ser de finais do século XII e para esta data levamos os nossos códices.

A origem alcobcense dos códices não nos oferece dúvidas. Efectivamente, o ex-libris *Liber S. Marie de Alcobça* (Alc. 422, fl. 251) pode ser confirmado pela técnica de encadernação, pois conservam encadernação primitiva os Alc. 418 e Alc. 421; apresenta ela nada menos que um dos sistemas mais marcados como alcobcenses (que em análise oportunamente levada a cabo designámos por sigmático B) e que resulta de contaminação de dois sistemas, um dos quais, até hoje só documentado no Fundo Alcobcense.

Os códices do Legendário pertencem, ao que julgamos e outras análises no-lo confirmam, ao período de maior produção dentro do *scriptorium* do Mosteiro de Alcobça. Os intervenientes nesses códices eram certamente agentes vindos de vários lados e traziam com eles soluções técnicas diversas. O que é mais significativo é que essas soluções pertencentes sem dúvida a tradições várias sejam admitidas e transformadas: os responsáveis pelo *scriptorium* aceitam e criam unidade na diversidade.

Este Legendário, depois do erudito monge alcobcense Fr. Fortunato de S. Boaventura, nos seus comentários aos códices da livraria manuscrita de Alcobça, tem sido atribuído a Rogerius Fuldensis. Não é exacta tal atribuição, pois não constitui mais que um aproveitamento de uma suposição emanada dos eruditos da Contra-Reforma, secundada por Casimir Oudin, não obstante as reservas expressas por Jean Bolland, no prefácio geral dos *Acta Sanctorum*. A execução em Alcobça da cópia deste Legendário comprova bem as possibilidades de que gozava o seu *scriptorium* ao

tempo em que os seus monges se entregavam também a tarefas de construção dos grandes edifícios: as obras da grande igreja começam em 1178 e ela será sagrada apenas em 1252.

A inicial de cada legenda é formada por uma letra ornamentada com volutas de motivos fitomórficos e cores variadas, mas extremamente sóbrias nesse mesmo colorido, preferindo jogar com o matiz em vez do contraste, em aplicação tanto respeitosa como transgressiva do preceito

cisterciense de 1134 quanto à utilização de uma única cor. Apenas num caso (festa de Santa Cruz, encontramos um motivo historiado: figura de dois imperadores). Noutro caso, o dos milagres de S. Vicente, o contraste da letra com dourados é manifesto e revela uma origem distinta (que supomos ser a catedral de Lisboa).

Bibliografia: FORTUNATO DE S. BOAVENTURA, 1827; DOLBEAU, 1984; NASCIMENTO, 1988.

A.A.N.



028

[**Legendário**].

- [1201-1225]. - [274] f. : perg. : 377x248 mm

Porto, BPMP, Se.^a Cruz 21 / Ms. 42

Esta Vida de Santos faz parte de um legendário de que restam apenas o presente volume e o St.^a Cruz 20, embora haja motivos para supor que eram inicialmente cinco. Esta hipótese decorre de uma análise comparativa com as listas de Santos e confesores existentes no Alc. 418-422, onde estão presentes os cinco volumes da coleção hagiográfica. Este texto revela que o mosteiro seguiu um rito de um santoral do Sul da França e peninsular. A presença no 1.^o volume de S. Marçal, das Santas Virgens, Santa Rufina, S. Justo e Pastor, S. Filisberto, S. Lamberto que não constam no calendário cisterciense, mostram a ligação aos santos da França Meridional, e também aos ibéricos, como S. Cucufate.

O St.^a Cruz 20 contém *Passio sancti antonii archiepiscopi, Inventio et passio sanctorum martirum Geruasi et Privaldis, Passio sanctorum martirum decem milium, Passio Sancti Gallitani martiris, Passio Sanctorum Galliani Iohannis et Pauli, Vita vel passio sancti Pelagii martiris, Passio sancti Petri Apostoli, Passio sancti Pauli Apostoli, Passio beatorum Petri et Pauli, Vita Sancti Theobaldi, Passio beatorum Petri et Pauli, Vita sancti Marcialis, Vita Sancti Marcialis, Vita sancti Theobaldi, Passio sanctorum Processi et Martiniani, Vita Sancti Goaris, Passio sanctae Felicitatis, Translatio corporis sancti Benedicti abbatis, Passio Sanctae Margaritae, Passio sanctorum virginum Iustae et Rufinae, Vita Alexii confessoris, Passio Sanctae Margaritae, Vita sanctae Mariae Magdalene, Passio et miracula sancti Apollinaris episcopi Ravennensis, Passio sanctae Cristinae, Passio sancti Iacobi, Passio beati Christophori, Passio sancti Cucufati, Vita sanctorum dormientium septem, Vita sancti Symonis, Passio Sanctorum Nazarii et Celsi, Passio sancti Pantaleonis, Passio sanctorum martirum Simplicii, Faustini et Beatrix, Passio sanctorum Abdonis et Sennis e a Passio sancti Fubii.*

O St.^a Cruz 21 contém *Passio Felicitis m. Geruadai, Inventio corporis beati Stephani, Miracula sancti Stephani, Passio sanctorum Vitalis et Agricolae, Passio sancti Laurentii martiris, Passio Iusti et Pastoris Martirum, Passio Mametis martiris, Epistola ad Paulam, De virginitate perpetua beatae Mariae, Vita sancti Arnulfi episcopi, Passio Agapiti, Vita sancti Symphoriani, Passio sancti Bartholomaei, Vita sancti Audonis, Passio sancti Genesii, Passio Eusebii, Pontiani, Vincentii, Pergrini, Vita sancti Augustini, Vita sancti Agidii, Acta et passio sancti Antonini, Passio Marcelli martiris, Vita sancti Eusebii, Sermones ad populum, Hugo de Sancto Victore, De Virginitate, Eulogium sponsi et*

*sponsae, De assumptione beatae Virginis, Passio Sancti Hadriani et sociorum, Martiris Nicomediae, sub Maximino, Epistola ad Gorgensium Ecclesiam, de passione Sancti martyris Gorgonii, Passio sancti Gorgonii et Dorotheus martiris Nicomediae, sub Diocletiano, Passio Cornelii, Passio sancti Cypriani episcopi, Vita sancti Apri, Passio sanctae Euphemiae, Vita Lamberti, Vita sancti Sequanti, Passio Sancti Matthei, Passio Mauriti et sociorum eius, Passio sanctae Teclae, Passio Andochii, Conversio Iustinae et Cypriani, Passio sancti Costini et Damiani, Apparitio Michaelis archangeli in Monte Gargano, Apparitio Michaelis archangeli in Monte Tumba, Vita Hieronymi presbiteri. (Cf. *Catálogo dos códices da Livraria de São...*)*

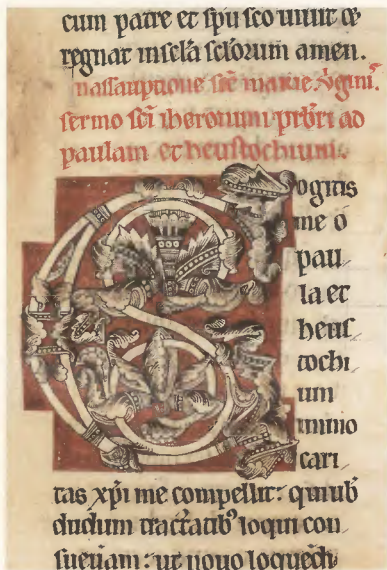
São manuscritos de aparato de grandes dimensões, próprios para leitura de coro. Cada Vida de Santos é marcada por uma letra inscrita em fundo pintado, acompanhada do respectivo título rubricado a vermelho. O tipo de ornamentação escolhido pelos iluminadores de Santa Cruz é o das iniciais ornadas, recusando um repertório figurativo utilizado noutros manuscritos desta temática que optam por imagens historiadas relativas à vida ou martírio dos santos ou apenas recorrendo à sua imagem com os respectivos atributos, como é o caso da *Vita Sanctorum* produzido em Cister no 1.^o terço do século XII (Dijon, 641). Possui este legendário, no St.^a Cruz 21 uma única e interessante inicial historiada que acompanha a *Translatio sancti benedicti abbatis et sanctae Scolastice sororis eius* (fl. 139). No interior de um C de fundo policromado, um copista escreve atentamente o texto. Se tudo indica que este manuscrito terá sido copiado no mosteiro, estamos perante um cônego regente e os seus processos de trabalho. A imagem indica-nos o mobiliário utilizado, muito parco de meios, instalado na própria cadeira, cujo suporte do pergaminho deixa o escriba em posição pouco cômoda, mas permite-lhe ter todos os materiais próximos, quer os rinteiros, quer os godés, para o acto da escrita e da pintura. Para além desta imagem todas as outras são ornadas e extremamente significativas da possível circulação de modelos entre Alcobça e Santa Cruz. Destaca-se um tipo de iniciais ornadas de grande qualidade de desenho que se inscrevem em fundos pintados e cujos elementos vegetais de grande plasticidade são executados apenas a sépia. Também o grande legendário de Alcobça Alc. 418-22 possui este tipo de iniciais cujo

modelo é seguido dos manuscritos cistercienses franceses. Para além destas iniciais são igualmente significativas desta relação as que conjugam este mesmo estilo com os fundos policromos, tão ao gosto dos iluminadores de Santa Cruz de Coimbra. Dignas de nota no contexto das iniciais ornadas e possivelmente obra de um outro artista as que utilizam no seu interior ou na sua própria constituição animais de grande valor ornamental e cuja diversidade mostra da parte destes iluminadores conhecimento do bestiário medieval: peixes, dragões de formas múltiplas, onde domina o mundo metamórfico, as caudas que geram folhagem, as caudas das quais surgem rostos humanos, os I em que se entrelaçam, mordendo as caudas e também os que se organizam como se de uma coluna viva se tratasse. Estas últimas imagens têm o seu correspondente escultórico nas colunas esculpidas com animais que encontramos nos grandes mosteiros do Sul da França, como o de Souillac, e de que não há outros vestígios na iluminura românica em Portugal.

Para além destas iniciais, pequenas letras filigranadas surgem espaçadas a colorir o texto.

No fl. 19 do St.^o Cruz 21 o iluminador utiliza iniciais de modelo claramente Alcobacense e que não encontramos noutros manuscritos de Santa Cruz: a letra ornada que acompanha o título rubricado a vermelho, inscreve-se em fundo escalonado e pintado a cor de vinho. No seu interior, palmetas e caules enrolados conjugam-se numa excelente composição em que domina o desenho a sépia. Os monges alcobacenses encontraram o modelo para estas letras nas majestosas iniciais monocromáticas, como por exemplo nas da grande Bíblia Troyes, BM 27. Também o fundo de Cister tem iniciais do mesmo tipo no *Legendário*, Dijon 641, nos Dijon 141, St.^o Agostinho, *De Trinitate* e Dijon 159, St.^o Agostinho, *De Civitate Dei*, que pertencem ao segundo estilo de Cister, ou ainda manuscritos mais tardios como o exemplar para os livros litúrgicos deste mesmo mosteiro, Dijon 114.

Bibliografia MADAHIL, 1942; CRUZ, 1963; ZALOUSKA, 1989; 1991; CATALOGO DOS CÓDIGOS DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA... 1997



[Missal segundo o rito cisterciense / copiado por Pedro Pires]

- [1201-1225] - [276 f. : perg. ; 330x221 mm]

Lisboa, RN. ALC. 253

Escrito em gótica, este manuscrito proveniente de Alcobaca, tem origem no mosteiro e foi copiado por Pedro Pires, conforme consta em subscrição *Petrus Petri notavit* (fl. 280). Contém a segunda metade do ano litúrgico e compreende o *Missale*. Próprio do tempo (fls. 1-96); Prefácios, Orações e Canôe da Missa (fls. 96-107v); Próprio dos Santos (fls. 107-209); Missas Votivas, Colectas, Missas dos Defuntos, Dedicacão da Igreja e Missas em honra de Virgem Maria.

No Alc. 253, distinguem-se vários tipos de iniciais de que se destaca o T que acompanha o *Te igitur* no fl. 102v. Seguem-se iniciais ornadas que se inserem ou não em quadro pintado, mas que adquirem grande impacto pelas suas dimensões e exuberância cromática. Os momentos assinalados são: a Vigília Pascal (fl. 4v), o Pentecostes (fl. 13) e a Festa da Santíssima Trindade (fl. 27). Relevos especiais merecem as aberturas das missas votivas. As festas da natividade (fl. 160v) e a Missa em honra de Santa Maria (fl. 225v) são acompanhadas por iniciais que correspondem à importância de Maria no contexto da espiritualidade cisterciense.

Na iconografia do sacramentário e do missal, o V que acompanha os Prefácios recebe também uma ornamentação particular – no interior destas iniciais surge uma cruz, para onde converge toda a ornamentação da letra, colocando-a assim em evidência (fl. 100).

O iluminador deu largas à sua criatividade na execução do I que abre o *In illo tempore*. Estas iniciais estendem-se pelas margens, possuem formas elegantes e uma pintura que recorre à técnica mais sofisticada dos matizes e realces a branco fino e brilhante.

Iniciais de três a cinco espaços com uma ornamentação semelhante às principais, começam a maior parte das divisões litúrgicas. As iniciais de dois espaços que marcam o começo de parágrafos, são geralmente duas ou três por fólio e possuem cores vivas e variadas o que confere um ar particularmente festivo ao manuscrito. A sua ornamentação manifesta já uma tendência para o filigranado. Finalmente numerosas iniciais que não se evidenciam no

texto pelas dimensões mas pela decoração a sépia, revelam as qualidades do copista.

Todos os espaços neste manuscrito são pretexto para manifestar a arte do iluminador – multiplica os caldeirões com formas decorativas, ocupa os fins de linha com barras ornamentais, estende as iniciais pelos intercolúneos e margens de pé, rubrica intensamente o texto com iniciais de um espaço e mancheta solenemente os títulos.

No fl. 102v inscrito sobre um retângulo com uma cercadura verde e laranja, em fundo azul celeste, recorta-se um magnífico T curvo a *grenat* com matizes. No interior uma palmeta radial e composta com motivos cordiformes que sugere o desabrochar de uma flor. A ligação entre a parte curta da inicial e a barra horizontal faz-se com uma pequena cabeça de dragão. Efeito e grande originalidade e distante do mundo cisterciense, sugere-nos claramente as iniciais dos manuscritos litúrgicos de 1200 anglo-saxónicos, embora estes estejam mais próximos do gótico. Este momento litúrgico recebe da parte do iluminador do Alc. 249, fl. 125v, igualmente um T de forma curva. Esta inicial de caules enrolados em movimentos circulares sugere-nos igualmente a mesma proveniência anglo-saxónica de 1200, também conhecida por *Channel Style*. As palmetsas são de formas variadas, em geral compostas. As composições são criadas com base nestes dois elementos ornamentais.

O espaço ocupado por estas iniciais varia entre um terço do fólio, no caso dos Alc. 249, Alc. 256 e Alc. 258, metade no Alc. 252 ou todo o fólio, conjuntamente com o título manchado no Alc. 251 e Alc. 253.

Na consagração que assinala o T de *Te igitur*, conforme prescrevia a liturgia romana, o celebrante devia levantar o olhar para a visão celeste. Ora, o mistério que oculta essa visão está encerrado nestas iniciais que substituem a representação do Calvário, reenviando-nos ao âmago da liturgia.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ALCOBACENSES, 1930-78; MIRANDA, 1984; 1996; THE FUNDO DE ALCOBAÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994



F IGITUR CEDENTISSIME PATR

030

[Missal pleno segundo o rito cisterciense].

- [1201-1225]. - [225] f. : perg. : 340x219 mm

Lisboa, BN, ALC, 361

Escrito em letra gótica de uma só mão, este manuscrito proveniente do Mosteiro de Alcobça, tem aí a sua origem, sendo um dos numerosos manuscritos litúrgicos produzidos no *scriptorium* desta abadia.

Integra-se no conjunto dos missais alcobcenses com os quais tem traços de identidade, quer na cópia, quer na ornamentação. Está particularmente próximo do Alc. 253. Contém a primeira metade do ano litúrgico e compreende o Credo (fl. I); Missale, Próprio do Tempo (fls. Iv-109); Santoral (fls. 119-166); Missas Votivas – Dedicção da Igreja, Espírito Santo, Paz, Chuva, Santa Maria, Defuntos – (fls. 166-225).

Existem em Alcobça para os séculos XII-XIII um total de dez missais (Alc. 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259 e 361), dos quais nove possuem uma grande homogeneidade, revelando também afinidades com outros manuscritos do mosteiro. Um deles possui uma subscrição de Pedro Soares que refere ter copiado dez missais, sem no entanto indicar em que *scriptorium*. Quatro destes manuscritos apresentam subscrição: Alc. 251 – *Pelagius notavit*; Alc. 253 – *Petrus Petri notavit*; Alc. 256 – *Petrus Suarii notavit decem libros missales*; Alc. 258 – *Petrus Suarii notavit VIII libros missales*. Esta referência e o facto de haver outros nomes nestes códices, leva-nos a concluir que o seu número seria certamente maior no *armarium* alcobcense.

A análise do santoral (já que nenhum dos manuscritos tem calendário) revela ainda que à excepção do Alc. 257, todos os outros deverão ter copiado um calendário de um período que se estende entre 1130 e 1200. Não constam Santos cujas festas tenham sido introduzidas depois de 1185, data que marca a entrada de S. Tomás de Cantuária na liturgia com três lições nas Matinas e na Missa.

Apesar das determinações que impunham a austeridade, os missais de Alcobça sobressaem pela sua riqueza e número, não apenas nos nossos fundos românicos, mas também dentro da própria Ordem de Cister. A celebração das missas entre os cistercienses, tal como dos restantes actos litúrgicos, pautou-se sempre por uma procura de simplicidade. O número de missas oficiais foi reduzido a uma única que era cantada depois da Tercia.

Segundo a liturgia cisterciense, em vão procuramos em Claraval e Cister um modelo para estes códices. Se podemos encontrar alguns indícios de semelhança com o fundo de Cister, em Claraval, os missais que se encontram actualmente na Biblioteca Municipal de Troyes, apresentam iniciais já filigranadas.

Dos missais plenos só os Alc. 249, 252, 255, 256 e 258 dizem respeito a todo o ano litúrgico, incluindo os restantes apenas uma das partes. Os missais Alc. 249, Alc. 256 e Alc. 361 incluem a primeira parte do ano litúrgico, enquanto os Alc. 251, 253, 254 e 259 tratam da segunda. A sua composição compreende invariavelmente a mesma ordem: o temporal, os prefácios, o cânone, o santoral, as missas votivas.

Todas as partes que integravam o missal faziam parte do temporal e do santoral, não havendo corpos separados. O santoral e as missas votivas diferenciavam as famílias monásticas e as regiões.

O santoral segue sensivelmente o dos manuscritos cistercienses, ou seja, o domínio dos santos romanos, alguns galo-romanos e a ausência de santos da antiga liturgia hispânica. O santoral inicia-se por St.º Estêvão, prossegue com os Santos Inocentes, S. Lourenço, S. Silvestre, S. Fabião e S. Sebastião, St.º Inês, S. Vicente, Conversão de S. Paulo, Purificação da Virgem, St.º Ágata, Cátedra de S. Pedro, S. Mateus, S. Gregório, S. Bento, Anunciação, S. Filipe e S. Tiago, St.º Ambrósio, Invenção da Santa Cruz, S. Pedro e S. Paulo, St.º André, S. Nicolau, Lúcia Virgem, S. Barnabé, S. João Baptista, St.º Maria Madalena, S. Bernardo, S. Miguel Arcanjo e St.º Agostinho.

Do ponto de vista da relação texto/imagem, apresentam uma variedade de iniciais que se hierarquizam consoante a importância que é dada aos vários momentos da missa e às festas do calendário litúrgico, embora nenhum destes excelentes missais nos brinde com qualquer cena figurada. O Alc. 361, fl. Iv começa no Primeiro Domingo do Advento com uma excelente inicial que ocupa quase todo o fôlho. Seguem-se iniciais ornaadas que marcam momentos especialmente importantes do ano litúrgico como os prefácios que antecedem o Cânone, *Prefatio de sancta maria* (fl. 110) e *Prefatio per annum* que são ornados com ele-

gantes P de grande sentido de ordem e simetria. Também os Domingos de Ramos e da Páscoa são assinalados respectivamente com um D e R, ornados de palmetas e caules enrolados ocupando entre cinco e sete espaços interlineares. Destaque merecem igualmente os momentos em honra da Virgem, através de um S de grande valor ornamental, que acompanha no fl. 177^v o *De sancta Maria* ou o R que abre a missa *Sancta maria in adventum domini*. Iniciais igualmente ornadas, ocupando quatro ou três espaços interlineares, distribuem-se por todo o códice, hierarquizando-se segundo a importância dos momentos litúrgicos. As iniciais de dois espaços tendem já para o filigranado e são pintadas a azul e vermelho, alternadamente. Destaque especial para os I de formas serpentiformes que se espalham livremente pelas margens.

No fl. Iv, o começo do *Dominica prima in adventum domini* oferece-nos um A que ocupa quase todo o fólio. Enquadrado por moldura *gemat* matizado, tem um fundo azul no qual se recorta a letra pintada a verde. No interior desta, uma palmetas radial que terá correspondência formal no T do Alc. 253. A estrutura da letra é aqui pretexto para que o artista dê largas à sua imaginação, recurvando e multiplicando as folhagens que constituem esta ornamentação. Reafirma-se, por último, a liberdade artística que revela o mestre dos missais alcobacenses face aos modelos cistercienses e a sua inspiração artística algures no mundo anglo-saxónico.

Bibliografia: INDEX CODICUM, 1775; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; MIRANDA, 1984; 1996; THE FUNDO DE ALCOBAÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.



031

[Missal festivo e votivo].

- [1201-1225]. - [110] f. : perg. ; 325x210 mm

Porto, BPMP, St.^a Cruz 40 / Ms. 53

Escrito em gótica por várias mãos e com notação musical de pauta de uma linha, este missal proveniente de Santa Cruz apresenta dúvidas quanto à sua origem e embora a notação musical nos envie para o Sul de França a iluminura é demasiado familiar ao fundo de Santa Cruz de Coimbra. A ausência de calendário não nos permite distinguir qual a liturgia seguida. O texto inclui notação musical, Prefácios, Cãnon e Missas votivas.

A iluminura centra-se no Cãnon, onde a representação da crucifixão se limita aqui à do próprio crucificado. Outro espaço do texto também iluminado, é o T do *Te igitur* que recebe uma inicial ornada com elementos folheados a vermelho e azul comuns neste *scriptorium*, iluminada com filigranas a vermelho. Não é dado qualquer destaque especial a outros momentos litúrgicos, sendo apenas as iniciais coloridas de dois ou três espaços, pintadas a vermelho e azul alternadamente que se conjugam com uma rubricação intensa.

A imagem da crucifixão ocupa todo o fl. 30. Este motivo, que antecede o *Te igitur*, é uma constante em Santa Cruz de Coimbra, em missais e Saltérios, situação bem diversa da de Alcobaça onde são as grandes iniciais ornaadas que dominam este espaço. O iluminador retoma aqui o desenho de Cristo Crucificado do Saltério St.^a Cruz 27, fl. XV. Este iluminador simplifica a iconografia, omitindo o supedâneo e a imagem da serpente. Também as cores são diferentes, o desenho de menor qualidade e mantendo-se a tendência deste mosteiro para serem delineados os contornos e pintadas as pequenas superfícies.

Bibliografia: MADAHÍL. 1942; CRUZ, 1963; BRAGANÇA. 1971; MIRANDA. 1996; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA..., 1997

A.M.



032

[Evangelário].

-(1201-1225). - 199 f. : preg. ; 277x181 mm

Viseu, Tesouro - Museu da Catedral, Evangelário

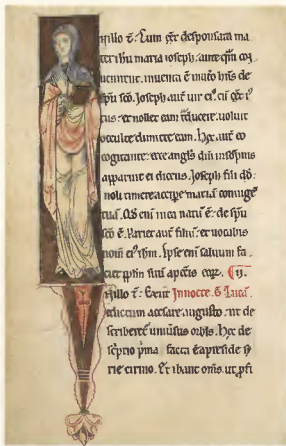
Nada consta a respeito da origem ou da proveniência deste códice. O próprio calendário dos Santos não apresenta características que permitam identificar qualquer relação com uma região. Não obstante as diferenças de tamanho e empaginação, a ornamentação de iniciais aproxima-se da do Evangelário de St.^a Cruz (BPMP; St.^a Cruz 72; notem-se as dimensões: 165x262) e da do Epistolário do mesmo fundo (BPMP; St.^a Cruz sem número/861; dimensões: 150x250).

Constituído pelas leituras do Evangelho utilizadas na liturgia, encontra-se organizada em três partes: a) desde o Advento ao Domingo da Ressurreição (cads. 1-10); b) desde o Domingo da Ressurreição até ao Natal (cads. 11-19); c) Santos desde a Vigília de Natal até ao Advento (último fólio do cad. 19-25).

A iluminura é escassa: fl. 1, I com motivos florais estilizados; fl. 2, I de 16 UR, feito de motivos estilizados e cores várias (azul de fundo, ocre, branco, azul, vermelho, verde; fl. 1 do cad. 12, I com três planos: a) as Três Santas Mulheres com perfumes; b) Anjo da Ressurreição a abrir o túmulo; c) Cristo a libertar Adão e Eva dos Infernos; no fl. 1 do cad. 19, I historiado com figura humana a toda a altura da letra, segurando um livro na mão esquerda, mão direita aberta olhando para a direita.

Encadernação: apresenta planos revestidos de prata com motivos de relevo. Trata-se do único caso registado em Portugal em que tal ornamentação se conservou, pois todos os outros de que há notícia se perderam (por exemplo, os da Sé de Coimbra).

A.A.N.





033

[Evangelário].

- [120]-1250]; - fl. 85] L: perg.: 265x165 mm

Porto, BPAIB, St.ª Cruz 72 / Ms. 863

O **Evangelário St.ª Cruz 72**, *Evangelia ad Missas in aliquibus solemnitatibus*, é proveniente do fundo de St.ª Cruz embora a originalidade da sua execução e ornamentação nos leve a colocar a hipótese de ter sido adquirido para o mosteiro em meio episcopal. É escrito em gótica e homogêneo até ao fl. 79v. A partir daqui até ao fl. 82v, estamos perante a mão de outro iluminador, que acompanha a festa de Santa Maria Madalena, o dia de S. Vicente e o nascimento de S. Nicolau.

O texto do Evangelho de missas festivas é um manuscrito de pequenas dimensões, com apenas doze linhas e unidade de regramento de 12mm. Uma das particularidades deste manuscrito é o facto de numa época já tardia, aparecer um regramento a ponta seca. O sistema de proporções não é comum em Santa Cruz, sendo o espaço escrito muito restrito face ao das margens, especialmente a inferior.

A encadernação original possui tábuas da encadernação de madeira espessa, que possuem uma cavidade que parece ter sido executada para receber placas de marfim ou metal. A ornamentação é hierarquizada segundo a importância das festas litúrgicas. As iniciais historiadas marcam os momentos mais importantes do calendário. A primeira destaca a festa de Santo Anastácio. Dois pastores ocupam o I do *In illo tempore* (fl. 6). Esta letra é inscrita em moldura e possui umas das melhores representações da figura humana do fundo de Santa Cruz. Trata-se de uma alusão aos pastores que anunciam o nascimento de Cristo (Evangelho segundo S. Lucas). O fundo é pintado a verde opaco e as figuras a aguada. São utilizados vermelhos e azuis nas roupas e todo o conjunto recebe reais brancos e contornos a castanho.

A segunda assinala numa Missa Solene o princípio do Evangelho segundo S. João (fl. 7). A figura do Santo, inscreve-se no I do *In Principio...* O Santo é representado com aureola, segurando o Livro entre as mãos tapadas com o manto. O fundo do I é pintado a azul, sendo a imagem muito elegante e cuidada, revelando na execução a mesma técnica que a anterior.

O Santo é representado ainda como águia no fl. 39v. A ave aureolada possui excelente desenho, ocupando o lugar do Evangelista, quando se assinala o dia de Pentecostes.

O Dia de Todos os Santos é assinalado por uma inicial com desenho de peixe sobre fundo pintado. Não existe uma relação evidente com o texto.

As restantes iniciais, apesar de não serem destacadas em molduras, impõem-se pela delicadeza do desenho, o que nos coloca perante outro grande mestre da iluminura românica. Estas letras que ocupam quatro a seis espaços frequentemente, se estendem pelas margens. Como elementos ornamentais, para além dos caules enrolados e das palmetas, evidenciam-se pequenos animais e aves que ocupam as extremidades das letras.

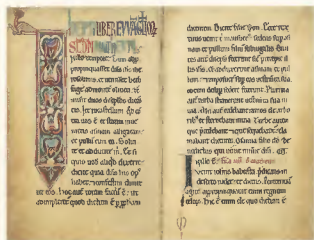
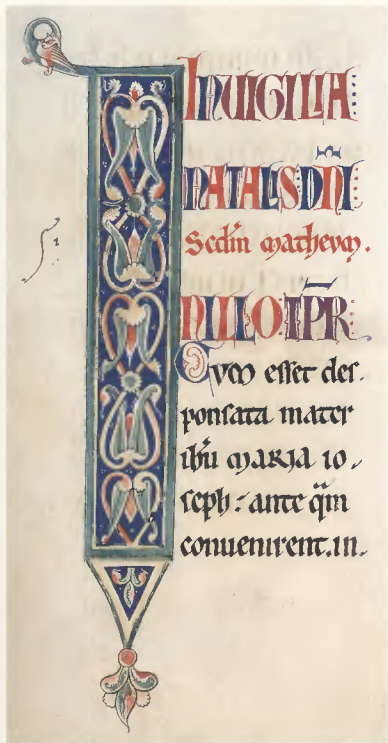
São igualmente dignos de nota os I do *In illo tempore*, quer os que assumem formas serpentiformes, quer os que simulam colunas de capitéis ricamente ornados.

As iniciais secundárias, de número diminuto, ocupam dois espaços, embora mantenham as mesmas qualidades das primeiras. A partir do fl. 82v, as novas festas introduzidas, entre elas a de S. Vicente, são acompanhadas por iniciais mais simples, articuladas e pintadas de azul e vermelho.

O fl. 2v abre com o I inicial que acompanha o título manchettato *In vigilia natali domini*. Esta letra ornada apresenta grande qualidade de desenho e pintura, ultrapassando em altura a justificação da escrita. No interior do I, surgem palmetas e caules cordiformes que as envolvem dispostos verticalmente. O efeito desta empaginação é um dos raros momentos em que a relação texto/imagem se organiza de tal forma que é o impacto visual da imagem que mais nos seduz. Esta sensação prossegue à medida que folheamos o manuscrito e deparamos com iniciais magníficas, geralmente uma por fôlio, com grande delicadeza do desenho e riqueza de cor.

Bibliografia: MADAHIL, 1942; MIRANDA, 1996; CATÁLOGO DOS CÓDIGOS DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA... 1997





034

[Epistolário].

- [1201-1225], - [62] f. : perg. ; 250x150 mm

Porto, BPMP (St.ª Cruz s/n.º) / Ms. 861

O Epistolário, BPMP Geral 861, *Epistolae missarum in festis* é escrito em gótica e proveniente do fundo de St.ª Cruz apesar da execução e iluminura nos enviar para um meio externo ao mosteiro, provavelmente episcopal. Tem apenas doze longas linhas escritas, espaço interlinear de 12 mm e cadernos de oito fólhos assinados por ordem alfabética, facto invulgar neste *scriptorium*. O texto contém as Epístolas das missas, incluindo todo o ano litúrgico. A identidade da empaginação é quase total como St.ª Cruz 72, sendo mínimas as diferenças detectadas nas dimensões, regramento e espaço interlinear.

As iniciais ornadas de excelente desenho e pintura assumem vários tipos. No princípio do Epistolário, surge uma inicial ornada um *H, fl. I*, com um elemento zoomórfico que é acompanhada por título manchado, reduzindo-se o texto a sete linhas escritas. É uma das duas que se inscreve em fundo pintado, conferindo-lhe assim maior impacto. O dragão constitui harmoniosamente o corpo da letra.

Como o evangelário, St.ª Cruz 72, este manuscrito iluminado pelo mesmo artista, é profusamente rubricado e ornamentado, com elementos vegetais e zoomórficos sabiamente conjugados. Semelhante na sua concepção o evangelário conservado no Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu que conserva ainda a cobertura de prata da encadernação.

É um par de manuscritos, invulgar entre os livros litúrgicos das nossas bibliotecas medievais. Revela um cuidado especial posto na sua produção dado que se destinavam a ser expostos no altar e manipulado por diáconos e subdiáconos.

Na inicial historiadada figura o evangelista S. Lucas fl. 28v, num desenho seguro e com um tipo de pintura que evoca o mundo bizantino.

Bibliografia: MADAHIL, 1942; MIRANDA, 1996; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA, 1997

A.M.



cia loquebatur p̄ tres m̄ses:
disputās & suādens de reg-
no dei. **In die .s̄t. ad .s̄. Pe-**



trū. Lē actū aplōrū.
In dieb' illis: Cū cō-
plerent' dies pente-
costes: erant om̄s
discipli parit' i eodē

035

[Saltério].

- Julho de 1179. - [240] f. : perg. : 312x233 mm

Porto, B.P.M.P. St.ª Cruz 27 / Ms. 92

O códice tem a data de 1179 e foi escrito em Santa Cruz pelo copista Fernandus, tendo-o encomendado e oferecido ao mosteiro Pelagius Goterri, como se lê em nota (fl 7v): *Notum sit omnibus quod Pelagius Goterri frater fecit scribere hoc psalterium, quod Columbricensis sancte Crucis cenobio benigne obtulit et quicumque illud inde auferre voluerit, anathema sit. Rogat qui ibi illud dedit ut is qui per illud psalmos Domino cantauerit, illius memoriam faciat in sanctis orationibus suis. Era M^o CCXVII.*

Iniciais fitomórficas com ramagens, entrelaços, carrancas, destacando-se a inicial do salmo «Beatus vir», com colorido variado (azul, encarnado, verde, laranja, amarelo e preto), e sendo de assinalar desenhos em alguns reclames.

No fl. 15r, precede o início do Saltério uma iluminura de página, enquadrada nos limites da empaginação, representando o Calvário. Sobre um desenho a plumbagina, visível ainda por toda a composição e com marcas de utilização do compasso, é aplicada uma camada uniforme de aglutinante e de cor azul e vermelha, sendo o desenho contornado a tinta. Os reais são feitos com uma aguada sépia nas vestes e nas carnações. A estratigrafia revela que sobre a superfície pintada foi aplicada uma camada de verniz protector. O conjunto tem um ar de inacabado presumindo-se que o iluminador havia de continuar o seu trabalho colorindo as figuras, a cruz e a cercadura. A composição, enquadrada por duas linhas paralelas, é dividida em retângulos onde se inscrevem as figuras.

A iluminura representa, pois, a cena do Calvário com o Crucificado, tendo a seus pés um dragão, a Virgem e S. João, o sol e a lua, com rostos inscritos. Cristo tem uma posição ondulada, com os braços próximos da horizontal, mãos abertas, o pé direito sobreposto ao esquerdo, sem chaga do lado e supelâneo e com o «*apertissimum*» descendo abaixo dos joelhos. A cabeça, com madeixas e sem coroa de espinhos, de olhos fechados, inclina-se sobre o ombro direito. Esta é a iconografia mais corrente da Crucificação nos finais do século XII, princípios do XIII.

A Virgem e S. João reproduzem o mesmo gesto, em posição simétrica, com o dorso de uma das mãos segurando o queixo, atitude que traduz o sofrimento interior. Esta linguagem gestual, ritualizada pela simetria, é complementada pela cor funcionando também uma carga simbólica: o azul da noite rodeia a Lua e o Crucificado para significar o momento da morte de Cristo e as trevas que então se abateram sobre a terra; o vermelho do sol, é a cor da vida, do fogo, do sangue. Cristo, recebendo o baptismo de sangue com a sua morte, ressurgirá para a vida, qual sol radioso. Realce-se, ainda, a beleza formal alcançada, com meios escassos, através da harmoniosa disposição dos espaços e das alongadas figuras, da delicadeza do traço, da impossibilidade que rescende desta cena de sofrimento transformado em liturgia.

Bibliografia: PEIXEIRO, 1986; MIRANDA, 1993, 1996

H.P.





[Saltério, Breviário e Missal].

- [1176-1225]. - Ill. [347]. VI : perg. : 269x173 mm

Porto, BPMP, St.ª Cruz, 62 / Ms. 843

Códice de várias épocas: século XII (fls. 1r-217v e 287r-347r) e século XIII (fls. 218r-286v), proveniente de Santa Cruz, onde terá sido realizado.

Iniciais ornadas, coloridas e filigranadas. Iniciais fitomórficas com *arinceaus* e palmetas.

No fl. 177v, ocupando apenas parte dele, uma iluminatura representando o Calvário que utiliza apenas o vermelho à base de vermelhão e garança, aglutinado por goma arábica misturada com mel e o negro da tinta feita com noz-de-galha. Partindo dum desenho inicial, feito à pena, em traço fino, ainda visível, são pintados depois os fundos, em cor plana, com vermelho e com uma aguada muito clara, feita com tinta, cobrindo parte das figuras. O desenho é avivado no final com traço mais grosso.

A composição ocupa parte do fl. que antecede o Cãnon, assente num quadrado que respeita a justificação, prolongando-se na margem de pé a haste vertical da cruz, como no Calvário do St.ª Cruz 68/352, e dividida em retângulos que definem os espaços das figuras, como no St.ª Cruz 27/92. A figura de Cristo, construída segundo o cânon do *«homo quadratus»*, ligeiramente ondulada, tem a cabeça, com madeixas, reclinada sobre o ombro direito, sem coroa de espinhos, com os olhos fechados, os braços em posição horizontal com ligeira flexão dos cotovelos, os pés, em rotação externa, pregados isoladamente e sem supedâneo, o *«perizonium»*, fixo com cinto que cai pela frente, sobre muito acima dos joelhos e a anatomia do tipo bizantino. Estas

características iconográficas são típicas do século XII. A figura da Virgem Maria, enquadrada num espaço próprio, em posição frontal, apoiando os pés sobre a cercadura voltados para o centro, é representada reproduzindo os gestos da Anunciação: a mão aberta com a palma voltada para fora, em sinal de aceitação dos designios de Deus, segurando o livro e tendo a flor-de-lis na extremidade do cinto. Ao identificá-la, desta maneira, no final da história que teve o seu início no *«fiat»* da Anunciação, o artista transforma-a num signo figural, conceptual e simbólico, uma grafia que se dirige aos olhos do espírito, única maneira de apreender a verdadeira realidade. A Figura de S. João, simbolicamente mais pequena, em posição de três quartos, hierarquicamente inferior, apoia a cabeça com a mão direita, gesto que significa o sentimento de dor profunda, e segura o livro dos Evangelhos. Ao alto o sol e a lua, com figuras inscenas, simbolizando o dia e a noite, a morte e a ressurreição, a natureza divina e a natureza humana. O *«titulus»* *«Iherusu»* vem acentuar o carácter gráfico do conjunto, que o desenho revela, mormente no ondado dos cabelos, no rasgo dos olhos, no apontamento das sobancelhas e da chaga do lado, esquematismo que evoca a António Cruz, na sequência de Solange Corbin, os esmaltes limosinos da época.

Bibliografia ROCHA. 1980; PEIXEIRO. 1986; NOS CONFINS... 1992; CATALOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA... 1997

HP.





[Saltério segundo o rito cisterciense
/ copiado por João Gonçalves].

[1201-1225]. - II. [151]. II f. : perg. ; 270x191 mm

Lisboa, BN, ALC. 138

Este manuscrito, escrito em gótica por uma só mão é proveniente do Mosteiro de Alcobaça e aí foi produzido, como sabemos através da subscrição, por João Gonçalves, monge de Alcobaça. *Finit psalterium scriptum per manus iohannis gonsalvi monachi alcobaticae*, (fl. 130v), informação excepcional neste fundo. Contém os textos do saltério, salmos penitenciais, cânticos, hinos e orações, estando ausente o calendário. Tal como a maior parte dos livros litúrgicos o texto é regrado em longas linhas e a ornamentação dispõe-se nas principais divisões do texto.

De destacar no fl. I, o B mágico que introduz os salmos com a expressão *Beatus Vir*. Esta inicial que ocupa aproximadamente metade do fólio é estruturada e como ornamentação utiliza os habituais caules enrolados e palmetas. As cores são o laranja, castanho e amarelo contornados a negro sobre fundo azul. As iniciais ornadas são do mesmo tipo, de menores dimensões e introduzem os salmos penitenciais. Destacam-se as dos fls. 17v, 29, 56, 68, 79v, 91, 103 e 141. Não é dado qualquer destaque através da ornamentação às iniciais que abrem os hinos, os cânticos ou as orações. As iniciais secundárias abrem parágrafos e são pintadas a vermelho e verde, algumas estendem-se pelas margens e revelam uma tendência já para o filigranado. Numerosos caldeirões, títulos rubricados a ver-

melho e pequeníssimas iniciais coloridas dão grande vivacidade ao manuscrito.

Enquanto nos saltérios do fundo de Santa Cruz predomina a riqueza do ornamento, em Alcobaça há uma certa austeridade e o tratamento artístico é menos cuidado.

A organização deste volume e a sua empaginação mostra a dupla função de livro de leitura individual e colectiva. As suas dimensões são médias, permitindo uma fácil deslocação, mas contendo também elementos, tal como os grandes espaços interlineares, o móltulo da letra e a marcação das divisões com iniciais intencionalmente coloridas, que reflectem a sua exposição durante os officios.

O fl. 103 dá-nos o exemplo de empaginação deste tipo de manuscrito, o D ornado corresponde às iniciais ornadas típicas de Alcobaça, os caules e as palmetas organizam-se no interior da letra em motivos cordiformes que se entrelaçam, sendo as cores utilizadas também frequentes neste mosteiro.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; MIRANDA, 1984; 1986; THE FUNDO DE ALCOBAÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.

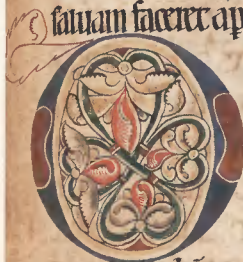


Dominica ad Vesperas

103

10

qui detrahunt michi pudore: & opiantur si-
cut dipteroide confusione sua. Confitebor dño
inimis more meo: & in medio multoz. lauda-
bo eum. **Q**ui afficit adextris paupis: ut
saluam faceret a sequentib' animam meam.



EXIGI DOMINUS
dño meo: sede adextris
meis. **D**onec ponam inim-
icos tuos: scabellum pedu-
tuorum. **V**irgam virtutis

tue emittet dñs ex sion: dñare in medio im-
mcoru tuoru. **C**um principiū in die virtutis
tue: in splendorib' scōz: ex utero ante ueri-
ferū genuit te. **I**urauit dñs & non penitebit
cum: tu es sacerdos in eternū scdm ordinem
melchisedech. **D**ñs adextris tuis: confite-
git in die ue sue iuges. **I**udicabit in actionib'

Dominica ad Vesperas =

038

[Homiliário].

- [1201-1300]. - [157] f. : perg. : 485x220 mm

Lisboa, BN, ALC, 411

Este Homiliário, segundo o rito cisterciense escrito em gótica inicial, terá sido produzido no primeiro quartel do século XIII, no mosteiro de Alcobaça. Compreende do fl. I ao fl. 91 o Temporal (do Natal à Vigília Pascal) e do fl. 155v ao fl. 157v o Apêndice. As homilias estão divididas em doze lições e os ofícios com colectas tal como o exemplar de Cister Dijon II 4.

A sua utilização no contexto das leituras do ofício, destina-se aos domingos e feriados. À semelhança dos livros litúrgicos em Alcobaça, este códice apresenta grande variedade e exuberância cromática. Cerca de trinta e duas grandes iniciais ornadas (cinco a sete espaços) marcam os momentos mais importantes do ano litúrgico. Estas iniciais que pertencem ao grupo das letras estruturadas são pintadas a azul, laranja, verde e vermelho com cores opacas, e têm contornos a preto com realces a branco.

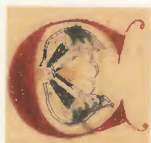
Nas iniciais de menores dimensões que principiam parágrafos, a técnica mais habitual é a das agudadas como fundo, cor opaca no corpo da letra e contorno da deco-

ração a cores vivas e brilhantes. Todas as subdivisões têm pequenas iniciais que acentuam a riqueza ornamental deste manuscrito.


No fl. I, destaque para o excelente P que abre o *primo tempore*. Esta letra inscrita em fundo pintado, tem decoração vegetalista e zoomórfica. Os caules enrolados e as palmetas ganham aqui formas que as aproximam do *Chancel Style*. Os caules tornam-se finos, as folhas de palmetas mais estilizadas adquirem movimento que cria um dinamismo muito particular no interior da inicial. Os elementos de ligação das iniciais e os focinhos dos pequenos animais quase imperceptíveis são igualmente familiares aos artistas alcobacenses.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES 1930-78, MIRANDA, 1984; THE FUNDO DE ALCOBAÇA OF THE BIBLIOTECA NACIONAL, 1990; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

AM.



Cod. 109.


Regnum
 EP
 RE
 ME
 UM
 CA
 EST:

cia babilon. et tū nep
 calmi: & nouissimo ag
 granita ē uia maris.
 tians iordānem galilee
 gentium. Populus qm
 ambulabat in tenebris:
 uidit lucem magnam.
 Habitanabus in regio
 ne umbre mortis: lux
 orta ē eis. Multiplicat
 a gentem: non magni
 ficasti teneam. Letāui
 tur coram te. sic tenē
 in messe: sicut exultat
 metēres capta pda. qm
 do diuidunt spolia. Iugū
 enim ouens eius. & ang. i
 humeri eius: et septem
 exactionis eius supast: sic
 in die machem. Quia oīs

uolenta p̄dano cum annu
 ti. et uestimentum mixta san
 gume: erit in combustionē.
 & cybus ignis. Parvulus enī
 natus ē nob: filius datus ē
 nob. Et factus ē principatus
 sup humerum eius: & uoca
 bunt nomen ei. admirabilis:
 confitans: dō: foris: pat
 facti scil: p̄nceps pacis. Mul
 tiplicabitur eius in p̄m: &
 pacis non erit finis. sup solū
 dand et sup regnum eius:
 ut confiteat: iud. & corro
 bore in iudicio et iusticia.
 amodo & usq: in sempiternū.
 Zelus dñi: excrucium faciet
 hoc. Verbum nūst dñs in
 iacob: & recedit in isrl. ij.

Consolamini. consola
 mini popule nris: dñ
 er dominus dō ur. Loqui
 mini ad cor iertm. et aduo
 cate eum: qm completa est
 malitia eius: dimissa ē in
 quibus illus. Suscepit de
 manu dñi duplicia: pro
 omnib' peccatis suis. Vox
 clamantis in deserto: para



039

[Homiliário].

- 1139. - I, [331] f. perg., 423x290 mm

Porto, BPPM: St. Cruz 4 / Ms. 23

Escrito em visigótica este é um dos manuscritos proveniente e originário deste mosteiro, cujo estudo detalhado e interdisciplinar é fundamental para a compreensão da gênese da biblioteca de Santa Cruz de Coimbra. O **St.^o Cruz 4**, datado de 1139, é um códice fundamental para o estudo deste *scriptorium* dada a sua proximidade com a época da fundação do mosteiro.

O Homiliário é um livro litúrgico que contém uma seleção de textos patrísticos usados nas leituras do Ofício, tal como o Salterio e a Bíblia. A evolução deste livro, ao longo da Idade Média, está bem documentada.

Teria sido S. Bento que teve a iniciativa de mandar ler no Ofício da noite os comentários patrísticos. Estas leituras colocavam-se no segundo nocturno, depois da segunda série de salmos das vigílias dos ofícios festivos. Quando as Epístolas de S. Paulo foram integradas no *cursum* do primeiro nocturno, deram lugar no terceiro nocturno a homilias comentando o evangelho de Domingo ou de festa. As preocupações de rigor textual, assim como as de uniformização levaram Carlos Magno a encomendar uma compilação dos textos patrísticos para o Ofício. O lombardo Paulo Diacono levou a cabo esta tarefa, juntando as homilias em dois volumes que foram impostas pelo imperador a todas as igrejas e mosteiros do Império.

A recolha compreendia 244 secções, correspondendo ao ano litúrgico, de acordo com o sacramentário gregoriano. O Homiliário permitia ao celebrante ter um só texto patrístico para cada dia, para além de possuir para todos os domingos do ano e outras festividades, uma homilia do Evangelho do dia.

O fundo de Santa Cruz possui o Homiliário, **St.^o Cruz 4** que foi durante muito tempo conhecido por *Liber Communicum*, como aliás consta em *incipit*.

Possui homilias e sermões de S. Agostinho, Beda, S. Gregório e S. Jerónimo; as homilias vão desde o início do ano litúrgico *Dominica I.^a de Adventu* (fl. 4) e terminam na festa *In dedicatione ecclesie* (fl. 321v), *colophon* no (fl. 328). Este manuscrito acusa arcaísmos de produção: o copista utiliza uma escrita visigótica de transição, o picotamento é feito a meio do intercolómeo e o regramento, a ponta seca.

A iluminura distribui-se pelo códice numa riqueza invulgar no nosso românico pela variedade iconográfica e de fontes. Possui três das raras cenas historiadas nos nossos fundos românicos. Uma assinala a Páscoa (fl. 123v), as outras ocupam o último fólio (fl. 329 e fl. 329v).

Da primeira subsiste apenas metade do fólio. A Ressurreição, que surge desenvolvida em algumas bíblias ibéricas, como na *Bíblia* de Avila, aparece aqui de forma sintética.

O último fólio recebe nas duas faces iluminuras de página. Na face recto domina a imagem central com a figura majestática de Cristo, ostentando o livro, rodeado de seis anjos de longas asas, vestidos de túnicas e mantos, com uma espécie de coroas, que lembram as dos monarcas bizantinos e visigóticos. Em cima, doze personagens sob arcadas de arcos ultrapassados seguram recipientes. Na face verso estão representadas seis aves aureoladas e um serafim com as suas seis asas. A ligação com o texto não é tão clara como a cena da Ressurreição que assinala a Páscoa, já que a última festa do calendário litúrgico diz respeito à dedicação da igreja. Contudo, se tivermos em conta que o momento anterior é o do vigésimo quinto e último Domingo do Pentecostes, onde termina o ano litúrgico, iniciando-se a passagem à Jerusalém Celeste, estas representações ganham significado.

As iniciais ornadas marcam os momentos do calendário litúrgico. A primeira lição das festas litúrgicas, nomeadamente dos domingos e festas solenes, são assinaladas pelas iniciais ornadas de dezoito a vinte e dois espaços do texto. Inscritas em quadros de fundos pintados, utilizam como motivos ornamentais os entrelaçados, as folhagens largas, recortadas a sépia, elementos zoomórficos e antropomórficos que se organizam no interior das letras em conjuntos orgânicos. Um momento é particularmente assinalado — a Páscoa. Este dia, *Die Sancto Pasche* (fl. 124v), recebe como os outros o I do *In illo tempore*, o título manchettato separa esta inicial do M que contém sobre fundo pintado duas aves cujos corpos abertos formam esta letra, dando-lhe assim maior relevo.

As iniciais caligráficas assinalam as segundas lições (onze a catorze espaços), com um bom desenho de cores alternadas, sendo o mais comum o vermelho e o verde. Estas



50° Ouse & 139



50° Ouse & 139

iniciais são constituídas pelo I do *In illo tempore* e pela inicial ornada que principia o texto da homília. Ambas formam, por vezes, uma única imagem. Os títulos manchados à maneira visigótica e moçárabe, com as letras em simbiose, utilizam o negro e o vermelho, e excepcionalmente combinam com azul, caso do fl. 191.

Trata-se de um dos casos em que o processo de organização do livro e empaginação são fortemente marcados pela iluminação. A rubricação do texto evangélico é a vermelho, o que lhe confere uma vivacidade muito especial aos seus grandes fólhos.

O códice comporta centenas de iniciais, não havendo sempre uma ideia clara de uma hierarquização segundo a importância das festas litúrgicas.

No fl. 123 a Ressurreição aparece reduzida apenas a três cenas – o anjo no túmulo, Cristo e Maria Madalena e a dúvida de Tomé. Há uma clara articulação entre estas imagens e o texto da página seguinte com a Primeira Lição do Dia de Páscoa. A cena encontra-se mutilada; o fólho foi cortado deixando três cenas interrompidas. Apesar de ser uma homília sobre o Evangelho de S. Marcos, o texto que encerra a descrição dos episódios desenhados remete-nos para o Evangelho segundo S. João, 20, 1.

Da primeira, temos apenas a representação do anjo que pela gestualidade, diz a Madalena: «Mulher por que choras», ao que esta responde «porque levaram o meu senhor e não sei onde o puseram». A cena cortada seria a que corresponde à interpelação de Cristo. No canto esquerdo ainda é visível meio cortada, a figura de Cristo que dá a passagem à narração seguinte.

Contudo, o anjo anunciador faz parte das descrições de Mateus e Marcos e não consta em João. Neste manuscrito a pedra tumular e o anjo que indica o sepulcro vazio aparecem enquadrados por arquitetura que deverá simbolizar o túmulo de Cristo em Jerusalém.

A segunda cena narra a aparição de Cristo a Maria Madalena. Nela, Cristo parece dizer-lhe: «Não me detenhas, porque ainda não subi para meu pai.» Depois da descida ao Limbo, seguir-se-ia esta aparição, logo seguida de uma nova interrupção onde possivelmente o iluminador teria representado a aparição aos apóstolos. Finalmente, sobre a arcada de volta inteira surge representada a incredulidade de Tomé. Cristo com o braço levantado mostra as chagas a Tomé que ajoelhado, coloca o dedo sobre o seu corpo de acordo com as palavras: «Chega aqui o teu dedo e vê as minhas mãos; aproxima a tua mão e mete-a no meu peito e não sejas incrédulo mas crente.» (S. João, 20).

Este conjunto historiado é praticamente único no contexto do românico português. A representação humana é cuidada, o desenho razoável e os personagens são muito expressivos pela sua gestualidade. Os arcos lobulados que encerram a primeira banda, assim como as torres que os encimam, figurações da Jerusalém Celeste, estão presentes em manuscritos ibéricos do século XII. O Ms. I do Arquivo da Coroa de Aragão, *Liber Fandorum Maior* enquadra a cena da dedicação do livro por um arco de estrutura semelhante. Também a cena da aparição das três Marias surge na Bíblia de Ávila com enquadramento igual, que sugere a arquitetura árabe e arménia.

O último episódio narrado, a dúvida de Tomé, tem, ao nível da composição, semelhanças claras com a escultura do mesmo tema do claustro de Santo Domingo de Silos, não sendo conhecida nenhuma fonte iconográfica mais próxima, contudo o iluminador deste manuscrito imprimiu-lhe uma dinâmica própria introduzindo linhas oblíquas, para dar movimento e expressividade às suas composições.

Bibliografia: MADAHIL, 1942; CRUZ, 1963; DIAZ Y DIAZ, 1983; MIRANDA, 1986; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA..., 1997



effulscia. ut iuse om̄s qui audiunt di-
cunt. *Quia d̄s iustitiam pleb̄i sū.*
Nō aut̄um modo uq̄bum suum semel
incorporando. sed etiam n̄ro hoc ut sc̄i-
cari debeam⁹ semp̄ in corde
miratendo. *Lectio sc̄i ev̄. i. uo-
lu. s̄r̄m. L. v. c. m.*
Nullo ap̄re. *Ihūc ih̄s in cau-
citatē que uocac̄ n̄ym̄ et̄ ib̄at̄
cum illo depl̄i et̄ et̄ curba co-
p̄iosa. Et reliqua.*

Mediuator d̄i et̄ ho-
minū. x̄ps ih̄s homo
p̄n̄b̄ fact⁹ et̄. it̄a in homine quē et̄

[Gradual Temporal; Gradual Santoral].

- [1176-1225]. - [193] f.: perg., 395x260 mm

Lisboa, ANTT, Lorrvão 15 (C.F. 102)

Este manuscrito pertence ao Mosteiro do Lorvão. Apresenta texto em gótica inicial. A notação musical é quadrada e negra sobre tetragrama vermelho aparecendo por vezes uma linha suplementar superior.

Foi foliotado já no nosso século, a partir do fl. 25 e está assinado no quarto caderno. O texto começa no temporal a partir do *Dominica I in quadragesima*, termina no fl. 102 onde principia o santoral com a festa *In natali sancti stephani* acabando em *Thomi apostoli* fl. 193v. Faltam-lhe alguns fólhos para além dos três cadernos iniciais, que estão ligados ao corte das iluminuras que os ornavam. Também apresenta iniciais cortadas.

A sua datação deverá situar-se, tal como o Antifonários de Arouca, da BN, II. 115 e o de Las Huelgas, em inícios do século XIII, cronologia que fixamos para os missais de Alcobaga e com os quais se podem estabelecer relações muito próximas de semelhança do ponto de vista da iluminura. Se discordamos da hipótese de Jordan que atribui este conjunto de manuscritos a artistas provenientes de Cister, estamos de acordo com a sua proposta de datação, já que o santoral dos quatro manuscritos excluem todos os Santos introduzidos na década de 90 no calendário litúrgico cisterciense. Por exemplo, a festa de S. Julião está presente no manuscrito de Las Huelgas, mas consta apenas em nota marginal no Gradual do Lorvão. Este Santo passa a ser comemorado no calendário cisterciense em 1193 e S. Margal está ausente em todos os santorais e é comemorado em 1192. Também não consta St.º António que é introduzido nas festividades cistercienses em 1199. Tendo em conta que as determinações dos Capítulos Gerais poderiam não ser imediatamente adoptadas parece prudente avançar para o período de finais do século XII, inícios do século XIII a produção destes códices.

As iniciais de grande qualidade artística oferecem-nos alguns dos mais excelentes exemplares de letras ornaadas românicas que se hierarquizam consoante a importância das festas litúrgicas.

As grandes iniciais ocupam quinze espaços, apresentam-se sobre um fundo pintado que as enquadra. Especial relevo apresentam, neste manuscrito, o R que se segue ao *In die sancte resurrectionem* (fl. 50); o S que se segue ao *In die Spiritus domini* (fl. 67v). Esta inicial construída com o corpo de

um dragão de forma serpentina apresenta um movimento e um dinamismo excepcional. Inscreve-se num fundo verde, num quadro azul e a ornamentação vegetal de palmetas e caules enrolados é semelhante à dos restantes livros litúrgicos de Alcobaga, utilizando como cores dominantes, o laranja e o cinzento; o B (fl. 73v) que segue a festa da Trindade possui mais uma vez um tamanho monumental ocupando quase toda a dimensão do fólio. O fundo é pintado a aguada amarela, a letra pintada a cor de vinho, verde e laranja, os motivos ornamentais são mais uma vez vegetais, apenas uma figura animal, junta as duas partes curvas da letra; o E (fl. 102) que inicia o santoral (*In Natali Sancti Stephani*), apesar de possuir menores dimensões tem um forte impacto no fólio: do fundo vermelho escuro destaca-se a letra azul com entrelaços e folhagens, vivos a verde e aguada a areia; o R (fl. 125v) que segue a festa *In Annuntiatione Domini* ocupa vinte e um espaços e recorta-se a azul sobre fundo castanho. É executada pelo iluminador que segue modelo de construção de inicial e de forma de palmeta diferente dos anteriores, as folhas são carnudas e perdem movimento.

No fl. 50 a acompanhar a festa da Páscoa, uma magnífica inicial ornaada ocupa todo o fólio, rodeada de título manchado policromado. Esta inicial monocromática sugere o período do Interdito Cisterciense que terá sido aprovado pelos Capítulos Gerais à volta de meados do século XII e aproxima-se das monumentais letras que iluminam a grande Bíblia Cisterciense Troyes, BM, Ms 27, contudo o movimento espiralado dos caules e a forma composta das palmetas não deixa de sugerir um estilo mais tardio que se divulga a partir de Inglaterra. Desta síntese resulta esta obra maior da iluminura românica, em que a simplicidade e harmonia defendidas por S. Bernardo para o canto cisterciense (a música senão a arte de bem cantar deve excluir tudo o que se canta sem método, sem regra e sem ordem), está bem expressa. Esta atitude é apenas transgredida pelo toque de cor dissonante introduzida pelo artista na asa do dragão.

Bibliografia: HUGHES, 1937; GONZÁLEZ, 1988; GONÇALVES, 1991; YARZA LUACES, 1991; JORDAN, 1992; MIRANDA, 1995; 1996



041

[Antifonário].

- [1201-1225]. - [216] f. : perg. ; 390x265 mm

Arouca, Museu de Arte Sacra, Ms. A/25

Escrito em letra gótica inicial, este manuscrito musical é proveniente do Mosteiro de Arouca, contudo, a sua execução está certamente ligada à produção Alcobacense com a qual apresenta semelhanças significativas ao nível da letra, notação musical e ornamentação. Arouca, mosteiro cisterciense feminino não deixou qualquer vestígio da presença de *scriptorium*, o seu fundo medieval é constituído sobretudo por manuscritos musicais, mas não apresentam homogeneidade. Não possuímos nenhum livro exclusivamente musical em Alcobaca ou em Santa Cruz. Pensamos que alguns dos que se conservam nas nossas bibliotecas, como os antifonários A/B de St.^a Maria de Arouca, existentes no Museu de Arte Sacra, o gradual de S. Mamede do Lorvão, hoje no ANTT e o Il. 115 da Biblioteca Nacional, teriam sido produzidos no mesmo *scriptorium* de Alcobaca.

Quatro Antifonários de St.^a Maria de Arouca apresentam complementaridade entre si, quer quanto ao texto, quer quanto às imagens que os acompanham pelo que podemos agrupá-los em A/B e C/D. O nosso estudo incide apenas no par A/B, já que o B/C tem certamente outra origem. Os antifonários A e B incluem as antifonas para todo o ano eclesástico e a sua notação musical é quadrada e negra sobre tetragrama vermelho. O A inicia o texto com o Primeiro Domingo do Advento e termina na festa do Pentecostes. O B segue o Santoral começando em Santo Estêvão e terminando na Festa dos Apóstolos e Mártires.

O facto de se completarem no que diz respeito ao ciclo litúrgico, leva-nos a concluir que fariam parte de um mesmo manuscrito em dois volumes. A iluminara destes manuscritos românicos, à semelhança da generalidade dos livros litúrgicos cistercienses, limita-se ao espaço da inicial, hierarquizando-se segundo a importância dos actos litúrgicos. As iniciais principais sobressaem não só pelas suas dimensões – cinco a sete espaços notados – mas também pelo facto de um número significativo delas serem enquadraças por fundos pintados a cores opacas. As letras são dese-

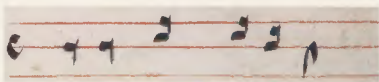
nhadas com grande rigor, estruturadas e juntas por anéis; os motivos ornamentais são de grande exuberância, conjugando os vegetais, caules enrolados e palmetas de formas caprichosas com elementos zoomórficos em que o dragão domina.


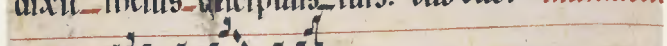
Detenhamo-nos no A/25, fl. 115 que integrado no *In die pasche*, inicia o *Angelus Domini*. Os dragões de um tipo que tem tradição na iluminara portuguesa, surgem de corpos escamosos, como no St.^a Cruz 11, fl. 6v; apresentam pescoços entrelaçados a terminar o corpo da letra. Do seu interior, irrompem movimentos espalhados e condiformes de tendência monocromática com asas de cores discordantes. Um outro iluminador terá criado a letra A e a C, respectivamente no fl. 1v e fl. 19. As iniciais assumem a mesma projecção no fólio, repetem os motivos vegetais mas têm formas menos recortadas e menor movimento. Os caules são mais carnudos, procura-se um maior contraste cromático entre os fundos e as letras.

São do primeiro iluminador as iniciais de maior valor artístico e destaque do manuscrito, como o magnífico Q do fl. 68v que surge após o *Dominica III in I*, lembrando o T do *Teguir* do Missal Alc. 253, fl. 102v, apesar da variedade cromática do último. Esta inicial que principia a palavra *quadragesima* apresenta-se sobre fundo azul com ornamentação vegetal linear a branco muito semelhante à que é usada no missal Alc. 249, fl. 125v tal como a grande palmetta central se aproxima do fl. 102v do missal Alc. 253. Estamos assim face ao mesmo mestre que estaria encarregado de elaborar as iniciais de maior importância no contexto dos livros litúrgicos alcobacenses. A sua técnica é segura, conjuga com sabedoria as cores, utilizando neste caso o contraste entre o azul e o laranja.



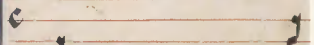

Bibliografia: HUGHES, 1937; H. GONZÁLEZ, 1988; GONÇALVES, 1991; YARZA LUJICIS, 1991; JORDAN, 1992; MIRANDA, 1995; 1996

A.M.




 Omnia m.
 dixit. messis. discipulis suis. euovae. **mutatoni**

 man. deus. magni. **venite. m. n. a. O** ne. imitate. & (




 vachragita di

 et. noc. tes. aper

 ce. li. et. ex. om. ni.

 haben. te. spiritum. u


 m.

[Antifonário].

- [1201-1225]. - [199] f. perg. : 365x250 mm

Lioba, BN, IL, 115

Este códice é escrito em gótica, proveniente do Mosteiro de Alcobaça, onde foi certamente produzido no contexto dos livros litúrgicos com os quais tem relações estreitas de identidade. A sequência do Santoral faz-se a partir do *In natale Sancti Agneis* e termina no *Thome apostoli*. Tem notação musical quadrada negra sobre tetragrama vermelho.

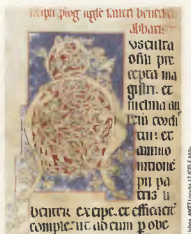
A distribuição da iluminura neste antifonário incide, tal como nos manuscritos de Arouca A/25 e Antifonário de Las Hueigas, no primeiro responsório das Matinas e I.^a antífona das Laudes. As iniciais hierarquizam-se e acompanham o santoral, marcando assim as festas do ano litúrgico. São cerca de dezoito, inscrevem-se sobre quadro pintado com cercaçaura, a cor e o desenho são excepcionais, revelando uma grande preocupação em criar valores plásticos e cromáticos, assinalando os vários momentos do canto. O vocabulário ornamental é comum aos manuscritos litúrgicos de Alcobaça, assim como a paleta de cores – os azuis, laranja, cinzento, vermelho, verde e castanhos. O *gouache* é opaco, as iniciais são contornadas a negro e são vivos e brilhantes os reais a branco. As iniciais secundárias que marcam o responsório, são geralmente de uma só cor e têm ornamentos vegetais.

No fl. 25, um magnífico *A* marca a festa *In Purificatione beate marie*. O culto que os cistercienses prestam a Maria justifica a exuberância desta inicial que significativamente começa a palavra *Adorna*. Ocupando uma parte importante do fólio, inscreve-se em fundo acastanhado de moldura igualmente castanha em matiz. As cores utilizadas no corpo dos dragões, nos caules entrelaçados, na folhagem, no pequeno animal que espreita atento o destino da seta e da ave são comuns ao fundo alcobacense. O verde, o cinzento, o laranja, o castanho e o azul são cores muito frequentes

neste fundo. Esta inicial é extremamente característica da iluminura românica em Portugal, sintetizando e incorporando influências variadas. Revela proximidade com manuscritos de Cister nomeadamente numa fase avançada do século XII, influências das iniciais do *Chancel Style* como se pode verificar nos enrolamentos espiralados e também com um vocabulário figurativo que tem o seu equivalente D ornado do St.^a Cruz 1 fl. I. Se bem que a figura do arceiro seja no manuscrito conimbricense substituída por um centauro, a atitude é semelhante e repete-se igualmente no St.^a Cruz 3, fl. 207 em que o mesmo personagem avança para um inimigo ausente. Finalmente não podemos deixar de colocar no mesmo ambiente artístico o excelente *A* que principia o prólogo ao texto da *Regra de S. Bento* Lorvão 17 (C.F). Se bem que a técnica da pintura e a utilização das cores seja diversa, esta inicial inscreve-se em fundo azul, desenha-se a sépia e recebe no seu interior caules enrolados, palmetas, pequenos quadrúpedes e aves numa composição que é claramente a do mesmo artista que trabalhou no Il. 115. Ambas as letras começam e terminam por focinhos de dragão, as extremidades têm a mesma forma, é especialmente interessante o coroamento das iniciais cujo enrolamento segue exactamente o mesmo movimento. Na inicial do Lorvão os pequenos quadrúpedes que espreitam entre a folhagem indicam-nos que estamos mais uma vez face a iluminadores que conheciam os modelos das iniciais do *Chancel Style*, enquanto no Il. 115 temos marcas indiscutíveis de artistas alcobacenses.

Bibliografia: HUGHES, 1937; H. GONZALEZ, 1988; GONÇALVES, 1991; YARZA LUJACES, 1991; ALVARENGA, 1991; JORDAN, 1992; MIRANDA, 1995; 1996

A.M.



para uirgo. gaude. & letare. uirgo. mater. dñi. euoae. *v.* **S**ancti
 dei genitrix. uirgo. semp. maria. intercede. pro. nobis. ad. dominum. de
 um. nrm. euoae. *v.* **I**nduere. uestimenta. glorie. ciuitas. sci. & sal
 cipe. regem. xpm. euoae. *v.* **P**etiosa. facia. es. astantis. in. delictis
 tuis. sancta. dei. genitrix. euoae. *v.* **A**ue. in. g. p. **D**ñs. tecum. *is.*
 dona. talamum
 cum. sy. on. a
 suscipe. regem. xp
 tum. quem. ue
 gu. concepit.





A iluminura gótica

matru hodie. r'v'at'at t' que' gens.





A produção universitária e a iluminura em Portugal nos séculos XIII a XV



fecisti et agenesi exor
 diū capere orationibz
 uiues qđ possim eode
 spū quo scripsi sunt
 libri in latinū eos trā
 ferre sermone. *In
 per liber armetos.*

In principio creauit
 deus celum et terrā. 7
 Terra autem erat in
 anis et uacua. et tene
 bre erant sup faciem
 abissi. et spe domnu
 ferebatur sup aquas.

Dixitq; deus. fiat lux
 et facta ē lux. Et uidit
 deus lucē qđ ēē bona
 et diuisit lucē ac tene
 bras. Appellauitq; lu
 cē diē. et tenebras noctē.

Faciūq; est uespere et
 mane dies unus. dix
 quog; deus. fiat firmamē
 tū in medio aquaz. 7
 diuidat aquas ab aqua.

Et fecit deus firmamen
 tū. Diuisitq; aquas q̄
 trant sub firmamento
 ab his que erāt sup fir
 mamentū. Et factum
 est tra. Vocauitq; deus
 firmamentū celū. Et
 factum est uespere et
 mane dies secundus.

Dixit uero deus. Coge
 gentur aque que sub
 celo sunt. in locū unū
 et appareat arida. fac
 tumq; est tra. Et uoca
 uit deus aridā terrā.

congregationesq; aquaz appellauit ma
 ria. Et uidit deus qđ ēē bonū et ait. Ser
 minet terra herbam uirentem 7 faciet
 semen. et lignū pomiferū faciens fruc
 tū iuxta genus suū. cuius semen inse
 metipso sit sup terrā. Et factū ē tra. Et
 protulit terra herbā uirentem. 7 facientē
 semen iuxta genus suū. lignūq; facies
 fructū. 7 habens unūq; sē semenē secu
 dum specē suā. Et uidit deus qđ ēē bonū
 et factū est uespere 7 mane dies tertius.

Dixit autē deus. fiant luminaria in fir
 mamento celi. et diuidant diē ac noctē
 et sint in signa. et tēpora. et dies 7 annos.
 ut luceāt in firmamento celi. et illumi
 nent trā. Et factū est tra. fecitq; deus duo
 magna luminaria. luminare maius ut
 preēē diē. 7 luminare minus ut preēē
 nocti. et posuit eas in firmame
 nto celi ut incerent sup terrā. 7 p̄ essent
 diē ac nocti. et diuiderent lucē ac tenebras.

Et uidit deus qđ ēē bonū. et factum ē
 uespere et mane dies quartus. Dixit e
 tiam deus. Producat aque reptalia. aīe
 uimentis et uolantē sup terrā. sub firma
 mento celi. Creauitq; deus cete grandia.
 et omniē animā uiuentē atq; motabilē
 quā producerent aque in species suas.
 et omne uolantē secundū genus suum.

Et uidit deus qđ ēē bonū 7 benedixit eis
 dicens. Crescite 7 multiplicamini 7 re
 plete aquas maris. Auesq; multiplicē
 tur sup terram. Et factum ē uespere 7
 mane dies quintus. Dixit quog; deus.
 producat terra aīam uiuentē in genere
 suo. uumenta et reptalia. 7 bestias terre.
 secundum species suas. factumq; ē tra.

Et fecit deus bestias terre secundum spe
 ciē suas. et uumenta et omne reptile
 terre in genere suo. Et uidit deus qđ



O desenvolvimento dos centros urbanos a partir do século XIII trouxe consigo a revalorização das escolas catedrais que com o tempo evoluíram para *Studia Generalia* em que a formação dos escolares extravasa o âmbito eclesiástico.

Um dos factos mais notáveis da produção librária dos séculos XIII e XIV é a proliferação de biblias iluminadas, copiadas e ornadas em oficinas de artistas laicos destinadas a um público mais alargado. Apesar de se terem alterado as condições de produção, difusão e utilização, correspondendo às exigências de divisão de trabalho, verifica-se uma certa continuidade dos programas iconográficos.

A transferência do claustro para a escola, faz da *sacra pagina* elemento essencial do ensino das Universidades e dos *studia* das ordens mendicantes. A *lectio*, a explicação das Escrituras, visa agora a *disputatio*, o estudo sistemático da Teologia, em vista da *prædicatio*, dinâmica fundamental de dominicanos e franciscanos, que se instalam e abrem escolas nos bairros parisienses em 1217 e em 1231, respectivamente.

A produção de biblias iluminadas está ligada à Universidade de Paris, ao Rei e à Corte que eram os grandes patrocinadores, e a quem se destinavam muitos exemplares. Com efeito, a existência dos mecenas estimulou a produção de livros e levou à criação de um corpo profissional de pergaminheiros, escribas profissionais, rubricadores, iluminadores e encadernadores.

Ler e manejar a Escritura, treino indispensável para a pregação, é agora mais fácil, graças à organização e subdivisão do texto, mas também à clarificação induzida pela estruturação do ornato: as iniciais historiadadas abrem os livros e, por vezes, os prólogos, enquanto as filigranadas assinalam os capítulos, e apontamentos de cor ou caldeirões marcam os parágrafos. A construção do imaginário, parte do sentido literário e da sua interpretação por parte dos teólogos, traduzindo em figuração, por via de regra, as primeiras palavras ou o sentido do início dos livros.

Pouco se sabe acerca do percurso das biblias iluminadas parisienses existentes em Portugal e das repercussões que possam ter tido ao nível da nossa iluminura. O facto de algumas terem pertencido aos fundos monásticos de Santa Maria de Alcobaça, Santa Cruz de Coimbra e S. Mamede do Lorvão indica-nos não só a sua presença no período medieval mas também o seu significado no âmbito da constituição das suas bibliotecas. Em relação às restantes, sabemos apenas a identidade de alguns colecionadores dos séculos XVIII e XIX, nomeadamente Frei Manuel do Cenáculo e D. Francisco de Melo Manuel, sendo desconhecida a sua história anterior.

A iluminura bolonhesa, cuja importância é sublinhada por Dante na *Divina Comédia*, floresce, igualmente em torno da Universidade, proliferando as oficinas laicas que produzem, a um preço acessível,

toda a espécie de manuscritos necessários ao funcionamento escolar. Os estudantes estrangeiros, no regresso às suas terras, levam consigo não apenas os ensinamentos mas também os livros, contribuindo para a dispersão por toda a Europa, de exemplares notáveis como as bíblias desta exposição que poderão ter chegado aqui, por essa via. Destinadas acima de tudo à leitura, não deixam de ser livros sumptuosos, marcados pela presença do ouro e do azul intenso, num estilo bizantinizante.

☞ Manuais universitários, que constituíam o repertório básico dos estudos, circularam também em Portugal nos séculos XIII a XV, não sendo possível falar de produção local.

☞ Eram códices elaborados com intuítos eminentemente práticos e por isso prevaleceu uma escrita de execução rápida, miúda e apertada, com numerosas abreviaturas. Por seu lado a ornamentação é reduzida quase exclusivamente à página em que principia o texto e às iniciais filigranadas no começo dos «livros» e capítulos.

☞ Para os estudos de Direito Civil ou Leis os textos fundamentais encontravam-se compendiados no *Corpus Juris Civilis* que abrangia o *Digesto* ou *Pandectas*, o *Código*, as *Institutiones*, as *Novellae*. A existência de um códice de grandes dimensões e de qualidade apreciável, da segunda metade do século XIII, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Ms. 3155), que contém todos os textos do *Corpus Juris Civilis*, e que pertenceu aos fundos primitivos da Livraria da Universidade, para além de outros que adiante serão nomeados, é reveladora do bom apetrechamento do Estudo Geral, transferido de Lisboa para Coimbra em 1308.

☞ Para o estudo do Direito Canónico contava-se com a compilação, levada a cabo na Idade Média, primeiro por Graciano (*Decretum*) e sucessivamente a mando dos Papas Bonifácio VIII (*Decretales*), Gregório IX (*Liber Sextus Decretalium*) e Clemente V (*Clementinae*). Conhecida no seu todo por *Corpus Juris Canonici*, encontra-se documentada em Portugal por vários códices, alguns de grande qualidade (v. g. Torre do Tombo, C. F. 146), e por inúmeros fragmentos, actualmente a servir de capa a livros, em bibliotecas e arquivos do país.

☞ Os comentários ou *lecturae* sobre estes textos jurídicos eram também numerosos. Apresentam-se três espécimes pouco conhecidos, de finais do século XIV, princípios do século XV, com textos de Joahannes de Imola e de Domenico de S. Geminiano. Escritos já sobre papel têm a particularidade de serem ilustrados com cenas de aulas no início do texto. Pertenceram ao acervo antigo da livraria da Universidade de Coimbra, e atestam a vontade, por parte desta instituição, de actualizar os seus fundos.

☞ Preocupação de actualização houve também nos Mosteiros de Santa Maria de Alcobaça e de Santa Cruz de Coimbra. São disso mostra diversos manuscritos aí existentes que incluem matérias concernentes ao ensino da Filosofia e da Teologia. É o caso de uma cópia de parte da *Summa Theologica* de S. Tomás de Aquino e do *Comentário ao quarto livro das Sentenças de Pedro Lombardo*, igualmente do Doutor Angélico, este último com a particularidade de registar o procedimento de cópia de manuscritos que funcionou junto das universidades com a inclusão da referência à *pecia* na margem de alguns fólhos.

☞ A existência de tão grande número de bíblias e manuais universitários revela que, apesar da ausência de produção local, a Universidade, as escolas e os mosteiros, em Portugal, acompanhavam a renovação cultural e artística que então se fazia sentir na Europa, importando manuscritos que os grandes centros difusores do saber produziam.

Texto escrito em gótica minúscula, compreende os fls. I-403 o texto bíblico e, dos fls. 405-437, as interpretações dos nomes hebraicos, deixando em branco o fl. 404. Proveniente do fundo alcobacense, esta Bíblia tem a sua origem nas «oficinas parisienses», da primeira metade do século. XIII.

O texto bíblico segue na generalidade a sucessão parisiense dos livros bíblicos e dos prólogos. A ornamentação organiza-se segundo o esquema habitual da hierarquização das iniciais: historiadas a principiar os livros bíblicos e saltério; oroadas a abrir os prólogos e filigranadas, os capítulos.

O conjunto das iniciais historiadas, num total de oitenta, constitui um ciclo notável entre os manuscritos existentes em Portugal, assim como as iniciais oroadas apresentam uma boa qualidade do desenho. As letras inscrevem-se em fundos cobertos a folha de ouro contornado a negro; algumas hastas estendem-se pelas margens e são geralmente constituídas por corpos de dragão que se alongam. Há uma certa contenção das imagens e do ornamento no interior das iniciais — o corpo da letra é pintado a cores opacas, rosa-velho e azul com desenhos vegetalizantes e geométricos; geralmente são de uma só cor com matizes e realces brancos. Pequenas superfícies são pintadas a laranja avermelhado e amarelo. As personagens apresentam um desenho razoável, de um só iluminador, de corpos um tanto atarracados. Há uma tentativa de dar movimento e volumetria aos panejamentos através de sombras do mesmo tom e traços negros. A terminação das pregas mostra contudo um certo dinamismo, por vezes em forma de caracóis, o que se pode relacionar com os *ateliers* das Bíblias moralizadas. Os rostos merecem um cuidado especial, os cabelos são ondulados, os olhos protuberantes, acentuadas as sobrancelhas e as maçãs do rosto marcadas a vermelho.

O iluminador, ainda que não seja um bom desenhador, sabe tirar partido dos gestos para imprimir expressividade às cenas.

O ornamento, (caules enrolados e palmetas) está ainda ligado a um românico tardio; nomeadamente as palmetas apresentam folhas largas e polposas.

Este manuscrito, que revela semelhanças muito significativas com outras Bíblias parisienses, está especialmente próximo da Bíblia, Moscovo Ms 288703. Compare-se, por exemplo, o I da Criação ou a imagem que acompanha o segundo livro dos Macabeus.

É importante referir o aspecto particular das cenas que abrem as Epístolas de S. Paulo, e que seguem de muito próximo as dos manuscritos Gottweig, Stiftsbibl, Ms 55, o Dijon BM Ms 4 (Cf. Zalouska, 1991, p.330-347) o Paris, BN lat. 14397, a Bíblia de Branca de Castela e o Paris, B. St^e Geneviève Ms 1180 (Cf. Ellen, 1982). Se nos dois primeiros exemplos comparativos parece ser o mesmo iluminador que executa o Alc. 455, nos restantes apenas a iconografia corresponde. Estes manuscritos estarão ligados aos *ateliers* das Bíblias Moralizadas que foram produzidas em Paris entre 1225-1235. (Cf. Branner, 1977, p.32-48). Ellen agrupou um conjunto de manuscritos em que estes se integram no que designa de «Ciclo dos Prólogos» e onde evidencia os seus aspectos particulares no que diz respeito às imagens que acompanham o texto. Este ciclo tem, segundo a mesma autora, uma intenção ideológica de fazer passar a mensagem da luta contra os inimigos da cristandade, numa diversidade de imagens que noutras Bíblias se reduzem à representação de S. Paulo com a espada ou o livro. No Alc. 455, podemos observar algumas destas particularidades: na Epístola aos Romanos, S. Paulo surge com a cruz, rodeado de um grupo de judeus fl. 361; na Epístola aos Coríntios destaca-se a cena da comunhão, também no Coríntios II fl. 368, surge S. Paulo deitado com um anjo que se debruça sobre ele. Mais uma vez o modelo é o da Bíblia moralizada. Na Epístola de S. Paulo aos Gálatas fl. 371v é representada a expulsão de Agar, cena recolhida do Antigo Testamento, que aqui significa a oposição entre a Igreja e a Sinagoga. Na Epístola aos Tessalonicenses (fl. 376), Alc. 455, recebe no P inicial uma cena da ressurreição com um personagem que sai do túmulo, imagem que pode ser observada também na Bíblia moralizada de Toledo. A integração do Alc. 455 neste grupo permite-nos datar este manuscrito entre 1220-1230.

No fl. 325, a abrir o Evangelho segundo S. Mateus, surge em substituição da Árvore de Jessé uma Anunciação. Esta mesma iconografia está presente no Dijon BM Ms 4, fl. 331. É o texto de S. Lucas que nesta Bíblia acompanha o Evangelho de S. Mateus: pisando o corpo do dragão, símbolo das forças malélicas, o arcanjo Gabriel anuncia a Maria que irá conceber Jesus. Apenas os gestos nos elucidam sobre o significado desta cena: o gesto afirmativo de Gabriel e o de aceitação da Virgem tornam desnecessárias outras imagens. São particularmente visíveis nesta inicial aspectos que já referimos em relação ao estilo deste manuscrito: o tratamento cuidado dos rostos de feições muito vincadas,

os panejamentos que caem em pregueados ainda algo geometrizados mas em que os sombreados dão já uma certa plasticidade aos corpos, terminando numa espécie de encaracolado muito característico deste grupo de manuscritos. De destacar, o decorativismo das asas do anjo e a ligeira torsão do corpo da Virgem que acompanha a leve inclinação da cabeça. Sob o fundo dourado, apenas o rosa-velho e o azul dão colorido a esta cena em que os contornos negros são amenizados pelos reais a branco.

Bibliografia: BRANNER, 1977; ELLEN, 1982; INVENTÁRIO DE CÓDIGOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.



044

[Bíblia].

- [1201-1250]. - [339] f. : perg. : 425x327 mm

Lisboa, ANTT, Basto 25 (C.F. 106)

Este códice escrito com grande regularidade, em letra gótica, ainda muito próximo da gótica inicial, faz parte de uma Bíblia em dois volumes conhecida por Bíblia do Lorvão devido à sua proveniência deste mosteiro. Contém o texto bíblico do Génesis ao Apocalipse. O primeiro volume, **Basto 25 (C.F. 106)**, compreende os livros do Génesis ao Eclesiástico enquanto o segundo, **Basto 22 (C.F. 105)**, compreende de Isaías ao Apocalipse. Apesar de seguir na generalidade o texto francês da Vulgata depois da revisão universitária, o manuscrito apresenta algumas particularidades: o Salterio está ausente, devendo constituir volume separado. O manuscrito divide-se em dois volumes e tem dimensões acima da média em relação aos manuscritos franceses. O texto do Salterio corresponde provavelmente ao **Lorvão II (C.F.)**. Por razões de cetero litúrgicas, o manuscrito deve ter sido desmembrado e isolado, constituindo um volume separado. Não seria uma Bíblia portátil, especialmente para estudante universitário, mas teria uma função especial no contexto da vida monástica, resultando de uma encomenda ou de acção especial.

A estrutura deste manuscrito tal como das Bíblias francesas é marcada pela existência de títulos correntes ornados, *incipit* rubricados e hierarquização das iniciais em iniciais historiadas, ornadas e filigranadas. As iniciais ornadas e historiadas são construídas segundo a mesma tipologia, inscritas em quadro de fundo coberto a folha de ouro, o corpo das letras é pintado a cores opacas dominando o rosa-velho e o azul. No seu interior elementos geométricos e vegetalizantes são tratados em matizes, com realces a branco, as hastes e as letras utilizam frequentemente o corpo do dragão na sua arquitectura, a vegetação não tem qualquer preocupação naturalista, os caules enrolados tornam-se finos e conjugam-se com a palmeira em movimentos espiralados nas iniciais ornadas. O laranja, o acastanhado e o roxo-claro são utilizados em pequenas superfícies. As hastes das letras são curtas e os movimentos contidos sugerindo as iniciais do **Alc. 455**. As personagens, de rostos serenos, cabelos longos e corpos adelgaçados, são das mais cuidadas nos manuscritos parisienses existentes em Portugal o que mais uma vez nos remete para uma

encomenda especial. Os panejamentos caem com uma certa naturalidade e as pregas ora terminam com o característico encaracolado, ora com um leve ondulado. O iluminador consegue imprimir mesmo uma certa plasticidade aos corpos e os rostos são expressivos e desenhados com detalhe. Todas estas características nos levam a colocar este manuscrito próximo dos saídos dos *ateliers* das Bíblias moralizadas e mais próximo do volume hoje dividido entre Oxford, Bodl., **Ms Bodley 270** ou Paris, **BN Ms 11560**, Londres, British Museum, **Harley Ms 1526 1527** produzido cerca de 1220. Branner interroga-se qual poderia ter sido o local de produção destas bíblias e lança como hipótese, os Mosteiros de S. Victor ou S. Germain des Prés. Das setenta e três iniciais historiadas, apesar de todas elas serem muito cuidadas, algumas merecem destaque especial. No fl. I, o *Incipit epistola sancti ieronomi* começa com um **F** cuja haste se prolonga pela coluna terminando na margem em elemento zoomórfico no interior da letra, um monge sentado, com capuz caído e manto cinzento sobre túnica, escreve em escrivaniha, utilizando como é habitual o *calamus* e a faca. A arquitectura que o enquadra é constituída por arco trilobado sugerindo ambiente claustral, embora leves cortinados que ladeiam a figura confitam um certo requinte ao espaço. Como fundo, o iluminador: representa uma igreja de três naves criando um ambiente monástico. Na abertura ao *Incipit liber ecclesiasticus* (fl. 319) uma imagem feminina coroada e nimbada no interior do **O** representa a Igreja, na mão direita segurando a cruz, na esquerda o cálice no qual recolhe o sangue do crucificado, imagem significativa da atitude de Igreja triunfante que se prepara para enfrentar a *synagoga*. Muitas outras iniciais revelam a qualidade do artista que interveio na sua produção, criando imagens que antecipadamente estavam codificadas e correspondiam a um programa iconográfico bem definido.

No fl. 5, o **I** que abre o Génesis, acompanha toda a coluna. As terminações contêm temas vegetalistas de finos caules enrolados. No seu interior as representações habituais dos momentos da Criação. O iluminador começa com a imagem de Deus em majestade, que desde logo abençoa a

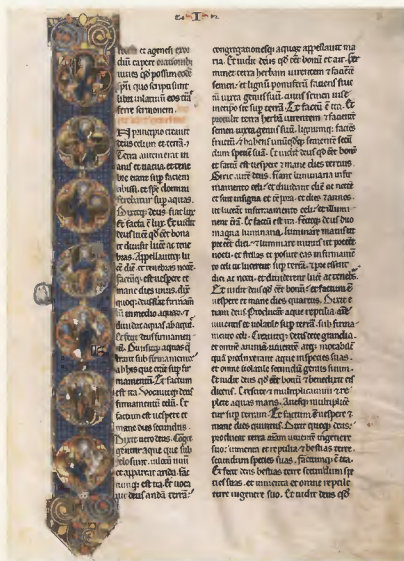


sua obra, segurando com a mão esquerda as próprias Escrituras. Seguem-se a separação da noite do dia, das águas da terra, a criação das plantas, do sol e da lua, dos animais e da mulher da costela do homem. Esta imagem, muito divulgada entre os manuscritos parisienses, é especialmente semelhante à imagem que lhe corresponde no Alc. 455, na sua estrutura e iconografia. Apesar dos medalhões serem aqui quadrilobados, a letra apresenta a mesma configuração, o fundo em quadrícula azul, contorno a ouro e terminação em finos caules enrolados. O trata-

mento da figura humana é diferente no Basto 25 (C.F. 26): as personagens são mais delicadas e elegantes, apesar dos painelamentos apresentarem algumas semelhanças na forma como caem os pregueados. Estamos assim face a dois manuscritos que, utilizados pelas comunidades monásticas em ambiente cisterciense e em épocas aproximadas, correspondem às mesmas opções estéticas.

Bibliografia: BRAUNNER, 1977. INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

AM



045

[Bíblia].

- [1201-1250]. - f. (365), 1 f.; perg.; 190x140 mm

Lioba, BN, ALC, 458

Escrito em gótica minúscula de grande regularidade. Este volume contém exclusivamente o texto bíblico do Prólogo de S. Jerónimo até ao Apocalipse. É proveniente do Mosteiro de Alcobça, sendo incerta a sua origem.

Um conjunto de três manuscritos produzidos em ambiente cisterciense pode dar-nos algumas indicações sobre a sua origem e datação: o Dijon BM Ms 633, que contém o *Martirologium Usuardi ad usum cisterciensium, Regula s. Benedicti. Exordium Cisterciensis canonii*, tem a sua origem em Cister e é-lhe atribuída uma cronologia entre 1224-1235; o Dijon BM Ms 188, que contém os *Sermones in Canticum canticorum e o De consideratione ad Eugenium II papam* de S. Bernardo (C.f. Zalouška, 1991, p. 167-169) provém do *scriptorium* de Cister e está datado entre 1220-1230; o *Martirologio* de las Huelgas, que contém o *Martirologio, a Regna de S. Bento*, um conjunto de *Epístolas dos Capítulos de Cister, o Calendário Cronológico*, a primeira fundação de Cister e o *Liber de Santa Maria Cistrey* (C.f. Herrero González, 1988, p. 53-67). Este último, tendo uma origem incerta, a autora relaciona-o com os manuscritos de origem francesa e inglesa de finais do século XII e data-o de inícios do século XIII. Por outro lado, os manuscritos de Dijon são relacionados com a Bíblia de Troyes, BM Ms 101. Todos estes elementos nos levam a procurar o local de produção do Alc. 458 entre Claraval e Cister, na primeira metade do século XIII.

Do fl. 1 ao 154, há uma homogeneidade quer da escrita, quer da iluminura que é interrompida até ao 171, folio a partir do qual se volta ao primeiro copista e iluminador. Também diferentes são os copista e iluminador dos fls. 252 ao 260.

A estrutura ornamental inclui iniciais historiadas, ornadas e filigranadas. As iniciais historiadas abrem os livros bíblicos e também, excepcionalmente, os prólogos (os prólogos aos livros de Jeremias, fl. 213 e Ezequiel, fl. 234) são assinalados por iniciais habitadas com figura de profeta; as ornadas, os prólogos e maior parte dos salmos, e as filigranadas, muito simples, os capítulos. As iniciais ornadas e historiadas inserem-se em fundos dourados. As terminações são variadas, podendo inserir-se no interior do quadro com uma certa contenção, acompanhar a coluna em formas rectilíneas ou espalhar-se pelas margens.

Da extremidade das letras, saem longos rufos de vegetação que sugerem espigas e que são familiares a manuscritos românicos existentes no fundo alcobacense. As iniciais ornadas possuem uma enorme variedade de motivos, palmetas compósitas, caules enrolados em formas que lembram o *Channel Style*, acompanhadas por seres híbridos de cabeça humana e pequenos dragões. Têm especial efeito decorativo no interior das letras, os grandes quadrúpedes, espalhados ou de perfil, que erguem os longos pescoços para além das letras. O dragão, que é parte constitutiva da maior parte destas iniciais, é aqui um animal terrífico que se aproxima das representações apocalípticas. As personagens, ruivas ou de cabelos brancos, têm um desenho delicado, mas os corpos apresentam-se ora esbeltos, ora atarracados. Os rostos são tratados com um pormenor excepcional, as imagens são plenas de expressividade. Os gestos dominam as cenas sendo as mãos desmesuradamente alongadas o que transmite uma sensação de movimento e comunicabilidade. Os fundos são cobertos a folha de ouro que mantém ainda hoje um excelente brilho, as figuras são pintadas a cores opacas, contornos a preto, realces a branco e matizes. As cores dominantes são o azul e rosa-velho e o laranja e o verde-claro em pequenas superfícies, destacando-se frequentemente o branco dos panejamentos que apresentam uma multiplicidade de pregas dadas por traços negros e sombreados. Apesar de a certa linearidade, o iluminador procura, por vezes, a plasticidade através das graduações do mesmo tom.

O programa iconográfico deste manuscrito e principalmente a forma como é executado revelam uma criatividade e liberdade pouco comuns nos manuscritos parisienses desta época. Estaremos provavelmente face a uma produção de outra origem, embora a utilização sistemática de ouro, assim como o facto do copista nunca ser representado como monge, pode ser significativo da sua origem não monástica. O texto bíblico é acompanhado na abertura dos seus livros por setenta e seis imagens (somente os livros de Tobias, Judite, Ester e Macabeus I não possuem inicial historiada nem *incipit* rubricado) com destaque para alguns momentos especialmente marcados, entre eles: o início do Génesis e o livro de Rute.

No I. do início do Génesis (fl. 3v), desenrolam-se em vinte e cinco medalhões, não só os momentos da Criação, mas, em simultaneidade, todo um conjunto de episódios ligados ao texto deste livro bíblico. Começando a leitura num sentido descendente, vemos Deus em majestade que ocupa o centro, rodeado de dois serafins. A Criação começa com uma imagem de Deus que segura o globo terrestre, numa referência à separação entre a luz e as trevas, segue-se um anjo sobre o altar (imagem pouco habitual), a criação das plantas, do sol e da lua, dos animais, do homem, da mulher. Nos medalhões secundários desenrola-se a cena do pecado original nos três momentos habituais: a árvore proibida, a tentação e a expulsão. Segue-se o castigo aparecendo Adão que trabalha a terra enquanto Eva fia. Nos últimos medalhões, mostra-se o sacrifício de Isaac, a luta entre Abel e Caim e finalmente Deus que abençoa o homem e a mulher. Curiosa na extremidade superior, a representação dupla de Deus com o globo, contendo no segundo medalhão uma imagem de ave. Podemos estar perante uma representação singular da Trindade, pouco frequente nesta época, mas comum nos manuscritos românicos. Seres híbridos, de cabeça humana e corpo de animal, introduzem um elemento fantástico nesta inicial.

De grande sentido estético – narrativo o I que abre o livro de Rute, onde, ao longo de quatro cenas, está sintetizada a história deste livro bíblico. No sentido descendente vemos Noémi com as suas duas noras (Rute junto da sogra, enquanto a outra se afasta de costas voltadas), no passo seguinte Rute que trabalha nos campos de Booz, em seguida a moabitina que, a conselho da sogra, se introduz no leito de Booz e, finalmente,

Booz sentado anunciando que vai tomar por mulher Rute. Este I, que na maioria dos manuscritos parisienses do século XIII se reduz a duas representações, mostra aqui um sentido narrativo muito particular.

São pois duas iniciais, onde se revela toda a criatividade, sentido do pormenor e talento do iluminador que, face a um espaço tão reduzido, sabe criar episódios.

A imagem exposta no fl. 49, inicia o Deuteronomio e mostra-nos um fólio em que a iluminura domina a empaquinação. Apesar de pequena, a inicial, com a sua haste de barras contínuas, cujo interior é ornado de motivos geométricos, acompanha toda a coluna, constituindo uma cercadura ao texto e terminando na margem de pé em cabeça de dragão que expelle uma rica e ornamental vegetação. No interior do H, Moisés, numa cena habitual na abertura deste livro, recebe de Deus as tábuas que contêm os dez mandamentos. Surpreendente a intimidade estabelecida entre as duas personagens. Deus segurando a inão parece chamar-lhe a atenção para que não esqueça nenhum dos preceitos do decálogo. A arquitectura que está colocada aos pés de Deus, poderá ser meramente ornamental ou simbolizar as cidades que Moisés designou, ao Oriente (a cobertura em forma de cúpula é significativa), para servirem de refúgio ao homicida que tenha matado o seu próximo sem premeditação e sem ódio. Interessante e original a figura de «atlante» que, ao lado desta imagem suporta em parte a inicial e que, sugere as figuras que nas bases das colunas carregam as arquitecturas das Tábuas de Concordância Evangélica.

Bibliografia: HERRERO GONZÁLEZ, 1988; ZALOUSKA, 1991; INVEN-TÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994





046

[Bíblia].

- [ca 1235]. - [532] f. : velino : 240x180 mm

Lihoa. ANTT. C.F. 141

Escrito em latim, em letra gótica, este manuscrito compreende o texto bíblico dos fls. 1-497 e as interpretações dos nomes hebraicos dos fls. 498-532. Sabemos pela subscrição que foi escrito por Ricardo de Arzignano em 1235: *Hoc opus III Decembris Anno Domini MCC tricesimo quinto a Ricardo de Arzignano oppido Vincenti dioc. perfectum est. Juvante Domino cetero honor et gloria et nunc et in perpetuum. Amen.* Pertenceu a Frei Alexandre Paixão antes de ser doada ao Arquivo Nacional. É pois um manuscrito que entrou neste fundo tardiamente não tendo repercussões na iluminura portuguesa da época.

Este códice, que segue na generalidade os livros e prefácios parisienses, utiliza igualmente o sistema de ornamentação habitual destes manuscritos universitários. Os títulos correntes são rubricados, assim como os *incipit*. As iniciais hierarquizam-se em iniciais historiadas na abertura dos livros bíblicos e saltério, iniciais ornadas no começo dos prólogos e iniciais filigranadas nos capítulos. As iniciais ornadas e as historiadas são inscritas em fundos pintados; o corpo da letra recebe cores opacas com matizes e, no interior, elementos geométricos ou vegetalizantes. As terminações são elegantes, recebendo folhagens e enrolamentos característicos da época; algumas iniciais têm longas hastes que acompanham as colunas. São frequentes os elementos zoomórficos em que domina o dragão, surgindo também pássaros ou coelhos que poissam nas letras ou se passeiam pelas margens. No fl. 2, o F do *Frater Ambrosius* recebe, além do habitual copista na terminação superior da letra, um arquero que procura atingir uma ave do lado oposto. As iniciais ornadas recebem também seres híbridos e metamórficos que se organizam no seu interior. Estamos assim face a um vocabulário gótico cujos melhores exemplares não deixam de sugerir modelos de artistas maiores como o que trabalhou no Almagesto de Ptolomeu traduzido por Gerardo de Cremona (Paris, BN Ms Lat. 16200). Os personagens que habitam as iniciais historiadas são um pouco atarracados, de cabelos louros, os judeus usam chapéus afunilados muito longos e as mulheres utilizam um turbante pouco usual. Os rostos têm olhos arredondados, narizes grandes e rectilíneos, lembrando por vezes os do grupo de Soissons (C.F. II. 34). Os panejamentos são geometriza-

dos, terminando em linhas levemente ondulantes ou mais raramente com um certo recorte; os drapeados são dados pelos traços negros, utilizando como naquela oficina, a técnica dos V invertidos (Cf. Branner, 1969).

A pintura emprega as cores opacas: azul ou rosa-velho nos fundos, o ouro brunido no interior das letras e a pontuar superfícies e contornos, o verde e o laranja como é habitual em pequenos espaços. As iniciais filigranadas, que ocupam dois espaços do texto, são vermelhas e azuis e estendem-se contidamente pelas margens.

Algumas iniciais marcam a qualidade do iluminador que, embora seguindo modelos estereotipados, nos apresenta cenas de grande harmonia e expressividade. No fl. 4v, o I da criação destaca-se pelo lugar que ocupa no fólio e pela maneira como num espaço muito limitado introduz um número considerável de cenas que constituem a narração bíblica do Génesis. Medalhões quadrilobados de fundo dourado são palco para a criação do mundo. Nos dois medalhões laterais, um anjo de longas asas situa-se à direita e à esquerda, uma água aureolada. Estas duas imagens têm o seu correspondente na terminação inferior: onde em dois medalhões circulares se representam os dois outros evangelistas com o leão alado à direita e o boi à esquerda, completando-se assim o tetramorfo. Nos medalhões verticais podemos ver Deus em majestade, que separa a terra das águas que cria o sol e a lua, as plantas, os animais, o homem e a mulher e finalmente descansa abençoando a sua obra. Segue-se, já em medalhões circulares, a tentação, a expulsão do paraíso, o sacrifício de Isaac e finalmente a luta entre Abel e Caim. Também se destaca o B do *Beatus Vir* que alia na forma da letra, o rei David, como músico e guerreiro que decapita Golias. Esta representação, que surge também no Dijon, BM Ms I e no Alc. 455, fl. 177v, não é muito comum e está ligada à tradição das bíblias românicas. Esta inicial destaca-se igualmente pelo carácter ornamental da sua haste que se prolonga pela margem em movimentos serpentiniformes, chamando a atenção para os dois momentos que se podem observar no interior, onde é especialmente expressiva a morte de Golias. Assume também carácter original a abertura do Evangelho

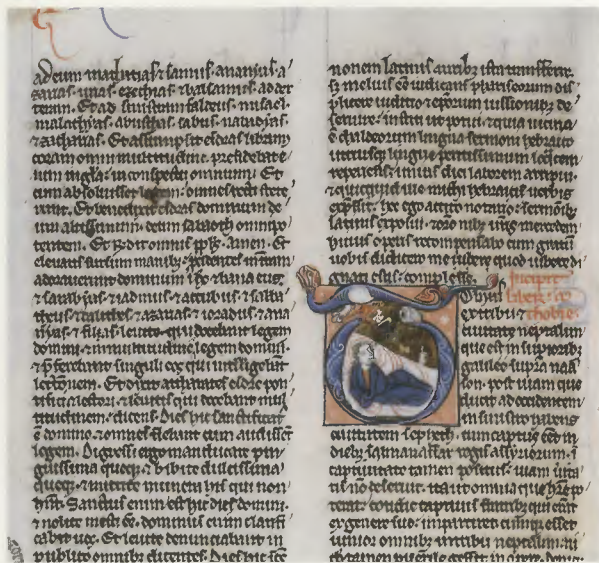
segundo S. Mateus em que a Arvore de Jessé apresenta junto deste, como que a exortá-lo uma figura feminina.

No *fl. 188v*, numa inicial de grande simplicidade, apresenta-se uma cena que sintetiza todo um livro bíblico. Nela, Tobias simboliza a resignação face à vontade divina. Deitado, junto a um muro, é ainda objecto de mais uma provação: pássaros, voando próximo deixaram cair excrementos quentes sobre os seus olhos, cegando-o, tendo-se mantido neste estado durante quatro anos. A re-

presentação não mostra originalidade revelando que esta iconografia se divulgou e foi adoptada pelos iluminadores. Neste caso a cena torna-se dinâmica através do sentido oblíquo da composição e movimento de uma das aves que rápida se dirige para o ninho. Os dragões que constituem o corpo da letra sugerem todas as forças malfélicas a que esteve sujeito Tobias.

Bibliografia: BRANNER, 1977; INVENTÁRIO DE CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.



047

[Bíblia].

- [ca 1240-1250]. - [379] f. : perg. : 260x175 mm

Lubou, BN, II, 34

Esta Bíblia, que compreende os fls. I-379, está inserida num manuscrito que inclui igualmente um Breviário (380-462) e um Missal (463-492). A junção destes três textos no mesmo códice reforça o carácter litúrgico do manuscrito bíblico. Escrito em gótica minúscula, é proveniente das bibliotecas de C. R. Jaudel e de Francisco Manuel «Cabrinha». A sua origem é parisiense e foi executado no atelier designado Soissons, segundo Branner. Segue a ordem dos livros bíblicos e prefácios (estão ausentes os prefácios S. 517, S. 531, S. 533, S. 535, S. 536, S. 539, S. 544) segundo a vulgata, depois da revisão parisiense e acompanha a ordem dos manuscritos do mesmo grupo (Rossiana Ms 317, Scheide Ms 7, Soissons 63 Lat 16748/9, Brussels Ms. 2053, Vienna Ms. II39, MMA). Desconhecemos o percurso mais pormenorizado do manuscrito mas é claro que não exerceu qualquer influência sobre a iluminura em Portugal no século XIII, já que é tardia a sua entrada no nosso país.

A sua estrutura segue o esquema habitual das Bíblias parisienses – títulos correntes muito decorativos, numeração dos capítulos e títulos rubricados a vermelho. Sessenta e nove iniciais historiadas abrem os livros, iniciais ornadas, os prólogos e as filigranadas, os capítulos. Falta a inicial e o *incipit* do Livro de Rute fl. 80 (curiosamente também ausente no Paris, BN Ms Lat. 200), e foram cortadas as iniciais do Salterio fl. 152 e do Macabeus II, fl. 293. O tipo de iniciais ornadas, historiadas ou filigranadas tem semelhanças muito acentuadas com os manuscritos que se podem incluir no grupo Soisson, nomeadamente no Paris BN Ms 200, e Scheide Ms 7, cujo iluminador deve ser o mesmo. As iniciais historiadas apresentam-se inscritas em formas rectangulares ou quadradas e ocupam seis a sete espaços do texto, saindo das extremidades elementos folheados muito simples que por vezes contornam a coluna e se estendem pelas margens em corpos de dragão ou elementos vegetalizantes. Os fundos, assim como os corpos das letras, são pintados a cores opacas com matizes, alternando o rosa-velho e o azul. O verde, o laranja, o ocre-amarelado e o castanho são utilizados apenas em pequenas superfícies. A iconografia segue o esquema habitual deste grupo e especialmente o Scheide Ms 7 e o Paris Ms Lat. 200.

O estilo das personagens é revelador do atelier de origem. A figura humana é tratada de forma sumária e é dada especial atenção à gestualidade. Os corpos são adelgaçados, as cabeças destacam-se na sua relação com os corpos que na generalidade são altos. Os rostos têm um contorno bem marcado de nariz rectilíneo, os homens têm uma pequena barba e os cabelos são tratados sumariamente. Os panejamentos caem rígidos e lineares e as pregas são conseguidas através da execução de traços negros e brancos (em forma de V invertido), sem atingir plasticidade. Destas opções, resultam cenas expressivas cheias de vivacidade mas de traço ingénio.

Do conjunto das representações que repetem em série o modelo, algumas cenas destacam-se pela originalidade e composição, entre elas, o I da Criação muito semelhante ao Scheide Ms 7. Os dois manuscritos seguem exactamente os mesmos momentos da Criação e utilizam o mesmo desenho e técnica. A inicial ocupando toda a altura da coluna, é dividida em sete rectângulos de cores alternadas (o rosa-velho e o azul), inscrevendo-se em sete medalhões a Criação do mundo em ordem descendente. Deus em majestade descansa sobre a obra criada: começa por separar a terra das águas, a luz das trevas, cria o sol e a lua, as plantas, os animais e por fim o homem e a mulher. Se o espaço é diminuto, o iluminador revela experiência e perícia ao introduzir sabiamente todos os pormenores nas pequenas mandorlas.

Interessantes são as diferenças compositivas ao longo do manuscrito em que o iluminador ou segue um esquema de simetria criando dinamismo através do contraste de cores, como é o caso do martírio de Isaias e da imagem da Trindade ou insere em espaços diminutos cenas cheias de vivacidade como é o caso da abertura ao livro de Judite em que o leito serve de linha divisória entre dois planos bem demarcados. Original no contexto dos manuscritos deste grupo é a representação da Virgem e do Menino no fl. 203. Embora seja comum no contexto dos manuscritos parisienses, no grupo Soissons só aparece neste manuscrito e no Scheide Ms 7. Também nas Epístolas de S. Paulo aos Romanos, o Apóstolo segura a cruz face a dois judeus (fl. 336), enquanto que nos restantes manuscritos deste grupo surge apenas

S. Paulo com a espada. A iconografia está assim próxima da do *Ale. 455* e do grupo próximo da Bíblia Moralizada de Toledo, mostrando a liberdade de interpretação visual do tema que era permitida no seio de cada *atelier*.

No *fl. 1*, S. Jerónimo, aqui representado como copista, inicia as escrituras no interior de uma inicial que se prolonga pela coluna terminando na margem em corpo de dragão que, recurvado, abocanha a própria asa. Tonsurado e com escapulário, o monge beneditino ou mendicante olha-nos, escrevendo de forma automática, convidan-

do-nos à leitura. Personagem mais alongado que o costume nas representações deste manuscrito, apresenta-se sentado em banco e escrevendo sobre escrivãinha com faca na mão esquerda e *calamus* na direita. O destaque dado ao pergaminho mostra bem a intenção de quem concebeu este programa iconográfico, não interessando respeitar a perspectiva mas chamar a atenção do leitor para o acto da escrita.

Bibliografia: BRANNER, 1969; 1977; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS, 1994

A.M.



048

[Bíblia].

- [12-]. - [507] f.; perg.; 240x160 mm

Porto, BPMP, Ms. 617

Contém o texto bíblico segundo a Vulgata, escrito em gótica minúscula. O texto bíblico ocupa os fls. 1-507v e a interpretação dos nomes hebraicos os fls. 508-542. Os livros bíblicos são anteceditos pelos prólogos. O manuscrito pertence ao vasto conjunto das bíblias de produção universitária parisiense. Desconhecemos o seu percurso até ao momento em que foi incorporado na BPMP.

A ornamentação desta bíblia historiada, embora siga o modelo universitário parisiense, revela um exemplar feito em série, para um possuidor mais interessado no texto que na imagem. Não segue o princípio de hierarquização das iniciais próprias destes manuscritos: iniciais historiadas para a abertura dos livros bíblicos, ornadas para os prólogos e filigranadas para os capítulos. A maior parte dos livros bíblicos não recebe inicial historiada. A paleta de cores é reduzida; a técnica utilizada é a clássica: folha de ouro fino e brumido nos fundos das iniciais, o rosa-velho e o azul como cores dominantes utilizadas de forma opaca e em matiz, o laranja e o verde-claro em pequenas superfícies. No fl. 1, surge o habitual copista a abrir o prólogo de S. Jerónimo, bem como o I do *In Principium* do Génesis, seguindo-se a utilização sistemática de iniciais ornadas até ao fl. 136. O livro de Tobias (fl. 136), Judith (fl. 138v) e Ester (fl. 141v) voltam a receber iniciais historiadas, mas novamente as iniciais ornadas passam a marcar a abertura dos manuscritos bíblicos e só o livro de Daniel no fl. 410v passa a merecer da parte do iluminador uma cena historiada. A partir deste momento, até ao fl. 503 que abre o *Incipit Liber Apocalypsis* com a usual imagem do Evangelista no acto da escrita e tendo como cenário uma cidade fortificada, seguem-se iniciais historiadas geralmente muito sintéticas.

O I historiado, que ocupa todo o fólio, é muito semelhante ao dos manuscritos parisienses desta época com a representação dos sete dias da criação: Criação da terra, separação da luz das trevas, separação da terra das águas, criação do firmamento, das plantas, do sol e da lua, dos animais e do homem e da mulher. Todas as outras iniciais, se excepcionarmos a da Árvore de Jessé, recebem cenas muito estereotipadas e reflectem a produção em série destes manuscritos.

As Epístolas de S. Paulo no *Incipit epistola, Incipit argumentum* recebem iniciais muito simples em que a representação dominante é apenas a própria imagem do santo ou a sua representação com espada e o livro no *Incipit epistola ad corinthios prima*, pouco frequente antes de 1240, mas tornando-se a mais comum das representações das Epístolas. A espada é o símbolo da própria escrita «Porque a palavra de Deus é viva, eficaz e mais penetrante que uma espada...» É assim que surge no fl. 417 a figura de S. Paulo com espada e livro ligada ao sentido de cruzada da segunda metade do século XIII. Por outro lado, a imagem equestre de S. Paulo, sobre o qual são lançadas línguas de fogo divinas, torna-se comum na iconografia da *Epistola de S. Paulo aos Romanos*, no ciclo iconográfico da Conversão de S. Paulo que aqui se reduz a esta cena.

O fl. 433 dá-nos um excelente exemplo de empaginação e da organização da iluminura de uma bíblia historiada do século XIII. O título corrente, assim como os incipit rubricados, introduzem-nos através da palavra colorida no texto bíblico e as imagens reforçam essa abertura com três tipos de iniciais: inicial ornada, de vocabulário ornamental familiar a este tipo de manuscrito, a principiar o primeiro prólogo do Evangelho de S. Mateus, inicial habitada com a imagem do anjo, símbolo do mesmo evangelista, a abrir o segundo prólogo e, finalmente, a inicial historiada com a representação da Árvore de Jessé a acompanhar o *Liber Generationis*. Esta representação generalizou-se na época românica, embora remonte ao século IX, e está presente em quase todas as bíblias góticas de produção universitária, tendo sido vulgarizada a partir de Suger que lhe estabelece a iconografia que vai prevalecer: Jessé, pai de David, suporta a árvore que no tronco recebe os reis ascendentes de Cristo, a Virgem e o próprio Cristo e nos ramos, os Profetas (Cf. Duchet-Suchaux, Pastoureux, 1990, p. 42-43). Nesta Bíblia, Jessé, cabelos longos e barbas brancas, está deitado em leito alto. Do seu peito, sai a árvore cujos ramos, transformados em ondulantes medalhões ovais, albergam Salomão com o seu ceptro terminado em flor-de-lis, David coroado com o seu atributo mais vulgar, a harpa, Maria nimbada com as

mãos sobre o peito e finalmente Cristo em majestade, abençoando com a mão direita enquanto segura o livro com a esquerda.

Esta imagem prolonga-se em ornamento pela margem superior num elegante motivo vegetal que enquadra as duas colunas. O fólio, organizado sem a riqueza de outros ma-

nuscritos, mas com a delicadeza do desenho e a harmoniosa conjugação das cores, revela-nos a experiência do atelier em que foi concebido.

Bibliografia: CATALOGO DOS MANUSCRITOS DA BIBLIOTHECA PUBLICA MUNICIPAL DO PORTO. 1880

A.M.



[Bíblia].

- [ca 1250] - II, [482], II f. : perg. : 317x195 mm

Coimbra, BGUC, Cofre 4

Texto escrito em gótica minúscula, segue os prólogos e o texto das bíblias parisienses do século XIII. É visível a marca de possuidor que foi rasurada nos seus elementos identificados. No fl. 450, na subscção, pode ler-se *Explicit iste liber Deo Gracias. Finito libro. Sit laus et gloria christi*. O texto compreende a Vulgata nos fls. 1-450v e as Interpretações dos nomes hebraicos nos fls. 451-486v. Notações litúrgicas, à margem. Proveniente da Biblioteca da Universidade de Coimbra, este manuscrito tem certamente uma origem parisiense. Não sendo possível atribuir com rigor o *atelier* de origem, tratar-se-á de uma produção universitária cuja datação se pode atribuir a meados do século XIII.

A iluminura segue a estrutura habitual neste tipo de manuscritos: iniciais historiadas para abertura dos livros bíblicos, divisões do salterio, iniciais ornadas para os prólogos e iniciais filigranadas com prolongamentos marginais no início dos capítulos. O desenho é estereotipado, a aplicação das cores faz-se da forma clássica tendo como cores dominantes o azul, rosa-velho e pequenos espaços ponteados a ouro. As cores são opacas, contornadas a preto com vivos a branco. As iniciais historiadas representam personagens tratadas sumariamente com traço leve, olhos bem marcados no rosto e panejamentos rígidos em que as pregas são dadas com traço a negro e por vezes leves sombreados. Uma pequena pincelada vermelha acentua as maçãs do rosto. Do ponto de vista formal, este manuscrito apresenta um aspecto muito particular, provavelmente marca do *atelier* onde foi produzido — a ornamentação que se estende pelas margens é enquadrada numa estrutura que termina em formas rectas em vez de dar livre movimento ao ornamento. Os motivos são os caules enrolados, as folhagens e palmetas e os pequenos dragões muito estilizados. Também a filigrana aqui utilizada se estende por toda e coluna em motivos que muito simplesmente acompanham o texto criando uma linha contínua, entrecortada por motivos de cores alternadas.

O programa iconográfico inicia-se no fl. I, como é habitual com a imagem de monge copista aureolado, figura do próprio S. Jerónimo, no acto da escrita, numa estrutura arquitectónica que sugere o claustro. Curiosamente, visto com pormenor, o pergaminho onde escreve não é suporte de um texto mas sim de um desenho indecifrável.

Seguem-se cerca de trinta iniciais historiadas que principiam os livros bíblicos. Entre elas destacam-se algumas imagens que o iluminador mais valoriza como é o caso do fl. 364: a imagem da Árvore de Jessé que acompanha o *Liber Generationis* embora reduzida apenas à figura de Jessé deitado tendo como fundo um céu estrelado e duas figuras régias, Salomão e David. O espaço deixado ao iluminador não lhe permitiu desenvolver mais o tema. Também com grande perícia, o iluminador introduz num espaço mínimo, num estreito I que abre o primeiro livro de Esdras — a narração da construção do templo: no nível inferior, o rei ordena a obra, seguidamente um operário carrega os materiais e finalmente o pedreiro trabalha já na cobertura. Igualmente dignos de atenção, os fólhos que contêm as Epístolas de S. Paulo. O manuscrito aberto revela claramente a funcionalidade da imagem no texto, as iniciais ornadas principiam os prólogos as Epístolas, e as iniciais historiadas, que albergam S. Paulo com a espada organizam-se de forma a destacar o texto, acompanhadas pelos *incipit* rubricados que ocupam um espaço triangular num todo de grande harmonia.

O fl. 3v no I do início do *Genesis*, o iluminador descreve os momentos bíblicos da criação. Começando pela divisão entre a luz e as trevas, passa à separação entre o céu e a terra e as águas. Em seguida Deus cria as plantas, o sol e a lua, o homem e a mulher e finalmente temos a representação do Calvário. As cores utilizadas são também as mais comuns nos manuscritos desta época: fundos a azul e rosa-velho, nos quais se inscrevem os personagens com panejamentos a laranja-acastanhado e azul. Pequenos traços ondulantes a branco animam os fundos e aureolas destacam-se a ouro, assim como o contorno da inicial. Embora o tratamento das personagens seja diferente, esta imagem assim como as da abertura ao Livro de Ester (fl. 184), sugerem-no o manuscrito Dijon, BM Ms. 7, fl. 15v e fl. 257 respectivamente. Este manuscrito é atribuído ao *atelier* de Aurifaber, segundo as classificações de Branner.

Bibliografia: BRANNER, 1977; ZALOUSKA, 1991

de q

penedum apud de a obrectatoz meoy
 lastib; paretiq; ue allant. l. lye. tuzpe
 ruii sigla de noua puelib; fide tra
 gruua q; mruua p mruy. ai ego sept
 siue rictat. l. m. q; uul t p uel. l. a b i n a
 aulo de offere. q; p mruua op r e t a t o
 rum p u r t i a n e f a c i t . d e u r a r d e m o y g e
 m f m e f a c i t . i n p u c a u t e q; e d i t o u a u e q u e
 r i t i a c o u s e d e d o u i t i n f a n u e y . e t d i
 f r i c o z o b e l o . l . f i d e l i a u e r u . o m n e o p
 d i t t i n g u e n a . d u m a u t r i u c e d e f a c e q u e
 n a f u i t a d f i d a n t . a u t l i f t i n a q u e r i . u n g i
 l a r a . o u f o d i t e r p a n t e q; e u n g i d i . l . a p l o y
 a n t o u r a p p u n t a n t . i n q u i b ; i n f a d e u
 r e r . e . l e g i t . q; i n u l t i s a d i e t i b ; i t d i c t u r
 e t d i t o . e q; e p p r o t o c u m f i d i i n e i . e t
 n a z a r i u i u c a b i t a r e i n t e b t i q u a p u n
 t e m u r . e t f l a m m a d e n e u t e e t f u e u r
 a d i u n e . e t q u e u e c e u l t u r u i r . a a u n t
 a u o i u r . l i . c o z . h o . a t . q; p a r t e . d i . f e . e t
 m i l l a a n a q; p u n t i n f i r t a f i n a d i f i c u r
 i n t e r o g n o m s a t q u o c o r u b i h t e m p a f i r
 a u d i t u i t p o n i t e . d e l i b i s r e b a t e p
 f i l i u s . p a r t i u s r e f t o m o n i e d i f e f . a
 e i d i t i p l u a . d e r u i n i a c h a r i o . d i f i n s
 u p u b i l i s . d i r u m e p i o i f o m a q; m u l t i
 i g n o r a n t e s a p e n t p l o y . d e b e r a t a f e r r i
 m u . e t i n t e r o . n o i m a s . f i b s a n e t e n t a
 p f e r u i t . e m i l i a t e r o n t i t e u a l e p o n e
 i n e d i p u d e n t f i d e d i c t i o f i l i . f e p r o d i
 m e u s m i t e r u l t i d e r e t a n . q; p e r o o p d i
 p l e c u t u u i n t a t e n . c o p h i c e r . d i . m a y e
 r e d o f i d e l i t i t e q; i p l a r o u r d y m a q u e r
 u d e l a . d e t a q; r i b r e t e . f i f i m i a d i f i
 t i n a r e t i n t e r e p e . f i n o . a f p i f e d . a u r
 d i r u i f i d i a n t . a u r o u d e t a n e m a n t e m
 r e g i f a r i f i d e r . e t a r b a n y . f i d e i t i u n d
 g a u r i n . d i f i f o q u i d p u l a u t o r . l y e .
 o f i l u l a a l e x a u d o n e i n d i c t o f i o p e r i u r
 q u i b ; d i n t i a d e u r f e m p r a t e u e . u i a n t i
 e u i d e p r o t o m e . p p a n t i p t e r . e r i n i t o
 p o t r e p e r o f e p h i s . u l t i f i d e r e d i l i n e s .
 u r u a f a f i l i a s c o n g i n o s . a u n t i f e f e
 l u r . i i p h a f t e d i l a d e t e s . u a r u a l u d a
 e t e t e i n p r e m i b i f i o u e r u i t i p o d i r .
 h o e r u d i a e o r d i t o p o n a . q; i m e h i c
 n a m i f i r . i f o r e p u n t i t . f u l l . e o n d i m
 a u y . u e o f o n o s . p l a r o n o s p l a t o g o n a m
 e t d e u o f u n t p r e h f o r e m . a f l e r . r e b o
 r a o f i d i n t i t i t . a u r a l l . d e e u e l i b e f e

lax. mupno. ahrp aplos f6 h6
 refonoma r6m6 ur ep6 m m m
 eumt. h6 f6p m u r e d i u t e n t i
 e d o q; d a m p n a n u t n e r e s m
 n i n e . e s i o p t i o y f i n d i a f o u o
 d i u . q d p o l l u m u r l a l o r a n t . l i i i
 t e r t i a n f i u e r a d u n e n t i x p i . a
 e p s . e r e p n e t e l u r d u b i s p o
 n i l e x f e a r e u i t e . h o s i o f t i u l l i
 o n e u s r e f i r e t e a u e m s a i a
 p h i a m . e p i i h y f i u a u f a r b u r
 a i r u . a u d i t a . a n t i f a n a r u u r
 t a r . d e u e l u s u l l i m . n e l e z
 p f e r a m s . a u d i g e m u l e o b r
 e t a r o . a u t o t a . f o n d u p n o .
 u o n r e p l e n t o . l y e . e r e f a n e r
 a n e t i s i l l o a p l o s p f a r . p e r
 i t o m u o f u i p f o n a r . q u o f
 a n i p h a r u e f i d e l i a c a u f i n a
 p o m i l a g o . f a b i . u l m i u g e n e
 f o u m n u r i c o r e p e r . a u d i l y
 n o t e m a g n s . d e u m p i n a l
 n o s e d m e c o n n a s . d i c i t u
 n u m i a r b e f i n d e o e n a u e . m a g
 o a l e b e o s . u n i f a r u m m d n i
 m a g a d o e f i t e . d e u l i h i r e g
 e r a u d i o s i i h a t e d i u r e s i o
 f e p o t a a b a p l i s u l t i p a r e r e
 f i n o m a p l u d i t e . e r e f i d a n o
 u f u r d e a m p i g n a l a m i a d i
 g r e c a . g e m q u i i h e b e a r b u r y
 c o r u u i n t o s . f i n e r e p o s
 d e f i b i l i t e . u r e p m e t i a o p u s
 f i b i d e f e t i r . e a g e n e t i e e o u d
 u n e p e . o d u i t . u u e d e q; p
 u r i n e d o d a u f p i u e o f e p r i f i r
 i b u r u l a n i n a u o f c i f f e r e
 f e r r o n e u . **I n a p e r i b i g e n e t i .**
I n f p u n t i o g a u u e d a o e l
l u m e r u m . f e r a a u s e n r l
 a u r o . f a u a t i a . e r e n e b e e u a r
 f i f i a c e u u b i f l e x f e d u m u
 f e r b u r u f i p a q u a s . p e r r e g
 d e u s . f i a r l y e . f e f i d e l y . e r
 u o r d e u f i n e u . q; e r f o n a
 e r d i f f i r l u c e m . a r u d e y a p
 u e l l a n t e q; l u c e m d i e u . a t u e
 u i d e n o c t e m . f i c t u m q; f u e l
 f e r . f a m a u e d i e s u n d . d i g r
 q u o z t e r o . f i a r f i r m a t a t i u e



050

[Bíblia].

[ca 1250]. - III, [571], III f. : perg. : 179x120 mm

Coimbra. BGUC. Cofre 5

Escrita em gótica minúscula, esta pequena bíblia compreende nos fls. 1 ao 527v o texto bíblico da vulgata e nos fls. 528 ao 571 as interpretações dos nomes hebraicos. Desconhecemos o percurso deste manuscrito que é proveniente da Biblioteca da Universidade de Coimbra, sendo a origem parisiense.

Exemplar portátil, revelará um possuidor universitário que adquire o volume não tanto pela sua riqueza ornamental mas pela necessidade de estudo do texto. A organização deste volume segue a estrutura habitual: iniciais historiadas no começo dos livros bíblicos, iniciais ornadas na abertura dos prólogos e iniciais filigranadas a acompanhar os capítulos. As iniciais historiadas apresentam-se segundo um modelo iconográfico de produção em série que não se afasta muito do modelo seguido no manuscrito BUC Cofre 4, embora a ornamentação deste seja distinta, e os personagens mostrem a participação de um artista diferente inuitos aspectos são comuns. A simplificação das imagens, a leveza do traço, a rigidez dos panejamentos leva-nos para uma cronologia e origem semelhantes. Também aqui as pregas são executadas a linhas negras e os corpos sofrem um processo de simplificação muito acentuado. Algumas exceções apresentam-nos imagens alongadas com um tratamento mais delicado de vestes que caem com maior naturalidade como na representação do profeta Zacarias que segua o livro no fl. 391. Neste caso torna-se difícil afirmar se se trata de um outro iluminador ou o mesmo que face a outro espaço se torna mais versátil e consegue imagem de maior qualidade. A paleta de cores é a que corresponde a uma certa uniformização que o gótico veio introduzir: o rosa-velho e o azul dominam largamente, sendo utilizados em pequenas superfícies os laranja, os violeta-acinzentados e o ouro nos contornos das letras, nas auréolas e em pequenas superfícies que se pretendem realçar. Contudo, se a imagem

surge simplificada, o ornamento é aqui mais rico estendendo-se as hastas das letras pelas margens em movimentos caprichosos. É utilizado um vocabulário reduzido, em que os corpos de dragão são muito simplificados e os caules enrolados e folhagens muito finas. As iniciais filigranadas, azuis e vermelhas alternadamente, que principiam os capítulos são de pequenas dimensões (dois espaços interlineares) mas a filigrana estende-se longamente pelas margens.

No fl. 4, o I de abertura do *Genesis* traduz igualmente uma atitude de simplificação. Em retângulos pintados de cores alternadas, azuis e rosa-velho inscrevem-se os momentos da Criação em mandorlas. No seu interior, sucedem-se a separação da luz das trevas, a criação do Sol e da Lua, das plantas, do homem, dos animais e da mulher e finalmente o descanso em que Deus em majestade abençoa com a mão direita e segura com a esquerda o mundo criado. A terminar a representação do Calvário, onde mais uma vez surge o verde a marcar a cruz, Cristo, com a cabeça inclinada sobre o cruzamento dos braços da cruz, ladeado da Virgem e de S. João. Se esta cena é bastante vulgar a acompanhar esta inicial, três personagens que a rodeiam levantam-nos dúvidas quanto ao seu significado: a imagem da esquerda poderá ser o centurião representado de turbante e lança, de costas para a Crucifixão; do lado direito, uma imagem feminina aureolada torna-se de facto bastante enigmática podendo eventualmente ser uma santa mulher já que traz consigo uma oferenda enquanto a que se apresenta por baixo é a imagem canónica da Ressurreição, onde geralmente está representado Adão. Esta imagem do I, tal como a da Árvore de Jessé, parecem-nos estar próximas do BUC Cofre 4 pelo que os dois manuscritos devem ter uma cronologia próxima.



Bibliografia: BRANNER. 1977; ZALOUSKA. 1991



051

[Bíblia].

[12-]. - III. [489]. 1 f.: perg., 163x110 mm

Porto, BPMP, Ms. 621

Bíblia portátil de produção certamente parisiense, escrita em gótica minúscula. Compreende o texto da vulgata com os prólogos parisienses e teria pertencido ao fundo de Santa Cruz mas desconhecemos as condições em que entrou neste mosteiro.

Os fls. I-448 compreendem o texto bíblico, os fls. 448-483v, as interpretações dos nomes hebraicos e os fls. 484-489v, os índices.

No contexto das bíblias parisienses, é um manuscrito de grande simplicidade, apenas com duas iniciais historiadadas: o primeiro fólio com a habitual figura do copista e no fl. 3v o I da criação apenas com três imagens. Nesta inicial que se estende pela margem, Deus cria o mundo, separa a terra das águas, e dá vida às plantas. É pouco comum esta inicial limitar-se a estes três momentos, já que está quase sempre presente mesmo nas imagens mais simplificadas, a criação do homem e da mulher.

Trata-se de uma obra para leitura individual, livro de estudo encomendado provavelmente por algum cônego regente (a confirmar-se a sua proveniência conimbricense) que o terá doado ao mosteiro.

A organização da iluminura no contexto do códice faz-se contudo com bastante regularidade. Possui títulos correntes e caldeirões rubricados e pequenas iniciais filigranadas azuis e vermelhas cujas hastes se espalham

pelas margens, conferindo ao texto um aspecto colorido. A hierarquização das iniciais faz-se como é habitual, iniciais ornadas a abrir os livros bíblicos e filigranadas a iniciar os capítulos e menos frequente os prólogos.

A técnica da pintura é a clássica, embora muito simples e as cores muito reduzidas, o azul, amarelo, verde e o ouro apenas em pequenos reais e não a cobrir os fundos como é frequente neste tipo de iniciais.

No fl. I a abrir o *Incipit epistola saneti Ieronimi*, uma representação de copista é a figura central no interior do F que inicia o *Frater Ambrosius*. É um monge tonsurado, que sentado em banco escreve sobre escrivaninha, segurando na mão esquerda a faca que lhe permite raspar o pergaminho, apagando os erros e simultaneamente servir de guia e controlar a escrita e na mão direita segura o *calamus* no acto da escrita. A personagem está enquadrada sob arcaria trilobada, que sugere um ambiente claustral e executa atentamente a sua tarefa. Apesar de integrado, com rigor, no interior da letra o escriba descansa um dos pés na haste da letra. Esta imagem que é uma das mais frequentes dos manuscritos parisienses surge aqui numa das suas formas mais simplificadas.

Bibliografia: CATALOGO DOS MANUSCRITOS DA BIBLIOTHECA PÚBLICA MUNICIPAL DO PORTO, 1880

A.M.



052

[Bíblia].

- [12-] - [610] f. perg.; 246X163 mm

Lisboa, BN, IL 63

Escrito em gótica, este manuscrito contém o texto bíblico da Vulgata (fls. 1-537) e as interpretações dos nomes hebraicos (fls. 537-610). É proveniente da Biblioteca de Francisco de Melo Manuel (Cabrinha).

Manuscrito tardio, finais do século XIII, é de origem incerta, embora seguindo o texto e os prefácios parisienses, tem características que o aproximam mais de oficinas meridionais. As semelhanças estilísticas e o tipo de letra sugerem os manuscritos da Catalunha, nomeadamente o da BN Lat. 30 (Cf. Avril, 1991, p. 73-75) que é atribuído também ao 3.º e 4.º quartel do século XIII. O Manuscrito segue o esquema de ornamentação próximo das bíblias parisienses universitárias, mas há uma maior liberdade na iconografia adoptada e as imagens são mais cuidadas. Os títulos correntes são profusamente filigranados, os *inipit* são rubricados assim como a numeração dos capítulos. A hierarquização das iniciais segue o esquema comum: iniciais historiadas para a abertura dos livros bíblicos e divisões do saltério, iniciais ornadas no começo dos prólogos e pequenas iniciais filigranadas a azul e vermelho alternado que se estendem em motivo contínuo pelas colunas, marcando as divisões em capítulos ou mesmo os títulos correntes.

Encontramos neste manuscrito duas formas de criar iniciais, uma mais contida com pequenas terminações de tipo vegetalista enquadrada em fundos pintados e outras que nos introduzem em pleno gótico; as hastes das letras (embora algumas se mantenham fiéis a um esquema ornamental mais contido) alongam-se e terminam em cachos de folhas estilizadas, os caules tornam-se finos e os enrolamentos multiplicam-se, desdobrando-se pelas margens em composições simétricas. Diversificam-se os motivos zoomórficos das iniciais ornadas e historiadas. Tratados de forma fantástica e naturalista, cães, carneiros, coelhos e aves substituem-se aos dragões. Seres híbridos vulgarizam-se e aparecem mesmo as *drôleries* nas



letras ou nas margens. As personagens ganham nova forma e assumem um carácter mais naturalista, são alongadas e delicadas revelando já um certo humanismo, onde não falta o característico sorriso gótico; as formas do corpo são bem marcadas, os rostos serenos, de cabelos encaracolados e os olhos arredondados. As arquitecturas acompanham esta renovação artística, as arcadas são em arco quebrado, sugerindo mesmo as lancetas góticas. Há uma maior aproximação à realidade nas arquitecturas que encimam as iniciais.

A técnica da pintura é a comum, as letras são inseridas em quadros de fundos pintados a cores opacas, o desenho é contornado a preto com realces a branco. Em pequenas superfícies, coroas, aureólas, círculos utiliza-se o ouro brunido, o verde muito claro e o laranja; as cores dominantes são o azul, rosa-velho e malva. Os corpos são pintados a branco, processo pouco habitual. Os panejamentos ganham igualmente uma outra plasticidade e modelam o corpo, embora terminem em linhas pouco onduladas. O programa iconográfico é ainda o parisiense mas há uma maior liberdade no tratamento de algumas cenas. Importante referir igualmente a correspondência quase completa com o Paris, Lat. 30 que possui setenta e quatro iniciais historiadas e também do ponto de vista estilístico próximo do Paris, Lat. 39.

Algumas iniciais historiadas são dignas de nota pela qualidade ou originalidade da sua representação. O livro de Rute fl. 109 abre com uma interessante inicial que embora seja a representação comum tem aqui um excelente tratamento: a letra divide-se em dois planos e é encimada pela arquitectura de uma cidade muralhada. Numa arcaria de volta inteira Elimelec caminha com cajado a sugerir a viagem de Belém para os campos de Moab. No segundo registo, Noém com os dois filhos seguem-no. A comunicação que se estabelece através de gestos e olhares



entre os dois níveis é notável. Também se evidencia pela qualidade do desenho o início do *Liber generationis*, abertura do Evangelho segundo S. Mateus. A figura de Jessé deitado afasta-se das mais divulgadas pelos *ateliers* parisienses. Jessé é representado geralmente como um ancião e gerando a árvore que origina a ascendência de Cristo. Aqui, é representado como um jovem deitado que delicadamente repousa a cabeça sobre o braço. A qualidade do desenho, o contraste das cores, a forma como se organizam os panejamentos centram o nosso olhar na figura, esquecendo quase as personagens que autónomas do seu criador se organizam nos quatro medalhões. Torna-se difícil a identificação destas personagens devido à ausência de atributos, mas tratar-se-á certamente de David e Salomão.

No fl. 4v, a abertura do Génesis é celebrada de forma condigna com um excepcional I. O corpo da letra acompanha toda a coluna e divide-se em duas ramificações quase simétricas em que se conjugam de forma ti-

ca e harmoniosa: caules enrolados, dragões alados e elementos profanos que escondem seguramente um sentido simbólico. Na leitura descendente dos momentos da criação vemos, no primeiro momento, Deus que segura o mundo separando a terra das águas, na segunda, osenta dois globos talvez para deixar claro a simultaneidade desta cena com a da separação da luz das trevas, em seguida cria o sol e a lua, os animais, os peixes do mar e aves no ar, o homem e a mulher e finalmente descansa, em majestade face à obra concluída. Num último registo e sob uma arcada de volta inteita representa-se o Calvário na sua forma mais comum, o crucificado sobre cruz verde ladeado de Virgem e de S. João. Esta sucessão e o estilo dos personagens leva-nos de facto ao fl. 4v do Paris, Ms Lat. 83 embora neste último os prolongamentos da letra sejam mais ricos, em imagem e ornamento.

Bibliografia: AVRIL, 1983, INVENTÁRIO DOS CÓDIGES ILLUMINADOS ATÉ 1500, 1994

A.M.





053

[Bíblia].

- [ca 1260-1300]. - 545 f. : perg. ; 320x230 mm

Liboa. ANTT. C.F. 137

Esta Bíblia apresenta várias mutilações e acrescentos posteriores, motivados, provavelmente, pela censura à ornamentação marginal e a substituição do I do Genesis. É precisamente no fl. 1 acrescentado que se encontra a indicação da data de 1422, mas o restante códice é, sem dúvida, muito anterior. Não sabemos ao certo a sua procedência, mas, quanto à origem e datação, utilizando a tipologia de A. Conti, podemos concluir que se trata de uma obra iluminada na cidade italiana de Bolonha, à roda de 1260. O texto segue a tradução da Vulgata comum a outras bíblias bolonhesas, sendo os livros precedidos dos respectivos prólogos, tendo no final a indicação das perícopas do Epistolário e do Evangelhário, e ainda, as *Interpretationes*.

Quanto à iluminura, é típica da escola bolonhesa do «primo stile», de iluminador anónimo associado à Bíblia existente na Biblioteca Nacional de Paris (Ms. lat. 22), que A. Conti considerava como obra exemplar da «prima maniera», datável de 1260-1270. Na verdade, os motivos ornamentais, nomeadamente as folhas lanceoladas, os nós que se encontram nos prolongamentos das letras ou nas ramagens, os ornatos marginais com uma ironia e uma construção diferentes da escola parisiense, a ternática e o tratamento da figuração, bem como a cor, apontam claramente nessa direcção.

A Bíblia abre com algumas iluminuras à maneira renascentista, resultando dos acrescentados referidos: no fl. de guarda vemos a representação da Lei divina – «Lex Domini in aeternum» – sob um baldaquino sustentado por colunas toscanas; no fl. 1r, o frontispício em letra gótica rotunda com catedral e uma pequena imagem da Igreja; no fl. 1v, a ilustração do prólogo com S. Jerónimo a que se segue nova intervenção nos fls. 5v e 6r, substituindo o I do Genesis por um quadro medíocre, ocupando a página inteira, tendo ao centro um tondo com a criação da mulher, e por uma nova letra, estreita e com motivos decorativos, imitando os utilizados no códice, que se assemelha às emendas introduzidas nas volutas da grande maioria das iniciais historiadas.

O programa primitivo compreendia uma letra historiada no início de cada livro e a introduzir os respectivos prólogos, mais frequentemente fitomórfica, normalmente de dimensões mais reduzidas, e iniciais filigranadas assinalando os capítulos. Utilizando geralmente fundos azuis, a letra

organiza a figuração em enquadramentos rectangulares ou arquitectónicos, prolongando-se em hastes com nós, pérolas e folhas lanceoladas, rematando com uma ou duas volutas simétricas que, primitivamente enquadravam «drôleries», pássaros, carrancas, dragões, na sua grande maioria cortadas e reintegradas, em seguida, com pergaminho de qualidade semelhante e com motivos vegetalistas. No fl. 512v, no final do Apocalipse, de datação coeva dos acrescentos, é representada a prisão do Demónio no abismo, por mil anos, com legenda em cartela rodeada por festões. Na iluminura primitiva, a reduzida presença do ouro, a técnica de pintura de canada *ténue*, substituindo, frequentemente, os matizes pela linha rápida para os realces, denunciam uma oficina habituada a produzir em série, de forma ágil, para um meio constituído acima de tudo por um público leitor; ainda que bela, a Bíblia deveria ser, antes demais, a fonte da Palavra divina.

Folia 410v: O tema da Árvore de Jessé encontramos-lo frequentemente na iluminura bolonhesa deste período, associado ao «Liber Generationis» do Evangelho segundo S. Mateus, abrindo o Novo Testamento, tal como o I do Genesis, com uma composição idêntica, inicia o Antigo, Jacopino da Reggio, artista que laborou em Bolonha na época da feitura deste códice, utiliza quer a estrutura linear, como esta, em que na haste horizontal da letra se insere a figura de Jessé reclinado, dispendo-se as restantes figuras, linearmente, ao longo da haste vertical, quer a estrutura mais ou menos arborescente, organizando-se a composição no interior do rectângulo em que a letra L se insere, como acontece na Bíblia de Évora, aqui exposta. Denunciando uma paleta sóbria, em que predomina o azul, esta pintura rápida, de canada *ténue* deixando transparecer o desenho preparatório, é um trabalho oficial, em que é possível distinguir diferentes momentos, e uma gestualidade perfeitamente aprendida e estereotipada, como pode ver-se nos realces dos cabelos, das barbas e da folhagem.

Bibliografia: SALMI, 1955; CONTI, 1981; ALBUQUERQUE, 1990; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994; PEIXEIRO, 1995



etiam labore sumptis se unum
 si gnaur. quarta iohem eu angel
 ita. q. a. s. h. i. p. r. u. i. q. u. i. e. q.
 a. a. l. i. o. r. e. s. e. h. i. n. d. e. u. b. o. d. e. b. i. p. e.
 t. e. c. e. t. q. u. e. s. e. q. u. i. n. t. i. m. i. t. e. n. d. e.
 s. e. n. s. i. m. p. r. o. f. i. a. n. t. e. r. u. i. c. o. r. u. m. r. e.
 e. t. a. q. u. e. n. n. a. t. i. p. e. d. e. s. t. q. u. o. n. i. q. u. e. s. t.
 i. b. a. t. i. b. a. t. n. o. n. r. e. d. e. t. u. m. i. n. a. e. d.
 a. c. o. o. n. a. m. p. l. a. n. a. o. c. u. l. i. s. q. u. a. n. t. i. l. l. e. a. c.
 l. a. m. i. t. a. t. e. i. n. m. e. d. i. o. d. i. s. t. e. n. t. e. r. e. t. a. r. o. t. a.
 i. n. d. i. a. m. a. i. n. s. i. n. g. u. l. i. s. q. u. a. n. t. o. r. s. i. a. c. e. t.
 e. n. e. p. a. p. a. l. i. s. s. i. c. i. p. i. s. t. p. o. s. t. e. p. o. s. i. t. o.
 r. e. x. v. i. i. t. e. m. o. z. u. m. q. u. i. t. e. n. e. n. t. o. s. e. q.
 e. t. i. b. u. s. q. u. a. l. i. a. s. a. d. d. a. n. t. a. q. u. m. i. d. e. l.
 a. q. u. i. n. t. u. a. t. u. r. s. u. l. g. u. r. a. a. q. u. i. n. o. m. e. n. u. a.
 q. u. e. p. e. r. i. t. s. e. d. i. s. c. e. n. t. e. r. e. t. a. m. a. r. e.
 u. r. e. t. u. m. q. u. a. n. t. o. r. a. n. u. m. a. l. i. a. p. l. e.
 n. a. o. c. u. l. i. s. d. i. e. l. e. c. t. a. m. m. a. p. r. i. m. i. s. i. m. p.
 l. e. o. n. i. s. q. u. i. s. i. m. i. l. e. i. u. t. i. l. o. a. s. i. m. i. l. i.
 n. i. l. e. h. o. m. i. n. u. m. q. u. a. n. t. a. m. e. s. u. n. t. e. a. q. l. e.
 n. o. l. a. n. t. E. t. p. o. s. t. p. a. u. l. u. l. u. m. p. l. e. n. a. i.
 q. u. i. d. e. r. a. n. t. o. c. u. l. i. s. a. r. q. u. i. e. n. t. i. s. h. a. b. e.
 b. a. n. t. d. i. e. a. c. n. o. c. e. d. i. c. e. n. t. i. a. s. o. c. i. s. q. u. e.
 s. e. p. d. o. m. i. n. u. s. d. e. u. s. o. m. n. i. p. o. e. t. q. u. i.
 e. n. t. e. r. q. u. i. e. s. q. u. i. u. i. n. s. i. n. g. u. l. i. s. e. q. u. i. b. u. s.
 c. u. n. c. t. i. s. p. h. i. e. t. e. o. s. t. e. n. d. i. t. q. u. a. n. t. o.
 s. i. e. t. a. n. t. i. m. e. u. a. n. g. e. l. i. a. s. u. l. a. p. i. a. o. e. d.
 a. p. o. s. t. e. r. o. z. n. e. n. t. i. a. s. m. o. r. t. u. i. s. m. a. g. i. s.
 h. e. r. e. n. t. i. s. q. u. e. c. e. l. e. s. t. i. o. s. i. u. n. i. s. c. a. n. t. e. t. a. s.
 i. d. e. s. e. o. u. d. e. a. s. i. e. m. o. u. d. i. m. e. p. a.
 m. i. l. i. o. n. i. u. m. i. e. i. e. u. a. n. g. e. l. i. u. m.
 i. n. d. e. a. p. r. i. m. i. s. i. s. t. e. a. n. t. u. s.
 u. o. c. a. t. i. o. a. d. e. u. m. e. t. p. u. b. l. i. c. a. n. i. s.
 a. e. n. b. a. s. t. i. e. r. u. o. z. m. e. n. t. i. o. s. e. x. p. i. p. n.
 e. i. p. i. a. s. i. m. e. t. e. m. u. n. i. s. e. i. u. s. p. a. r. t. i. a. e. r.
 a. i. n. c. i. t. i. o. m. a. i. n. e. a. l. s. i. n. e. i. u. s. i. f. m. c. o. a.
 e. l. e. c. t. o. s. f. i. u. t. d. i. o. n. o. z. m. q. u. i. n. a. n. e. t. p. a. n. b. u. e.
 e. x. p. i. s. i. o. z. q. u. a. d. e. n. a. t. i. o. n. i. s. r. i. s. o. f. o. a. m. t.
 e. r. p. o. t. i. o. p. a. n. e. i. p. u. m. a. c. c. e. l. e. s. t. i. e. m.
 e. t. o. n. i. s. e. p. p. o. n. q. u. e. r. e. x. e. l. e. c. t. e. t. u. s.
 i. n. t. u. m. i. n. i. m. i. t. u. o. n. i. s. d. i. e. d. i. n. g. e. s. a. n. t. q.
 a. r. t. u. s. i. n. s. i. n. g. u. l. i. o. n. i. s. d. i. e. u. s. i. n. e. x. p. i. n. d.
 s. i. m. i. l. e. d. e. u. m. a. d. u. h. i. s. u. s. o. n. i. o. i. h. i. d. i. g.
 e. n. t. i. o. n. i. s. u. s. q. u. i. d. i. s. t. i. c. i. e. n. t. i. s. e. p. r. i.
 q. u. e. e. t. e. r. o. s. t. e. n. d. e. a. d. e. i. u. s. o. p. u. s. m. o. p.
 s. i. n. t. e. r. n. a. m. i. n. h. y. s. i. q. u. o. z. g. e. n. i. s. p. o. s. i.
 t. i. v. s. i. o. p. a. r. t. u. s. a. y. n. o. z. i. o. e. t. s. i. m. o. n. i. a.
 s. i. n. e. q. u. i. r. e. q. u. a. s. o. n. i. u. s. r. e. x. i. f. c. o. r. d.
 n. i. s. d. i. s. p. h. i. s. t. o. u. l. l. i. s. q. u. i. s. i. d. u. n. e. c. e.
 s. a. n. u. m. e. s. t. d. s. e. x. p. e. r. i. t. q. u. i. s. e. i. t. e. x. p. o.
 l. i. t. e. r. e. s. i. t. s. u. b. l. e. g. n. a. n. t. e. r. u. g. i. n. e.

M

M
 T
 e
 s

passit miane. omnia in uae fime.
 ur trum pbat in eam me eris. r. e. f. a.
 ent in cor. s. a. c. q. u. i. s. n. o. s. i. n. i. s. u. n. t.
 b. y. s. i. o. s. u. l. y. n. o. s. i. p. a. m. r. e. h. i. s. t. e. n. t.
 i. n. s. i. l. i. s. f. i. n. e. r. u. n. e. p. u. o. f. i. n. e. c. o.
 s. t. e. n. d. e. n. t. u. m. i. n. s. e. e. u. m. p. a. r. e. e. q. a.
 u. n. i. t. e. i. n. q. u. o. e. n. a. n. g. l. o. i. n. i. e. e. s. t.
 d. i. s. t. a. n. e. b. i. u. s. d. e. u. m. s. e. p. t. e. m. a. u. m. e.
 d. i. a. n. l. p. f. i. a. a. g. n. o. s. e. t. u. r. u. o. o. c. a. t. o. z.
 a. p. l. i. e. o. p. u. s. e. i. n. a. n. g. e. l. i. s. e. o. d. i. n. o. m. e. i.
 d. e. i. i. n. e. a. r. e. n. a. s. e. n. t. i. s. p. a. n. u. l. a. l. e. g. e.
 r. e. f. m. r. e. l. l. i. g. a. n. t. a. t. q. u. i. n. o. c. i. n. q. u. o.
 q. u. i. s. i. s. s. u. n. t. e. q. u. i. p. h. i. e. e. x. p. e. r. i. t. u. r. o. z.
 q. u. o. f. e. a. n. t. M. o. s. e. u. m. h. e. c. i. n. s. i. d. i. o.
 a. r. g. u. m. t. s. u. n. t. q. u. i. d. e. s. e. t. r. i. n. a. z. e. o. p.
 a. n. t. i. s. e. m. i. n. t. e. l. l. i. g. e. n. d. a. d. i. u. g. e. n. t. e. e. x.
 p. o. s. t. e. r. o. z. q. u. e. n. t. i. o. n. o. r. a. e. t.

BER genonim. h. i. u. s. i. l.
 i. n. d. a. m. t. i. n. a. b. e. a. a. A. b. a.
 a. m. g. e. n. n. i. t. y. s. a. e. y. s. a. e.
 a. u. t. g. e. n. n. i. t. j. a. c. o. b. i. s. e. c. o. b.
 a. u. t. g. e. n. n. i. t. j. u. d. a. m. a. f. r. e. d.
 e. u. s. i. u. d. a. s. a. t. g. e. n. n. i. t. p. h. y.
 r. e. s. e. a. r. a. m. d. e. f. a. m. a. t. p. h.
 a. r. e. s. a. u. t. g. e. n. n. i. t. e. s. t. o. n. E. s.
 t. o. n. a. u. t. g. e. n. n. i. t. a. r. a. m. a. n.
 a. u. t. g. e. n. n. i. t. a. m. u. d. a. b. a. d. a. o.
 i. n. d. a. b. a. u. t. g. e. n. n. i. t. n. a. a. f. o.
 i. n. a. a. s. o. n. a. t. g. e. n. n. i. t. s. a. l. o.
 m. o. n. S. a. h. p. o. h. a. t. g. e. n. n. i. t.
 b. o. o. d. e. m. a. d. h. e. z. a. u. t. g. e. n. n. i. t.
 d. e. b. e.
 e. r. a. d.
 O. l. e. b.
 a. t. e. g.
 n. u. l. t.

1. I. e. t. a. t. i. s. g. e. n. n. i. t. d. a. m. r. e. g. e. d. a.
 i. u. d. a. u. t. r. e. x. g. e. n. n. i. t. s. a. l. o. m. o. n. e. e. x. a. d.
 s. u. r. i. n. e. S. a. l. o. m. o. n. a. t. g. e. n. n. i. t. r. o. b. a. l.
 R. o. b. a. m. a. t. g. e. n. n. i. t. a. b. i. a. m. A. b. i. a. a. u. t.
 g. e. n. n. i. t. a. l. a. I. t. a. a. t. g. e. n. n. i. t. i. o. s. a. p. h. a. r.
 j. o. s. a. p. h. a. r. a. t. g. e. n. n. i. t. j. o. z. a. m. j. a. z. a. a. u. t.
 g. e. n. n. i. t. o. c. i. a. m. e. c. i. a. s. a. t. g. e. n. n. i. t. j. o. a.
 s. t. a. n. j. a. d. i. a. s. a. t. g. e. n. n. i. t. a. d. i. a. y. I. e. h. y.
 a. t. g. e. n. n. i. t. e. c. e. d. i. a. m. e. c. e. h. i. a. s. a. u. t.
 g. e. n. n. i. t. m. a. h. a. s. e. n. a. m. a. s. a. l. l. e. e. s. a. t. g. e.
 n. n. i. t. a. m. o. n. A. m. o. n. a. u. t. g. e. n. n. i. t. j. o. h.
 a. m. j. o. s. i. a. s. a. u. t. g. e. n. n. i. t. j. e. o. n. i. a. y. a. f. i. s. y.
 e. l. s. i. m. i. n. i. m. i. g. i. d. e. s. b. a. b. i. l. o. m. i. s. r. e. o. o. d.
 a. t. g. n. i. s. a. l. a. n. h. e. l. s. a. l. a. a. t. h. y. e. l. a. t. e. n. i.
 p. o. d. b. i. l. e. l. e. o. t. o. b. i. u. s. i. a. t. g. n. i. e. l. i. d. o.
 E. n. a. c. h. i. a. u. t. g. n. i. s. i. e. o. z. a. t. e. o. z. a. t. e. g. n. i.
 S. a. d. o. h. e. S. a. d. o. h. e. a. u. t. g. n. i. s. i. e. t. h. i. a. t.
 a. u. t. g. e. n. n. i. t. e. t. i. u. d. a. m. a. n. d. g. e. n. i. e. l. e.
 a. e. r. e. t. e. n. t. a. t. e. l. e. a. z. a. n. a. t. g. e. n. n. i. t.
 a. d. i. a. m. e. t. u. r. i. a. n. a. t. e. g. n. i. s. j. a. c. o. b. i.
 j. a. c. o. b.

Sem referência a qualquer datação e ao local de origem (no fl. I existe uma nóta de posse em parte rasurada: «*Iste liber est...*»), esta Bíblia, poderá, contudo, ser atribuída a uma oficina italiana de Bolonha. Na verdade, a letra do tipo universitário «bononiense», os ornatos de folhas lanceoladas, o tratamento bizantinizante característico das figuras, o ornato filiforme, de cor branca, dos fundos, indicam-nos, com relativa certeza, aquela procedência. Os dados recolhidos em M. Salmi e A. Conti, levam-nos a considerá-la da segunda metade do século XIII, ou, com menos probabilidade, dos primeiros anos do XIV. Na verdade, podem assinalar-se semelhanças de estilo com a *Bíblia Vaticana latina 20*, situada à roda de 1270.

A iluminura da Bíblia de Évora, situa-se, pois, numa fase de evolução do *«primo stilo»* bolonhês, mais rico na policromia, valorizando sobremaneira as cores frias, especialmente o azul-intenso, ultramarino, tal como propunha Cimabue, mais elaborado nas técnicas pictóricas, transformando a Bíblia num livro-objecto sumptuoso, cheio do brilho da cor e do ouro.

Abre com a inicial **F** do Prólogo, ocupando a altura da coluna do texto com figuras à antiga, como atlantes e cariátides, folhas e caules enrolados compoem a haste vertical, e enquadrando a representação do escriba e do seu ajudante. Segue-se o I do Livro do Génesis que ocupa toda a altura da página, compartimentando-se em medalhões quadrilobados, nos quais vemos, ordenados de cima para baixo, os sete dias da Criação, no estilo das bíblias de Bolonha: a criação da luz, a separação das águas, a colocação das estrelas no firmamento, a criação das plantas e das aves, do homem e da mulher, rematando com a figura divina a abençoar toda a Sua obra, no sétimo dia. Ao alto, de cada lado, duas figuras de profetas; em baixo, a cena do Calvário, ladeada pelas figuras da Anunciação: o arcanjo Gabriel e a Virgem Maria; de joelhos, adorando, um monge dominicano. A disposição simétrica de elementos decorativos, segundo esquemas ligados ainda ao românico, bem como a presença dos dias da Criação revelam, segundo A. Conti, a pertença a oficina bolonhesa.

O programa ilustrativo compreende iniciais historiadadas para o prólogo e o *incipit* de cada livro, e ainda para os sal-

mos assinaláveis do Saltério, segundo uma hierarquia de importância. É estreita a relação da imagem com o texto bíblico, aparecendo no prólogo a representação do comentador e nos salmos uma cena alegórica. O sentido textual narrado na imagem refere-se, geralmente, ao início do texto, tal como a ilustração do Génesis, com os dias da Criação, o Evangelho de S. Mateus com a Árvore de Jessé, as referências à morte de Moisés ou de Josué nos livros respectivamente de Josué e dos Juizes. Podem também privilegiar-se as figuras referentes aos livros como Judit, Ester, os símbolos dos Evangelistas, S. Paulo nas Cartas. Enquadra-se pois, ainda, no esquema ilustrativo das bíblias, herdado do românico, que compreende a representação de cenas, a apresentação de figuras históricas e a utilização de temáticas definidas.

Completam a iluminação da página, as iniciais filigranadas, destinadas aos capítulos dos livros, alternando, nas cores azul e vermelha, quanto ao corpo e à filigrana que preenche, sem enquadramento, os fundos e se estende, por vezes, nas margens e intercolúnio. Os motivos geométricos e fitomórficos estilizados dispõem-se de forma ainda pouco estruturada, ao contrário do que se verá no início do século XIV.

O tema da Árvore de Jessé tem origem nas interpretações exegéticas e plásticas da profecia de Isaías (Is. 10, 33- 11. 10) e é aqui utilizado para ilustrar o *«liber generationis Iesu Christo»* que abre o Evangelho segundo S. Mateus. Nasceu em ambiente românico, adaptando-se bem ao tratamento simbólico que aí se dava do mundo vegetal, irá ser abundante e diversamente tratado no século XIII na iluminura, no vitral e na escultura. Saído do umbigo de Jessé, dormindo, a árvore desenvolve-se, como um «*criniceum*», em volutas que se organizam em medalhões em que se inscreve uma reduzida série de figuras dispostas simetricamente à volta do eixo central constituído pelo rei David, a Virgem Maria e Cristo, que coroa superiormente a construção. Este esquema é vulgar na iluminura bolonhesa e pode encontrar-se, por exemplo, em Jacopino da Regio, no último terço do século XIII.

MA

discurretes. 7 mare uireti. quam uoz
 asala plena oculis dicit. Animal pu
 niū simile leon. 7 fecit dū simile inu
 lo. 7 finū simile boi. 7 quartū simi
 le aqulle nolati. Et post paululum
 plena inquit erat oculis. 7 inquit nō
 balteat die ac nocte dicit. 7 bē. fcs
 fcs. dū dō omīps qui erat a qui ē. 7
 qui uēnus ē. Et uo qui bo cūncis p̄sp̄i
 ci ostendit. quam uoz debere tam un
 eū gētia si si p̄i. 7 omīs a p̄cti for. ne
 mas mortis magis b̄cti t̄ns quā
 eccl̄a st̄as u i uis canēdas.

Luq̄re p̄ctus. si erit p̄cti. 7 meū gē
 mat̄aei.



Arctus ex uicea fiat i az
 dine primus uis it̄ r̄ca
 gētiū in uicea primus sc̄p̄
 it̄. Cui uiceo ad d̄m ex
 publicam actio fuit. duoz ingene
 imone t̄pi p̄ncipia p̄cl̄mē. 7 inu
 auy. prima actio f̄o in carne. al̄er̄
 aut sc̄m cor̄lectio fuit. Et in t̄p̄m
 p̄mb̄ x̄ps. Sic q̄ quater tenam om̄
 nio r̄ m̄f̄m̄ r̄ p̄ct̄a p̄ncipū ac
 c̄ct̄endi f̄it. in ec̄nōm̄ t̄ps̄ p̄m̄ gē
 7 ec̄nōne usq̄ in t̄m̄ ḡm̄ n̄ o s̄
 em d̄m gē. atq̄ a t̄m̄ ḡm̄ a n̄ d̄
 e usq̄ ad x̄p̄m̄ t̄m̄ m̄ c̄ct̄a r̄s̄ ad uē
 nis d̄m̄ ostendit gēnc̄m̄ n̄. ut r̄m̄
 m̄ro f̄m̄ f̄m̄ c̄s̄ 7 r̄p̄m̄ ut sc̄ q̄ d̄
 ostendit. r̄ct̄ in se opus mon̄ st̄
 c̄ct̄a m̄ b̄i quoz gēnis t̄m̄ t̄p̄i o r̄
 m̄m̄s a p̄ncip̄io r̄ct̄i n̄ o n̄ n̄
 gant. Quam̄ om̄iū r̄m̄ t̄ps̄. ad u
 m̄m̄ d̄i s̄ p̄m̄o. n̄ r̄m̄ o. quod f̄it
 nec̄ f̄m̄ a n̄ ē d̄ t̄ps̄ ē. q̄ m̄ f̄m̄ c̄s̄ ē. r̄
 mulier̄ f̄m̄ c̄s̄ s̄ b̄ l̄e ḡ n̄ a m̄s ex m̄
 ḡm̄. p̄m̄ m̄s in carne om̄iā i a u c̄e f̄it
 ut in m̄ p̄ct̄a c̄a i f̄m̄ m̄ f̄o r̄ct̄i ḡ
 in corp̄e. 7 p̄m̄s n̄ om̄i m̄ p̄m̄ b̄o f̄i
 ho. 7 s̄ i l̄i n̄ om̄i p̄m̄ r̄ct̄i n̄ c̄s̄ in l̄m̄
 sine p̄ncip̄io. s̄i c̄ sine. ostendit̄s u n̄
 sc̄ct̄i p̄ncip̄io ē. quia in uis ē. In quo c̄n̄
 gēlio uis ē. d̄ f̄ct̄a m̄ bo t̄m̄. sic p̄m̄
 u l̄ m̄edia ul̄ p̄ct̄a co ḡno f̄ct̄. ut 7 uo
 canōnē apl̄i. 7 opus c̄n̄ gētiū. 7 d̄ l̄e

enōie t̄m̄ carne n̄ a s̄ t̄n̄ a p̄m̄ n̄
 legentes f̄ct̄ legē. 7 n̄ p̄m̄ i o m̄ cō i q̄
 ad p̄ct̄ b̄ n̄ s̄ f̄it. 7 ad p̄ct̄ b̄ d̄ e r̄ e p̄
 nunt. r̄cogno f̄ct̄. 7 o b̄is c̄n̄i boe f̄t̄
 uo argum̄ t̄n̄ f̄it. 7 f̄it f̄ct̄ r̄i ma
 x̄e. 7 op̄m̄s t̄m̄ n̄ r̄ct̄ legē m̄ d̄ i ḡ
 ē d̄ i s̄ p̄o i a n̄ c̄m̄. q̄ u e r̄ b̄ m̄ o n̄ t̄ a r̄ t̄.



Ex pl̄m̄ p̄ct̄us. In
 p̄ p̄ c̄n̄ ḡ. s̄ m̄ i a r̄ b̄
 I B E R G E
 m̄ c̄n̄ o m̄ s̄ i b̄ u r̄ p̄
 s̄ i n̄ d̄ a u d̄. s̄ i n̄ a b̄
 s̄ a m̄. A b̄ i a b̄ a a ſ̄ r̄
 ḡ n̄ u r̄. 7 p̄ a a ḡ f̄ a
 a c̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄. i a c̄
 i a c̄ o b̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄. i
 a m̄. 7 f̄ i o e i n̄. 7 f̄ i a
 a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄. p̄ b̄ a m̄
 i q̄ u a m̄ t̄ e x̄ a m̄ a r̄.

p̄ct̄us a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ e s̄ t̄ o m̄. E s̄ t̄ o m̄
 ḡ n̄ u r̄ a r̄ a m̄. A r̄ a m̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ a m̄
 n̄ a d̄ a b̄. A m̄ u t̄ a b̄ a ḡ n̄ a r̄ s̄ o n̄. D̄ a d̄
 a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ s̄ a l̄ m̄ o n̄. S̄ a l̄ m̄ o n̄ a ſ̄ r̄ ḡ
 n̄ u r̄ b̄ o o ḡ t̄ e m̄ a b̄. B̄ o o ḡ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 o t̄ e r̄ a c̄ e r̄ n̄ u r̄. D̄ e r̄ a a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ e t̄
 f̄ e j̄ e s̄ s̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ d̄ a u d̄ r̄ e ḡ d̄ a u d̄
 a ſ̄ r̄ i t̄ a ḡ n̄ u r̄ s̄ a l̄ o t̄ t̄ o n̄ e e r̄ e p̄ m̄
 f̄ i u r̄ u n̄ e. S̄ a l̄ o m̄ o n̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ r̄ o
 a m̄. R̄ o t̄ o a a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ a b̄ i a a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ a ſ̄ i a a ſ̄ i a i ḡ e t̄ i o s̄ a p̄ h̄
 i o s̄ a p̄ h̄ a i ḡ. i o r̄ a m̄. J̄ o r̄ a m̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 o ḡ i a m̄. O ḡ i a s̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ i o a b̄ i a a ſ̄ r̄ ḡ
 n̄ u r̄ a ſ̄ i a a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ a c̄ t̄ a ḡ. A c̄ t̄ a ḡ a ſ̄ r̄
 ḡ n̄ u r̄ e c̄ c̄ e s̄ i a. E c̄ c̄ e s̄ i a s̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 r̄ m̄ a n̄ a s̄ t̄ e n̄. A r̄ a n̄ a s̄ e s̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄.
 a m̄ o n̄. A m̄ o n̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ i o n̄ a. J̄ o r̄ a
 a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ i e c̄ h̄ o m̄ a. 7 f̄ i s̄ c̄ u s̄ i n̄ m̄
 m̄ i ḡ r̄ a t̄ i o n̄ e b̄ a b̄ i l̄ o n̄ s̄. E t p̄ m̄ m̄
 m̄ i ḡ r̄ a t̄ i o n̄ e b̄ a b̄ i l̄ o n̄ s̄ a c̄ o m̄ a s̄ ḡ
 n̄ u r̄. S̄ i l̄ a n̄ b̄ e l̄. S̄ a l̄ a n̄ b̄ e l̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 i r̄ c̄ o z a b̄ e l̄. C̄ o z a b̄ e l̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 a b̄ i u d̄. A b̄ i u d̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ e l̄ i a c̄ t̄ o m̄.
 E t a c̄ t̄ o m̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ a ḡ o z. A ḡ o z a ſ̄ r̄
 ḡ n̄ u r̄ s̄ a d̄ o c̄ t̄. S̄ a d̄ o c̄ t̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄
 a c̄ t̄ o m̄. A c̄ t̄ o m̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ e i a d̄. E i a d̄
 u d̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ e i e a ḡ a r̄. E l̄ e z a r̄ a ſ̄ r̄
 ḡ n̄ u r̄ a q̄ u d̄ a n̄ a ſ̄ r̄ ḡ n̄ u r̄ i a c̄ o b̄. I a

055

[Bíblia].

- [1251-1275]. - II, [491, 2] f. : perg. : 246x185 mm

Coimbra, BGUC, Cofre 3

Esta bíblia, num único volume e de dimensões médias, é escrita por um único copista em gótica minúscula. O texto divide-se entre o texto bíblico da vulgata (fls. 1-451v) e as interpretações dos nomes hebraicos (fls. 452-492).

Desconhecemos o percurso deste manuscrito proveniente da Biblioteca da Universidade de Coimbra. Uma marca mais tardia identifica Antonii Trecens como seu possuidor.

Apresenta a estrutura usual das bíblias com prólogos parisienses e, apesar de estarem ausentes os *incipit*, os livros bíblicos são iniciados com letras ornadas e capítulos acompanhados de iniciais filigranadas muito simples, mas com prolongamentos pelas margens, o que lhe confere um aspecto festivo. Destaca-se, pela riqueza ornamental, qualidade do desenho e da pintura, o I que inicia o *In principio do Genesis*. As iniciais ornadas que acompanham os livros bíblicos e a inicial historiada levam-nos a classificar esta bíblia entre os manuscritos bolonheses do terceiro quartel do século XIII. As iniciais apresentam folhagens de tratamento plástico, delicadas no desenho e na utilização das cores dominantes, o laranja e o azul.

A ornamentação integra-se na estrutura da letra e só excepcionalmente, como no fl. I, o F do Frater Ambrosius se estende pelas margens de pé, terminando em corpo de dragão. Todos os capítulos são principados por iniciais filigranadas azuis e vermelhas alternadas.

No fl. 4, a única inicial historiada, o I, revela-nos um excelente artista, da escola bolonhesa, de clara influência bizantina. A inicial ocupa todo o comprimento do intercolínio e estende-se pelas margens e os medalhões, nos quais se insere a narração bíblica, com um elegante entrelaçado. Os momentos da Criação, inseridos nesta inicial, aparecem numa sequência pouco habitual nas bíblias parisienses do século XIII. No primeiro medalhão, Deus segura o globo terrestre, no segundo em majestade, abençoa com a mão direita, segurando o livro com a esquerda. Estão ausentes os momentos da separação da luz e das trevas, assim como a divisão do céu, da água e da terra, seguindo-se no segun-



do medalhão, a criação do sol e da lua. A narração continua com o iluminador a representar a criação das plantas, da mulher, que surge da costela do homem, e finalmente, no sétimo medalhão, o dia do descanso em que novamente Deus abençoa a sua obra, segurando o livro.

Sob um arco trilobado, o sol e a lua encimam a cruz em que Cristo está crucificado, ladeado de S. João e a da Virgem. O crucificado é representado como habitualmente nas imagens do século XIII com o rosto inclinado no cruzamento dos braços da cruz e de olhos fechados. Duas bíblias bolonhesas apresentam crucificações semelhantes no *incipit* ao Genesis — a Bíblia de Paris, Arquivos da Companhia de Santo Sulpício Ms 1972-73, classificada no terceiro quarto do século XIII e da Bíblia c. 6, Albenga, Biblioteca capitular, classificada de finais do século. Esta imagem frequente nestas iniciais surge aqui particularmente expressiva a terminar o corpo da letra que se prolonga em dois excelentes medalhões, simétricos e de notável efeito plástico. Num deles, uma imagem da Virgem e do

Menino, sugestão da figuração bizantina da *Trotochos*, embora com uma expressão mais humanizada; no outro, apenas folhagens dispostas em círculo, terminam a letra. A técnica da pintura revela conhecimentos da tradição bizantina no tratamento dos rostos e é bem visível no da Virgem. Os fundos da letra e as auréolas assim com certos reais são executados a folha de ouro, as cores utilizadas são o verde e o azul como dominantes e o laranja e castanho em pequenas superfícies. O predomínio do azul e verde é característico dos grandes monumentos da iluminura bolonhesa e o próprio Cimabue vai fazer o seu elogio. A plasticidade das imagens, a sabedoria revelada na utilização da cor, a mestria da representação de rostos e corpos mostram que estamos perante um artista de talento, conhecedor dos modelos italianos e bizantinos de épocas anteriores.

Bibliografia: CONTI, 1981; DIX SIÈCLES D'ENLUMINURE ITALIENNE, 1984

056

Corpus Juris Civilis.

[1251-1348]. - [472] f. (2 colun., 77 l.); perg.: 480x350mm.

Coimbra, BGLUC, Ms. 3155

Compilação da jurisprudência romana levada a cabo a mando do Imperador Justiniano entre os anos de 527 e 534, considerada como a mais grandiosa obra legislativa de toda a História do Direito. Compõe-se das seguintes partes: O *Digesto* ou *Pandectas* (em latim e em grego os termos significam «compilação ordenada») que, como o seu nome indica, reúne, segundo uma ordem pré-estabelecida, as principais obras dos juristas romanos Ulpiano, Paulo e Gaio, os Comentários *ad Sabinum* de Pomponio, Paulo e Ulpiano, e outros; o *Código*; as *Institutiones* que são um manual destinado ao ensino elementar do Direito; as *Novellas* (isto é, *Novellas Constitutiones*) que resultam da necessidade sentida por Justiniano em continuar a adaptar o Direito às novas exigências, completar o sistema e infundir-lhe unidade, e que se referem especialmente ao Direito público. O *Corpus Juris Civilis* constituía a base do ensino do Direito Civil nas universidades que foram surgindo um pouco por toda a Europa a partir do século XIII. Uma nota em latim inscrita no f. 289 v indica que este manuscrito estava na posse de Johannes Fabri em Maio de 1348 que o tinha recebido em cadernos. É possível, pois, que este Johannes tenha sido o encadernador. O manuscrito, em letra gótica librária, ostenta na sua encadernação o

«super-livros» da Livraria da Universidade, usado desde o século XVIII, e no primeiro fólio, carimbo da mesma época. Pode, assim, presumir-se ter pertencido ao núcleo primitivo da livraria da Universidade.

Iniciais historiadas no início do prófimo e dos livros do *Digesto*, às vezes com prolongamentos pelas margens, alusivas ao texto: juiz ou rei sobre fundo dourado e súditos em situação litigiosa; inicial pintada sobre fundo de outra cor com leves desenhos a branco. No texto do *Código*, *Institutiones* e *Novelas*, as iniciais dos livros são ornadas mas não contêm cenas alusivas ao texto.

Fólio 1 v: No início do texto do *Digesto*, inicial I: na parte superior o professor (frade?) sentado, com a mão direita erguida, em cátedra com braços, tendo à sua frente uma estante de pé com livro aberto; num plano inferior quatro alunos: dois sentados em banco com livros nas mãos, os outros dois com livro sobre estante de pé. Da letra saem prolongamentos para a margem superior e intercolúnio. As cores utilizadas são o azul, rosa, verde, laranja e ouro.

Bibliografia: PEREIRA. 1895: CATÁLOGO DE MANUSCRITOS. 1935-1967

I. V. C.

... e a ...
T ...
 ...
F ...
U ...
H ...
A ...
P ...
O ...
A ...
P ...

057

[Decretales / Papa Gregório IX].

- [13—] - [281] f. (2 colns.); perg. ; 450x280mm

Liboa, ANTT, C.F. 146

Gregório IX (Papa entre 1227-1241) decide substituir as decretais pontificias dos seus antecessores compiladas em coleções particulares por uma coleção única destinada a ser o código universal da Igreja, confiando a Raimundo de Peñafort este trabalho. Os códices das *Decretais* são inúmeros e chegaram até nós quer em códices completos, quer desmembrados a servirem os seus fólhos de capa a livros notariais, paroquiais, etc. Não é possível estabelecer a proveniência deste códice. Está escrito em letra gótica, com as glosas que normalmente acompanham o texto.

No início de cada «Livro», cena representando a entrega da obra ao Papa, celebração da Missa, do casamento e outras; iniciais a vermelho e azul ornadas a ouro com prolongamentos pelas margens; iniciais filigranadas.

Fólio 1r: Inicial R em tom rosa com pequenos ornamentos florais sobre quadrado azul com prolongamentos em vinheta sobre a margem; cena em fundo não perspectivada em quadrícula oblíqua. O autor da compilação, Raimundo de Peñafort (?), de joelhos, rodeado de outros clérigos, entrega a obra ao Papa.

Bibliografia: GER, s.v.

I. V. C.



In hunc modum... quia... et...

Deus... et...

Et... et...

Et... et...

In hunc modum... quia... et...

Et... et...

Et... et...

In hunc modum... quia... et...



058

Commentaria super Decretales / Johannes de Imola.

[1401-1450]. - [404] f. : (2 coln. 57 l.); papel: 2^o (39 cm)

Coimbra, BGUC, Ms. 721

O texto que se apresenta é um comentário às *Decretals* do Papa Gregório IX promulgadas em 1234, que constituem a fonte «clássica» do *jus novum* e complementam o *Decreto* de Graciano. O seu autor estudou Direito na Universidade de Bolonha e aí se doutorou em 1397. Lecionou em várias universidades de Itália, tendo falecido em Bolonha em 1436. As obras que deixou referem-se tanto ao Direito romano como ao Direito canónico. O códice está escrito em letra gótica e pertenceu a Jean du Chastel, «euesque de Carcassonne», segundo nota em francês, em letra do século XV. Posteriormente terá sido vendido e integrou os fundos antigos da Universidade pois ostenta o carimbo e o «super-libros» da Livraria da Universidade em uso desde o século XVIII.

Ilustração de sala de aula na abertura do texto; inicial a ouro sobre fundo rosa e azul ponteados de branco-cinza com ornamentos a branco-cinza e folhagens que terminam em cabeças grotescas; iniciais levemente filigranadas a azul, vermelho e roxo.

Fólio 1: Ilustração na abertura do texto de 122x178mm representando uma sala de aula: professor sentado em cátedra com braços com requife superior no espaldar; duas bancadas sobrepostas de cada lado da cátedra em que se dispõem dez personagens, seis na inferior e quatro na superior com vestes de diferente tipologia e cores, e a cabeça coberta quer de barrete, capucha forrada de arminho quer chapeirão à borgonhesa; entre as bancadas, e sob a cátedra cofre com dois degraus, vendo-se livro encadernado de preto no degrau superior. Sentado num degrau da bancada inferior do lado direito, um jovem escreve o que o professor dita em papel que segura sobre o joelho. Pendurados da bancada inferior, tinteiro e estojo com penas.

Bibliografia: PEREIRA. 1895. CATÁLOGO DE MANUSCRITOS. 1935-1967

I. V. C.

059

Lectura super Sexto Libro Decretalium / Domenico da Sancto Geminiano.

- [1401-1450], - 2 v., papel: 2° (39 cm)

Coimbra, BGUC, Ms. 722-723

A legislação canónica surgida entre 1234 e 1298 foi compilada por ordem do Papa Bonifácio VIII e segue o mesmo sistema das *Decretals*, ficando conhecida como *Liber Sextus Decretalium*. O texto que constitui a matéria destes dois códices é um comentário ao *Liber Sextus* destinado ao ensino do Direito Canónico. Os códices pertenceram a Jean du Chastel, bispo de Carcassonne, segundo nota em francês, em letra do século XV. Posteriormente terá sido vendido e integrou os fundos anti-

gos da Universidade pois ostenta o carimbo e «superlibros» da Universidade de Coimbra em uso desde o século XVIII.

Iluminura com cena de aula no início do texto de cada um dos códices; inicial a ouro sobre fundo azul e rosa, ponteadado de branco com ornamentos igualmente a branco; cercadura com elementos vegetalista estilizados que partem de um fiteco azul, rosa e dourado, e da própria inicial em tons de azul, vermelho e ver-



de; folhas de hera e bolotas a dourado (esta semicercadura não aparece no Ms. 723); capitais filigranadas a azul e vermelho com pequenas prolongamentos pelas margens.

Fólio 1r. (cód. 722): cena de aula: professor sentado, em cátedra com braços, ao alto, lendo por livro; duas filas de bancadas que convergem num armário com grades como se de um cofre se tratasse com nove personagens

com livros abertos sobre a carteira. Na bancada inferior cinco personagens: duas do lado esquerdo, três do lado direito, os dois últimos trocam impressões entre si sobre aquilo que um lê. Os alunos apresentam-se com vestes de diferentes tipologias e cores, e a cabeça coberta quer de barrete, quer de chapéu preto à borghenesa, quer capucha forrada de arminho.

Bibliografia: CATÁLOGO DE MANUSCRITOS, 1935-1967

I. V. C.



[*Commentum in librum quartum Sententiarum Petri Lombardi / S. Tomás de Aquino*].

- [Paris], 1285. - [265] f. (2 colun., 51-54 l.); 361x252mm

Lisboa, BN. ALC. 261

As *Sentenças* de P. Lombardo constituíram o manual escolar por excelência, no que diz respeito à Teologia, durante a Idade Média e até ao século XVI. A autoridade de que disfrutaram as *Sentenças* advém-lhe do facto de constituírem uma grande obra de síntese em que se recolhem e sistematizam os elementos tradicionais da Teologia e em que se exprime o sentir da Igreja sobre eles. O comentário de S. Tomás a esta obra, por seu turno, tem sido comparado pelo estilo, extensão e questões à *Summa Theologia* deste autor. Aliás as *Sentenças*, como manual escolar, foram substituídas pela *Summa*, o que indica a influência de uma obra sobre a outra. Dado o carácter de livro escolar, é natural que tenham sido múltiplas as cópias quer do texto base quer do seu comentário. Natural é também o modo como se apresenta o texto: letra gótica miúda apertada, em duas colunas de modo a que o texto caiba no menor número possível de fólios e assim o seu custo seja baixo. Isaías da R. Pereira detectou a indicação de *peris* neste códice. Pela nota em latim exarada no f. 3, fica-se a saber que o códice pertenceu a Petrus de Hispania, monge cisterciense que estudava em Paris, fora escrito em 1285 e custara 10 libras

tornesas. Esta indicação de posse e o facto de pertencer à Livraria do Mosteiro de Alcobaça revelam uma preocupação de actualização dos fundo bibliográficos por parte dos monges cistercienses portugueses.

A iluminura neste género de textos -manuais escolares - é escassa. Além das iniciais filigranadas com prolongamentos pelas margens, que se encontram ao longo de todos os fólios, de realçar apenas a ornamentação do fólio em que começa o texto.

Fólio 1r. Inicial M pintada de rosa decorada sobre fundo azul mosqueado de branco, tendo no seu interior elementos decorativos em voluta sobre fundo dourado. Da inicial partem finos prolongamentos segmentados a azul e rosa que envolvem quase totalmente o texto; uma lebre persegue açodadamente um coelho e um pássaro canta despreocupado no remate do filete.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ALCOBACENSES, 1930-1978; PEREIRA, 1973; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS, 1994

I. V. C.

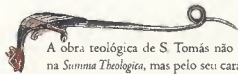


061

[*Summa de Theologia: Pars Prima / S. Tomás de Aquino*].

- [1276-1325]- [233] f. (2 colms, 47 l.), perg., 333x225mm

Lisboa, BN, ALC. 269



A obra teológica de S. Tomás não está toda ela contida na *Summa Theologica*, mas pelo seu carácter de exposição didáctica, concisa e sistematizada, ela constitui um texto básico para conhecer as linhas de força do seu pensamento teológico. É este seu carácter de síntese coerente que faz com que a *Summa* triunfasse sobre as correntes opostas e o saber filosófico-teológico do seu tempo. Não é, pois, de admirar que o texto circulasse, em inúmeras cópias desde cedo entre teólogos e estudantes. O códice em apreço é um de entre os seis com obras de S. Tomás que pertenceram à Livraria do Mosteiro de Alcobaça, revelando o interesse dos monges cistercienses por estarem ao par das novas sínteses da Teologia. Escrito em duas colunas em letra gótica miúda com inúmeras abreviaturas, este códice é um exemplo típico dos manuscritos para uso escolar.

Iniciais filigranadas a azul e vermelho, com prolongamentos segmentados igualmente em ambas as cores; iniciais com leve filigrana. O texto abre no f. I com inicial historiadada com prolongamentos pelas margens.

Félio I: Inicial **Q** pintada a rosa sobre quadrado a azul com leve decoração a branco-cinza. No interior da letra, sobre fundo de ouro, cena em que o mestre (o autor Tomás de Aquino?), sentado em plano um pouco superior, ensina um aluno. Da letra saem prolongamentos que fornam animais fantásticos a envolver a coluna da esquerda.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-1978; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS, 1994

I V. C.





Horácio Peixero

A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV

De aduentu antitypi. **D**e mala mat. antitypi.

De r. malis quibus recipiet antitypus.

De sequentiis antitypi.

De gog. et magog. **D**e helia et ezech.

De duracione huius persecutionis.

De morte antitypi. **D**e flagitacione mundi.

De resurrectione gentium. **D**e morientibus.

De uincio carceris. **D**e uincionibus.

De inuentione uincionis. **D**e prius inferni.

De diuinitate penam. **D**e gloria sanctorum.

De uoluntate omnium.

De doctis anime in generalibus.

De doctis anime in specialibus.

De doctis corporis in generalibus.

De doctis corporis in specialibus.

De amodo in generalibus.

De amodo in specialibus.

De enuincione celestium gaudiorum.

Explacunt capitula

Incipit compendium theologie

in uersis

Scientia theologiae
et sublimitas. Et sic
supra splendore
radus illuminatis
intellectus. et regu-
lum delictorum
retinens. affectum de magnorum the-
logorum scriptis breue consensum colligit

digni dnu. quoz eunt nū facti
dui pluritas. et tanta ad inuestigand
plurima deo oco sapientia. Tholog. i
ete sciam e princeps omnium et regina.
cui artes arte tanquā peditece fam
ulant. sūa oc natis rerū ma solam
ad usum suū accipit de quib sibi
sirelin habere ualeat i quo distiac
delitate. h e tāa sciam q sū oem sūru
latōm pñeum extollit. et dignitate
ac ualitate oib. aūstau. sūa em pñeū
cū et i rōnale. et nle. et morale aūsting
tur pñeū quō nū l. areat cognoscere
cūta nō tamē creaturē. rōnals nō
ueat areat delude hoib. nī tamē dū
uoloz. et pñeū moralis h. areat acqre
ūntes dñeudinales. nī nī areat can-
tate. acqre. sūa ū pñeū. s. nitas eache
ologice h oia opit. docet em oē cog-
noscere. et uoloz relid. caritatis cretūp
isūare. h e diuinoz pigmentoz. ap-
theea delictabil. sup mei et faun. h q.
thūm. delid. uir. e. sup. amū et lapidē
pñeū. h e fons melioz egitēs et
leo uoluptatis eēe multatās magans
judit. **D**emq. pñeū scriptū. in
vii. libros siue libellos distinet. et i uno
quoz. singulas mat. et rubricas pñeū
consignau. **P**rimū e te ū pñeū
diuinitatis. **S**ecūdo de opit. aūte

I. **I**ntrodução. O estudo da iluminura em Portugal, pelo menos no que se refere aos séculos XIV e XV, pouco mais tem avançado desde os anos cinquenta após o estudo de Adriano de Gusmão – *Os Primitivos e a Renascença*. Recolhendo uma vasta informação, é a primeira síntese da iluminura portuguesa, estabelecendo a relação entre esta e a arte europeia, ainda que seja devedora duma concepção hierarquizadora das artes, considerando-a «uma arte menor, «a forma arcaica da pintura»¹ ou, como diria André Malraux, «la peinture des siècles sans peintures»². Na mesma altura, Reynaldo dos Santos, apesar do interesse que se vinha evidenciando, reconhece que a iluminura portuguesa necessita de mais atenção por parte dos historiadores da arte até porque o seu ponto mais alto coincide com o desabrochar da pintura portuguesa dos séculos XV e XVI³.

¶ Nos anos oitenta, o mestrado de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa suscitou o aparecimento de trabalhos de investigação, nomeadamente no campo da iluminura românica alcobacense⁴ e dos livros litúrgicos dos séculos XIV e XV⁵. Partindo da análise codicológica, os autores destes estudos introduziram, pela primeira vez entre nós, a pesquisa sobre o elemento material integrado numa inteligência globalizante do objecto, convencidos de que não seria possível estudar a imagem sem o texto, a cor sem o estudo dos materiais e das técnicas da sua feitura e aplicação e, tudo isto, sem o estudo do códice, objecto nascido da união entre a arte e a técnica, que é preciso entender em todos os momentos da sua complexa produção. A análise formal e estilística assenta sobre a materialidade da obra, daí que nada pode ser negligenciado, desde o estudo do suporte, da cor, dos pigmentos, dos aglutinantes, da encadernação.

¶ As diferentes exposições comemorativas, que vêm sendo realizadas neste final de século, têm permitido outras reflexões, ainda que breves, e a edição de sumptuosos catálogos e fac-símiles de códices iluminados. Os inventários⁶, finalmente em vias de realização, e a constituição de *corpus* organizados e coerentes, são um valioso instrumento para os estudos sistemáticos da tipologia de ornatos, da filigrana, dos elementos vegetalistas, da figuração, dos enquadramentos, das cercaduras, que permitirão entender melhor a produção nacional e as ligações com a iluminura europeia, sempre presente nas influências e na frequente encomenda.

¹ Cf. de GUSMÃO, «Os Primitivos e a Renascença», in João BARREIRA, *Arte Portuguesa Pintura*. Lisboa, (s.d.), p. 73 e seg.

² Cit. em René CHAR, «Manuscrits enluminés du XX^e siècle», *Galrie des Arts*, Mar. 1980, p. 33.

³ Cf. Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*. Lisboa, 1963-67, vol. 3, p. 225.

⁴ Maria Adelaide MIRANDA, *A inicial iluminada românica nos manuscritos alcobacenses*. Lisboa, 1984 (Tese de Mestrado inédita), *A iluminura românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcoçaba – Subsídios para o estudo da iluminura em Portugal*, Lisboa, 1996 (Tese de Doutoramento inédita).

⁵ H. A. PEIXEIRO, *Manuscritos iluminados dos séculos XIV e XV. Contribuição para o estudo da iluminura em Portugal*, Lisboa, 1986 (Tese inédita).

⁶ Isabel CEPEDA, *Inventário dos códices iluminados até 1500*, Vol. 1 – *Dirigido de Lisboa*, Lisboa, Sec. Estado da Cultura, IBNL, 1994; Aires A. NASCIMENTO, *Catálogo dos códices da Arquivo de mão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública Municipal do Porto*, Porto, BPMP, 1997.

Ⓒ A presente exposição é, com certeza, uma excelente oportunidade para afinar perspectivas e suscitar reflexões novas, objectivo, também, desta síntese provisória.

2. **Preponderância da produção monástica.** A produção de códices iluminados nacionais nos séculos XIV e XV revela-nos um conjunto bastante homogêneo em que o ornato, em geral pobre, se limita, por via de regra às iniciais na sua forma mais funcional de referenciar as diferentes partes do texto. Se os grandes mosteiros continuavam a produzir os códices necessários à livraria e à liturgia, frequentemente, também, recorrem à encomenda, em especial as instituições mais modestas, em geral femininas, sem *scriptorium* a funcionar regularmente, resultando, daí, uma cada vez maior produção extra-claustral e até mesmo laica. Foi o que aconteceu com o Mosteiro do Lorvão na sequência da sua ocupação feminina, no início do século XIII. Após o brilho inicial, o que ficou, deste período, é, provavelmente, o resultado de encomenda⁷, prática corrente também no mosteiro cisterciense de Arouca, cujos códices, de que resta ainda um notável espólio de livros litúrgicos, eram copiados, iluminados e encadernados por artistas exteriores, clérigos, frades ou capelães⁸. É o caso de dois antifonários e um gradual do século XV (Ms. E, F, K), obras executadas com esmero mas de ornatos singelos – filigranados ou vegetalistas – em que a pena quase sempre sobreleva o pincel⁹.

Ⓒ Activos continuam os Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de Alcobça. Ainda que tenham recorrido, por vezes, à importação¹⁰, os seus *scriptoria*, bem apetrechados, produziam grande parte dos códices de que tinham necessidade¹¹, havendo, ainda, realizado encomendas para outros mosteiros¹².

⁷ No antifonário denominado «Resposos do Cantocho ou Santoral de Lorvão» (ANTT, Lisboa, CF. 98) existe uma subscrição (fl. 5v) que refere ter sido «muito honrada e virtuosa emnobrecida em virtudes [pelo] lourenço machada» que o mandou fazer no ano de 1451 «pera seruiço do mosteiro de sancta maria de loruauo», pagando por ele dois marcos e meio de prata. Igualmente o Colectário (ANTT, Lisboa, CF. 96) foi mandado fazer por Margarida Coelho, monja lorvanesa, no ano de 1503, a Fr. Tomé, capelão do mosteiro. (Subscrição, fl. 183r. e v.). O *Missaal de Lorvão* (ANTT, Lisboa, CF. 154) notável obra profundamente iluminada, considerado até há pouco como obra deste *scriptorium*, resulta, com certeza de encomenda, pois foi produzido em Bolonha, Itália, no início do século XIV, como provámos em «O Missal de Lorvão», *Cadernos B&D*, Lisboa (2) 1993, p. 21-27.

⁸ Cf. Nogueira GONÇALVES, «Arouca: Livros litúrgicos», in *Inventário Artístico de Portugal: Diocese de Aveiro – Zona Norte*, Lisboa: Academia Nac. de Belas-Artes, 1991, p. 59-62. Andrew HUGHES, «Medieval Liturgical Books at Arouca, Braga, Évora, Lisboa and Oporto: some provisional inventories», *Traditio*, 31, 1975. Do mosteiro multisecular, resta hoje um imponente edifício do século XVIII, com a sua magnífica igreja e o rico Museu de Arte Sacra. Fundado no primeiro quartel do século X, o Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo, S. Cosme e S. Damião de Arouca cresceu até ao século XIII apoiado na nobreza patronal. Inicialmente comunidade dúplice de «frades e sorores», era transformado em feminina durante o século XII, passando, no século XIII, para a observância cisterciense, sob os auspícios de D. Mafalda, no ano de 1224. Tendo albergado pouco mais duma centena de monjas, o decreto de 1834, que encerrou o noticiado, condenava-o à extinção. Em 1873 resta apenas três religiosas, morrendo a última freira em 3 de Junho de 1886. A Confraria da Rainha Santa, juntamente com a população da vila, impediu que o saque subsequente fosse ainda maior. Do espólio salvo resultaram o conjunto de imagens e alfaias da igreja matriz e o precioso recheio do Museu de Arte Sacra do qual faz parte esta importante colecção de códices litúrgicos iluminados. Cf. Maur COCHERIL, *Revue des abbayes cisterciennes du Portugal*, Paris: Centro Cultural Português, Fund. Cal Gulbenkian, 1978, p. 137-157; José MATOSO, *Le Monachisme Ibérique et Céty*, Louvain: PUL, 1968, p. 133; Maria H. C. COELHO, *O Mosteiro de Arouca do século X ao século XIII*, Arouca, 1977, p. 20-26 e 49-53; IDEM, *Arouca, uma terra, um mosteiro, uma santa*, Arouca, 1989, p. 11-19.

⁹ Cf. H. P. PEIXEIRO, «Livros Litúrgicos Cistercienses de Arouca», *Rev. Bibliotec. Nacional*, Lisboa, s. 2, 9 (2), Jul.-Dez., 1994, p. 61-73. Segundo notícia dos colofonos e uma nota, o antifonário fms. E, acabou em 31 de Maio de 1488, foi executado por Afonso Martins, cônego de Lamego que, no gradual, ms. K, se identifica, também, como abade de Santa Marinha do Tropeço e que refere ter escrito e iluminado em Lamego a 20 de Setembro de 1485. Estes dois livros de coro foram encomendados por Fr. António de Mora ou de São Pedro de Espina, no reino de Castela, anotando expressamente, no ms. K, que este devoto religioso o mandou fazer para o Mosteiro de Arouca, pagando por ele dez mil reais. O mesmo Fr. António acabou o antifonário, no ms. F, por encomenda de D. Isabel de Ataíde ou de Castro, abadesa, em 5 de Janeiro de 1451. Até à encadernação era obra externa, como se lê numa nota do ms. K, onde aparece o sacerdote João Alvarez, em 1486, a encadernar este e muitos outros livros do mosteiro, a mandado da abadesa D. Leonor Coutinho. As ligações estreitas de Arouca com São Pedro de Espina, perto de Valladolid, como se vê por estes exemplos, datam já do tempo da Rainha Santa, altura em que o abade de Espina restabeleceu a concórdia, levantando a escomunha de A. Dfonso.

¹⁰ O núcleo primitivo de Santa Cruz tem origem em Compostela e no Mosteiro de S. Rufo de Avinhão. Cf. B&M, cód. 52, *Vida de D. Teó. António CRUZ, Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média*, Porto, 1964, p. 46-51. Ver, ainda, *Catálogo da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Index Preparatorio do Catálogo de Manuscritos [...]*, Porto, 1879, e A. NASCIMENTO, *Catálogo dos códices da livraria de s. m. . .*, o. c., nota 6.

¹¹ Prova-o o número assinalável de subscrições com a indicação do Mosteiro de Alcobça e do monte coypista. Cf. *Inventário das códices alcobçenses*, Lisboa, 1930, 1932, 1978.

¹² Ao Mosteiro de Seica pertenceu o Alc. 62, um «Ordinário do Ofício Divino da Ordem de Cister», de 1475, como se comprova pela notícia do fl. r. Adelaide Miranda estabeleceu outras filiações na produção de Alcobça.



Alcobaça continua a dotar a sua livraria com livros necessários ao bom funcionamento da comunidade, para o serviço da liturgia e da *lectio*. Reflexo duma produção activa e bem organizada, os cerca de 460 códices ainda existentes levam-nos a «reconhecer que Alcobaça aparece na confluência de tradições librarias, diversas, mas integradas, e que o seu *scriptorium* é o reflexo de uma comunidade plural que assume e aplica tradições de várias procedências»¹³. Neste período, o ornato reduz-se frequentemente a iniciais coloridas ou filigranadas cuja frequência havia sido bem notada por Adriano de Gusmão¹⁴. Mais ou menos simples, reduzida a algumas volutas, entrançadas ou vermiculadas, estilizando palmetas ou outros motivos vegetais, a filigrana, que preenche ou emoldura as iniciais alcobacianas, apresenta-se, por vezes, em malha densa, por via de regra monocolor, raramente aparecendo duas ou mais cores combinadas. Nasceu nos finais do século XIII, juntamente com as folhagens estilizadas, na sequência da evolução da palmeta e do «inceau» românicos, estendendo-se, aos poucos, pelas margens contíguas como prolongamento das iniciais até formarem autênticas cercaduras. Presente em todo o género de códices, a filigrana, mais ou menos enriquecida, de acordo com a sua função na página, é regra nos livros litúrgicos. Para lá do vermelho, a cor verde, principalmente a obtida facilmente a partir do resinato de cobre, é a mais frequentemente utilizada nas filigranas mais simples; a cor azul, feita com pigmentos mais caros, como a azurite ou o lápis-lazúli, é, por sua vez, reservada às iniciais mais densamente filigranadas que, na economia da página, são as mais importantes, tal como o T do «*Te igitur*», no início do Cãnon da missa. Prolongando-se pelas margens, utilizam, também, ao gosto francês, a tarja bicolor vermiforme. No século XV as influências são múltiplas, acentuando-se a flamenga e, para o final, a italiana, visíveis, por exemplo, no Alc. 27 (BN), ou no Alc. 459 (antigo ANTT, C.F. 119), missais cistercienses de origem alcobaciana, cujas filigranas, terminando em linhas em golpe de chicote, muito se assemelham a outros códices dos finais do século XV e inícios do XVI associados à oficina régia.

Idêntico percurso vemos em Santa Cruz de Coimbra e nos códices conservados e encomendados para o Mosteiro de Arouca, ainda que se possa assinalar aqui uma maior exuberância. O mesmo não se pode dizer de Lorvão. Se exceptuarmos o *Missal de Lorvão*, certamente italiano, os códices utilizados aí, revelam-nos, para todo o século XIV, iniciais com grandes manchas coloridas, com motivos geométricos e vegetais estilizados e alguma filigrana de traços grosseiros, como pode ver-se no *Evangelário de Lorvão* (ANTT, C.F. 100). Os séculos XV e XVI prolongam o gosto geometrizar vegetalista, sem grandes primores.

Pouco distingue esta filigrana do gosto internacional, mas é frequente, nos vários *scriptoria*, a utilização de enquadramentos, característicos da iluminura ibérica, como sejam, o desdobramento dos ângulos por quadrados sobrepostos e o acrescento de triângulos sobre iniciais, como por exemplo o M, conferindo-lhe um acentuado aspecto arquitectónico. A simetria e a metáfora arquitectural podem ver-se, a título de exemplo, no T do *Te igitur* do Alc. 254 (BN), evocando o precioso portal que introduz na parte mais solene da acção sagrada. No final do século XV multiplicam-se as volutas com ramagens, flores e aves dadas de forma naturalística, muito frequentes nos livros da *Leitura Nova*, já no século XVI.

Se a filigrana é regra, o ornato mais elaborado das iniciais historiadas e folheadas ou das iluminuras de página são uma raridade nos códices alcobacenses. As razões desta pobreza poderão ser encon-

¹³ Cf. Aíres do NASCIMENTO «Comentário», in *Nos Confins da Idade Média — Arte Portuguesa, séculos XII-XIV*. Porto: Sec. de Est. da Cultura, 1992, p. 152.

¹⁴ Cf. A. GUSMÃO, *o. c.*, p. 128.



tradas na estética cisterciense e na geral tendência para a simplicidade, visível nas soluções arquitetónicas deste período, mas também atribuídas ao desgaste e, por vezes, ao abandono e incúria e até ao vandalismo a que foram sujeitos muitos códices¹⁵.

De feição simples, assimilando, de forma um tanto ingénua, as influências estrangeiras, a iluminura de Alcobaça dos séculos XIV e XV, cujos exemplos mais notáveis são dois códices semelhantes, o *Missal Cisterciense*, (Alc. 26, BN), possivelmente contemporâneo e da mesma mão do *Compendium Theologicæ Veritatis*, (Alc. 376, BN), saído da pena de Fr. João de Paredes, em 1332¹⁶, distancia-se dos esquemas penetrados de naturalismo que o século XIV anuncia e que o gótico internacional do século XV divulga.

Restam-nos cerca de uma dúzia de códices em que a riqueza ornamental anda, por via de regra, associada a motivos fitomórficos: folhas de carde, flores, ramagens, assinaláveis, também, noutros livros de produção nacional cujo estilo José de Figueiredo assimilou ao «franco-borguinhão» e flamengo, referindo-se ao *Livro de Horas de D. Duarte* (ANTT, C.F., 140), de origem flamenga, cujo fl. 255r, iluminado provavelmente em Portugal, juntamente com o fl. 14v, que representa Santa Catarina, pertence claramente à mesma família de ornatos¹⁷. As ramagens multicolores, além de representarem um novo espírito pela introdução de elementos naturalistas, evidenciam, também, novas técnicas de utilizar a cor. É assim que o *scriptorium* de Alcobaça se deixa penetrar pelas novas influências da final da Idade Média.

Mais do que o pincel, a pena funciona como instrumento predominante na iluminura alcobacense não só na filigrana mas também em desenhos no interior da letra, em geral rostos singelos, e algumas bizarrias marginais em especial junto à assinatura dos cadernos. Destacam-se, pela abundância deste tipo de ornato, o *Speculum Sanctoralis Seu Vitae Sanctorum* (Alc. 447, Alc. 448, Alc. 449) e a *Regna de S. Bento*, em Português (Alc. 44), onde, no fl. 12r; aparece um desenho de página representando S. Bento com um monge ajoelhado a seus pés, tendo por trás um edifício monástico. O interesse do desenho medíocre reside na possibilidade de estarem ali representados o claustro e a Igreja de Alcobaça antes das alterações que se seguiram ao final do século XV.

Em Santa Cruz de Coimbra a concordância ideológica com a livraria de Alcobaça¹⁸ tem equivalência no ornato. A filigrana é, no século XIV, em geral, simples, estreitamente ligada à estilização de motivos vegetais, enquanto, no século XV, revela um gosto internacional e, já no fim desse século e princípios do seguinte, é semelhante à que aparece nos documentos e códices da chancelaria régia. O desenho, mais frequente que o ornato elaborado, aparece, em geral, nas margens sendo o ponto de partida o *Salúrio*, St.ª Cruz 24/114, provavelmente dos finais do século XIII ou início do século XIV, onde a assinatura dos cadernos, na margem de pé, é enquadrada por engenhosas *drôleries*. A uma maior liberdade dos iluminadores cruzios em relação aos cistercienses, nem sempre corresponde a mesma qualidade.

¹⁵ Muitos antifrônios continuavam em uso, como podemos ver nas correções e anotações acrescentadas. Outros livros litúrgicos, após Trento, caíram em desuso, sendo desmembrados, aproveitando-se alguma iluminura ou servindo para revestir encadernações, como o atesta o inventário de 1589 da Sé de Braga que regista 38 livros litúrgicos em estado deplorável: «Item, 1º vendo-se os livros de que fazia menção o inventário velho, forto achados alguns que não declarão que livros são nem de que costume. E porque há muito tempo que não servem nem servirão, seria bom fazer deles alguma cousa, porque pejam a casa e não servem de nada». (Cit. por Avelino de Jesus da COSTA, *A biblioteca do cabido da Sé de Braga nos fins do século XIV e o tesouro no 1589*, p. 659). Outros, ainda, após a extinção das ordens religiosas (1834), tiveram destino semelhante aos quarenta e três livros de coro do Mosteiro dos Jerónimos que «foram destruídos pelos alunos da Casa Pia e por quantos quiseram aproveitar-lhes as primeiras folhas» (Cf. *Jerónimos — 4 séculos de pintura*. Lisboa, Sec. de Estado da Cultura, 1993, vol. II, p. 26). Outros, por fim, foram presa fácil de maníacos e colecionadores de raridades, como pude verificar no fundo de reservados da BN ou da BPAD de Évora, onde, para lá de fúlios arrancados, deparamos frequentemente com iniciais barbaramente recortadas.

¹⁶ Cf. H. A. PEIXEIRO, *O c.*, p. 32 e 241 e 253. Ver também, IDEM, «O missal Alc. 26 e as representações da Virgem e S. Bernardo». Sep. IX *Cronário do Nascimento de S. Bernardo — Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa*. Braga, 1991, p. 195-218.

¹⁷ Cf. J. de FIGUEIREDO, *L'Art portugais à l'époque des grandes découvertes*. Paris, Jeu de Pome, 1931. Ver também, Reynaldo dos SANTOS, *Oito séculos de arte portuguesa*, v. III, p. 278.

¹⁸ Cf. J. MATOSO, *Portugal Medieval*, p. 362 e M. Adelaide MIRANDA, «A inicial ornada nos ms. alcobacenses. Um percurso através do seu imaginário» *Rev. História*, LX, (8, 1986, p.4).

(Sem equivalência em Alcoçaga é um notável conjunto de iluminuras do Calvário, ao todo oito, abrangendo uma área temporal que vai do século XII até à segunda metade do século XVI. Lancemos um olhar sobre duas, provavelmente do século XIV, que têm afinidades tipológicas.

(No missal festivo, St.^o Cruz 68/352, no fl. 37v, encontra-se uma das mais belas representações do Calvário deste *scriptorium*¹⁹. Códice, com toda a certeza, de várias épocas, a iluminura é datável do século XIV. A cena é enquadrada por um retângulo de fundo azul e moldura encarnada. Cristo, pregado com três cravos à cruz, sem supedâneo, de olhos fechados, cabeça inclinada para a direita, sem coroa de espinhos, com perisónio até aos joelhos, é ladeado pela Virgem segurando a mão esquerda com a direita, e S. João, apoiando a cabeça na sua mão, numa linguagem gestual codificada. O iluminador utiliza a técnica da matizatura, camadas sucessivas para obter cores mais intensas, sombras ou meias tintas e o traço preto para contornar a figura e desenhar o pregueado e os cabelos. Sobre a camada cromática, intensificando a luminosidade das cores, é aplicada uma fina camada de verniz de clara de ovo. O brilho e a transparência do colorido, que já havia atraído a atenção de António Cruz²⁰, é o resultado duma gama variada de pigmentos e duma técnica apurada na sua elaboração que denota uma hábil combinação do pincel e da pena. A utilização das meias tintas funciona harmoniosamente; a mancha rosada da carneação destaca-se bem na grande mancha azul do fundo, matizado com pequenos toques brancos. O desenho evidencia uma linha suave, procurando o efeito de conjunto e não se limitando a circundar as formas; mas esta suavidade do traço é devida não apenas à mão sensível do iluminador mas também à utilização do pincel que permite aquela vária densidade que se pode ver, por exemplo, nas cabeças de Cristo e de S. João, contribuindo para a beleza desta imagem carregada de sentido, cujos gestos se repetem como um código claro de sinais inteligíveis e interpretados, sem margem para erro, por aquele que nela procura alimento espiritual.²¹

(Um conjunto de duas iluminuras de página fazem parte do *Breviário e Missal*, St.^o Cruz 85/1159, fls. 497v e 498r²². Códice de várias épocas, tem indicada a data de 1366 numa nota acrescentada no fl. 490v por Pero Sanchez, cônego de Santa Cruz. As características iconográficas das duas iluminuras apontam para o início do século XIV. No fl. 497v vê-se a *Majestas* inscrita num retângulo de proporção áurea e na mandorla, ladeada pelo Tetramorfo. No fl. 498r representa-se o Calvário: Cristo, pregado no madeiro imitando o tronco de uma árvore²³, com três pregos, sem coroa de espinhos e perisónio de pregas profundas descendo até aos joelhos, é ladeado pela Virgem e S. João, em atitude gestual de aflição e dor profunda. O hino litúrgico de Jacopone de Todí, *Stabat Mater*, de 1304, poderá ter inspirado o devoto iluminador. Colocados lado a lado, os temas destas duas iluminuras aparecem, desde o Sacramentário, associados ao início do Prefácio e do Cânon: primeiro, a *Majestas Domini* relacionada com a junção em monograma das letras U e D das palavras *Uere Dignum*, depois a Crucifixão, resultante da ampliação e decoração da inicial T do *Tē igitur*. Letra providencial, estava ali para, no dizer do Papa Inocêncio III (1216), suscitar nos fiéis a memória da Paixão. O iluminador aplicou uma camada fina nas zonas a colorir deixando abertas as luzes e marcando as sombras por uma pincelada de tinta menos diluída ou marcando mais fortemente o desenho a sépia. É notória uma grande economia de meios, utilizando a cor sobre o desenho com

¹⁹ Ver H. A. PEIXEIRO, *Manus Illuminadas...*, p. 93-112.

²⁰ Cf. António Cruz, *Op. cit.*, p. 96.

²¹ Não será excessivo ver, nesta imagem bem construída, semelhanças com o chamado Cristo Negro das Donas de Santa Cruz, hoje no Museu Machado de Castro.

²² Ver H. A. PEIXEIRO, *Manus Illuminadas...*, p. 115-142.

²³ No *Livro das Aves* de Santa Cruz (n.º 34/43) fl. 94v pode ler-se esta analogia (da árvore com a cruz: «per arborem intelligimus crucem».



sobriedade, ainda que com riqueza de matizes. O tratamento menos cuidado, compensado, embora, pela força do desenho e pela monumentalidade conseguida, mostra alguma falta de agilidade do artista relativamente ao modelo, facto não raro em Santa Cruz verificável em todos os períodos.

- ☉ Dentre a parca e singela iluminura das Ordens Mendicantes, destaca-se o núcleo do Convento de Jesus de Aveiro que, ao contrário de outros mosteiros femininos, possuía *scriptorium*, cuja produção preenche todo o final do século XV e grande parte do seguinte. Na *Crónica da Fundação*²⁴ refere-se a pobreza inicial do mosteiro em livros, dois anos após a sua instituição²⁵; contudo, graças ao contributo dos frades do vizinho convento dominicano da Misericórdia, em especial de Frei Estêvão e do bacharel Frei Pedro Dias de Évora, rapidamente as monjas começaram a produzir os seus livros litúrgicos. Na verdade, Pedro Dias, que foi confessor de D. João II, para lá de músico, era calígrafo e ensinava a iluminar (fl. 24v). O resultado do labor intenso destas religiosas, em que sobressaem Maria de Ataíde e Isabel Luís, são um largo conjunto de livros litúrgicos, hoje no Museu de Aveiro e na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora²⁶. A ornamentação é, em geral, simples, de iniciais coloridas ou filigranadas. O códice mais notável deste conjunto é o *Missal dominicano* da BPAD de Évora, Fundo Manizola n.º 115, datado de 1481 e feito por Isabel Luís, segundo consta do seu colofão²⁷. As iniciais filigranadas e pintadas com ornatos vegetalista e cerca-luras com figuração, que aparece também ao longo do texto, constituem uma iluminura sem grande apuro técnico e até um pouco ingénua, de cunho muito característico, em que se distinguem duas mãos, sendo a mais exuberante e espontânea possivelmente da própria Isabel Luís, enquanto a filigrana mais elaborada é atribuível a outra mão mais experimentada e que não terminou o trabalho.

3. **A produção laica.** Apesar do predomínio da produção monástica e da escassez de obras chegadas até nós, ao período correspondente ao reinado de D. Dinis é associado um relativo incremento da iluminura, graças ao influxo, no campo das artes, deste «ilustre estadista» e «tão boou senhor» como lhe chama o trovador do *Cancioneiro da Vaticana*²⁸. Sob a influência das «*Cantigas*» do seu avô Afonso X, o Sábio, o Rei terá incentivado a arte da iluminura, a tradução de várias obras e a cópia de manuscritos, sendo a obra máxima deste período o *Cancioneiro da Ajuda*. Conhecido anteriormente como *Cancioneiro do Colégio dos Nobres*, donde proveio, encontra-se, desde 1832, na Biblioteca da Ajuda, constituindo uma das obras mais notáveis do seu espólio²⁹. Datando dos finais do século XIII ou dos

²⁴ Biblioteca-Arquivo do Museu Regional de Aveiro, Cod. A: «Em este liuro he scrito e se contem ho nacemento, principio e fundamento deste mosteyro e casa de ihesu Nosso Senhor desta villa de Aveyro...»

²⁵ IBIDEM, Fl. 24v «E porque nam tinham lyros, cantavam per hum caderno aos domingos e outros dias os Kyryos, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus. E o mais rezavam». No fl. 29v refere-se que, passados dois anos após a fundação, a superiora «mandou cantar todo o que se podia porque aynda non tynham abastança de lyros...»

²⁶ A vida monástica exigia outros livros para a *leita*, para lá dos livros litúrgicos. A *Crónica da Fundação* e o *Memorial da Infanta Santa Joana* referem a prática da leitura no convento e a inclinação da princesa para as letras que, desde tenra idade, cultivava o Latim: «Mujo descia e trabalhava para aver boons lyros. bryuayro e diornal pera o officio diuino» (fl. 72r) que comprou: aos dominicanos de S. Domingos de Benfica. Infelizmente não restam os livros e sermões, em Latim e em Linguagem, que «trabalhou por mandar comprars» (Fl. 84r).

²⁷ No fl. 242r tem o seguinte colofão: «Domino iuu et uero tu lego. Qui perficit hoc opus non ego. Gratias sint ei pro eo Rogo. Este liuro he do mosteyro de ihesu. E escreveu Isabel Luys freira do dito convento. Acabouse descrever ffens V. XV. dias de febreiro. Era do nacemento de nosso senhor ihesu christo. de mil. llll. centos. Lxxxj: Sit nonen domini benedictum in secula.» (Cf. H. A. PEDREIRO, *Missas iluminadas...*, p. 469.) A *Crónica da Fundação* assinala os momentos mais importantes da vida de Isabel Luís, desde a sua entrada, ainda criança, com o grupo inicial e a sua profissão religiosa em 1464 (Fl. 115v). Em 1518, a mando de D. Manuel, faz parte das fundadoras do Mosteiro da Anunciada, em Lisboa, (fl. 119v). Em 1542, já de provecida idade, faleceu «a muyt virtuosa e sanca madre Isabel Luys a qual no principio e fundamento deste mosteyro trabalhou e o ajudou a fundar e assy scueiro sempre esta casa e ordem, escreuendo muitos lyros» (Fl. 145v).

²⁸ A. GUSMÃO, *O. c.*, p. 92-93

²⁹ Existe uma edição fac-similada: *Fragmento do Nobiliário do Conde D. Pedro - Cancioneiro da Ajuda* - Ed. fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Lisboa, Ed. Távola Redonda, 1994.



primeiros anos do século XIV é, segundo Ferdinand Denis, «um dos mais preciosos monumentos de caligrafia e da iluminura» ibéricas deste período³⁰. Irregular, mutilado e inacabado, levanta alguns problemas do ponto de vista codicológico. Obra singular no contexto da produção nacional, apesar dos recentes estudos, continua, também, a ser incerto o local da sua elaboração, sendo apontada, como provável, a procedência do Noroeste peninsular³¹, ainda que não seja de enjeitar a ligação com o meio de Afonso X, dadas as semelhanças com os códices saídos da sua Corte, nomeadamente a *Estoria de Espanha* e os *Libros del ajedrez, dados y tablas*, tanto nas arquitecturas de enquadramento das composições como na tipologia da figuração. Na verdade, o processo de construção da ornamentação pressupõe um *scriptorium* bem organizado, estruturado segundo a divisão de tarefas e uma tradição iconográfica e decorativa. De facto, o desenho cuidado e sem hesitações das grandes iniciais, deixadas incompletas, apenas uma com início de pintura, obedece claramente a um modelo. O tratamento da cor revela uma paleta suficientemente rica integrando as cores fundamentais e os diferentes tons utilizados com mestria. As sucessivas fases de acabamento mostram-nos a boa técnica da sobreposição de camadas, partindo, como define o monge Teófilo, duma cor tênue e diluída a que se sobrepõem as cores mais intensas para as sombras e as mais claras para as luzes. Estas matizaturas são feitas utilizando as cores complementares ou a mesma cor mais saturada. Esta técnica, suficientemente apurada, aproveitando as qualidades rítmicas e formais que os valores cromáticos tinham começado a adquirir desde o Românico, não deixou outros exemplos deste fôlego na produção nacional, apenas se vislumbrando ao longo do século XIV, nomeadamente em Santa Cruz, como se disse. De qualquer modo, nas dezasseis iluminuras incompletas, representando cenas da vida trovadoresca, têm sido detectadas influências francesas, visíveis, também, na produção do tempo de Afonso X.

Para o século XV, o excepcional programa de pintura no período afonsino, a erudição da Corte e o culto das humanidades não têm equivalente numa produção significativa da iluminura no meio laico. O cultivo das letras, a par da constituição de livrarias principescas, desde D. João I, indiciam a criação de um gosto pelo livro que irá continuar no século seguinte. Desta presumível riqueza, porém, pouco chegou até nós. Não é fácil comprovar, pois, principalmente para o século XV, a afirmação de Frei Fortunato de S. Boaventura de que «todas as artes do desenho se elevaram a grande perfeição em Portugal nos séculos XIV e XV, como o demonstram livros e documentos que dessa época existem, com iluminuras e desenhos, alguns em miniatura, de execução primorosa»³².

Se exceptuarmos a ainda problemática *Crónica Geral de Espanha*, da Academia das Ciências de Lisboa, as restantes obras são pobres limitando-se a alguns ornatos vegetalistas e filigranados como o exemplar da *Virtuosa Benfeitória* (1418-15) do Infante D. Pedro, pertencente à BM de Viseu, ou a colecção de livros iluminados, hoje na Biblioteca Nacional de Paris, tais como o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar* de D. Duarte (1433-38) e a *Crónica dos Feitos da Guiné* de Gomes Eanes de Zurara, mais célebre pela polémica imagem do «homem do chapeirão», idêntico ao do painel dito do Infante do político da Veneração de S. Vicente do Museu Nacional de Arte Antiga.

A *Crónica Geral de Espanha*, pertencente à Academia das Ciências de Lisboa, de que resta o primeiro volume, é uma cópia quatrocentista da Crónica de 1344 de D. Pedro Afonso, conde Barcelos. Obra

³⁰ Cit. in A. GUSMÃO, *Op. cit.*, p. 97.

³¹ Cf. Maria Ana RAMOS, «O Cancioneiro da Ajuda - História do manuscrito, descrição e problemas», in *O Cancioneiro da Ajuda - Apresentação, estudos e índices*. Lisboa, 1994, p. 46.

³² Frei Fortunato de S. BOAVENTURA, *História Cronológica e Crítica da Real Abadia de Alcobaca*. Lisboa, 1827.



profusamente iluminada, terá pertencido à biblioteca do rei D. Duarte. A falta de unidade estilística indicia a mão de vários artistas e a presença de modelos quer espanhóis, quer italianos. Os motivos ornamentais são variados, não alheios à iluminura nacional, alguns deles aparecendo, mais tarde, na iluminura manuelina como a corda e a alcachofra. A figura humana é tratada com algum realismo, aproximando-se do retrato. Cenas do quotidiano, como o amanho das terras, torneios, divertimentos e a paisagem estão presentes, também, nesta obra invulgar, bem estudada quanto ao texto³³, a necessitar de uma maior atenção do ponto de vista da iluminura.

Dentre os poucos iluminadores laicos conhecidos do século XV destacam-se João Gonçalves, escrivão de D. Afonso V, que assina a *Crónica da Guiné* com a data de 1453; D. Filipa, filha do Infante D. Pedro, cujo talento é várias vezes referido na ornamentação de livros, entre os quais um *Livro dos Evangelhos* que pertenceu ao Mosteiro de Odivelas; Álvaro Dias de Frielas a quem D. João II encomenda o *Livro dos Copos*, manuscrito em papel, (ANTT – n.º 272), iniciado em 1484, com várias iniciais decoradas entre as quais se destaca a do prólogo com uma imagem do próprio D. João II. A referência aos calígrafos Francisco Fernando, aragonês, residente em Estremoz e a João Tomé, alemão, no Porto³⁴, assinala a prática, que será continuada a seguir, no século XVI, de contratação de artistas estrangeiros. A estadia em Portugal de Jan Van Eyck, no final do primeiro terço do século XV, e as nossas intensas relações com a Flandres, explicam a influência flamenga na iluminura portuguesa deste século. Daí vinham uma boa parte dos livros iluminados, especialmente *Livros de Horas*, de que existem ainda um bom número de exemplares, destacando-se, no primeiro terço do século, o *Livro de Horas de D. Duarte* (ANTT – 140), atribuído ao *Maître aux rinceaux d'or*, cujos acrescentos parecem de origem portuguesa.

Cabe ainda uma referência aos manuscritos hebraicos, hoje em pequeno número devido às vicissitudes sofridas no final do século XV³⁵. Dentre os manuscritos conservados, destaca-se um grupo mais numeroso com origem em Lisboa, o que revela uma actividade de cópia particularmente intensa aí, na segunda metade do século XV, período correspondente aos reinados de D. Afonso V, protector das comunidades judaicas, a quem chamavam o Bom, e mesmo de D. João II. Mas a intensificação desta produção poderá ser associada à emigração de judeus espanhóis³⁶ e, com certeza, à florescente situação económica da comunidade judaica portuguesa, desde cedo associada à expansão.

O inventário e os estudos destes manuscritos, realizados por Sed-Rajna e Thérèse Metzger³⁷, revelam-nos uma iluminura caracterizada pela pobreza e simplicidade dos motivos, indiciando modelos diversos a partir de manuscritos originários de Espanha, cuja aproximação com a iluminura portuguesa contemporânea se pode fazer, também, pela preponderante influência flamenga. Os motivos filigranados, que constituem a mais importante parte da decoração, são típicos da Península Ibérica, nomeadamente, as volutas, os entrelaços, os «rincaux», as palmetas e os florões de raiz mudejar, bem como o uso generalizado da cor violeta. O gosto nacional e internacional que esta iluminura revela enquadra-se numa tradição que é possível vislumbrar no importante tratado de iluminura, provavelmente datado do século XIII, escrito em Português e em caracteres hebraicos, conhecido por *O livro de como se fazem as cores das tintas todas para aluminar*

³³ Lindley CINTRA, *Crónica Geral de Espanha, de 1334*. Lisboa, 1951.

³⁴ Sousa VITERBO, *Notícia de Alguns Pintores Portugueses e de Outros que, Sendo Estrangeiros, Exerceram a Sua Arte em Portugal, 1903-1911*, T. I, p. 87.

³⁵ A destruição de livros judaicos, ordenada por D. Manuel em 1496, atingiu sobretudo os mais antigos. Cf. Thérèse METZGER, *Les manuscrits hébreux copiés et dessinés à Lisbonne dans les dernières décennies du XIV^e siècle*. Paris, FCG, 1977, p. 4, nota 5.

³⁶ Cf. T. METZGER, p. 5.

³⁷ Ver também, Gabrielle SED-RAJNA, *Manuscrits hébreux de Lisbonne*, Paris, 1970.

os livros³⁸. T. Metzger³⁹ põe em causa datação, autoria e procedência, colocando a sua execução em Espanha, no final do século XV. Apesar de tudo, parece perfeitamente plausível que a colectânea de Parma, de que faz parte este escrito, tenha sido elaborada e copiada a partir de textos pré-existentes, entre os quais se contaria o tratado escrito em Português. Por isso, é bem possível que os judeus portugueses o conhecessem, para mais, estando escrito em caracteres hebraicos, o que indicia uma circulação restrita e o carácter secreto do receituário.

No final do século, destaca-se, pelo seu valor intrínseco e pela importância que teve na introdução dos modelos italianos e renascentistas, a encomenda dos irmãos Sernigi, mercadores italianos, à oficina florentina dos Attavanti, o *Livro das Sentenças* e os sete volumes da *Bíblia dos Jerónimos* (1494-1497). Esta imponente obra da iluminura italiana, «a mais sumptuosa de quantas saíram das oficinas florentinas do século XV»⁴⁰, oferecida ao rei D. Manuel por ocasião do seu primeiro casamento com D. Isabel, é um autêntico repositório de formas renascentistas que irão influenciar o programa da *Leitura Nova*, especialmente a partir da segunda série em que intervém Álvaro Pires.

O século XV encerra com a subida ao trono de D. Manuel, 1495, a abertura do caminho marítimo para a Índia, 1498, e a descoberta do Brasil, 1500. A iluminura faz parte da política de fausto e ostentação que o Rei irá associar às suas realizações. Podemos, até, afirmar que o reinado do Venturoso começa sob o signo da iluminura. E o *Missal Polifónico* (Viena, ONB Ms. 1783)⁴¹, obra da escola flamenga, com iniciais historiadas, entre as quais, o retrato de D. Manuel, uma Virgem com o Menino, uma Natividade e os escudos reais, para lá de cercaduras e iniciais com motivos florais, frutos e aves, executado para o segundo casamento do monarca com Dona Maria, filha dos Reis Católicos, celebrado a 30 de Outubro de 1500, inicia simbolicamente o novo período de esplendor da iluminura portuguesa.

4. **Nota sobre a cor.** A abordagem da cor do ponto de vista dos materiais que a constituem e da tradição da sua preparação é indispensável ao seu estudo por parte do historiador. Na verdade, os tratados e receituários veiculam conhecimentos provenientes de práticas tradicionais empíricas e ligadas, por vezes, a saberes esotéricos e alquímicos, mas também à sua interpretação pela prática e pela experiência do autor⁴². A frequência da utilização de determinadas receitas fornecem-nos, ainda, indicações sobre o gosto e sobre a história social da cor.

Na produção dos *scriptoria* monásticos portugueses podem conferir-se semelhanças, pelo que é legítimo conjecturar-se sobre a existência duma tradição comum na utilização da cor e nos processos de produzi-la e aplicá-la. Para lá do interessante tratado *O livro de como se fazem as cores [...]*, escrito em meio

³⁸ Edição deste texto: S. Blondheim. «An old portuguese work on manuscript illuminations». *Jewish Quarterly Review* (1928), vol. XIX, p. 97-135. Publica, também a transcrição em caracteres hebraicos e a tradução inglesa. O texto em Português aparece nos *Told Memorial Wlamer - Philosophical Studies*, vol. I, 1930, p. 73-83 e volta a ser publicado na *Revista da Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa* (1960, II série - n.º 4, p. 212-223).

³⁹ O ms. em causa integra os primeiros vinte fôlhos de um códice conservado em Parma (ms. Parma. 1945) que contém dez outros opúsculos, cópia provavelmente da segunda metade do século XV. No fl. 20r tem a assinatura de Abraham ben Yehuda ibn Hayyim, que se repete no cólôfon do nono (tratado onde são indicados, também, o lugar - Loulé - e a data - 1262). T. Metzger (a. e. p. 4 e 5, nota 5) põe em causa estas referências, apontando a sua execução para o final do século XV. Parece, contudo, plausível que a colectânea de Parma, de que faz parte este escrito, tenha sido elaborada e copiada a partir de textos pré-existentes. Por isso é legítimo pensar que o conhecimento deste tratado fizesse parte duma tradição no meio judaico português.

⁴⁰ Cf. Paolo D'ANCONA. *Nuove Ricerche sulla Bibbia dei Jeronimos e dei suoi illustratori*. Firenze, Leo Olschki, 1913, p. 4.

⁴¹ Trata-se dum missal iluminado, com várias missas polifónicas de autores vários do século XV, pertencente à Biblioteca Nacional de Viena, cuja atribuição é feita no catálogo da exposição *Les rois Bibliophiles*, Madrid, 1986, confundindo-se o nome de Francisco com o de seu pai António de Holanda; este teria cerca de vinte anos em 1500 e aquele não era ainda nascido. Contamos, em breve, concluir um estudo sobre este importante missal onde é explícita a marca de D. Manuel na abertura do códice, na utilização das armas reais e da esfera armilar com o dístico «SPERA MUNDI» e o próprio retrato do monarca, de joelhos, em coa de malha.

⁴² Cf. TEÓFILO, *As Diversas Artes* (Trad. de Menezes Cordeiro). *Prologia Libri Secunda*, p. 167. Lisboa, 1984. Sep. do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, S. 3 (89), Tomo 1, 1983.





judaico, como se disse, que indicia uma tradição das técnicas assinaladas⁴³, existem referências ao *Mappae Clavicula* no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra cuja livraria tinha uma cópia no início do século XIII⁴⁴. Dois outros tratados, mais tardios, apontam para uma continuidade da tradição. O *Breve Tratado de Iluminação*, escrito por um freire do Convento de Cristo de Tomar⁴⁵, é uma interessante súplica de saberes sobre o processo de fabricação das tintas, elaboração dos pigmentos, aglutinantes e colas e, ainda, os diferentes processos de aplicá-los na pintura e na douradura. De datação precisa e, possivelmente anterior e próxima deste, é o livro do dominicano Filipe Nunes, *Arte da Pintura Symetria e Perspectiva*, impresso em Lisboa no ano de 1615⁴⁶, presente em várias livrarias conventuais sob a forma de manuscrito ou de impresso, que, no que respeita à iluminação e às tintas de escrever, compendia saberes antigos, evidenciando a continuidade duma tradição vinda do século XIII.

○ O artista, que dispunha duma gama suficientemente variada de pigmentos e aglutinantes e que conhecia as técnicas e os processos, mais ou menos generalizados, de fabricá-los e aplicá-los, no início da época moderna vê ampliarem-se as suas possibilidades, graças ao contributo dos Descobrimientos que fizeram chegar mais facilmente drogas já conhecidas e outras novas, especialmente corantes⁴⁷. Na sua complexa tarefa, não se limitava a beber as preciosas informações nos receituários e tratados, mas havia, também, de preparar cuidadosamente as cores e as suas misturas⁴⁸, as colas, as têmperas, as folhas e o pó de ouro e até os pincéis. Deveria estar atento não só às indicações sobre a iconografia – os *tituli* – mas também as referentes à cor a utilizar e ao ouro, notas importantes, por vezes ainda perceptíveis, para realizar a encomenda de forma correcta e dentro dos preços estipulados. Dependia, também, de si, a escolha dos processos mais adequados de modo a poder obter os efeitos plásticos pretendidos. É aqui, no campo das técnicas e dos processos, que poderão, mais facilmente detectar-se algumas particularidades. De facto, o resultado final não era sempre o melhor. Os códices do *scriptorium* de Alcobaca não possuem, por exemplo, a perfeição do douramento observável no *Missal de Lorvão*, de proveniência bolonhesa. Em geral, nos códices nacionais, o bolus de ocre vermelho tem uma espessura excessiva e o ouro apresenta-se deficientemente brunido; por isso, parte e escama com o tempo e apresenta um brilho irregular.

○ Já foi dito que o verde é uma cor abundante em Alcobaca, principalmente determinado verde, mais azulado e escurecido: ele aparece por todo o lado desde os entrelaçados e palmetas às iniciais filigranadas, mas é especialmente abundante nas iniciais mais simples, apenas coloridas ou com pequenos ornatos: é o «verdigris», obtido facilmente por meio do cobre e do vinagre. Este pigmento, quer por ser deficientemente aglutinado, quer, em especial, porque contém uma acidez elevada, provoca o desprendimento da tinta, o seu enegrecimento e, frequentemente, a corrosão do suporte. O verde obtido à base de malaquite é destinado a trabalhos mais nobres.

⁴³ Ver nota 39 sobre a datação deste tratado.

⁴⁴ Cf. António CRUZ, *Op. cit.*, p. 192-203. Num rol dos códices da primitiva livraria de Santa Cruz (St.^a Cruz 34 / 43, fl. 117v) consta um «Mapa [sic] Clavicula ad aurum faciendum [...]».

⁴⁵ «*Breve Tratado de Iluminação composto por hum religioso da ordem de Xpo Repartido em tres partes. Na primeira se declara os nomes das tintas, como se moem, apurem e compoem fol. 1. Na segunda como se fazem diversas tintas, e de suas composições e nomes das avuis, e outras necessas fol. 8. Na terceira, como se fazem algumas tintas de ouro, e como se conservam, p.^o usar dellas. E assim usares de tres maneyras, de pegar ouro em Letras, fazer grades, ou collas, e outras cousas» Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Col. *Fundam. Histórica*, vol. XXXVII, ms. n.^o 344.*

⁴⁶ *Arte da Pintura Symetria, e Perspectiva. Composto por Philippe Nunes natural de Villa Real*. Ed. fac-similada da ed. de 1615, com introdução de Leontina VENTURA. Porto, Ed. Passagem 1982.

⁴⁷ Cf. Francisco de HOLANDA, *De pinura antiq.* Ed. cit., p. 161. «As lacras e as outras cores mais finas não são de Frandes como muitos cuidão; mas sem de Levante e de ultramar. Dentre os corantes naturais, de origem animal e vegetal, os mais apreciados eram a cochinhilha, o pau do Brasil e o pau de Campeche que viria do Ceilão.

⁴⁸ Cf. F. L., *Da Pintura Antiq.*, o. c., p. 160. F. de Holanda afirma que, se «as cores da iluminação são mais suaves e limpas que todas [...]», no misturar das cores é todo o primor e arte dellas».

O pergaminho oferece, em geral, uma superfície apta a receber a pintura. Contudo, por vezes, para que a cor possa aderir melhor ou para obstar a que venha a escamar, o iluminador aplica primeiro uma camada fina de aglutinante que lhe serve de preparação. Este processo só é, em geral, utilizado em pergaminho mais grosseiro, por exemplo de cabra, como acontece em Alcobaça mas com mais frequência nos códices cruziços.

No século XIV, a técnica da aplicação da cor é bastante elementar: a sobreposição de camadas é utilizada nas zonas de marcação de sombras e de luzes sendo, por vezes, para o mesmo efeito, aplicada aglutinante⁴⁹. Os rostos e os cabelos, que exigem maior minúcia de pormenores, recebem, previamente, uma aguada branca ou de aglutinante, sobre a qual se aponta o desenho e se aplicam as cores indispensáveis para evidenciar determinados pormenores, como as maçãs do rosto e os lábios. Nos séculos XV e XVI, por exemplo no *Missal de Santa Cruz*, n.º 28/37, o claro-escuro é já devedor duma técnica nova: o modelado é obtido não apenas através da cor mas também por pequenos traços a pincel ou «pontos sotilísimos», de que fala Francisco de Holanda⁵⁰, realçando o desenho.

Dum modo geral, o desenho preparatório, que precede a aplicação da cor, é posteriormente avivado a traço mais grosso de acabamento e de contorno, em tom preto ou escuro. Alguns vêm nesta técnica e neste processo de circundar as superfícies coloridas por traços pretos, a influência do vitral; o mesmo processo pode verificar-se na pintura a fresco, cujos exemplos dos séculos XIV a XVI, a maior parte meros vestígios, nos revelam não só o desenho contornado, quase caligráfico, mas também motivos de folhagens enquadrando as composições à semelhança da iluminura. A própria pintura deste período utiliza a linha contornando as figuras, contribuindo para as destacar do fundo, comparável, pelo menos no resultado, à pintura mural ou à iluminura⁵¹.

Mas, como na pintura mural e na pintura de cavalete se fazia ainda no século XVI, a iluminura utiliza processos de reprodução de letras, de figuras, de motivos vegetais e animais e até cercaduras completas, por vezes apenas com ligeiras alterações⁵². A frequência destes processos simplificados poderá ser significativa na caracterização da iluminura nacional deste período. Contudo, não se pense que os iluminadores não eram suficientemente experimentados, principalmente a partir de meados do século XV. Mais do que de técnica, trata-se de uma questão de cultura artística. A importação de obras e de artistas bem como o mecenato régio, explicam o salto qualitativo que então se operou.



⁴⁹ No *receptário Mappa Clausula*, conhecido em Santa Cruz de Coimbra, provavelmente na sua versão mais recente do século XII, indica-se o processo de mistura de cores e de sobreposição de camadas, semelhante ao que é utilizado nos Calvários esferidos. Utiliza-se o termo *manere* quando a cor sobreposta é mais clara que o fundo e *vadere*, quando é mais escura (Parte I, Th. PHILLIPS, London, 1987, p. 8). «Os termos *manerare* ou *vadere*, tal como o verbo *manerare*, derivam provavelmente do baixo latim *mappa* ou *mapa* que significa pintura ou desenho» (Cf. Franco BRUNELLO – a cura de – *De arte illuminandi*, Vicenza, Neri Pozza Ed., 1992, p. 181, nota 124). Trófilo utiliza o termo *incrus* em vez de *manere*, mas nem sempre um é equivalente ao outro porque à volta do *tracuo* pode haver a *sombra exterior*, mais escura do que aquela. Relativamente ao processo de pintura, é mais evolutivo: parte duma camada fina, a que se sobrepõe outra mais espessa para intensificar a cor e depois aplicam-se as lumina e as sombras e os contornos (*tracuo*) – «Omnes colores bis ponuntur in libro, in prima tenuissime, deinde sparsim, in littera vero sensim» (*De Diversis Artibus*, I, caps. XVI e XXXII).

⁵⁰ Cf. F. H., *Da pintura antiga*, e. c., p. 201. A semelhança entre o *Missal de St.ª Cruz* e o *Livro de Horas* dizo de D. Manuel, poderá ver-se, também, nesta técnica descrita por F. de Holanda que afirma utilizar, juntamente com o seu pai, na grissalha. Cf. também, H. A. PEIXEIRO, *Algumas reflexões sobre a iluminura em Portugal*, *Rev. Bib. Nat.*, Lisboa, S. 2, 10 (1-2) Jan.-Dez. 1995, p. 169-194.

⁵¹ Reis SANTOS, «Estudo da técnica da pintura portuguesa do século XV II – Exame sumário dos processos de pintura», *Bol. do I. J. F.*, Lisboa, 1974, p. 29-36. Sobre a técnica da pintura portuguesa e da iluminura, ver também, Luísa M. ALVES, «Estudo da técnica da pintura portuguesa do século XV IV – Estudo da camada cronocávia», *Bol. do I. J. F.*, Lisboa, 1974, p. 49, 63; IDEM, «Alguns aspectos relativos ao estudo dos materiais que entram na composição de alguns códices iluminados dos séculos XIV e XV», in: 2.º Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, Coimbra, Liv. Minerva, 1987, p. 439-465.

⁵² No *Missal de Santa Cruz* 28/37, o Cristo crucificado do seu calvário, é idêntico ao do *Livro de Horas* de D. Manuel, modificando-se apenas, a direcção da flexão das pernas. No *Livro de Horas* do ANTT, C. E. n.º 131, a mesma cercadura repete-se ao longo do códice com variantes mínimas. A associação estilística e as atribuições nos livros da *Litania Nova* podem ser feitas graças à reprodução, quase literal, de motivos e figuras.



[Cancioneiro da Ajuda].

- [1276-1325]. - [39, 88] f. : perg. ; 438x334 mm

Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Cancioneiro da Ajuda



Dis non ei de ton

Alma. seu amor. ei

La ma. cho fari seu inenon. pois me

Quou de lirma u. n. m. mo. ar. cito da

Mas eu dyr eir o por e gada.
 e. re. u. e. l. ei. m. a. r. m. i. f. i. c. a.
 n. u. n. c. a. m. e. u. d. a. l. i. p. r. e. n. a.
 d. u. m. e. l. d. i. s. s. e. q. u. e. a. u. i. t. a.
 e. n. f. a. n. t. o. a. n. e. e. n. l. a. i. a.
 M. o. r. a. n. t. a. c. i. t. o. d. a. m. a. p. a.

Duma tan amado ome por molher:

foy comeu por una que me non quer :

fazer ten por se mio non fizes. e coula :

guilada de non uiver nada se me :

reas no der ten callada nen uida lon

gada: non mia min meder.

melho: me seria ami de mouer.

ca fenyraffi como uiso uiver.

amado pola que no qo dizer.

ami noitudo o q q guaria.

q q gran peas ela me faria

por lirma maria no mo qo fazer

Quia eu u. feny a in punnar.

en me de seu firo a resti quate.

mas agora u por me mar comar

por ende me disse q a nua uisse

en loyar e har que liru u fupisse

e q a no uisse por me me matare.

Os primeiros 39 fólios correspondem ao *Nobiliário do Conde D. Pedro*, e os fólios restantes contêm o Cancioneiro.

O *Cancioneiro da Ajuda*, encadernado juntamente com o *Livro de Linhagens* do Conde D. Pedro, é a mais antiga colectânea de poesia lírica medieval que chegou até nós, datável dos finais do século XIII, princípios do XIV, bem estudado, quanto ao texto, desde a edição crítica de Carolina Michaelis de Vasconcellos, em 1904. Identificado inicialmente como *Cancioneiro do Colégio dos Nobres*, por ter sido aí encontrado por Charles Stuart de Rothesay em 1823, foi acrescentado com mais onze fólios descobertos na Biblioteca Pública de Évora por J. H. da Cunha Rivara, em 1842. A associação deste códice ao ambiente da corte de Afonso III ou de D. Dinis, feita por Carolina Michaelis, ou à corte de Afonso X de Castela, por Giuseppe Tavani (1967), é posta em dúvida por António Resende de Oliveira que identifica o poeta mais recente do Cancioneiro, Pay Gomez Chainho, falecido em 1295, onze anos após o rei Sábio. É, pois, incerta a data da sua feitura e difícil de identificar o local da sua procedência, ainda que, pelos seus aspectos formais, se inscreva na tradição da corte de Afonso X, pelo menos quanto à iluminura, tendo sido, recentemente, associado a um ambiente do Noroeste galego-português.

Provavelmente existente na Livraria de D. Duarte, ainda desarticulado (M. A. Ramos), terá sido encadernado no século XVI, juntamente com o Livro das Linhagens, tendo pertencido ao colço do rei e a Pero Homem, segundo nótulas dos fls. 86v, 87v e 88r, vindo parar ao Real Colégio dos Nobres, a partir de 1761, ou porque fazia parte das Bibliotecas do Paço ou da Companhia de Jesus, em cujo edifício foi instalada aquela instituição, sendo incorporado na Real Biblioteca da Ajuda em 1832, juntamente com a Livraria daquele Colégio.

Actualmente agrupado em catorze cadernos, com foliações desencontradas, não sabemos qual seria a sua ordem primeva. A encadernação actual não é a original, como pode ver-se pelas calhas de inserção dos nervos nas pastas, não utilizadas, e pelo significativo apuro que atingiu a parte do *Cancioneiro*, aproximando os seus fólios da dimensão dos do *Livro de Linhagens* que conserva praticamente intacto o

seu formato. Na verdade, se considerarmos as medidas da margem de fecho, 40 mm, facilmente podemos concluir que tanto a margem de cabeça, como a margem de pé foram duramente afectadas em mais de 30 mm. As dimensões da mancha de texto, cerca de 220x370 mm, é estabelecida segundo o rectângulo de ouro e, a partir daqui, pode definir-se a outra dimensão assinalável para o formato do fólio, o rectângulo de progressão das diagonais. Teve razão Varnhagen, ao censurar o trabalho do encadernador, e não Carolina Michaelis, tal como Pina Martins, que o desculpa quando, de forma que prejudicou irremediavelmente o *Cancioneiro*, o associou ao *Livro de Linhagens* que, até pelo formato, dele se distancia.

O *Cancioneiro da Ajuda*, ainda que considerado «um verdadeiro monumento da cultura portuguesa» (Ivo de Castro), é uma obra claramente inacabada quanto ao texto, sem rubricas e notação musical e tendo apenas sido cumprido parte do seu programa de iluminação. Como observa Pina Martins (*Cancioneiro da Ajuda*, p. 22), este «*non finito*», mostra-nos, apesar de tudo, um complexo processo de elaboração e uma técnica perfeitamente definida quanto às técnicas de pintura.

As iniciais filigranadas, indicadas com letras de aviso, obedecem a um esquema de marcação do texto, em que se advinha uma hierarquização quanto ao tamanho e à riqueza do ornato. O programa, deixado muito incompleto, apenas se concretiza totalmente no fl. 10r com duas iniciais de 4 UR, a azul e vermelho, alternando a filigrana na cor do enquadramento, a introduzir duas composições, seguindo-se outras iniciais de 1 UR e de singela filigrana, no início de cada estrofe. No resto do *Cancioneiro*, apenas se realizou a filigrana numa pequena parte das grandes iniciais de corpo azul, ficando as restantes apenas pintadas, uma única vez em esboço (fl. 52r), ou a intervalos e na parte final, com o espaço vazio.

As pequenas pinturas, com dimensões equivalentes a 12 UR, ocupam a zona superior esquerda da página. Assinalando o início de ciclo, são actualmente 16, mas estavam previstas mais treze, não realizadas a partir do fl. 65r. As iniciais decoradas, fitozoomórficas, acompanham estas iluminuras, abrindo o primeiro texto do ciclo, mas ficaram

apenas no desenho, tendo a inicial N, do fl. 33r, início de pintura de fundo. Ocupando, em geral, 6 UR (nos fls. 4r, Q = 8 UR, 16r, Q = 7 UR, 18r, I = 24 UR), utilizam motivos de volutas, caules enrolados ou estradros e folhagens estilizadas, e figuras híbridas. O esboço inicial a plumbagina foi transformado em desenho cuidado, a sépia, apenas com um erro (fl. 31r). O iluminador revelou um bom domínio do material decorativo, de clara influência francesa, e alguma fantasia na sua aplicação, pois evitou repetir as composições para as mesmas letras.

As pequenas pinturas são enquadradas por esquema arquitectural, semelhante aos utilizados no círculo de Afonso X, constituído por gablete guarnecido interiormente por arcos polilobados de diferente abertura e morfologia, encimado por uma construção ladeada por duas torres e apoiado em duas colunas com capitéis vegetalistas semelhantes aos dos *Libros del Ajedrez*, tal como as aberturas em forma de folhas de trevo vazando o muro. As cenas repetem o mesmo esquema compositivo sem grande imaginação e riqueza iconográfica, nomeadamente quanto aos instrumentos musicais. É esta a parte mais embrionária da iluminura. O artista começou o trabalho pela parte superior, a decoração arquitectónica, que conduziu a uma fase avançada de acabamento. Pelo estágio da pintura das figuras, podem avaliar-se as técnicas e os processos utilizados: após o desenho preparatório, muito esquemático, como se vê pelo desenho dos olhos, por vezes apontados apenas com um círculo, o *pictor* lança a primeira tinta de base, uma meia tinta bastante diluída, aclarando com branco e sombreando com um tom mais intenso, como prescrevem os receituários. Os rostos, deixados sem cor, haviam de ser tratados com mais cuidado. Os fundos, onde se desenham aberturas, deveriam ser provavelmente dourados. A paleta limita-se às cores fundamentais: o vermelho, o branco, o azul, o verde e o ocre ou amarelo, revelando o artista al-

gum engenho na obtenção dos cambiantes, cujo brilho e perfeição só poderiam ser avaliados no final dum trabalho que, por razões que nos escapam, ficou inconcluso.

Félio 15r. - (Cena introdutória do Anónimo I - Ruy Gomes, de Briteiros?).

A página tem duas cantigas: «Pois non ei de don alura...» e «Nunca tan coitado ome por moller...».

Assinaladas com letras de aviso, apenas foram realizadas as iniciais a azul, sem filigrana, ficando a da primeira composição desenhada a sépia: o P prolonga-se pela margem, entre as linhas directrizes rematando com volutas e folhagens estilizadas. Inscritos na pança da letra, caules enrolados e uma figura híbrida tocando tambor. A pequena pintura, enquadrada por motivos arquitectónicos, simetricamente dispostos, é a única cena do códice apenas com duas figuras: o trovador, sentado, dando instruções ao músico, tocando harpa. A da esquerda recebeu apenas a primeira cor aguada sobre um desenho preparatório sumário; a da direita foi tratada com matizaturas ao nível do manto. O fundo, sem cor, seria provavelmente dourado, podendo interpretar-se a letra d, aí apontada, como a indicação dessa operação. O tratamento das figuras, quanto à cor, à composição e, especialmente, ao seu vestuário, cuja túnica é apertada lateralmente no cotepe por um cordão em linhas paralelas horizontais, apresenta notáveis semelhanças com os *Libros del ajedrez, dados y tablas* (Escorial, T. I. 6, fl. 72 - 1283). Com visíveis influências francesas, esta iluminura aproxima-se do ambiente artístico ibérico do período assinalado.

Bibliografia: VASCONCELLOS, 1904 (REPRINT 1990); CARTER, 1941; DICONÁRIO DA LITERATURA MEDITERRANEA E PORTUGUESA, 1993; CANCELONEIRO DA AJUDA: APRESENTAÇÃO, ESTUDOS E ÍNDICES, 1994.

063

Regra / São Bento.

- 14— - 119 f. : perg. ; 152x117 mm

Lisboa, BN, ALC. 44

A Regra de São Bento escrita em português é proveniente de Alcobça, onde esteve em uso. Podem, ainda, ver-se indicações dos seus possuidores desde meados do século XV, data em que poderá ter sido escrita.

O ornato consta de iniciais filigranadas, abrindo os capítulos, duas com rostos inscritos e duas com peixes. Destaca-se a inicial F que abre o texto da Regra, inscrita num rectângulo preenchido com filigrana a sépia, associado a uma tarja marginal na mesma cor e cujos motivos decorativos revelam um gosto arcaizante.

Fólio 12r. É um desenho à pena, pouco elaborado, que representa S. Bento com as insígnias abaciais, de pé, abençoando um monge branco, ajoelhado a seus pés. Pouco interesse teria esta medíocre representação, não fora poder estar aí uma representação do mosteiro de Alcobça. Na

verdade, o lugar da cena parece ser o claustro, de um só andar, que, tal como no actual edifício, fica contíguo à parede Norte da igreja, ameiada, sem torres, com uma correnteza de janelas semelhantes às que ainda se podem ver; construído entre 1308 e 1311, só após 1484 se acrescentaria a galeria superior. Bem podia, pois, o artista querer dar-nos uma imagem, ainda que idealizada, da sua grande abacial, bem presente no seu espírito porque sempre diante dos seus olhos, não apenas enquanto se passeava na quadra, mas também durante o árduo trabalho que lhe tinha sido confiado de lançar os textos e de ajustar o ornato nas páginas, executado próximo daquele ponto, onde se tem visto situado o *scriptorium*.

Bibliografia NUNES, 1918; PEIXEIRO, 1991; DICCIONÁRIO DA LITERATURA MEDIEVAL GALEGA E PORTUGUESA, 1993

H.P.



[Missal de Lorvão].

- [1305-1314]. - [334] f. : perg. ; 425x265 mm

Lisboa, ANTT, Lorvão 42 (CF. 154)

O Missal de Lorvão é um missal plenário incompleto de tradição cisterciense, feito originariamente para um mosteiro feminino, como se pode inferir da inclusão do ritual da Consagração das Virgens e das Viúvas e ainda pelo raro formulário do *orate fratres carissimi et sorores* que implica a presença predominantemente feminina na celebração litúrgica. Pertenceu ao Mosteiro de Lorvão e daí foi trazido para a Torre do Tombo por José Manuel da Costa Basto, mas a sua origem é, sem dúvida, a cidade italiana de Bolonha. De facto, aos aspectos formais, estilísticos e iconográficos, deve acrescentar-se a referência feita, no Precónio Pascal (fl. 17v) ao papa Clemente e ao bispo Uberto : «... *sua cum beatissimo papa nostro Clemente et antistite nostro Uberto.*» Trata-se de Clemente V, papa de 1305 a 1314, e do bispo Uberto de Bolonha, que aí pontificou de 1302 a 1322. Terá sido, pois, executado entre 1305 e 1314, sob encomenda, numa importante oficina bolonhesa, provavelmente a de Nério, artista de formação giottesca que realizou obra em Bolonha no 1.º terço do século XIV.

O ornato está estreitamente ligado às iniciais, distinguindo-se três tipos fundamentais: as iniciais filigranadas, as iniciais ornadas com ramagens e as iniciais historiadas.

As iniciais filigranadas, as mais frequentes neste códice, são, em geral, ornadas a duas cores, sendo o corpo da letra pintado a cheio, enquadrado por arabescos, prolongando-se, por vezes, pelas margens, com volutas, tipicamente bolonhesas, feitas à pena, seguindo uma hierarquização de tamanho e de riqueza de ornato.

As iniciais com ornatos fitomórficos são apenas sete e equívalem às historiadas pela importância na marcação do texto e pela riqueza do ornato pintado com diversa policromia, enquadradas por um retângulo de fundo azul ou ouro.

As iniciais historiadas aparecem, com mais frequência, nas antifonas do Intróito, no Evangelho das festas mais importantes, nos prefácios e no Cãnon, variando em dimensão, riqueza figurativa e cromática. Prolongam-se, em geral, por ramos de folhas lanceoladas, características da iluminura bolonhesa, estendendo-se pelas margens e intercolónios, apenas uma vez (fl.7r) formando uma cercadura completa. Inscritas em quadriláteros, obedecem a uma hierarquização rigorosa, segundo a importância da festa e dos

textos. O seu programa figurativo é condicionado pela forma da letra, contendo figuras de busto, meio corpo ou corpo inteiro, consoante o enquadramento possível.

São treze as iluminuras independentes: as que introduzem os doze meses do Calendário e a que inicia o Santoral.

As doze iluminuras do Calendário, pequenos quadrinhos situados à esquerda da margem de cabeça enquadrados por molduras simples, são um caso à parte, tanto pelo tipo de figuração, como pela temática, reproduzindo cenas relativas ao ritmo da vida quotidiana e da produção: a ceia, em Janeiro, com dois comensais aquecendo-se à lareira; a pesca, em Fevereiro, alusão aos signos de Aquário e de Peixes, com dois homens numa barca, remando e lançando as redes junto à costa; o tocador de holifante, em Março, *Martius Cornutor*, figura sentada, cabeleira hirsuta, manto ondulante, alusão ao signo do Carneiro, cuja emblemática é o duplo corno, muitas vezes utilizado para chamar e congregar os homens para diversas empresas os trabalhos ou a guerra —, mito judaico-cristão da passagem, da morte e da ressurreição, do início do ano; a Primavera, em Abril, deusa coroada, Vénus cheirando flores, assimilada, por vezes à figura de Flora, e simbolizando o renascimento pascal no desabrochar primaveril; a caça, em Maio, aqui albanaria; a ceifa e a debulha, em Junho e Julho; o trabalho da tanoaria, em Agosto, pausa entre duas actividades agrícolas; as vindimas, em Setembro; o armazenamento do vinho, em Outubro; a engorda e a matança do porco em Novembro e Dezembro. No início do Santoral, a introduzir a festa de S. Bento, o iluminador dispensou o enquadramento da letra, que não foi feita, tal como as duas primeiras palavras do Intróito, «*Os iusti*», para representar uma cena com quatro monges cujo assunto está expresso no *titulus*: «*Sanctus bernardus abbas et sanctus benedictus abbas*». Volumetricamente consistentes, à maneira de Giotto, estas figuras representam, ao centro, S. Bento, vestido de negro, maior que os outros, com o livro da regra na mão esquerda, apontando horizontalmente com o indicador (direito para S. Bernardo, o monge branco, que segura o livro fechado).

No restante missal, a temática principal das cento e vinte e uma letras historiadas é a figura isolada de Cristo, Mestre que ensina, Senhor resplandecente, triunfante da morte,

bar plignū quoz
 uinceret. p xpm
 dnm nrm. **P**er
 que maie. **canthus fo lemms.**



Troniamia scia sciorū.
Dominus uobez.
Ecum spū tuo.
Suisum corda.
Albemus ad dnm.
Gratias agamus
 domino deo nro.
Ignū et iustū est.

ou em cenas de conjunto, entre os discípulos, olhando de frente, solene, com autoridade divina. Cristo está presente ao longo de todo o ano e em todas as partes do missal. A figura da Virgem é representada nas suas festividades: Anunciação, Vigília da Assunção, Assunção, Natividade, e missa votiva. Pentecostes, Sma. Trindade, o Cãnon, destacam-se numa vasta iconografia que representa os apóstolos, os evangelistas e os santos mais importantes, de acordo com o costumeiro de Cister.

Em geral a letra comanda o enquadramento. De fundo azul ultramarino ou em bom ouro, preenchido com pequenas volutas brancas caligráficas tipicamente bolonhesas, é mais que moldura; torna-se suporte da figuração. No caso do M. fl. 134v, que inicia o Prefácio solene de Nossa Senhora, a inicial faz um todo com a figura que enquadra,

com um traço fino e um besante de ouro. O iluminador utiliza, pois, uma boa técnica, nutrida com uma paleta variada, devedoras do conhecimento de apuradas receitas, e um estilo característico do Trecento italiano.

Fólio 136r: Inscrita num retângulo de fundo azul, a inicial P, cujo corpo é tratado com elementos vegetalistas prolongando-se em ramagens de folhas lanceoladas, enquadra uma cena, que se repete no fl. 137r, composta em dois registos: no superior — a panga da letra — é representado Cristo, em meio corpo, sobre fundo de ouro, com a mão direita abençoando, manto encarnado e túnica dourada, rosto barbado, em posição frontal e com nimbo cruciforme; no inferior, monge, de joelhos, túnica branca e escapulário castanho, em atitude de adoração. O tema foi indicado por



vestígio da junção do «U» e do «b» — «Uere dignum» — que, invertida, deu origem à mais antiga ornamentação do Sacramentário: a «Majestas». Quanto ao «b», não proporcionando um enquadramento envolvente, e ao desaparecer quase totalmente na forma alongada de corpo inteiro, confere à figuração outro dinamismo e acentua a importância da página como espaço da representação.

As figuras têm um tratamento característico: utilizando intencionalmente a cor em camadas sobrepostas, matizando com um tom mais escuro ou com a cor oposta, aclarando com branco, definindo os contornos, delineando a barba e os cabelos com ondulações paralelas como prescrevem os receituários, seguidos a rigor. Com técnica idêntica são tratadas as ramagens, pintadas a rosa pálido, matizado com vermelho, alternando com azul claro e rematadas

um *titulus*, escrito a vermelho, na margem de pé, junto ao aparato: «*presbiter qui adorat Christum*».

Esta página fornece-nos indicações preciosas sobre o processo de elaboração do códice. A metódica programação dos diferentes espaços do texto e do ornato — letras de aviso, *tituli*, indicações para a cor ou o ouro —, atesta não só a necessidade duma mente organizadora mas também duma oficina bem apetrechada para levar a bom termo a complexidade das tarefas definidas, que podem descortinar-se nos erros cometidos e nas suas correções. Aqui o iluminador ocupou a parte reservada à pauta musical, começando a iluminura logo acima do texto, última linha da coluna da esquerda. A solução encontrada foi rasurar a primeira linha da coluna da direita, escrevendo aí, abreviadamente, toda a frase do início do Prefácio «*(P)er omnia secl'a secl'or'um*»,

suprimindo o «*Amen*» cuja inicial já tinha sido filigranada. Pôde, assim, o anotador musical escrever a música em falta. Vemos, pois, que a execução da iluminura é posterior ao trabalho do copista e do filigranador, mas antecede a notação musical.

Este e outros erros ao longo do códice provam que as diferentes tarefas foram executadas por artífices especializados: o copista, o rubricador, o filigranador, o pintor, o notador

musical e o corrector; produzindo esta obra complexa e opulenta com empaginação de largas margens, cheia do brilho do ouro e da cor, revelando uma técnica apurada só possível numa oficina ou *scriptorium* bem apetrechados.

Bibliografia AZEVEDO e BAIÃO, 1905; PEIXEIRO, 1986, 1993; 1995; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

H.P.



065

[Missal festivo].

- [1276-1325]. - [152] f. : perg. ; 263x188 mm

Porto, RPMP, St.ª Cruz 68 / 352

Pertencente à livraria de Santa Cruz, deverá ter tido origem no seu *scriptorium* pelo relevo adequado dado às diferentes festas crúzias. As notícias sobre o Trintário gregoriano são do século XIV e a parte mais antiga do missal será posterior a 1233, ano da canonização de Santo António, cuja festa vem no fl. 91v. Entre os fls. 38r-41v. foi inserido um conjunto de prefácios na altura em que o missal sofreu o arranjo e foi reencadernado utilizando os mesmos furos e as mesmas calhas, podendo ter sido, então, que foi acrescentada a iluminura do Calvário, cuja iconografia – indicação do sofrimento e a utilização apenas de três cravos – aponta para o século XIV.

Para lá das iniciais filigranadas, organizadas hierarquicamente, a única iluminura figurativa encontra-se no fólio 37v., antecedendo os fólhos acrescentados (38-41) que contém os prefácios. Pintada após a escrita do texto, em espaço não previsto, mas que antecedia o lugar habitual do Cãnon, esta representação do Calvário, dentre as produzidas em Santa Cruz, aquela que é plasticamente mais conseguida, poderá ter sido realizada em outro momento, porventura no século XIV ou muito próximo, contudo sempre anterior ao Calvário do St.ª Cruz 85, 1159, que parece seguir com bastante fidelidade este modelo.

A cena enquadra-se num retângulo de fundo azul e moldura vermelha. A cruz, em azul mais claro, imitando um tosco aparelho, não tem supedâneo e a figura de Cristo, de aspecto sereno, tem os olhos fechados e a cabeça, sem cotoia de espinhos, inclinada para a direita, as pernas de perfil e os pés de frente, sobrepostos. Das chagas jorra sangue. Ladeia o Crucificado, apoiando os pés na moldura, a Virgem Maria, segurando a mão esquerda com a direita, atitude que traduz incapacidade de agir perante aquela situação

extrema e dor intensa evidenciada também por S. João, à direita, apoiando, com a mão, a cabeça inclinada.

A cor, utilizando a técnica da sobreposição de finas camadas, é luminosa e transparente, funcionando harmoniosamente os matizes, nas vestes e na mancha rosada das carnações que se destaca sobre o azul intenso do fundo. O desenho evidencia uma suavidade de linha que não se limita a circular as figuras mas constitui um elemento unificador do conjunto. Este traço expressivo e caligráfico resulta não apenas da mão sensível do iluminador mas também do instrumento utilizado: o «penicilus», em vez do «calamus». Só o pincel permite aquela vária densidade do traço visível nas cabeças de Cristo e de S. João.

A imagem fala claro através de gestos, posições e atitudes que constituem um código de sinais inteligíveis, interpretados sem margem para erro por aqueles que nela procuram alimento espiritual.

Se a técnica utilizada não é alheia a St.ª Cruz de Coimbra, os elementos desta iconografia estão também aí presentes não apenas na iluminura mas também na escultura, nomeadamente no conhecido Cristo das Donas de Santa Cruz, anteriormente conhecido por Cristo Negro, hoje no Museu Machado de Castro, datado do século XIV. O corpo esguio e ondulado da figura do Crucificado, a grande elevação dos braços, o *perizonium* que descobre apenas um joelho, a triangulação acentuada da composição e o próprio delinear do cabelo e da barba, denotam uma aproximação entre estas duas imagens, a do códice provavelmente um pouco anterior.

Bibliografia: MADAHIL, 1942; CORBIN, 1952; CRUZ, 1963; PEIXEIRO, 1986; CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA... 1998

H.P.



066

[Breviário e Missal].

- [13-] - [505] f. : perg. : 197x154 mm

Porto, BPMP, Sr. Cruz 85 / 1159





Este Breviário, com Missal abreviado, pertenceu à «livraria de mão» de Santa Cruz de Coimbra, como pode ver-se pelo ofício, de base bracarense, com festas próprias deste mosteiro, tal como o Calendário que regista no dia sete de Janeiro a dedicação da igreja *crúzia*, ocorrida, nesse dia, em 1228. A iluminura é semelhante à de outros códices comimbricenses, em especial o Calvário que revela ter seguido, com alterações, o modelo do existente no códice Santa Cruz 68/352, fl. 37v.

A única data de 1404 (1366) refere-se à oração que Pero Sanchez escreveu no fl. 490v, sendo o códice datável dos finais do século XIII, princípios do XIV, período para que apontam os elementos iconográficos da representação do Calvário.

O códice tem dois tipos de ornatos: iniciais filigranadas e iluminuras de página plena. As iniciais ocupam, junto às margens, um espaço maior do que o previsto, seguindo, quanto à cor, a lei da alternância. Na parte do Saltério destacam-se a inicial do salmo «*Bentus vis*» e, como de costume, as iniciais dos outros salmos, de acordo com a organização da recitação do Ofício, utilizando motivos vegetalistas e geométricos. O mesmo se passa no Breviário (a partir do fl. 85r.), sendo de assinalar o aparecimento de dois rostos esquemáticos nos fls. 145r. e 293v. Quanto ao Missal, as iniciais I das leituras da Paixão (fl. 465r.) e o T do início do Cãnon (fl. 487r.), são cuidadosamente ornadas com volutas no corpo da letra e enquadradas por filigrana, de motivos variados, entre os quais pequenos círculos em cacho ou em linha, donde partem linhas corridas. As restantes iniciais, de menores dimensões, integram motivos semelhantes mais simplificados. Semelhantes são, também, a estrutura e a constituição dos pigmentos utilizados: as letras azuis utilizam a azurite, o índigo e o branco de chumbo; as vermelhas compõem-se basicamente de ocre vermelho. A cor plana do corpo da letra e do fundo constitui apenas uma camada na qual se deixam em aberto alguns motivos, sobrepondo-se, por vezes, ao azul, um traço a vermelho como realce.

As iluminuras de página são a *Majestas* e o Calvário (fls. 497v. e 498r.), dispostas lado a lado nos dois últimos fôlios

do penúltimo caderno, após o Calendário e antecedendo o Invitatório. Tradicionalmente estas duas imagens nascem no Sacramentário em estreita relação com o Prefácio e o Cãnon da Missa, estando aqui fora do seu lugar adequado. Uma explicação para esta anomalia poderia encontrar-se num erro do copista que terá invertido a ordem do caderno, no momento da imposição e após a dobragem, ficando, se assim fosse, no verso do primeiro fl. e no recto do segundo, imediatamente antes do Cãnon. A «*Majestas*» não é estranha à iconografia comimbricense, já que o «*De Avibus*» nos mostra o equivalente desta imagem de Cristo entronizado, revestido de túnica e manto, mão direita abençoando, a esquerda sustentando o mundo tripartido, pés afastados, cabeça levantada, olhando de frente, em posição estável e firme, própria da divindade, cujos atributos se revelam no nimbo cruciforme e nas barbas e cabelos compridos. A imagem é enquadrada pela inandoria, inscrita num retângulo com a proporção áurea, expressão da beleza perfeita, que potencia o seu sentido místico, como lugar santificado, entre a terra e o céu, a matéria e o espírito, a humanidade e a divindade, habitado apenas por Cristo, triunfador da morte. Este enquadramento, abrigo nos seus ângulos o Tetramorfo, define o espaço da presença divina, simbolizada na Palavra escrita.

A outra imagem, várias vezes representada nos códices *crúzios*, representa o Calvário com as figuras de Cristo, a Virgem e S. João Evangelista. O Crucificado pende dum cruz esverdeada, imitando o tronco dum árvore, cujo significado simbólico se pode encontrar nas palavras de Cristo às mulheres de Jerusalém, no caminho do Calvário («*Quia si in verde ligno hanc faciunt, in arido quid fiet?*» Lc. 23, 31), mas, acima de tudo, na constante equivalência da Cruz à árvore da vida. As características morfológicas da representação do Crucificado correspondem ao fim do século XIII, princípio do XIV, nomeadamente a ondulação da figura, a sobreposição dos pés, o *oprezionismo*, de pregas profundas, descendo até aos joelhos, a elevação dos braços acima da horizontal com as mãos para cima em hiper-extensão e o polegar sobre a palma da mão, a cabeça sem coroa de espinhos, enquadrada por mechas de cabelos ondulantes e barba apontada. O rosto apresenta-se sereno mas com sinais de sofrimento.

mento, jorrando sangue das chagas das mãos e do lado. A Virgem, de pé, revestida de túnica encarnada, manto rosa e véu branco na cabeça, junta as mãos agarrando uma com a outra, manifestando, em gestualidade codificada, a sua incapacidade de agir perante a morte que se impõe como uma realidade inelutável, exprimindo profunda aflição, dor intensa perante essa situação dramática, evocando o hino litúrgico de Iacopone de Todi, de 1304, «*Stabat Mater dolorosa*». Imagem que deverá mover a devoção do crente, como o hino refere: «*Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari, dolentem cum Filio*», atitude que o cristão pede como graça: «*Euc me tecum pie flere, Crucifixo condolere...*». É o que a figura de S. João inspira: livro na mão esquerda, braço direito apoiando a cabeça, traduzindo intenso sofrimento provocado por uma dor interior. A imagem é, pois, o equivalente da «*lettio*» e, como ela, deve conduzir à «*meditatio*», à «*contemplatio*» e à «*oratio*».

O iluminador utiliza uma técnica elementar, aplicando uma camada fina nas zonas a colorir, deixando abertas as luzes e matizando as sombras com uma pincelada da mesma tinta menos diluída ou com cor diferente, ou ainda marcando mais fortemente o desenho a sépia. As carnações são tratadas de forma singela, contornando o desenho a sépia com uma aguada à base de branco de chumbo e garança. É notória uma grande economia de meios, utilizando a cor sobre o desenho com sobriedade mas com alguma variedade de matizes.

As hesitações do desenho, corrigido, em parte pela cor, por vezes com um ar de inacabado, revelam as dificuldades do iluminador em seguir o modelo, atrás referido, com um nível superior de execução, e uma qualidade plástica e formal de que a cópia fica distante.

Bibliografia MADAHL, 1942; CRUZ, 1963; PEIXEIRO, 1986

H.P.



067

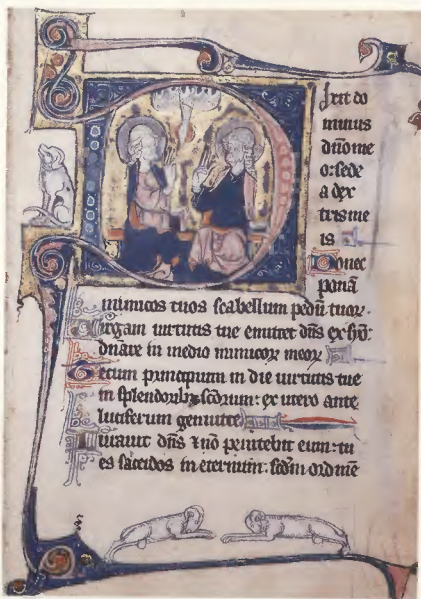
[Saltério].

- [1301-1325] - [206] f. (171) : perg.; 123x83 mm

Porto, BPMP, Ms. 623

Trata-se de um saltério para uso pessoal. Estes saltérios de pequeno porte testemunham práticas de devoção privada que surgiram e se desenvolveram na baixa Idade Média, constituindo as primitivas dos livros de horas. A ornamentação resume-se, as mais das vezes, a decoração ornamental e ainda à representação do Rei David. A proveniência deste códice é desconhecida. No entanto, uma nota manuscrita em francês, numa das folhas de guarda, em letra do século XVII ou XVIII, faz crer que só muito tardiamente terá vindo para Portugal.

Este manuscrito constitui um bom espécime do estilo gótico, que é possível comparar, por exemplo, com o Ms. W. 85 da Walters Art Gallery, citado por Diringer. Apresenta incipientes bordaduras, que se estendem a partir das iniciais historiadas sobre fundo dourado, e acolhem pequenas cenas e figuras grotescas em número considerável. Grande parte das iniciais historiadas referidas contém representações da vida do Rei David, outras, cenas do Novo Testamento (vg. deposição do corpo de Cristo no túmulo, f. 142v) e representação de verdades da fé cristã (vg. Santis-



sima Trindade no início do salmo 109), cuja inclusão se explica graças à interpretação escatológico-messiânica da lei por exegetas antigos a salmos que encerram essa dimensão. As iniciais dos versículos são envolvidas por leve filigrana. Os «fins de linha» são ornados com motivos geométricos e abstractos.

Fólio 102r. (Início do Salmo 80): David jovem sentado, sobre banco em forma de animal fantástico, toca saltério

que segura nas mãos. Com a perna cruzada apoia o pé esquerdo na base do «E» (do Exultate com que principia o salmo). Da inicial saem prolongamentos que circundam o texto quase por completo. Na margem inferior uma lebre assustada olha para o caçador que lhe asseta certamente o arco.

Bibliografia: RÉALI, T. II, I, 1956; DIRINGER, 1958, p. 436; GER, 1981; HARTAN, 1983, 19 e 22

LVC.



[*Missale secundum antiquum usum cisterciensem*].

- [ca 1332]. - [332] f. : perg. : 202x144 mm

Lisboa, BN, A.C. 26

Missal cisterciense pelo Santoral, pela fórmula da profissão dos monges, pelo destaque dado à festa de S. Bernardo, estava em uso em Alcobaça ainda em 1562. Não assinado nem datado, tem, contudo, notáveis semelhanças com o Alc. 376 – *Compendium Theologiae Veritatis* – na letra, nos ornatos, nos motivos, nos temas das iluminuras, nos processos de composição: idênticas cercaduras e tarjas vermiformes, os mesmos animais híbridos e até a mesma Anunciação. Podem, pois, este dois códices ser associados no tempo e no espaço, saindo da mão do mesmo copista e iluminador. O Alc. 376 indica, no cólofon, o nome do seu copista, Frei João (de Paredes), que também coligiu o texto a mando do abade do Mosteiro de Alcobaça, D. Estêvão Paio, em 1370 (era de Cristo de 1332). O Alc. 26 deverá ser posterior ao ano de 1311, data indicada para a concessão papal de indulgência plenária a certa oração. A inclusão da festa do Corpo de Deus obriga-nos a avançar para lá de 1318. O arcaísmo da representação da Maternidade reclinada não aconselha a ultrapassar os meados do século XIV. Tudo parece apontar, pois, para a proximidade temporal de execução dos dois códices. Os acrescentos datam do século XV. A utilização dos mesmos processos na aplicação das camadas pictóricas, nos sombreados por meio de aglutinante, no desenho das figuras, contornadas a preto, na forma ruda de tratamento das formas, aponta para o mesmo artista que pinta as cercaduras e as iniciais historiadas. Frei João de Paços (*indignus monachus*), além de copista, terá sido o rubricador, não havendo indicações de que tenha sido, também, o artista-pintor e até mesmo o filigranador; de facto, este esquece-se, por vezes, de preencher o espaço que lhe estava destinado, como no fl. 299r.

O Alc. 26 é uma obra com algum brilho no contexto da iluminura alcobacense, revelando um certo rigor na execução, visível na regularidade da construção dos cadernos do corpo original, e numa constância na distribuição dos espaços da escrita e do ornato.

As iniciais têm espaços reservados indicados com letras de aviso e são ornadas segundo uma hierarquização de festividades e dentro da mesma festa, valorizando em primeiro lugar o Intróito, seguindo-se as partes do Sacramentário e

do Leccionário. Dividem-se em filigranadas e historiadas, acompanhadas de extensões marginais.

As iniciais filigranadas alternam em cor, variando, também, em tamanho e riqueza ornamental; o seu enquadramento é acrescido, nos ângulos exteriores, de quadriláteros e de triângulos, forma característica da iluminura ibérica. O ornato filigranado prolonga-se pelas margens para cima e para baixo em tarjas vermiformes, azuis e vermelhas, constituindo, como é peculiar em Alcobaça, o elemento mais abundante da ornamentação.

As iniciais historiadas aparecem apenas nas antífonas do Intróito de algumas festividades mais importantes, associadas a uma cercadura de Ramos no início do Cânon, nas festas da Natividade de S. João e de Todos os Santos, para lá duma iluminura de página a meio da leitura da Paixão de Sexta-feira Santa. Das que restam, oito estão no Próprio do Tempo: 1.º Domingo do Advento, 3.ª Missa do Natal, Epifania, Páscoa, Ascensão, Pentecostes, Santíssima Trindade e Corpo de Deus; e onze no Próprio dos Santos: Santo Estêvão, Purificação, S. Bento, Anunciação, S. Pedro e S. Paulo, Santa Maria Madalena, S. Lourenço, Assunção, S. Bernardo, Natividade da Virgem e S. Martinho.

As iniciais são inscritas num quadrado ou num retângulo ora rosa, ora azul, alternando as mesmas cores com o corpo da letra, com ornatos simples, a branco: volutas nos enquadramentos e círculos ou elementos vegetais nas letras. Os cantos dos enquadramentos são marcados com círculos a ouro. A figuração, em fundo de ouro, referindo-se à festa que introduz, situa-se no interior da letra bem delimitada por uma linha escura, nem sempre perfeitamente enquadrada, servindo-lhe de moldura ou tornando-se elemento integrante da composição. Apenas num caso a figura saía fora do enquadramento (fl. 189r), duas vezes é sobreposta pela letra (fls. 171v. e 291v.) e outras tantas se dá o contrário (fls. 5r. e 258v.). A composição, no seu conjunto, respeita, em geral, a lei do quadro, criando simetrias, articulando os espaços disponíveis com as necessidades da representação. O artista utiliza, por vezes, a divisão do espaço

195

199

me et inulti ei dicit uoluntate laboris ei no fraudasti ad p[ro]p[ri]u[m]
isti in capite ei corona de lapide precioso. **allá SACRA**

Sacris altaris dñe hostias suppositas. Is
benedictus q[ui]s in salutē n[ost]rā p[ro]uenit de pol
car. **ah.** **Et** dicit d[omi]n[u]s n[ost]r[u]s q[uo]d nos q[ui] reliquistis o[mn]iā i[n] secula
etis me centuplu[m] accipietis i[n] uita et[er]na posticebras. **Post ah.**

Protegar nos dñe cū tu p[ro]p[ri]one faciamen
beatu[m] benedictu[m] altaris p[ro] n[ost]rā in terredendo
ut consolatōnis ei experiamur i[n] signua. **In**

o n[ost]rā annūciacione dñica.



Deus q[ui] ho[m]i[n]em in u[er]ba. **ella**
dierna die. ubi aum
beate matre uirginis alius eua

Dominare uoluit. fac nos ita p[ro]p[ri]e. ut t[ibi] p[ro]p[ri]a
ceru ualeamus. **Secunde. Deo. Ysaie prophete.**

Hec dicit dñs d[omi]n[u]s. **Et** grechetur u[er]ba de radice
helle. i[n] flos de radice ei ascendet. Et reget
erit sup[er] eu[m] sp[iritu]s dñi. sp[iritu]s sapie[n]tie i[n] intellectu. sp[iritu]s
consulij i[n] fortitudinis. sp[iritu]s science i[n] pietatis,
i[n] replebit eu[m] sp[iritu]s amoris dñi. Non secūm uisio
nem oclorū iudicabit. neq[ue] secūm auditiū au

em dois registos como forma narrativa, empregando uma linguagem convencional descritiva da imagem, em especial na gestualidade, forma tão peculiar de comunicação entre os cistercienses.

As cores utilizadas revelam uma paleta relativamente pobre: o azul (azurite), o vermelho (vermelhão e garança), o verde (malaquite), o branco (branco de chumbo), o preto (carvão) e o ouro, em folha ou em pó, temperadas com clara de ovo a que, por vezes, se acrescenta um pouco de gema e de cola. A técnica é simples: partindo dum desenho preparatório, em que o compasso é utilizado com frequência, lança-se uma aguada de tinta uniforme, sobre a qual são aplicadas pinceladas de aglutinante e traços mais claros e mais escuros, matizaturas, realçando as luzes e as sombras. O ouro é aplicado em folha nos fundos sobre uma preparação de ocre e cola; em pequenos ornatos é utilizado em pó e aplicado a pincel com aglutinante.

Apesar do brilho do ouro e de alguma policromia e duma riqueza imagética alheia à norma cisterciense, este códice revela-nos a tradicional singleza de processos simplificadores, aliada a uma mestria no tratamento da filigrana mas já não das iniciais historiadas de que a tradição alcobacense nos legou apenas limitados e rudes exemplos.

Fólio 199r: A inicial historiada é a do início da festa da Anunciação: «*Rorate caeli desuper...*». A composição enquadra-se num retângulo com as proporções de $a\sqrt{2}$, e define-se segundo a mediana vertical e as diagonais. A cena da Anunciação inscreve-se na inicial R em fundo de ouro. A figura do anjo Gabriel surge da esquerda, mão direita levantada, argumentando e na esquerda o livro em forma de volume desenrolado, atributo dos anjos, dos profetas e do próprio Deus, isto é, de quem pode falar com autoridade. À direita, a Virgem, de pé, em atitude semelhante,

argumenta e aceita. O códice, que segura na mão esquerda, indica que conhece a «sacra página» e nela medita. O volume, na mão do anjo, funciona como o transmissor da mensagem, anúncio e explicação dos desígnios de Deus em relação a Maria. A mesma cena repete-se no Alc. 376, fl. 66v., seguindo o mesmo modelo, apenas com as variantes impostas pela adaptação a uma letra diferente.

É uma cena depurada, sóbria de elementos significantes. Não aparecem, nomeadamente, a simbologia do Espírito Santo e a flor-de-lis, utilizada na simbólica bernardina — «*cinviolata castitatis lilium*» — símbolo da tríplice virgindade de Maria — «*Virgo ante partum, in partu, post partum*». A contenção cisterciense está patente evitando todo o excesso, fornecendo apenas o essencial para veicular a mensagem com exatidão no seu conteúdo mais espiritual de transmissão e de aceitação da palavra, para alimentar a meditação sobre o mistério de Maria que, no dizer do Doutor Melitius, é um tesouro oculto pela humildade, apenas visível a Deus.

Completa a composição uma cercadura, estendendo-se por três margens, constituída por hastes que se prolongam em volutas, motivos vegetais, um dragão na margem de cabeça, em posição não habitual, e uma cena representando um leão devorando um carneiro, na margem de pé. Pode ver-se, neste tipo de enquadramento, a influência de modelos franceses do século XIV, o que prova que Alcobaca estava aberta a influências e atualizada também na linguagem ornamental, ainda que, de certo modo, ingénua e iniciadora de alguma inabilidade.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ALCOBACENSES, 1930-78, TEIXEIRA, 1978; PEIXEIRO, 1986; 1991, INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994





[Missale Cisterciense per Antiquum].

- [1451-1500]; - [108] f. : perg. ; 220x154 mm

Luboa. BN. ALC. 459

O «*Missale cisterciense per antiquum*» é um missal abreviado, portátil, provavelmente destinado a um mosteiro feminino, pois inclui o ritual da consagração das Virgens, possuindo, embora, o carimbo da Livraria de Alcobaça (fl. 2r.). A inclusão das festas de S. Bento e S. Bernardo, qualificado em nota posterior como «nosso pai» (fl. 1r.) não deixam dúvida sobre a sua origem cisterciense. A mesma nota dá conta duma tradição que o data de 1144; porém, outra não, logo a seguir, assinala as razões da impossibilidade dessa datação. Costa Basto situa-o no século XIV; contudo, as semelhanças decorativas com códices alcobacenses do século XV, tornam credível apontar para a segunda metade deste século.

A unidade de feitura é apenas visível nos fls. numerados de 1-88, constituindo a parte original do missal. As notas e os acrescentos provam o seu uso prolongado pelo menos até 1644, data em que se pensava que o códice teria 500 anos (fl. 202v.). Podem distinguir-se as tarefas do copista, do filigranador e do «pictor», desconhecidos.

A filigrana simples, ou acompanhada por desenhos de folhagens e de rostos, constitui o ornato principal, estreitamente ligado às iniciais. Obedecendo à lei da alternância, as letras filigranadas prolongam-se frequentemente pelas margens em hastes mais ou menos longas de linhas em golpe de chicote. A introdução de ornatos no seu interior, como folhas de acanto, palmetas e rostos, distingue as mais importantes, nomeadamente as iniciais do Início. Os rostos, desenhados à pena e de frente, aproveitam enquadramentos circulares, buscando alguma expressividade, como no Início do 3.º Domingo da Quaresma (fl.22v.) – «*oculi mei semper ad Dominum*» – com uma ligeira elevação dos olhos.

As iniciais fitomórficas pintadas, com cercadura vegetalista, aparecem apenas no 1.º Domingo do Advento e no início do Cãnon. Aqui, a inicial T do «Te igitur» (fl. 39r.) assenta numa cartela dourada, com o corpo da letra ornado com folhas de acanto cor-de-rosa, habitada por um motivo floral delimitado por uma barra amarela. A cercadura incompleta é composta por filetes azuis e dourados, que servem de moldura, onde se apoiam folhas de acanto, flores de cardo e círculos dourados. A mesma alcaçofra florida aparece, ainda que com menos acerto, no Alc. 62, fl. 15r., um *Ordinário*

do *Offício Divino*, em português, produzido em Alcobaça (1475) e no *Livro de Horas* alcobacense (C.F. 131), (s. xv), várias vezes repetida nas suas cercaduras. Semelhanças poderão assinalar-se noutros códices quatrocentistas, nomeadamente no *Leal Conselheiro* (Paris, BN - após 1433), nos motivos, nas cores e, particularmente no estilo das iniciais com ornatos vegetais inscritos circundados por barra amarela. Utilizando uma paleta variada, que integra o azul (azurite), o vermelho (ocre vermelho e garança), o branco (branco de chumbo), o rosa (branco de chumbo e garança), o castanho (branco de chumbo e ocre), o ouro (folha de ouro bruido), o iluminador denota um bom domínio da técnica: partindo dum desenho preparatório, lança um tom geral de base sobre o qual aplica correctamente os matizes.

Fólio 1r. Início do 1.º Domingo do Advento: *Ad te levavi animam meam*. Abre o ano litúrgico com a página mais densamente ornada. Inscrita numa cartela com o fundo em ouro, a inicial A apresenta o corpo colorido a azul, com realces a branco, tendo a haste vertical esquerda ornada com folha de acanto e a direita com um balaústre e uma folha estilizada bicolor inscrita, disposta segundo a diagonal. Liga-se com uma cercadura completa, composta por folhas de acanto, flores e frutos que se dispõem simetricamente segundo um eixo vertical nas margens de pé, de cabeceira e de goteira. Partem dum elemento de suporte, um vaso, na margem de pé, repetindo-se os motivos linearmente em gradação decrescente. O fundo é preenchido com pequenos traços serpenteados a sépia e «épórolas» em ouro. A justificação é marcada por uma moldura em ouro, azul e rosa. Nestes processos é visível a influência da iluminura do Norte, séculos XIV e XV, de estilo flamengo e franco-burguinhão, de que fala José de Figueiredo referindo-se ao *Livro de Horas de D. Duarte*, cujos acrescentos, provavelmente iluminados em Portugal, pertencem à mesma família de ornatos que Alcobaça utilizou mas de forma menos elaborada.

Bibliografia: PEIXEIRO, 1986; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994



070

[Missal dominicano].

(1376-1425). - 306 f. : perg. ; 295x205 mm

Évora, BPE, Cod. CXXIV/1-11

O missal não tem qualquer referência à datação, origem ou proveniência, para o que pode ter contribuído a amputação dos fólhos do início e do final. O Santoral e as Ladainhas permitem considerá-lo como dominicano, ainda que os fls. arrancados coincidam com algumas festas de santos da Ordem, certamente pela riqueza da iluminura, a avaliar pelos vestígios de pintura deixados nas páginas contíguas à amputada festa de S. Domingos, invocando duas vezes nas Ladainhas. No fl. 315v. existe uma «*oratio pro predicatoribus*».

Não sendo singular na produção nacional, permanecem as dúvidas sobre a sua origem. As referências a S. Luis «*regis franco*», com figura de rei pintada na margem, em página ricamente ornada, a inclusão de santos locais franceses, como S. Cedónio, bispo de Aix, a invocação de S. Dinis, bispo de Paris, nas Ladainhas, são indícios que podem apontar para a origem francesa deste códice, produzido em oficina bem equipada, a avaliar pela diversificação de tarefas que implicam, pelo menos, a colaboração de três artífices.

É profusamente iluminado, com os motivos ornamentais e figurativos feitos principalmente à pena e agrupados em três tipos: iniciais ornadas, letras decoradas no interior do texto, cenas ou figuras marginais. As iniciais podem ser pintadas ou filigranadas, por vezes com figuras inscritas. As primeiras, desaparecidas na sua maior parte, são coloridas com uma cor plana, enquadradas em fundo de ouro e prolongam-se pelas margens com «*rinceaux*», motivos geométricos, vegetalistas e animais. As iniciais filigranadas apresentam o corpo da letra a duas cores – vermelho e azul – sendo o enquadramento preenchido com filigrana densa, estendendo-se pelas margens em tarjas bicolores vermiformes. Por vezes enquadram elementos vegetalistas e rostos de perfil ou de frente, com alguma concordância com o texto.

Obra do copista são as numerosas letras marginais no interior do texto, podendo referir-se ao assunto, à palavra ou

apenas utilizando a letra como pretexto ou metáfora. A figuração marginal, das mãos do copista e do rubricador, pode relacionar-se com a festa, com o texto ou serem apenas «*drôleries*», figuras monstruosas e híbridas.

A imagem de Cristo é a mais frequentemente representada, quer nas margens, quer associada à letra, a que se segue, em importância, a Virgem Maria. A temática animal aparece nas duas vertentes do real e do fantástico. Mas é a figura humana, nomeadamente o rosto, que domina a ornamentação deste missal, em que, o mais notável, é a fantasia prodigiosa revelada pelos artistas que souberam aliar, com engenho, imagem, texto, palavra e letra.

Fólio 139r. A representação da Trindade, que aqui se vê, na margem de cabeça, não se refere directamente ao texto, nem à festa, a Vigília da Ascensão. A cena está construída com grande dinamismo: o Pai, mais velho, à direita, o Filho, sem barba, à esquerda, e o Espírito Santo, em forma de pomba, voando entre os dois, ligados por linhas que indicam a unidade, mas também o movimento. Delineada com um desenho expressivo, sem a preocupação e o rigor do quadro, como outras cenas do códice, esta representação da Trindade, longe da forma tradicional, utilizando o artifício formal das linhas que se abrem em leque do Pai para o Filho e vice-versa para indicar o movimento da pomba – o Espírito Santo – é verdadeiramente a interpretação visual, de forma simples e clara, do altíssimo mistério, fazendo pensar em Beato de Liébana, quando afirma, séculos antes, ser mais fácil explicar um assunto profundo pela imagem do que por palavras. Assim se exprime a unidade dinâmica das três pessoas divinas, iguais e distintas, e a dinâmica da processão, ortodoxamente correcta, plástica e iconograficamente original.

Bibliografia: CATÁLOGO DOS MANUSCRITOS DA BIBLIOTHECA PUBLICA EBORENSE, 1871; PEIXEIRO, 1986

H.P.



curamus omnes in
unitatem facti. et agni
tionis filii dei. in unita
tate. in mensura
et in plenitudine
spiritus. *Alleluia. V.*

*Et cum a patre et uero filii
dum. arcum relinquo mun
dum. et uado ad patrem. S.*

Motus. Iohannem.
Amplius uisus in celum. di
xit. *Pater uenit hys
dañca filium tuum.
ut filius tuus danfi
cer te. Sicut adisti ei
potestatem omnis car
nis. et ut omne quod
dedit ei. et eis uitam
etiam. Hec est a uita
eterna. ut cognoscant
te solum deum uerum.
et quem misisti ihesu
m. Ego te cla
rificauit super terram. o
pus illum manu quod
dedit michi ut facias.*

*Et nunc danfca me fa
ter apud te in capsum.
danfca te quam habui
prius mundus esse
apud te. Manifesta
in nomine tuum homi
nibus quos dedisti in de
mundo. Tui erant et
in eos adisti. et sermo
nem tuum tu auerit.
Nunc cognouit quod
omnia que dedisti mi
hi ab te sunt. quia
que credidi in adu eis.
Et ipsi acceperunt. et
cognouerunt uere. quia
a te erunt. et credierunt
quia tu memisti. Ego
pro eis rogo. Non pro
mundo rogo. sed pro his
quos dedisti michi. quia
tui sunt. Et mea om
nia tua sunt. et tua
mea sunt. et danfca
tus sis in eis. Et iam no
sti simulo. Et tu in mi
dolle. et ego ad te uenio.*

Al.

071

[Missal dominicano].

- 15 de Fevereiro de 1481. - [263]. f. : perg. : 340x245 mm

Évora, RPE, Pindo Manizola, Cod. 115

É missal dominicano, pelo Santoral, pela referência aos Santos da Ordem dos Pregadores, como «nossos santos», pela invocação de S. Domingos no Confiteor e nas Ladainhas (duas vezes), indicado no Santoral como «*primus pater et fundator ordinis predicatorum*». O Cólófon indica a data, 1481, a freira copista, Isabel Luís e o convento feminino de Jesus de Aveiro como o destinatário da obra. *A Crónica da Fundação* (M. Aveiro, cod. A) assinala os momentos mais importantes da vida de Isabel Luís, desde a sua entrada em religião, ainda criança, com o grupo inicial e a sua profissão religiosa em 1464 (fl. 115v). Em 1518, por ordem de D. Manuel, integrou o grupo fundador do convento da Anunciada, em Lisboa (fl. 119v), vindo a falecer em 1542, já de avançada idade, em fama de virtude, registando a *Crónica* que «no princípio e fundamento deste mosteyro trabalhou e o ajudou a fundar e assy seruiu sempre esta casa e ordem, escrevendo muitos liyros.» (fl. 145v). O seu labor destaca-se, pois, na arte que aprendeu com os frades do vizinho convento da Misericórdia de Aveiro, em especial com Frei Estêvão e com o bacharel Frei Pedro Dias de Évora, que foi confessor de D. João II, músico, calígrafo e ensinava a iluminar (fl. 24v).

O trabalho mais notável desta laboriosa monja foi, sem dúvida, este missal em que, para lá da escrita, em boa letra, deverá ter realizado os desenhos que acompanham algumas letras da rubricação, a filigrana das iniciais de dois espaços, muito semelhante ao traço e aos adornos das letras do texto, e as três iniciais pintadas, juntamente com as cercaduras, que revelam idêntico trabalho. As iniciais filigranadas, com mais de três espaços, não parecem ser da sua mão; de facto, apenas estas são assinaladas com letras de aviso, apontando, pois, para um programa executado por artista bem treinado, que utilizou motivos diferentes e que executou apenas essas, ficando sem ornato as pequenas iniciais de dois espaços que Isabel Luís não tinha ornado. O ornato consta de iniciais filigranadas, com prolongamentos marginais, de iniciais pintadas com ornatos vegetais, de cercaduras e de ornatos vários ao longo do texto e nas margens.

Nas iniciais filigranadas, por vezes deixadas incompletas, o corpo da letra é pintado a uma ou duas cores, e enqua-

drado por um fundo preenchido com filigrana, cujos prolongamentos marginais são motivos naturalistas de aves e flores. A utilização do violeta é uma das características da iluminura ibérica deste período.

As iniciais pintadas e com ornatos vegetais aparecem no intróito das festas do Natal, Circuncisão e Páscoa, combinando o desenho à pena com a cor, dada a pincel, e o ouro. Os ornatos florais prolongam-se pelas margens e inter-cólúnios, associados a alguma figuração.

Os desenhos marginais são pequenos apontamentos, surgidos ao correr da pena, no prolongamento das hastes das letras, nas cartelas dos reclames ou isolados. São motivos geométricos, sugerindo leques ou tendas, animais e figurinhas humanas, predominantemente femininas e de crianças. As cores, numa variada policromia, são aplicadas em camada uniforme nos fundos, sobre a qual se traçam linhas ou se matiza com cambiantes, finalizando, em geral, com um verniz protector. O ouro é aplicado sobre um bólus espesso de ocre. Os efeitos de luz e sombra são obtidos com pinceladas curtas e a volumetria é ensaiada com traçado. Apesar duma certa ingenuidade nos motivos, é frequente o desenho preparatório a sépia, o que revela cuidado na execução. Contudo, a técnica não é perfeita, tanto na douradura, com preparação espessa, como na imprecisão do traço do desenho e da pincelada. Aquelas linhas incertas, a sépia, tão frequentes neste códice, completando o que o pincel não pôde fazer, ou preenchendo os espaços vazios, são características da iluminura portuguesa do século XV.

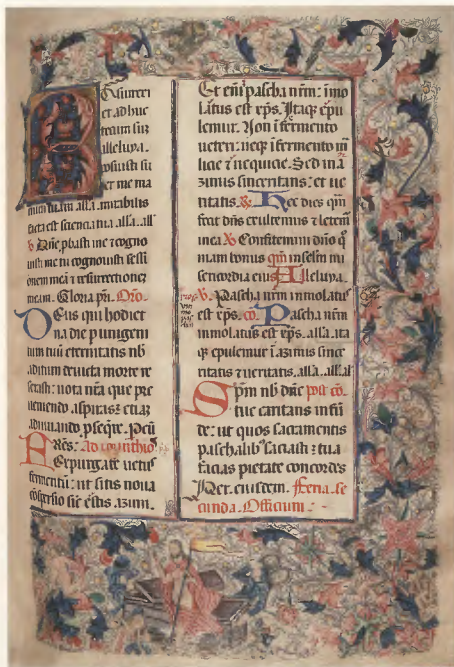
Fólio 93r: Missa do Domingo de Páscoa, ricamente ornada com inicial e cercadura. O corpo da inicial R, do intróito, imitando o cardo com alcaçofias, em fundo azul, inscreve-se num rectângulo dourado. A cercadura estende-se pelas margens de pé, de cabeceira e de goteira e compõe-se de ramagens e flores pintadas, sendo os desenhos completados com traços a sépia que preenchem os espaços. Na margem de pé representa-se a cena da Ressurreição: Cristo com o lábaro da vitória sobre a morte, sai triunfante do túmulo enquanto os soldados dormem, tendo à esquerda uma figura de criança, semelhante aos «putti». Na margem de cabeceira, uma «drôlerie» figura um leão devorando

um homem nu que empunha uma espada. Ao lado, outras duas figuras nuas dedicam-se à caça. O artista revela alguma preocupação de organizar as cenas de acordo com a realidade, sugerindo a tridimensionalidade. Situa-se, pois, na encruzilhada em que perpassam fluxos da nova forma de entender a representação, a par de sobrevivências do imaginário medieval. O gosto, mais do

que a imitação mediocre de modelos, evidencia uma ingenuidade nos processos, distante da perícia da mão que traçou a filigrana das grandes iniciais semelhante à que se verá na «Leitura Nova».

Bibliografia: SANTOS, 1963. PEIXEIRO, 1986

H.R.



[Compendium Theologiae Veritatis / Hugo Ripelinus].

- 9 de Janeiro de 1332. - [135] f. : preg. : 372x279 mm

Lisboa, BN, ALC. 376

Encadernado posteriormente, utilizando os mesmos furos, o códice conserva o formato original, construído segundo o rectângulo de Pitágoras. Proccedente do mosteiro de Alcobça, segundo o colofon, foi copiado no seu *scriptorium* por frei João, em 1370 (1332), ao tempo do abade D Estêvão Paio. Da mesma altura deverá ser o missal cisterciense, Alc. 26, que, não tendo a regularidade deste códice, apresenta notáveis semelhanças quanto à letra, aos ornatos e aos motivos das iniciais e cercaduras, reproduzindo a mesma Anunciação.

O ornato dispõe-se de forma regular, marcando a estrutura do códice: o prólogo e cada um dos sete livros inicia-se com uma letra ornada, ocupando entre 6 a 4 UR, acompanhada de prolongamentos marginais, sendo a divisão em capítulos assinalada com iniciais filigranadas de 2 UR, com tarjas bicolores vermiformes, e a sequência da argumentação indicada com caldeirões de 1 UR, de cores vermelha e azul, respeitando a regra da alternância. As sete cenas representadas referem-se, directa ou indirectamente ao texto: no fl. 3r., o prólogo, representa-se o mestre com outros quatro doutores; no fl. 3v., o livro 1.º, acerca de Deus, aparece a figura divina entronizada, com o mundo tripartido, abençoando; no fl. 22v., o 2.º livro, sobre a criação, surgem duas figuras de tonsurados argumentando; no fl. 49v., o 3.º livro, sobre o pecado, vemos a única inicial não historiada, um M, com elementos fitomórficos; no fl. 66v., o 4.º livro, sobre a Incarnação, apresenta-se a cena da Anunciação; no fl. 81v., o 5.º livro, sobre as virtudes e a origem da graça, a cena representa a influência divina, manifestada pela presença dum anjo junto de um leitor; no fl. 103v., o livro 6.º, sobre os Sacramentos, é escolhida a celebração da Eucaristia; no fl. 122v., o 7.º livro, sobre o fim do mundo, vê-se, de forma esquemática, o Juízo Final. As iniciais historiadas utilizam o azul, de fraca qua-

lidade, cuja irregular aglutinação pode verificar-se, também, nas iniciais filigranadas, o vermelho e o branco, para lá do ouro, que, sobre um bólus fino, preenche o fundo das cenas e aparece, também, nas hastes fitomórficas, ao longo das margens, povoadas de cenas grotescas e figuras híbridas. A técnica utilizada segue de perto os receituários conhecidos: sobre o desenho inicial, lança-se uma primeira cor ténue, sobre a qual se aplicam os matizes, marcando-se, no final, as linhas do desenho a preto. Técnica pouco apurada e paleta pobre, são sinais claros de que o *scriptorium* de Alcobça, deixando-se penetrar, embora, pelas influências da iluminura francesa parisisina dos séculos XIII e XIV, assimila o modelo de forma algo rude, pouco habituada que estava, por via das normas cistercienses e duma estética simplificada, a um tratamento acurado da forma e da cor.

Fólio 66v: A cena ilustra o assunto do livro e a letra do primeiro capítulo: «*De salutatione angelica*» e enquadra-se de forma deficiente na letra S, cuja haste intermédia se sobrepõe às figuras. Repete a mesma composição do Alc. 26, fl. 189r: o anjo Gabriel surge na esquerda, de pé, segurando o rolo aberto, o anúncio da mensagem, dos desígnios de Deus, de que é portador, e levantando a mão direita, dirige-se a Maria que, na mesma atitude, mas com o códice em vez do volume, sinal de que devotamente medita na Palavra da Escritura, responde com assentimento. A cena é depurada, sem outros elementos significativos normalmente presentes. O modelo é o mesmo e o iluminador provavelmente também, apenas exigindo adaptações decorrentes da forma da letra.

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

H.P.



VI

ni obsequiare ad orones dicenda ad n' acc
da orones debitas o'ntre ea ad que te
necti et uota. **T**ercio. **T**ercio negligē
munione et confessione semet i. suo n
crepatur p'ntes nō honorat. se ipm n
cognoscere respōdēt. dicitur negligē
coetiam et p'dicaciones fugit. cōp'tationib
nō uelitate p'ntis i unctas negligenter
facē. ea que statim faciendā sūt dūct
re. bonis p'rimo nō gaude et malis ei
uō cōsolē. Inuitas nō remittit. fide p'rio
nō suat. et beneficiis ei nō respōdic.
deuocōnes nō cōspice. lites nō sedat.
ignoras nō iūmē. afflictos nō dōla
ri. ad mōtōnib' nō accēdit. et p'p'it
u' b'it. **Inuenit. iij. de scāmōne. x.**

Sicut dicitur in principio
effectum i creatōe. sic
refectum i redēpōne
et p'ccatū i reuocōe.
qm sic p' omnia creatur et p' u'biū crea
tum. sic o'ia reuocantur et renouantur per
u'biū incarnatū. p'rio ē creatōne i.
tatis sūt o'ia. saluatio angelica. uel
p'ntio hūmē. saluatio magna. o'p'p
tio diuina. de quib' nūc ē agendū.

Mo dicitur de saluatioe anglica
gubernat qui sūt et ordina arch
anggelos ad u'biū hūmē tamē ad istm
app'nt inuōne cōp'it. **C**o. i. i. d. o.

uobile sacramētū. munit e'et et angelo
p' r'ra. **P**rimo p' cognōne u'itatis ad
im angelici. **S**o p' ordinē p'dicōis
humane. q' sūt ibi uenit d'abolus i p'p'n
tem ad mulierē. ita h' d' uenit p' anglin
ad hūmē. ut sic et opp'io medicina uel
p'ndat morboz rep'io lapim. ac reme
dium nocumētō. **T**ercio q' sūt illa
grā sūt rep'io nature humane sic sūt
et r'ne anglice. nō cōmū beneficio
cōmūit. nōq' nō debet manifestari. **Q**
u'io saluatio de hūmē i tres p'p' p'm
p'ce incipit eū dicit. aue grā. q' d' d' b' r
iā. s'ā s'ubungit eū. l' u'eb' eū. ut. et te
noctē. s' u' r' c'ā. app'bat eū. ut i t'ne
u'ca. aue nom' h'ec. nā m' n' ē c'et'et.

Qu'io saluatio cōmēdabitur ē p' m' **Q**
mo p'p' auctōre. q' nullus ē angel' a dō.
So p' nūcā. n' eū hō sūt o'gū h' m'
c'are. s' angel' n' quilib' angel' h' gab'el.
Tercio ad ea q' saluatiō q' hūmē q' d' d' b' r
h' r'. **Q**u'io ad ipō nō saluatiō. qm
indicat d'ecēā hūmē eū d' d' aue. n'
grām d'icōnis eū d' grā p'ra. **Q**
ereuētiā d'cepōnis eū d' d' d' r' r' r'.
Qu' p' u'legrū p'rogatue singl'is eū
d' b' n' r' u. i. m'ic. **S**alutatioes que d'
iueniunt h' op'ant saluatis. et p' p'
saluē uel q'ā grā. p'p' grā u' r' p' r' q'
d' gaudy. tho. gaudū ē h' h' r' q'ā te

073

[*Speculum sanctorale seu vitae sanctorum* / Bernardus Guido].

- [14-] - [223] f. : perg. ; 384x279 mm

Lisboa, BN, ALC 448

Os três códices, de que este faz parte, formam um conjunto bastante homogêneo, pelo que o copista que aparece referido no segundo e no terceiro escreveu também o primeiro. Identifica-se como «Johanes plenus amoris», no Alc. 448, enquanto que, no Alc. 449 aparece o mesmo nome em cifra: «Npmfn SckpctprKs Kphbnfns» (Nomen Scriptoris Joannes). Procedente do Mosteiro de Alcobça, foi provavelmente aí escrito e iluminado. Várias notas marginais se referem à Ordem de Cister como «ordo noster» (fls. 198v, 200r). As datas no texto e em notas marginais referem-se à compilação; sendo a mais avançada a de 1330. A utilização da fórmula «ab incarnatione» ou «Dominicae incarnationis» sugere-nos uma datação posterior ao primeiro quartel do século XV.

Existem fundamentalmente dois tipos de ornato neste códice: as iniciais filigranadas e as letras de texto ornadas com figuras especialmente nas margens e nos reclames.

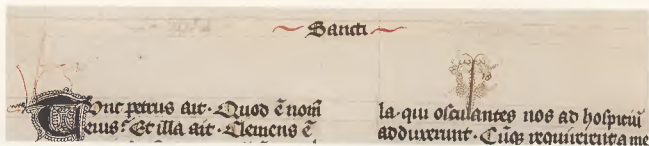
As iniciais filigranadas, hierarquizadas segundo o tamanho e a riqueza ornamental, têm o corpo a duas cores e a filigrana a azul, vermelho e violeta. Os motivos são linhas quebradas para a letra e círculos organizados em roseta ou alinhados, linhas espiraladas prolongando-se pelas margens em golpe de chicote e em ramagens e motivos florais, para a filigrana. A cor e os motivos são típicos da iluminatura nacional deste período.

Os ornatos mais originais são, todavia, as figurinhas que povoam as letras do texto, fruto do trabalho do copista que aproveita as características típicas das letras para lhe introduzir figuração, feita à pena, que, por via de regra, ilustra a palavra. Esta tendência do copista e do rubricador de tratar de modo especial determinadas letras, desenhando rostos, e outras fantasias, podemos detectá-la em Alcobça desde o século XI (veja-se o Alc. 26), reflectindo uma nova atitude face à imagem, que intervém não apenas como ilustração mas, antes demais, como divertimento.

Fólio 165v: É, precisamente, esta interpretação que permite o tratamento dado à palavra «osculantes». O texto refere-se a «Sci] Clementis ppe]» (ff. 162-167): «... Et cum pervenissetis laodiciam iudi ante portas occurrerent nobis iuxta et aquila Qui osculantes nos ad hospicium adduxerunt». O copista prolongou pela margem de cabeça a haste do L para compor simetricamente uma cena de duas figuras beijando-se. No mesmo mosteiro, cerca de um século antes, uma composição semelhante, rematando o prolongamento marginal duma inicial, provocou algum incómodo ao utilizador do missal, que sentiu o dever de a censurar (Alc. 254, fl. 2v).

Bibliografia: INVENTÁRIO DOS CÓDICES ALCOBACENSES, 1930-78; PEIXEIRO, 1986; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILLUMINADOS ATÉ 1500, 1994

H.P.



Sancti

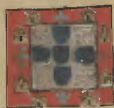
Done petrus ait. Quod e non
aus. Et illa ait. Clemens e
nomen eius. Petrus ait. Jc em q
paulo meci ante loqubatur. et tunc
manu eius petrus reducbar eam
ad navenem. Quem ego clemens vi
dens manu dante mulier. uider cepi
accidens tamen honoris gra. p ip
cepi uelle subire manu. et sustinua
re mulierem simul aut ut manu q
congrua. blulani igena uideo i apler
us negs urur et manus me cōstē
tur ofulhis cepit. At ego igno rans
ome nōpauū quasi muliere flame
tem respicbam. simul et indignans
quodānī her cum uerūdia apuer
suo penum. At ille quid agis ique
o fili clemens. noli respicere matre
tutari. Ego uero ubi her audiu. pau
latam uulsum ep ad memoria uero
cans. consuius lacrimas subfusio
sup tacente mane uero. et ofulans
eam cepi. Jm m aut cōueniebat
plima iuluitudo audiens q muli
er que ad spem elem sine penda
ferebat. uocata est a filio suo.

Dum aut uellens ex ista
uauagare. mater ad me ait.
illi ofulans me uerum est. ut uale
dicam mulierale que me suscipit
Est eni et palina iacet i lecto. Ad
audientes omnes adiuuati sūt pri
denam et uonitē femine. Petrus
aut uisit abne quōda. et adire nu
lierem i lectulo ubi iacebat auq. in
medio nixt adstanti collocatam ad
constitanda eor fidem i conspectu o
mni sanctorum uisitat. Cui ead ego
clemens mille dragmas donauit et
audam lono uro pmox illis opi
di cōmendaui. Cum aut uia tū mā
te nauigantes anspam dum uillē
mus ad hospitā. mater requirit ce
pi a me de pane. Cui ego ad re uq
uendam profectus vltm nō uideo. q
audiens illa suspicatur tantum gra
de cui quidum pro me halens. re
hugos consilabat me uozes. **xxx**

Que aut palina sedens uia cū uo
re petri. uer agebat nobis. Et
cūm puenissent laodicam ubi an
pōris occurrerit nobis. uicra eraq

la. qui ofulantes nos ad hospitā
adduxerunt. Cuius requirit uia me
que est. hec mulier ignora uisendi
et uer uia est. qm mudi uisendi
deus per dnm meū petrum. Tūc pe
trus cepit eis per ordinē cuncta et
ponere quasi apud antiochiam ego
clemens genus meū. et cōposuisti.
et q. penab. orbatus oflan. Deinde
qualiter apud misilam andam uni
liorem spem elem sine quereit in
uenit. que cum sibi enarualt. qm.
de pia dilectus naufragū passa. q.
filius suos geminos faulū et fau
stūm amissit. eosq. planetis et ubi
lanab. lugens omne corpus sui den
tibus lamasti. et her dicebat petrus
noctā et aquila subito conlugit
et stupetū parbat cepit uer dices
Domine deus uerū ut sum her. an
sompnū et q. agitur. Tūc petrus in
si inquit nos flammis. uia sicut
Ar illi paululū ueroran et cōstas
res facim aut. Jōs sum faulū
et faulūm. Et lacrimans i gte
dicebat ad matre quā cū quēscen
tem respicent. et cōplem uellat. pro
hibuit petrus dicens. Omne me pa
us mīs anunos spant. et uia dos
mentē excedat et sensus eo uerter.
q. enā mīc sompno occupata supce

Quare cum illa de sompno surrex
isset. petrus cepit a unius de ois
ann et religionis xpiane obstina
tam exponere. Quib. illa audens. a.
Et quid uerit hōie me baptizari.
Que ead pro qm re uiderem. illos
quos dicit deos petrus ad uilā
tum. qm nichil frequer eis sacra
am. nichil pstat potuerunt. Pūo
aut nobis ans mouisse quantus in
flicet amor pudiane. q. ur euatēn
ur cū duob. geminis meis faulū
et faulū pgramur solo clemence
ad blacium pū uereto. Jp cū illa
dicebat. vltm non fauente sēe me
mruerunt. J ampleris mris q. mē
tis lacrimis et ofulabant eam. Ar
illa quid inque uult her et. Tūc
petrus ait. J solo tūctis o mulier.



Aires A. Nascimento

A heráldica: uma iconografia gramaticalizada
O *Livro de Arautos*: um instrumento de intervenção diplomática

Johannes dei gratia
 rex de portugalia et
 et algetreuc. et c.

Discription del Reyno de Portugal, de la Reyna Juana



R Egm portugalic
 confines pinnas
 asq; seu partes
 feruallimas atq; ear; cogni-
 tu digna. q; vt breuē lan-
 possint scripta enodare ai-
 ta fuit. Et vt cetera ab aliq;
 minime pnapia oxi hūc
 gūm Seruissimū ac iūc-
 tallim Regis aut ope diu-
 ne s; unpio. Et qm id
 regnū quinq; hēt partes
 s; stramadurū. Berriam.
 vltiamōres. mōdānū et
 amilam. et mē Tegum
 et aquā vdiānan. quar; str-
 madurū vulgare mīcupa-
 tā i m iatno electa. ac mē
 alias partes notabilior pul-
 clāoz et q; m medio regni
 est. eiusq; amēntas d'lec-
 tū ab ea mapiendū con-

sentancum ē. Ita stramadā
 sic electa vocata ē eo q; melior
 ditior i potencior omib; alijs d'
 regno partib; existit. i etiam
 ab alijs partib; diuisa p se est.
 Ex latē enū meridiano diuidi-
 tur p flumū regum. sic dictū.
 magnū i suauem a regno
 castelle pcedētem vsq; ad occi-
 nū mare magnū. et verlus
 ponente id mare magnū est.
 Itaq; ex parte septentrionali rari-
 bus domus ipuolus flumū a
 regno castelle pducto pueniēs.
 dictū pūnam vsq; ad mare occi-
 dentale terminat. hinc. Cozientas
 dictū pūnam alii eius regni p
 umac Berrie vocat vianam
 cē consistat. Partis diuisionib;

Considera-se heráldica a arte de desenhar e a ciência de descrever com propriedade os brasões ou armas, emblemas ou figuras, usados como marcas de identificação de uma família, de uma comunidade, ou de um indivíduo.

Remonta ao período medieval (na sequência da evolução do equipamento militar) a constituição das insígnias heráldicas e a sua sistematização segundo critérios que reservavam para o respectivo proprietário a identidade das suas armas e a sua transmissão familiar. Variavam de país para país as regras de atribuição das armas: enquanto, no Sacro Império, qualquer homem livre podia assumir as armas que não colidisse com as de outro, particularmente quando se tratava de sucessão familiar, em Inglaterra, a atribuição ficava dependente de um Colégio específico.

A utilização de sinais identificadores (*insignia*) por parte dos cavaleiros medievais tornara-se indispensável desde o momento em que, a partir da segunda metade do século XII, o uso do elmo com viseira deixava irreconhecível a figura do próprio combatente. Mas, de elemento militar e funcional, o brasão torna-se bem depressa indicativo de nobreza e estende-se, com o decurso do tempo, não apenas aos *nobiles*, mas também aos *milites*, da alta à baixa nobreza.

Diversos elementos parecem ter concorrido para a sua formação: entre outros, as bandeiras das batalhas com as respectivas cores, os emblemas familiares (formados por figuras de animais e de plantas). O brasão ou emblema compreendia o escudo (*scutum* identificado com *arma*), por vezes (não necessariamente) encimado por um elmo com timbre e paquife, eventualmente acrescido de divisas ou motes.

Em razão do objectivo identificador, o brasão de armas devia ser simples e chamativo para poder ser reconhecido mesmo a distância, pelo que os elementos eram os naturais e os contrastes assentavam nas cores («esmaltes») divididas em «cores» propriamente ditas (vermelho, azul, negro, verde, púrpura) e «metais» (ouro: amarelo; prata: branco). A partir da segunda metade do século XIV, existem regras de composição, algumas delas bastante estritas, outras recomendadas mas não imperativas: as cores podiam combinar com os metais mas não entre si (com uma única excepção, as armas do reino de Jerusalém, em que se associavam prata e ouro, por razões de simbolismo).

As cores associava-se um simbolismo específico (ouro, magnanimidade; prata, humildade ou pureza; vermelho, valentia; azul, lealdade...). Com as cores andavam associadas pedras preciosas e com ambas os planetas (ouro = topázio = Sol; prata = pérola = Lua; goles = rubi = Marte; púrpura = ametista = Mercúrio; azul = safira = Júpiter; verde = esmeralda = Vénus; sable (negro) = diamante = Saturno). A integração de motivos zoomórficos ficava dependente de um simbolismo próprio e de uma gramáti-



ca bem definida, ainda que nem sempre obrigatória: os animais olham para direita; o leão é rampante (assente na pata traseira direita, corpo levantado, patas dianteiras em ataque, cabeça de perfil); o leopardo é passante (três patas no chão e a direita da frente no ar, a cabeça de frente); a águia assume posição similar à do leão e é o símbolo imperial (com dupla cabeça); a serpente é alada. Por vezes, os símbolos são falantes: assim, nas armas dos reinos de Leão, de Castela, de Granada; boa parte das vezes são convencionais (por simbolismo — a águia reservada para o imperador; ou por escolha).

A própria terminologia deixa entender uma linguagem convencional que se fixa a partir de usos primitivos que remontam ao tempo das Cruzadas (misturando-se termos franceses com outros de origem persa — goles: *gál*, rosa para o vermelho, e árabe — azul: *azraq* e outras línguas — sable, para o negro, a partir da designação da pele de doninha). Regras tinha-as também a própria descrição do escudo que devia começar pela cor de base e pelo lado direito (relativamente ao portador das armas). O convencionalismo não abolia a variância, mas esta respeitava elementos e regras comuns, tanto mais aceites quanto mais se generalizavam usos e se criava um imaginário de referências prestigiantes (como se pode reconhecer, por exemplo, nas armas dos heróis da Távola Redonda).

(Fixadas as regras ou os usos por tradição, pertencia a oficiais ligados à cavalaria garantir a fidelidade do desenho e a idoneidade do conhecimento das armas heráldicas ao mesmo tempo que lhes pertencia assegurar as relações entre os membros da cavalaria, levar e trazer informações, organizar as festas em que eles se davam a conhecer pelas gestas praticadas ou pelo valor demonstrado nos torneios ou bem assim assegurar a memória das genealogias familiares. Integrados nas funções palacianas, devem os arautos ou homens de armas ter constituído um grupo paralelo aos trovadores, mas com funções mais definidas, com rituais de admissão similares aos da cavalaria (com baptismo em que lhes era imposto um nome específico) e com hierarquia repartida por três graus (reis de armas, arautos e passavantes). A importância social que adquirem deve ter contribuído para a mitificação das suas origens no decurso dos séculos XIII-XIV e a sua intervenção está possivelmente também na base de simbolismos heráldicos específicos ligados às armas familiares ou nacionais.

(As fontes heráldicas são de natureza vária e apresentam uma evolução que deve corresponder à própria integração dos arautos no seio da nobreza. Em período mais antigo, em resposta a necessidades funcionais, formaram-se registos ocasionais requeridos por circunstâncias particulares de reuniões em tempos de torneios ou assembleias da nobreza em que a diversidade impunha regras; surgem depois tratamentos tipológicos das armas estabelecidas para instituições (ordens de cavalaria, confrarias, etc.) que pela própria continuidade exigem a fixação de elementos simbólicos de identidade; seguidamente formam-se codificações de carácter didáctico em que se discutem regras de conduta e de representação (estarão nesse caso obras como o *De Heraldie*, texto anglo-normando, ca. 1300, o *De insignis et armis* de Bártolo de Sassoferrato, ca. 1355, ou *L'arbre de batailles*, de Honoré Bonet, ca. 1385, de que existia uma tradução possivelmente catalã na biblioteca do rei D. Duarte). Por outro lado, a diversidade das funções do arauto leva a constituir obras de carácter misto: não exclusivamente reservadas a armorial, mas associadas a outras funções do arauto, como era a informação relativa aos nobres e às suas terras.

(Um dos exemplos característicos dessa literatura (não certamente o mais antigo, mas um dos mais ricos em informações) é constituído pelo armorial realizado por um arauto português, em 1416. Publicámo-lo sob o nome de *Livro de Arautos*, embora ostente no rótulo da encadernação o título de *De ministerio armorum*, pois julgamos poder duvidar da autenticidade desse título, já que apenas corresponde à introdução.

Ⓒ Nessa introdução, o nosso arauto assume-se como consciência crítica do exercício da profissão, quando aponta para os cuidados que há que ter na criação de arautos e quando reivindica para eles qualidades tanto humanas como intelectuais e postula tratamento condigno por parte dos senhores; assume-se igualmente como memória das origens, que faz remontar a Júlio César (e sua presença no Reno, pelo que as formas alemãs *here* e *alt* lhe servem para construir a etimologia de *heraldus*), com fases sucessivas em Carlos Magno, com a instituição dos doze pares de França, e mais tarde em reforma exigida pelas confusões geradas entre gúelfos e gibelinos (demarca-se assim de outra corrente que fazia remontar as origens à história troiana; a atribuição ao tempo de J. César aparece efectivamente em finais do século XIV e princípios do século XV).

Ⓒ O corpo do texto constitui uma informação histórica e geográfica tanto mais importante quanto é anterior a outras e apresenta enorme diversidade de dados.

Ⓒ Como armorial não entra certamente na categoria dos armoriais de ocasião, pois não é testemunho da assembleia conciliar, já que o nosso arauto não esteve presente ao concílio de Constança (neste aspecto, o contraste com o armorial de Ulrich von Richental, *Chronik des Constazer Konzil* será indispensável); é mais propriamente um armorial geral e assume-se sobretudo como celebração dos senhores que usam determinadas insígnias e celebração também das respectivas terras, propósito que se inscreve indubitavelmente em acção diplomática de múltiplo efeito e de grande conveniência para o rei português.

Ⓒ Ainda que tenha sido relevado o interesse do nosso texto como fonte de informação geográfica e histórica, não é menor a sua importância como documento iconográfico. A variedade das cores e o seu tratamento ou o recorte do desenho revelam mestria iconográfica. A identificação de traços originais revelados a partir dos elementos comprovadamente primitivos no códice, como é o caderno da introdução e como é o caderno sobre Portugal (em que a própria preservação das formas linguísticas ajuda a fundamentar um juízo), fornece uma boa base para o estudo da iluminura portuguesa do tempo, particularmente da que está associada com a nobreza.

Ⓒ Já já adiantado o Concílio de Constança, quando em 1416, depois da empresa de Ceuta, o rei D. João I de Portugal, envia uma embaixada a representar oficialmente o reino no concerto das nações cristãs reunidas naquela cidade alemã com o fim de pôr termo às divisões que grassavam no seio da Cristandade. Em causa estavam menos questões doutrinárias (embora o hussismo constituísse um foco de revoltas) que a tríplice obediência papal resultante de sucessivos equívocos e compromissos. Embora se tratasse de um foro de natureza eclesial, os interventores não eram exclusivamente eclesiásticos, pois estavam representadas todas as nações da Cristandade e os interesses eram de ordem marcadamente política e exigiam acordos nesse domínio, pelo que a magna reunião não podia permanecer estranha a quem se pretendia afirmar na cena das nações. A iniciativa da reunião pertencera a Sigismundo, imperador eleito em 1410, que para tanto havia obtido a anuência do Sacro Colégio dos Cardeais, assegurada a colaboração da Universidade de Paris, conseguira neutralizar as influências dos três pretendentes ao trono pontifício (João XXIII, Bento XIII e Gregório XII) e, depois de esforços porfiados, via chegarem os representantes das várias cortes da Cristandade ocidental à sua cidade de Constança.

Ⓒ Haviam decorrido já dois anos de trabalhos conciliares sem a presença de embaixadores portugueses. A empresa africana que o rei português levava a cabo em 1415, a alguns meses já após a convocatória (enviada por João XXIII), não explicava totalmente essa ausência, mas fizera com que não a

acompanhasse de perto. Na verdade, dando seguimento a tal convocatória, D. João I tomara disposições para o efeito, mas os seus mensageiros descontraram-se em Bolonha dos embaixadores indigitados (D. João de Azambuja, cardeal arcebispo de Lisboa, e de D. Fernando da Guerra, bispo do Porto) e os acontecimentos imediatos ter-lhe-ão deixado a convicção, pelo menos aparente, de que a iniciativa não avançaria. Assim o dava a entender o novo embaixador Mestre António Martins em 1416, mas a verdade é que algumas circunstâncias aparentemente menores parecem também sugerir que o rei português terá optado por uma estratégia de contemporização. De facto, as tensões que se faziam sentir entre as várias nações podem ter sido factor que o rei português não terá deixado de ponderar, pois não parece de considerar como menos pensada a pretensão manifestada em 1416 por parte dos embaixadores portugueses na sessão de apresentação para serem aceites como representantes de toda a nação hispânica, aproveitando para o caso as relações menos favoráveis que a parte espanhola estava a manter com o imperador. A empresa de África era agora título de nobilitação e o aproveitamento de uma assembleia ecuménica era circunstância que o rei português não podia desperdiçar para se nobilitar perante outras nações em momento em que a paz com Castela continuava a ser negociada.

É neste enquadramento que ganha importância significativa o *Livro de Arautos*, explicitamente assumido pelo seu autor como obra destinada a preparar a embaixada ao dito Concílio.

Não se dá a conhecer pelo nome o autor, que apenas a si mesmo se apresenta como homem de idade já avançada e como tal se sente desobrigado de acompanhar tal embaixada; dá-se, por outro lado, como natural da região de Lamego e nada mais. A sua declaração de idade permite-nos recuar a instituição do ofício de arautos para época anterior à que tradicionalmente se propunha, em interpretação demasiado estrita de um passo de Fernão Lopes, na *Crónica de D. João I*. Por outra parte, consideramos que as suas declarações inibem de o considerarmos identificado com qualquer dos arautos referidos para o tempo: não é certamente o arauto Coimbra, criado nessa cidade por D. João I em 1385, pois, a julgar por outros procedimentos do nosso autor não teria ele deixado de mencionar tal circunstância ao descrever aquela cidade; não é seguramente o arauto Constantinopla, pois, se este se deslocou a Constança, o nosso arauto não o fez (como, de resto, pela idade avançada, não se terá deslocado a Ceuta). Não nos parece também ligado a qualquer senhor específico, embora o facto de recolher as armas do Conde de Barcelos possa sugerir que tenha alguma ligação com D. Afonso, filho bastardo de D. João I. Parece viajar sozinho e não em companhia, mas mesmo assim as suas indicações são vagas e não situa qualquer percurso, facto ou personalidade a quem tenha estado associado, embora se reporte algumas vezes à sua experiência pessoal (nestas condições temos também dúvidas que ele se tenha deslocado à Terra Santa com o mesmo D. Afonso).

A declaração feita pelo anónimo logo na introdução quanto a uma intenção da sua obra, ou seja a de que ela se destinaria a servir de guia aos arautos designados para acompanhar os embaixadores portugueses ao Concílio de Constança, não pode ser aceite sem lhe contrapor o próprio teor do texto. Não se trata efectivamente de um roteiro, embora se possam reconhecer linhas de itinerário e se marquem as distâncias por jornadas (*diets*, numa distância que oscila entre 20 a 27 milhas, ou 30 a 40 Km, diferença que bem pode corresponder ao acidentado do terreno e às dificuldades de viagem). Perfaz antes um plano de descrição das várias regiões da Europa. Não é, todavia, o objectivo geográfico que está em causa, mas uma intenção laudatória.



¶ Não sendo o nosso texto um guia e propondo-se o autor tecer os louvores de senhores e de suas terras, estamos, pois, frente a literatura de palácio e não de viagem. Por outra parte, a obra está escrita em latim; ora, se atendermos ao facto de que ao tempo o uso da língua nacional está em ascensão (estava-o desde o reinado de Afonso III), fica implícito que os destinatários não são objectivamente os arautos portugueses; se tivermos, aliás, em atenção que o próprio arauto nos garante que a literatura heráldica se exprime nas línguas vernáculas, teremos mais um dado para percebermos que o universo de expectativa extravasa o dos homens de armas.

¶ Tendo sobretudo em conta que o arauto se propõe como objectivo contribuir para o conhecimento das várias terras e, através das informações prestadas, favorecer o elogio dos senhores das diferentes terras, somos levados a admitir que a obra obedece a uma estratégia diplomática devidamente concertada para ganhar aceitação junto das representações creditadas perante o Concílio em favor do seu próprio país.

¶ O plano de desenvolvimento ajusta-se a esse propósito de forma tanto mais eficaz quanto mais subtil é o modo de introduzir os elementos mais marcados. Efectivamente, a inclusão de Portugal aparece marcada por uma relação afectiva manifestada pelo autor relativamente ao seu país e à sua região de origem, não sem também prestar as devidas homenagem ao rei que acaba de prolongar em África uma acção que os seus maiores realizaram antes em território nacional contra os inimigos da fé cristã. A captação do leitor, no entanto, passa pela observância dos cânones retóricos e aparentemente tudo está dentro da maior objectividade reclamada pela dignidade da matéria. Em obediência a tais cânones se apresenta a *divisio materiae*. Depois de uma introdução em que se remonta à origem dos arautos ou homens de armas e se definem as suas funções e dignidades, estabelece-se um plano de descrição. Este é acentuadamente hierárquico, conjugando critérios de excelência com os de extensão territorial e correspondente poder político-militar. Por esta razão, a ordem de sequência é: Itália, pela dignidade papal; Alemanha, em razão do Imperador; ainda que sem menosprezar a sua extensão (o texto, no entanto, está reduzido à Suábia); Espanha, com os diferentes reinos, nos quais se inclui Portugal e o reino de Nápoles; Grécia, com as respectivas ilhas; finalmente, deveria ter lugar a França, mas a sua descrição, no texto que nos resta, não abrange senão a Sabóia; por razões que não constam, fica de fora a Inglaterra, o que mal se explica, dadas as relações que ao tempo existiam com Portugal e a própria importância que aquele país tinha no Concílio (a omissão apenas se poderá compreender se admitirmos que o nosso arauto limita as referências ao âmbito da sua própria experiência, mas nada o permite confirmar; no caso o caso, explicar-se-ia mal que o arauto estivesse ao serviço do Infante D. Afonso e não o tivesse seguido nas viagens por este feitas em 1405 a acompanhar a irmã Dona Beatriz que casara em Inglaterra). Semelhante quadro de ecumenicidade tem adequação com a assembleia magna do Concílio. Adequa-se particularmente aos representantes de um rei que chega depois de dois anos de reunião e assume como primeira obrigação saudar da melhor maneira quantos estão à sua espera. Ora, se o elogio é a melhor forma de se fazer aceitar, o texto intenta cumprir essa função. Fá-lo pela descrição das terras europeias.

¶ Dentro de esquema bastante uniforme, regista-se, primeiro, a situação geográfica, depois, enumeram-se os diferentes elementos que contribuem para a nobilitação da região, passando-se em revista, para cada cidade, os monumentos, as culturas naturais e as tradições locais. Da acumulação de *mirabilia* ou de traços identificadores deriva o engrandecimento pretendido. Para isso converge tanto a experiência pessoal do arauto (que a refere aqui e além) como o seu saber colhido em instrumentos geográficos

(embora não sejam mencionados, há que supô-los quer para o cálculo de distâncias entre as ilhas gregas quer para a configuração da Suábia, comparada ao cotovelo de um braço, este a representar a região em que aquela se situa).

- Com o seu acervo de informações, o *Livro de Arautos* constitui uma das descrições geográficas mais precisas que se conhecem da Europa nos inícios do século XV e adianta-se relativamente a qualquer registo de conjunto para o território português (com alguma antecipação ao *rol dos besteiros de conto*, que é de 1417).
- Numa outra perspectiva, em razão do seu autor e dos seus destinatários e bem assim por diversos elementos textuais e complemento iconográfico, o *Livro de Arautos* deve ser entendido como um dos mais antigos representantes de literatura heráldica na Europa e o mais antigo em Portugal. Independentemente do estado actual, pretendeu ele fornecer efectivamente as bandeiras e armas através das quais os nobres pudessem ser identificados.
- Apresenta, além disso, uma introdução sobre o ofício dos arautos, cuja origem faz remontar a Júlio César e cuja reestruturação coloca no tempo de Carlos Magno. A legenda, neste domínio, foi provavelmente fornecida ao nosso arauto por modelo estrangeiro, até hoje não identificado. Mas a tradição portuguesa reconhece-se também no caso específico das armas portuguesas e da legenda da sua origem atribuída à investidura do primeiro rei D. Afonso Henriques; a formulação do nosso texto é mais elaborada que aquela que se apresenta na *Crónica Geral de Espanha de 1344* e na sua condensação traduz uma gramática precisa – os cinco escudos são a representação emblemática de triplo conteúdo: cinco reis vencidos, cinco escudos quebrados no braço do rei agora aclamado, cinco chagas de Cristo cravado na cruz; os trinta besantes pintados nos escudos somam os trinta dinheiros da venda de Cristo.
- Comparando o tipo de informação fornecido para cada um dos países é fácil reconhecer como ela é nitidamente marcada relativamente ao território português e às suas gentes e senhores. Fornecendo, porém, um panorama do conjunto da Europa e procedendo de uma figura que vive próximo dos executores do poder, termos certamente no *Livro de Arautos* uma imagem muito chegada do que se procurava guardar relativamente a cada um dos países da Cristandade. Com o seu armorial e respectiva identificação dos seus detentores constituía sem dúvida um instrumento de referência apreciado pela sua função.
- O estado actual do códice reflecte sem dúvida a sua história externa e o interesse dos seus possuidores ao longo de vários séculos. Na verdade, a análise codicológica induz a considerar que apenas o caderno introdutório e o correspondente à descrição de Portugal sejam primitivos. Reconhecem-se actualizações de texto na parte de Castela. Houve acrescentos em tradução castelhana para a parte da Hungria e da Polónia (estas não directamente previstas no esquema do próprio texto). A parte da Alemanha é escassa. Perdeu-se quase inteiramente a parte relativa a França, ficando apenas a Sabóia. Em compensação, manteve-se a zona das Ilhas Gregas com o Reino de Chipre. Quais sejam os factores que levaram a preservar uns cadernos e que permitiram o extravio de outros é do domínio da conjectura.
- A iconografia do armorial que acompanha o texto é larga, mas só uma análise de pormenor e específica poderia apurar o seu carácter primitivo. De origem são pelo menos três iluminuras; a de abertura do texto, uma iconografia da Santíssima Trindade, a bandeira com as armas de Portugal, à entrada do capítulo que lhe corresponde, e o brasão de armas do Conde de Barcelos no final desse mesmo capítulo. No entanto, não faltam outros dados em que registos em português induzem a concluir que estamos perante elementos primitivos. Assim, p. 259: «O Gram Mestre de Pruça»; p. 283: «O Duque de

Bretanha»; p. 285: «O Duque d'Orleães»; p. 290: «O Duque de Bregonha»; p. 293: «O Duque de Normandy»; p. 271: «O Duque d'Austria»; p. 275: «O Duque de Samsonha» (por «Saxónia»).

¶ Não é de excluir que a conservação do conteúdo esteja em correlação com a história e o percurso feito ao longo do tempo pelo nosso códice. Poucos são, no entanto, os dados que conseguimos coligir a tal respeito. Em meados dos século XVI, está na posse de alguém pertencente ao ciclo humanístico de Ambrósio de Morales; nada nos diz como chegou até ele ido de Portugal, embora quanto à data de passagem, uma nota na p. 40 possa deixar supor que já nos finais do século XV isso teria acontecido. Que terá transitado para a Casa de Sabóia é hipótese que julgamos verosímil pela conservação do capítulo que descreve a região. Tal hipótese permite também explicar que o códice tenha chegado no século XVIII a Inglaterra pela mão de um membro da família Crawford & Lindsay ao serviço do príncipe da Sabóia. A passagem para a John Rylands Library de Manchester é o acto final de uma história que tem muitos pontos obscuros.



074

[De ministerio armorum].

- [1416]. - 294 f., perg.; 164x219 mm

Manchester, J. Rylands Library, ms. lat 28/f1 1

A obra que em edição de há vinte anos intitulámos de *Livro de Arautos* é uma introdução ao ofício de arauto, com descrição dos diferentes países da Europa e apresentação de armorial, preparado por arauto português para servir de orientação aos seus companheiros que se integrariam na embaixada que o rei português, D. João I, enviava ao concílio de Constança em 1416. Por indicações do próprio texto, ficamos a saber que o autor é arauto de profissão, natural de Lamego, mas já de idade avançada e que por isso não se desloca ao Concílio. O teor do texto permite concluir que há uma intenção diplomática na sua base, especificamente a de criar boa aceitação da embaixada portuguesa junto dos representantes dos diferentes países em Constança e por isso se escolhe a forma de elogio das diferentes terras e dos seus senhores. Não se trata de um roteiro de orientação para viajantes, mas de um guia descritivo dos diferentes países; como tal fornece informações de carácter geográfico, histórico e antropológico de tanta maior relevância quanto se antecipa a outras fontes. Como armorial não apresenta as armas dos senhores presentes no concílio (não cabendo assim na categoria de «armorial ocasional»), mas dos nobres mais ilustres das casas europeias (entra assim na categoria de «armorial geral»). O próprio facto de estar escrito em latim demonstra que a intenção do autor não era tanto servir aos arautos portugueses, mas sobretudo criar um instrumento de intervenção diplomática.

O manuscrito apresenta alguns dos seus cadernos originários, mas é provável que outros sejam resultado de cópia; outros elementos foram acrescentados. No século XVI, o códice encontrava-se no círculo de Ambrósio de Moraes,

em Espanha; em momento que não é possível precisar terá passado à Sabóia, onde terá sido adquirido por fidalgos ingleses da família Crawford & Balcarres que o manteve na sua posse antes de ele passar para a John Rylands Library de Manchester.

A iluminura situa-se no domínio heráldico, com excepção da iconografia inicial que representa a SS.^{ma} Trindade. A sua importância é tanto maior quanto remonta a um tempo relativamente alto na organização dos arautos, não apenas em Portugal (as referências mais antigas vão ao segundo quartel do século XIV, (na sequência possivelmente da batalha do Salado), mas também na Europa (onde o ofício foi organizado entre os séculos XII e XIV). Revela uma cultura específica e deixa entrever uma habilidade técnica bem informada para reproduzir os códigos heráldicos. Falta-nos no entanto ainda um estudo de conjunto sobre a sua iconografia, quer do ponto de vista de autenticidade, pois salvo, alguns cadernos onde se pode certificar o carácter primitivo do suporte e portanto do registo iconográfico (caso do caderno consagrado a Portugal), haverá que proceder a crítica histórica e heráldica adequada (para o caso não são despendidas algumas legendas em português, mas até esse facto pode exigir atenção, já que, tendo o texto primitivo sido escrito em latim, poderemos estar perante intervenções posteriores, intervenções essas tanto mais fáceis de fazer quanto os cadernos podem ter existido isolados).

Bibliografia: NASCIMENTO, 1977; DAVEAU; RIBEIRO, 1986; NASCIMENTO, 1992; 1997; LIMA, 1998.

A. A. N.



Sanctitas que
 es hix omni
 sanctitati
 huic open
 tom mian concedere p
 leuicenaam cōtinuare
 et finem felucem dūe di
 gnitas ad laudem et glo
 riam tui ipsius exaltatō
 nem q; simplice fidei et
 vmonie sancte matris
 ecclie regaliūq; fastigi
 orū nūtiac enā 7 tocus
 mundanis nobilitatis pre
 sertim parūi tuoye scū
 cem p eūū 7 p̄p̄ū cūcūū

Anno gracie mille^{mo}
 cent^{mo} decimo tertio.
 pro benedicens de rebis
 honorabilib; et eis con
 titatus tūcūū. ite lēv

fue moxus in tempore
 quo tenetur et celebra
 tur sacū generalē con
 alū consūatē in abna
 ma pro vmonie scē ecclie
 qua erant acs pro tūc
 quoz quiblet se dicebat
 p̄m. suo temp. p̄mū
 tuit factus in annone
 qui cur de genere comūū
 de lina de aragonia et
 pro noie papali nomiat
 fuit benedictus. Alius
 fuit factus romē. et per
 ante nonnabitur an
 getus corario et erat
 de uenetus et autē cade
 fita supra mare et post
 ca p nomine papali fuit
 nonnatus gregoz.
 Alius erat de neapoli de
 genie militū quaquidm
 vocabatur inthalar co
 re. et pro nomine p̄m
 nonnatus fuit iohānes
 et fuit factus p̄m lono
 me et prefatū conūū
 fuit tūcūū per colle
 giūū et p regem ro
 manoz electum in m
 p̄mtozem ac firuoz
 regem p̄mūū. tūq;
 dan rex romonoz etū
 tūcūū tempore vngarie



Isabel Vilares Cepêda

Manuscritos iluminados da Corte portuguesa no século XV

Incipiunt gesta Illustrissimi Regis Johan
nis de bello Seprensi acta per reverendum
Matheum de pilano artium magistrum portu
105 laureatum

grecozum alios romanoz
alios aliarum gentium
facta mandare literis
iuvit quo viribus mor
ny suam et illozum glo
riam querent ne vita
quod mutozum anima
lium est aut meti o
tio consumerent; aut

silentio transirent; quocirca me simili delictio al
lectum scribere portugallensium gesta delectat
quozum magnitudinem siquis eozum civili po
tente contulerit uve ea fide digna iudicabit; quin
que et quadraginta ferme anni sunt qd cu nau
ris natione callida et immani fere quotidiana
prelia gerunt neq; sumptibus neq; laboribus fa
tigati; Causa preliozum Septa fuit ciuitas mau
ritanie florentissima que ab athlantico oceano
mare mediterraneum nauigantibus .A. manu
dextra iacet; a .leua hispania hec est euope iuncti

A literatura da Corte portuguesa no século XV evidencia uma viragem cultural já referenciada por vários historiadores da literatura. Assiste-se à decadência da poesia trovadoresca; quem escreve tem agora em vista um propósito didáctico e moralista de raiz cristã, pretendendo com os seus conselhos e reflexões ser útil ao público leitor. O modo de encarar a história, por seu lado, altera-se substancialmente: das crónicas de âmbito peninsular em que se pretendia seguir a evolução dos acontecimentos, desde os tempos mais ou menos lendários pré-romanos, como no caso da *Crónica Geral de Espanha*, que aliás ainda é copiada no tempo de D. Duarte, surgem, a partir da segunda década de quatrocentos, as crónicas de âmbito nacional. Dever-se-á o facto, entre outros, ao fortalecimento do sentimento de independência de Portugal após a crise de 1383-1385.

É principalmente dos testemunhos destas obras, na sua componente formal, que nos vamos ocupar. Os textos que chegaram até nós dos chamados «prosadores da Casa de Avis» e outros coevos têm atraído a atenção dos estudiosos principalmente pelo seu conteúdo. E esse interesse não é de longa data. As primeiras edições do *Leal Conselheiro* e do *Livro da Enseñança de Bem cavalgar Toda a Sela* saíram dos prelos em 1842; a 1.ª edição do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* é de 1910; o *Livro da Montaria* apenas é citado à estampa em 1918. Os autores, quer dos estudos introdutórios destas e de outras edições que se lhes seguiram, algumas excelentes, quer os de outros estudos, preocuparam-se com o estabelecimento do texto, fontes possíveis das obras, datação com base em critérios paleográficos, linguísticos ou outros, análise do conteúdo nas suas vertentes culturais, literárias, etc. Só muito recentemente a iluminação atraiu a atenção de alguns.

O propósito desta nótula é tão-só o de tentar constituir um *corpus* de manuscritos iluminados portugueses do século XV de origem não conventual e chamar a atenção para alguns dos seus aspectos mais significativos.

Uma primeira dificuldade com que se depara quem queira estudar os manuscritos nesta perspectiva é a sua dispersão e a consequente dificuldade em proceder a uma análise directa dos próprios testemunhos. Efectivamente, a livraria real, de que há notícia desde D. João I, com inventários conhecidos dos reis D. Duarte e D. Manuel I, não subsistiu às voragens e cataclismos¹. O desabafo de Terenciano volta aqui a ter uma aplicação cerreira: «habent sua fata libello». Deve-se a circunstâncias muito diversas

¹ Cf. Sousa Viterbo — *A Livraria Real república no reinado de D. Manuel*, memória apresentada à Academia Real das Ciências de Lisboa. In: *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa. Nova Serie. 2.ª Classe, tomo IX, parte 1* (1902): p. 1-73.

— empréstimos, casamentos, doações, etc.² — poderemos contar ainda com os poucos códices que se conservaram e atestam a actividade cultural da época em apreço.

Comecemos pelo códice que contém as duas obras de D. Duarte — o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar...* Encontra-se na Biblioteca Nacional de França com a cota Fonds portugais n.º 5³. A data que lhe tem sido atribuída situa-se entre 1433 e 1438, limites do reinado de D. Duarte. Dadas as dimensões dos fólhos (405x252mm), o texto estrutura-se em duas colunas. Quanto à decoração, há a considerar, por um lado, belas iniciais pintadas com diversas cores — azul, vermelho, rosa — e ouro, com motivos folheados estilizados, sobre fundo em forma de quadrado, com prolongamentos que ocupam a margem lateral e um pouco das margens inferior e superior, no início do Prólogo ao *Leal Conselheiro*, no início do texto propriamente dito e no início do *Livro da Ensinança*, (fl. 3r, fl. 4, fl. 9v e fl. 99r respectivamente). Os prolongamentos na margem lateral desenvolvem-se em torno de um caule, que parte da letra capítular, de onde saem as folhas que envolvem o referido caule e terminam em elegantes volutas⁴. De menor dimensão, mas seguindo o mesmo estilo, encontram-se mais algumas iniciais ao longo do códice. Iniciais profusamente filigranadas foram utilizadas no início dos capítulos, com prolongamentos por toda a margem esquerda e inferior (que terminam por vezes com figurações de animais em desenho bem lançado), ou menos desenvolvidos nos fólhos em que se encontra o texto do *Livro da Ensinança*. Uma menção ainda para o trabalho, do copista seguramente, na capital com que se inicia a *Tava* dos capítulos, logo no fl. I, com desenhos em que se «joga» com os finos e os grossos do traço da pena. Este tipo de decoração volta a aparecer no fl. 93 nas iniciais das estrofes da *Oração do justo juiz* e, na primeira e última linhas de texto de cada página, nos primeiros 17 fólhos do códice.

De uma data muito próxima à do códice a que acabámos de nos referir, temos o *Livro da Virtuosa Benfeitória* da autoria de D. Pedro, Duque de Coimbra, irmão de D. Duarte, de que existem dois testemunhos, ambos datáveis de cerca de 1430, e ambos decorados. Encontra-se um na Real Academia de la Historia, em Madrid (cod. 9/5487), e o outro na Biblioteca Municipal de Viseu (cofre n.º 14)⁵.

Se bem que nos dois códices o texto se estrutura numa só coluna, ao invés do que se passa no volume que contém o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança* (certamente devido às menores dimensões destes: 290x210mm e 290x196mm, respectivamente), poderemos verificar algumas aproximações.

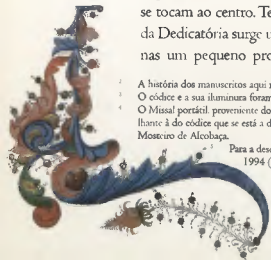
Vejamos em primeiro lugar o que se nos apresenta no manuscrito de Madrid. Elaborado muito provavelmente para a livraria do próprio autor, em letra gótica caligráfica, apresenta no início do texto e no de cada um dos livros uma inicial a cores inscrita sobre fundo a ouro em forma de quadrado, tal como acontece no manuscrito do *Leal Conselheiro*, de onde partem caules e folhagem semelhantes, em curva e contracurva. A diferença reside em que no manuscrito de Madrid as hastes e folhagem abrangem, além da margem esquerda, a inferior e a direita. A margem superior é decorada com os prolongamentos da folhagem que quase se tocam ao centro. Temos, assim, neste códice um quase total enquadramento a envolver o texto. No início da Dedicatória surge uma inicial, embora igualmente folheada a cores sobre fundo quadrado a ouro, tem apenas um pequeno prolongamento também folheado. No tocante às iniciais filigranadas, elas são algo

¹ A história dos manuscritos aqui referidos consta nas «entradas» deste Catálogo.

² O códice e a sua iluminura foram descritos por F. Avril em *Manuscrits enluminés de la Peninsule Ibérique*. Paris, Bibliothèque Nationale, 1983.

³ O Missal portátil proveniente do Mosteiro de Alcobça (olim C.F. 119 do ANTT, actualmente ALC. 459 da BN) apresenta decoração em alguns aspectos semelhante à do códice que se está a descrever e cuja relação seria do maior interesse aprofundar, dadas as aproximações que é possível estabelecer entre D. Duarte e o Mosteiro de Alcobça.

⁴ Para a descrição e história destes dois manuscritos, ver a edição crítica com introd. e notas de A. A. Calado, da *Virtuosa Benfeitória*. Coimbra, 1994 (Acta Universitatis Combrigensis).



semelhantes às do *Leal Conselheiro*, se bem que com prolongamentos mais discretos, apresentando alguns desenhos com real significado, por exemplo, o emblema e a divisa do autor, o Infante D. Pedro.

O manuscrito de Viseu, escrito em gótica semicursiva, contém a cópia do texto que D. Pedro terá oferecido a seu irmão D. Duarte em primeira mão. Dois fólhos merecem desde logo a nossa atenção: o primeiro não numerado em que começa a Dedicatória ao «Muy alto principe... senhor iffante Eduarde...») com uma cercadura quase completa com elementos vegetalistas muito estilizados, ao modo francês, que partem de uma esquadria que envolve o texto excepto na margem superior. A contrastar com esta ornamentação está a decoração, que se apresenta no fólio 5 em que começa o texto da obra, com elementos comparáveis aos do manuscrito de Madrid: na margem inferior, caule de onde se desenvolvem folhas em curva e contracurva e frutos algo estilizados. Já nas outras margens são duas hastes que se entrelaçam e o espaço disponível é preenchido com folhas de certa dimensão. De referir também a inicial, com que começa a Dedicatória no fl. I, com o emblema de D. Pedro e a sua divisa: «Tant que serrey». Ao longo do texto, as iniciais dos «Livros» são igualmente ornamentadas a cores sobre fundo a ouro, com motivos florais que se estendem um pouco pelas margens.

D. Pedro, além de ser o autor principal da *Virtuosa Benfiteira*, promoveu a versão em língua portuguesa de algumas obras importantes das quais nos resta, em cópia do século XV, o *Livro dos Offícios*, tradução do *De beneficiis* de Cícero. Encontra-se este texto no mesmo códice atrás citado da Real Academia de la Historia, de Madrid (9/5487), a partir do fl. 142. Do pouco conhecimento que temos desta parte do códice, apenas podemos adiantar que apresenta iniciais filigranadas, com prolongamentos pelas margens, semelhantes às que foram utilizadas na primeira parte.

Deixando de lado os manuscritos quatrocentistas que encerram obras dos Príncipes de Avis, ou dos textos por eles traduzidos, e não sendo o caso de mencionar o *Livro da Montaria* por ter chegado até nós apenas num apógrafo datável dos séculos XVIII-XIX, há que ter em conta outros de datas relativamente próximas e que certamente foram elaborados no ambiente da Corte nos meados do século XV.

Forçoso se torna mencionar em primeira instância, o volumoso códice que, a partir de 1879, se guarda na biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa e conserva o texto mais antigo da 2.ª redacção da *Crónica Geral de Espanha* de 1344. Escrito em letra gótica idêntica àquela em que foi copiado o *Leal Conselheiro*, se não é possível afirmar terem sido escritos pelo mesmo copista, haverá fortes probabilidades de terem sido executados no mesmo ambiente — a Corte régia — seguindo a opinião de Lindley Cintra. O códice foi profusamente decorado: todas as iniciais de capítulos foram iluminadas a cores e ouro, mesmo nos casos em que falta o título do capítulo; destas derivam prolongamentos com elementos vegetalistas e animais que ocupam as margens e o intercolúmnio. Em diversos casos, quer as iniciais historiadas quer a decoração marginal é constituída por verdadeiras ilustrações do texto, caso ímpar na iluminura medieval portuguesa e a merecer, por isso mesmo, estudo aprofundado. No entanto, é possível desde já adiantar que é patente a influência italiana no tratamento dos elementos vegetalistas, dos motivos arquitectónicos, etc. Igualmente parece poder dizer-se haver um desfazamento entre a cópia e a iluminura: aquela é atribuível a copista que tenha trabalhado para D. Duarte que faleceu em 1438, esta parece ter sido executada já na segunda metade do século XV. Lindley Cintra identificou oito cenas que foram ilustradas e mencionou outras seis⁵.

⁵ A descrição dos códices que contém o texto da *Crónica Geral de Espanha* encontra-se no vol. I da edição crítica deste texto levada a cabo por L. F. Lindley Cintra (Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1951, e reimpressa pela Imprensa Nac.-Casa da Moeda em 1983).



Curiosamente o manuscrito 11515 da Biblioteca Nacional de Madrid, que contém o texto do *Livro das Três Virtudes*, tradução portuguesa da obra de Christine de Pisan, ostenta no seu início uma grande capital filigranada que nos parece lícito afirmar ter sido elaborada no ambiente em que foi copiado o *Leal Conselheiro*. Se bem que a tradução desta obra de educação moral se tenha ficado a dever à Rainha D. Isabel, mulher de D. Afonso V, datável de um período entre 1447 e 1455, posterior, assim, à data proposta para o manuscrito da obra de D. Duarte, a diferença de cronologia não é de tal modo grande que não posamos admitir o que acabou de ser referido⁷.

Estamos, pois, no meio social da Corte de meados de quatrocentos, agora no reinado de D. Afonso V. Necessário se torna falar de outros dois códices, um deles pouco conhecido, o outro conhecido pelas polémicas que tem gerado quer quanto ao texto quer quanto à iluminura.

Começaremos por referir o primeiro, pertença actual da biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa. Contém o único testemunho que chegou até nós da obra escrita em Latim por Matteo de Pisano, *Gesta Illustrissimi Regis Johannis de Bello Septensi*, ou abreviadamente, *De bello Septensi*, baseada na Crónica da tomada de Ceuta, de Gomes Eanes de Zurara. Por iniciativa de D. Afonso V, foi este texto encomendado a Matteo Pisano, seu preceptor, com a finalidade de dar a conhecer além-fronteiras, na língua culta da época – o Latim – os feitos dos portugueses no Norte de África, tendo sido concluído por volta de 1460⁸. O códice apresenta decoração apenas na página em que abre o texto (fl. Iv). Curiosamente, também aqui a decoração se desenvolve a partir de um caule presente nas margens esquerda e inferior com folhas e bolotas que dele partem. As margens superior e direita, de menor dimensão, foram decoradas inteiramente com a mesma folhagem e bolotas. A capital com que se inicia o texto tem inscrito escudo com as armas de Portugal da dinastia de Avis. Alguma influência italiana poderá detectar-se no tratamento dos elementos decorativos.

O mais antigo testemunho da *Crónica da Conquista da Guiné* de Gomes Eanes de Zurara, que se conserva na Biblioteca Nacional de França, tem gerado fortes controvérsias. Desde logo o problema textual, hoje praticamente dirimido com a opinião de que na *Crónica* confluíram dois textos: um que seria uma crónica do Infante D. Henrique e o outro um relato dos feitos da Guiné. Quanto à iluminura, são de mencionar as 96 iniciais folheadas (*champsies*) a cores e realçadas a branco sobre ouro no começo dos capítulos. É, no entanto, a decoração dos fólios 5v e 6r que tem merecido a atenção dos estudiosos por incluírem o retrato em busto de uma personagem identificada presumivelmente com o Infante D. Henrique, personagem fulcral da Crónica. A bibliografia é vasta e diversificada. Limitamo-nos aqui a uma descrição sumária baseada nos dados fornecidos pelo catálogo da própria Biblioteca em que o códice se guarda⁹, e nas reproduções dos referidos fólios. O fl. 5v é preenchido por iluminura de página inteira com o retrato presumível do Infante D. Henrique, com chapeirão preto à moda borgonhesa. A cercadura desenvolve-se a partir de caules de carrasco ou azinheira com folhas e bolotas procedentes da margem inferior e que, em curva e contracurva, ocupam completamente as margens. Na margem inferior é visível com algum destaque a divisa e emblema do Infante «talant de bien faire» sobre dois círculos tripartidos convergindo em chefe, um de azul, dois brancos (ou prata?), três de sable. O fl. 6r em que se inicia o texto

⁷ Cf. Maria de Lourdes Crispim – *Christine de Pizan. O livro das tres virtudes ou o Espelho de Cristina*. Lisboa, 1995 (Tese de doutoramento apresentada à Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova).

⁸ Cf. Luis de Matos – *L'espagnol portugaise dans la Littérature Latine de la Renaissance*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1991.

⁹ Cf. referência na nota 3.

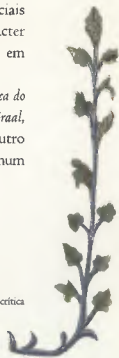


apresenta uma inicial tendo inscrito o escudo com as armas de Portugal da dinastia de Avis com os escudetes laterais deitados, o que indica ter sido pintado antes de 1485, e com banco de pinchar. A cercadura é do mesmo tipo da do fl. 5r «mais d'execution différente», segundo Avril; e o certo é que o outro escudo, com os mesmos atributos daquele que aparece na inicial da mesma página encimado, pela cruz da Ordem de Cristo, parece revelar-se de uma configuração mais tardia relativamente à letra do texto e à inicial.

¶ Também uma cópia da *Crónica Geral de Espanha* que se conserva na Biblioteca Nacional de França (Fonds portugais n.º 9), datável entre 1459 e 1464, merece a nossa atenção. Pode afirmar-se com segurança ter sido feita para a livraria do Condestável D. Pedro, filho do Infante D. Pedro, e Rei de Aragão durante alguns anos, autor das famosas *Coplas do Desprezo do Mundo* e da *Tragédia da Insigne Rainha D. Isabel*: o manuscrito consta do inventário da biblioteca do Condestável, e a parte final do texto é seguramente da responsabilidade do mesmo. Além das iniciais filigranadas que se encontram ao longo de todo o códice, no estilo das que já foram nomeadas a propósito do *Leal Conselheiro* e do *Livro das Três Virtudes*, o fólio I com que abre o texto apresenta, não já decoração que se desenvolve a partir de uma inicial, mas uma verdadeira cercadura com elementos vegetalistas estilizados e ao centro desta, na margem inferior, o escudo com as armas de Portugal da dinastia de Avis, com banco de pinchar, ladeado por dois anjos que sustentam uma cartela com a divisa do Conde D. Pedro, Condestável de Portugal – «Paine pour joie». Além da cercadura, e na mesma página, é de assinalar uma capital historiada sobre fundo dourado – rei sentado diante de uma estante – elemento pouco comum nos códices quatrocentistas portugueses não litúrgicos.

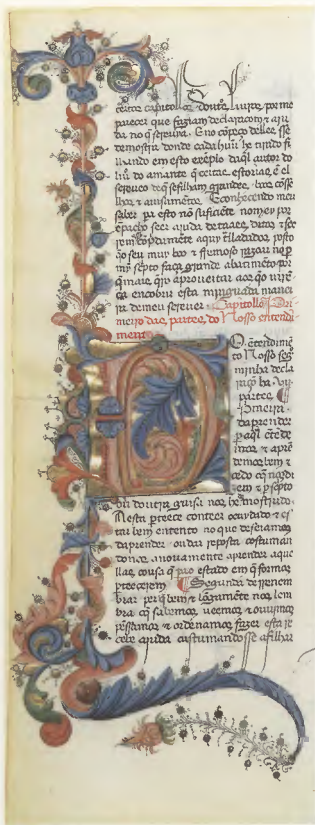
¶ Proveniente da livraria do mesmo Condestável D. Pedro, temos mais um testemunho de um códice elaborado em ambiente cortesão. Queremo-nos referir à tradução em língua portuguesa da obra *Li Faits des Romains* e que ficou conhecido por *Vida e feitos de Júlio César*, desde que M. Rodrigues Lapa procedeu ao seu estudo¹⁰. A tradução tem sido atribuída, com alguma probabilidade, a Vasco de Lucena que a terá levado a cabo durante a sua permanência na Corte dos Duques de Borgonha. O texto desenvolve-se em duas colunas e tem no fl. 1r, em que o texto começa, uma cercadura a abranger todas as margens e o intercolúnio com elementos fitomórficos estilizados a cores e ouro; na margem inferior, dois anjos ladeiam um escudo com as armas de Portugal, da dinastia de Avis, com banco de pinchar. As iniciais dos capítulos, folheadas a cores e ouro, deixam de aparecer a partir do fl. 8, dando ao códice carácter de inconcluso, facto reforçado pela ausência da iluminura com que o texto abria, tendo ficado em branco o espaço a ela destinado.

¶ Manuscritos literários de certo vulto cujos testemunhos são do século XV, tais como a *Crónica do Infante Santo D. Fernando* de Fr. João Álvares e as traduções portuguesas da *Demanda do Santo Graal*, do *Segredo dos Segredos*, entre outros, não apresentam qualquer tipo de elementos decorativos. Por outro lado, de textos tão importantes como as crónicas de Fernão Lopes, por exemplo, não chegou até nós nenhum códice quatrocentista.



¹⁰ O texto em língua portuguesa foi editado parcialmente por M. Rodrigues Lapa e J. B. Aquirone em 1933-1934 no *Boletim de Filologia* de Lisboa. A edição crítica completa com estudo introdutório deve-se a Maria Helena Mira Mateus. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1970.

Leal Conselheiro / D. Duarte, Rei de Portugal.

- [entre 1433 e 1438]. - 128 f. (2 colas., 41-43 l.); perg.: 405x252 mm
Paris, BN, Fonds Portugais n.º 5

Compilado, na forma que hoje conhecemos, nos últimos anos de vida do seu autor, o *Leal Conselheiro* constitui um conjunto, de certo modo estruturado, de apontamentos de leitura, de anotações pessoais, redigidos em ocasiões diferentes, com finalidade didáctica. Pode ser considerado como um guia de moral cristã, um "ABC de lealdade", como o próprio D. Duarte lhe chama, elaborado a pensar nos "senhores e gente de suas casas". O *Leal Conselheiro* é, pois, um importante documento para o estudo da aristocracia portuguesa da primeira metade de quatrocentos e revela a rica personalidade do autor, ao mesmo reflexiva e prática, imbuída de autêntico espírito cristão. O códice de Paris contém a única cópia conhecida desta obra de D. Duarte (e também do *Livro da Enseñança de Bem Cavalgar Toda a Sela*), que deverá ter pertencido a sua mulher, D. Leonor de Aragão. Esta, após a morte de seu marido, levou o manuscrito que lhe fora dedicado para Albuquerque (Castela) e daí terá ido para a Catalunha e depois para Nápoles. É provável que após a conquista de Nápoles por Carlos VIII, o manuscrito tenha sido integrado na biblioteca de Blois e depois na biblioteca real de França.

Iniciais ornadas a cores realçadas a branco com motivos folheados, sobre fundo em forma de quadrado com prolongamentos pela margem lateral (fl. 3r., 4v., 9v. e 99r.); iniciais filigranadas prolongando-se igualmente pelas margens que terminam, por vezes, com desenhos de animais grotescos.

Fólio 4v. Fólio com que se inicia o Capítulo Primeiro, sendo as anteriores preenchidas com a Tavoia dos capítulos e o prologo. Inicial - D - folheada a cores e realçada a branco sobre quadrado a ouro "pique". Da inicial partem hastes com folhas carnudas em volutas, e pequenas bolotas que preenchem a margem esquerda e parte das margens superior e inferior.

Bibliografia: AVRIL, 1983, p. 149; PIEL, 1942; CASTRO, 1995; DIAS, 1997, p. 41-48

I.V.C.

076

Livro da Virtuosa Benefeitoria / D. Pedro, Duque de Coimbra; Frei João Verba.

- [ca. 1430]. - 129 f. - perg. ; 296x196 mm

Viseu, Biblioteca Municipal, Cofre n.º 12

Obra moralizante, adaptação do *De beneficiis* de Séneca, que visava principalmente a doutrinação dos nobres “obrigados” a exercer o benefício. Trata-se muito provavelmente do códice que o Príncipe D. Pedro ofereceu a seu irmão D. Duarte e que até data indeterminada permaneceu na livraria régia. Nos finais do séc. XVI já pertenciam à Cartuxa de Scala Caeli, em Évora, por doação de D. Teotónio de Bragança, como o atesta um registo na margem inferior do f. I. Em 1834, após a extinção das ordens religiosas, o Dr. António Nunes de Carvalho, da Comissão encarregada da administração do Depósito das livrarias dos extintos conventos, reteve-o e, com a doação da sua biblioteca ao Município de Viseu, em 1863, para a instalação da biblioteca pública dessa cidade, o códice foi nela integrado. Está escrito em gótica semi-cursiva. Iniciais decoradas a cores sobre fundo dourado no início da dedicatória e de cada um dos seis “livros”; iniciais fili-

granadas no início dos capítulos; no fl. Ir., inumerado, cercadura quase completa com elementos vegetalistas estilizados ao gosto francês; no fl. Sr., a contrastar com esta, outra cercadura onde hastes com folras e frutos, se entrelaçam a partir da inicial decorada com os mesmos motivos.

Fólio 5r: Princípiu do Livro I com uma inicial – D – ao cimo da página. Dela partem dois pares de hastes que se entrelaçam em curva e contra-curva até terminarem na margem inferior. O interior dos espaços em que as hastes se cruzam é ocupado por folhas estilizadas sobre fundo de ouro. Pequenas flores e frutos ornarn as mesmas hastes. A margem inferior é ocupada por duas hastes que partem do meio com folhas que neias se enrolam e frutos estilizados. As cores predominantes são o azul, verde e rosa.

Bibliografía: CALADO, 1994. p. LXVIII-LXXXII

I.V.C.



Livro da Virtuosa Benfeitoria/D. Pedro, Duque de Coimbra; Frei João Verba.

[ca. 1430]. - 228 f.; perg.; 290x210 mm

Madrid, Real Academia de la Historia, 9/5487

Trata-se certamente do exemplar que pertenceu ao príncipe Conde D. Pedro filho do duque de Coimbra que o terá levado para Espanha após o desastre de Alfarrobeira em 1449. A pertença ao autor principal da obra é abonada pelo grande número de correções do texto e pelo facto de algumas capitais serem decoradas com o emblema do pai ou com a sua divisa – *Dñs*. Como deu entrada na Real Academia de la Historia não se sabe, mas o certo é que, em 1862, quando Inocêncio F. da Silva se lhe referiu, já pertencia a essa instituição.

A decoração do códice é constituída por iniciais decoradas a cores sobre fundo dourado no início de cada "livro", e cercaduras a emoldurar o texto quase completamente, em que as hastes, com folhas e frutos, se desenvolvem a partir de inicial decorada com motivos semelhantes; iniciais filigranadas no início de cada capítulo com prolongamentos pelas margens. Algumas destas iniciais incluem desenhos: divisa de D. Pedro, emblema do mesmo, escudo de Avis, cabeças de animais diversos.

Fólio 5r. Principia o Livro I com uma inicial – D – a ocupar o espaço de 12 linhas sobre fundo de ouro. Dela partem duas hastes de onde se desenvolvem folhas e pequenos frutos – bolotas?. As hastes terminam ao cima das margens laterais deixando livre a margem superior que, no entanto, é decorada com ramagem em prolongamento harmonioso. As cores predominantes são o azul e o rosa.

Bibliogf. CALADO, 1994, p. LXXIII-LXXVI

I.V.C.



078

[Crónica Geral de Espanha de 1344].

- 1433-1438; 324 f. - (2 colns., 42-43 l.); perg.; 440x310 mm

Lisboa, Academia das Ciências, Ms. 1 Azul

Segunda redacção da mais antiga compilação histórica em língua portuguesa. A data de 1344, da primeira redacção, hoje perdida, é inferida de um passo do próprio texto. A iniciativa da elaboração do texto português deve-se com toda a probabilidade a D. Pedro, Conde de Barcelos, que teve como base a Primeira Crónica Geral de Espanha mandada escrever pelo Rei Afonso X de Castela e Leão, a partir de 1270. O manuscrito pode ter sido executado no ambiente da Corte de D. Duarte dadas as semelhanças da letra com a do manuscrito do *Livro Conselheiro*, segundo Cintra. O códice pertenceu à Livraria de D. Duarte mas na segunda metade do séc. XVI estava na posse de Luís de Alcaçova Carneiro e na família deste permaneceu até ir a leilão em 1879, tendo sido nessa altura adquirido pela Academia das Ciências de Lisboa.

Iniciais historiadas, outras ornadas a cores e ouro. Estas iniciais prolongam-se pelas margens, e intercolúnio. Por vezes a decoração das margens tem autonomia, isto é, não provém das iniciais. Os motivos representados são muito diversos: figuras humanas, animais, plantas, construções várias. Algumas das páginas iluminadas são verdadeiras ilustrações do texto, como já fez notar Cintra. No recorte dos elementos arquitectónicos e no tratamento dos elementos vegetalistas é possível detectar influência italiana. Por seu turno é curioso observar, segundo M. Adelaide Miranda, que a iluminura deste códice terá servido de modelo a quem decorou o códice que contém a Crónica de D. João I de Fernão Lopes (Madrid, BN, Vit. 28-5), bem

visível no f. 87r. em que a inicial, tal como no fólio que adiante se descreve, tem inscrita a cabeça de um rei.

Fólio 185v. O fólio contém o texto do capítulo 439 e a parte inicial do capítulo 440, em que se trata dos reinados de D. Afonso e de D. Jaime II de Aragão. É este um dos fólios citados por Cintra como possuindo ilustrações do texto. Com efeito, a abrir o capítulo 440, a meio da página surge inicial - D -, pintada a azul, sobre fundo quadrado a ouro, com motivos decorativos arquitectónicos em trompe-l'oeil, de onde assoma a cabeça coroada de um rei com barbas; as mãos apoiam-se nas hastes da própria letra. Quis ser certamente a figuração do Rei D. Jaime de Aragão dado o contexto do capítulo. Ao alto da página, onde se inicia o capítulo 439, que trata do curto reinado de D. Afonso de Aragão, é visível a representação de castelo com muralhas em forma redonda a prolongar-se, ao cimo, sobre margem; ao centro, a figura de um jovem rei coroado, de pé, e com espada (ou cetro?) na mão, possivelmente o rei de Aragão. Na margem inferior, ao meio, outra fortificação em hexágono com torre ao centro; no campo envolvente, jovens divertem-se em jogos diversos. Na margem esquerda e intercolúnio estão representadas outras fortificações e elementos vegetalistas em que a influência italiana está bem presente.

Bibliografia: CINTRA, I. 1951, p. CDXCIII-DI

I.V.C.





Espera q este
per dom pedro
for mouo como
dieta anemoz
ficio ou per seu
filho de an. nro.
esta for home
mto incluydo

em hupio i muco franco a de grande
copacom. Este for muyto amado de
seu. rudo per noua mais de qm quo anoz
de em este caquo anoz qm elle come
em alax a grandes foroz assy como de
uyabi aia bonem como eie epi. ate
ue q por tem deus sed assy camogro
na. E per hui a oupi for qon per
em a stella a congo rudo q de deus de
dom sancho seds soligiente q seu de
po que br no eia. **Como per noua e**
apagom de seio damore de se per de a
forisso de james q for per de galha. ref
te for on. per d'augo de como per noue
galha seu amado dom fadrique.



Deucoffe layo. a pagom. Este de unia
dilloz mazo bouee de permo. a ougo
ffoz m baco i fyeelles entende. de per
co q alle alsa emo permo d'augom.
r ellec per de seio layo per per. E cu
dom ficio ou per de galha dom fadri
q seu amado qeja meoz q lle.
Este per de unia for hui de per
em ay. r amado mais for qeaso.
E em seido na de boue de fozer

paciteta com elper dom sancto deca
tella q m fesse com assante dona isa
bel qua filha. Elle leuouha per apoz
tececa. illo em edo dila. Dize da uidi
delper dom sancto. per q nua alier
con com ella. E de que elper dom sa
cho moqro furouha elle per castella
per casa d'apamha dona maria sua
madre. E goure pacio com per auo
teendo em sua puzon q epa conpa alle
r conpa seu puzon de. fadrique.
ca pudenta sobre mai dom peral de
pu q epa alinante delper dom james
d'apagom. r fadrique de seio elper de
james. E elle leuouha per a. q m fesse
mae que seu filho. com em apalle a
per puleite. r dom lury que de seio for
fide de san fuanaco r dom sebum que
de seio mamom q roma seira do em
puzon. Eo pacio q gouregon am fesse
for este. que elper dom james castella
com dona bianca filha de dom caulo.
do papa puzagasse aqillo que forza del
per de fuanca em ferto de pernado da
pagom. de seio q elper dom james q
pu fcei oledente r q onyrio d'augo
epa seu de de seio. r que elle onde comp
se fuzo ao papa quello furo. E ou
crofse que fura. yudi delper auo de
tra cozo. aquelles q conpa elle qe se
fca. r pacio for assy amado. E elper
dom james castella em am d'apamha
dona bianca filha delper dom carlo.
E de seio am fesse. assy feroz man
don este dom caulo dize delper de pa
mes que lra foz se fura. qm am am
elper dom fadrique que seu amado. r
elper dom james ouelho de fura se
gundo q am puzon. r foz lra
muy grande. yudi em muy grande
fura i em muy grande aualleng r muy
lra. r outro for elle per sua conpa
r com elle dom peral de seio qm per

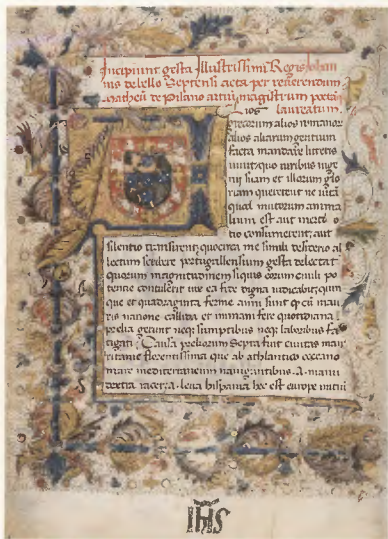


079

De Bello Seprensi / Matteo de Pisano.

[ca. 1460]. - 43 f. : perg. : 242x171 mm

Vila Viçosa, Paço Ducal. B.D.M. II-VIII

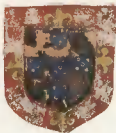


Obra baseada na *Crónica dos feitos da Guiné*, de Gomes Eanes de Zurara, redigida em latim, a instâncias do Rei D. Afonso V, a fim de dar a conhecer, na língua culta do tempo, os feitos dos portugueses no Norte de África. O autor suprime aqueles capítulos ou trechos que teriam interesse apenas para os leitores portugueses e apresenta, assim, uma obra despojada, um resumo, enfim, da *Crónica* em que se baseara. O manuscrito permaneceu inédito até 1790. Nessa altura o códice encontrava-se na posse do Marquês de Penalva, conforme o Abade Correia da Serra o afirma na Introdução à edição. Este Marquês era D. Fernando Teles da Silva Caminha e Meneses e usava também o título de Conde de Tarouca. O códice apenas apresenta decoração em cercadura na página com que abre o texto — o f. 1v.

Félio 1v: Inicial — A — com elementos folheados e o escudo com as armas de Portugal da dinastia de Avis: sobre cruz floridelisada orla de castelos de ouro em campo vermeelho, e em campo de prata os escudetes de azul, de que os dois laterais estão deitados. A decoração da cercadura desenvolve-se em torno de duas hastes que partem do canto inferior esquerdo da inicial, e é constituída por folhas grandes e carnudas e outras de tamanho mais reduzido e pequenas bagas. A decoração nas margens superior e direita é mais leve se bem que com os mesmos motivos das restantes. As cores utilizadas são, além do ouro, o vermeelho, o azul e o castanho.

Bibliografia: SERRA, 1790; MATOS, 1991, p. 73-82

1.V.C.



Crónica dos Feitos da Guiné / Gomes Eanes de Zurara.

- [1451-1476] - [3], 162 f. (2 colun.); perg.; 322x230 mm

Paris, BN, Fonds Portugais, n.º 41

Esta crónica insere-se no grupo das que G. E. de Zurara redigiu para realtear os feitos de homens ilustres; neste caso, o Infante D. Henrique. O manuscrito encontrava-se em Espanha no séc. XVII e pertencia a Juan Lucas Cortes, conselheiro do Rei desde 1687. Por morte deste em 1761, o manuscrito foi vendido e comprado pelo Marechal d'Estrees, que se encontrava nessa época em Madrid. Após a morte deste já em Paris, o códice foi adquirido pela biblioteca real de França em 1740.

Iluminura de página inteira – com toda a probabilidade o retrato do Infante D. Henrique (f. 5v.) – cercadura (f. 5v. e 6r.); iniciais decoradas (“champiés”) no início dos capítulos e ainda algumas pequenas iniciais filigranadas no início das notas marginais.

Fólios 5v-6r: No v. do f. 5 iluminura de página inteira com retrato de um nobre sobre fundo azul, em busto com grande chapéu preto borgonhês, idêntico a uma das personagens dos painéis de S. Vicente de Fora, comumente identificado com o Infante D. Henrique, o “herói”,

aliás, da Crónica. Cercadura formada de ramos de azinheira, com folhas, bolotas e bagas, que se desenvolvem em curva e contra-curva, preenchendo todo o espaço. Na margem inferior no meio dos entre-lafos formados por pernas de ramos, a divisa do Infante “talant de bien faire”, sobre fundo segmentado, azul, branco (ou prateado?) e amarelado. No f. 6r. inicial G decorada com folhas estilizadas com as armas de Portugal da dinastia de Avis com os escudetes laterais deitados, o que indica ter sido iluminada antes de 1485, e com banco de pinchar. Cercadura com os mesmos motivos do f. 5v. mas de execução diferente (posterior?), segundo Avril. Na margem inferior escudo com os mesmos atributos dos daquele que ornamenta a inicial da mesma página, encimado pela cruz da Ordem de Cristo. Estes elementos decorativos parecem de feitura posterior o que poderá confirmar a afirmação de Avril ao falar de execução diferente quando se refere à cercadura desta página.

Bibliografia: AVRIL: 1983, p. 150-152

I.V.C.



081

[Vida e feitos de Júlio César].

- [entre 1466 e 1485] - 274 f. (2 vols. : 30-31 l.). 315x215 mm

Escorial, Monasterio de San Lorenzo, Q-I-37

Tradução da compilação francesa do séc. XIII intitulada *Li frs des Romains*, na realidade biografia pormenorizada de Júlio César com base na obra de Suetónio, e nas de outros autores clássicos, vg. Lucano. Traduzida por Vasco de Lucena, segundo a editora da obra, na Corte da Borgonha, fez parte da biblioteca do Condestável D. Pedro e revela o interesse deste Infante pela história de Roma, prenúncio, em certa medida, do nosso Renascimento. No séc. XVII o manuscrito encontrava-se na biblioteca do Conde-Duque de San Lucar.

O f. 1r em que se inicia o texto apresenta uma cercadura iluminada a envolver o texto prolongando-se pelo intercolúnio. O mesmo fólio apresenta um espaço em branco na primeira coluna, antes do início do Prólogo, que seria destinado a receber uma ilustração. Iniciais folheadas ("champs") sobre fundo dourado, apenas até ao f. 8v, o que denota o carácter inconcluso do manuscrito.

Fólio 1r: Início do Prólogo com inicial folheada. Cercadura a cores: vermelho-briqué, vermelho, laranja, rosa, verde e castanho rosado, e ouro: com motivos vegetalistas estilizados que se desenvolvem a partir dos quatro cantos do fólio; da inicial parte igualmente uma haste, que se bifurca no intercolúnio, com folhas alternando com bagas a ouro. Na margem inferior dois anjos seguram um escudo pendente com as armas de Portugal da dinastia de Avis: sobre cruz verde flordelisada, orla de castelos de ouro em campo vermelho com banco de pinchar, e em campo de prata os escudetes de azul, de que os dois laterais estão deitados, o que indica tratar-se de um manuscrito iluminado antes de 1485. Por baixo do escudo, animal fantástico.

Bibliografia: MATEUS, 1970, p. XXI-XXXII

I.V.C.



Suetonio y ca
 lutas en Portugues
 j. q. 11.

Ande de
 lute fix a
 re az m
 tãdas p
 saler om
 acualana p dera per ma
 ra. eualada se per força de cor
 po. ou per vontade 7 engenho
 De: que ante queo homẽ
 faça cousa deue de tomar
 conselho. 7 de pois do con
 selho se deue de fazer o feyto
 Ca: ordnom que nom valia
 nem hũa cousa ly ou selho

sem obra. nem obra sem con
 selho. Extem se em furia
 alguma em aquellaz cousas
 que pertencem a engenho. 7
 outros em manha. 7 em aque
 llas cousas que afora conu
 nham. por que entendiam q
 nro 7 engenho ydia nro 7
 afora. Ex: pois que az reis
 comecaram amonec guerras.
 pmeiamete por razom de
 auerem de acceitar seus fe
 nhos. que antes que az
 guerras comecassem. as ho
 mees eram sem cobyar. ta
 hystoria acada hũu aquello
 auyam. 7 entom esfidamam
 az homẽes mais de vontade
 en nro 7 em engenho apor
 apunhar auer entendido q
 a que az homẽes auyam nom
 era genom auyresado. 7 ap
 oresemunha qero. que diz t
 acousa que me pdo por colu
 da nom he mupha. Mas
 agora nem hũu nom en di
 se nõ en conquistar rãdo: ra
 hũuã. amã mais pççõs q
 trabalho. 7 az outros luxuria
 eu aculho mais q astidã



Teresa Borelho Serra

Livros de Horas em Portugal no século XV

Inapit officium sancte
Crucis. Ad manummas.



Domine
labia
mea ap
ries. Et
os meuz
annūci

abit laudem tuam. **D**eus
in adiutorium meum intē
de. Domine ad adiutadiū
me festina. **G**loria patri ⁊
filio: et spiritui scō. **S**icut
erat in principio et nunc et
semper: et in secula seculo
rum. Amen. Alleluia. **mi.**





Os *Livros de Horas* são uma das mais originais manifestações artísticas que a Idade Média nos legou; forma de arte portátil, de pequenas dimensões, à qual a minuciosidade típica da iluminura confere um carácter propositadamente intimista – e dizemos propositadamente, já que eram para uso dos leigos, servindo de instrumento propiciatório de meditação pessoal.

Temos que fazer aqui uma referência, necessariamente breve, ao ambiente religioso que se fazia sentir na Europa Ocidental, nestes finais da Idade Média. Vivía-se uma crise religiosa generalizada, motivada pelo que se convencionou chamar a *emergência do indivíduo*; destacando-se do comunitário, recusando a função mediadora do mosteiro, o leigo chamou a si, e só a si, as tarefas de comunicar pessoalmente com Deus e de salvação individual pelas próprias obras. Esta atitude enquadrou-se num movimento geral, que ficou conhecido sob a designação de *Devotio Moderna*, movimento que eclodiu nos Países Baixos e região renana nos finais do século XIII, inícios do século XIV. Caracterizou-se este movimento pelo aprofundar, pelo interiorizar da vida espiritual e correspondeu a um desejo generalizado de renovação da vida cristã. Teve como expoente máximo a obra *Imitação de Cristo*, atribuída a Tomás de Kêmpis¹.

No que toca aos leigos, assistiu-se a uma atitude de maior responsabilização pessoal, a um desejo de estabelecer uma relação directa e íntima com Deus, sem recurso a intermediários. A Igreja instituída reagiu – propondo aos fiéis a manutenção de uma relação com o Sagrado idêntica à que era apanágio dos seus elementos – convidando-os a alcançarem a perfeição individual pela tentativa de imitação de Cristo².

O programa diário de devoção da Igreja, que clérigos e monges tinham que cumprir, era constituído pela recitação de determinadas orações e pela prática de certos ritos, repartidas pelas diversas horas canónicas. E cumpriam-no recitando o *Breviário*. O *Breviário* é o livro que contém o ofício divino, é o livro da prece litúrgica, dividida pelas diferentes horas canónicas e obedecendo a um ciclo litúrgico anual. Os leigos, porém, ambicionavam possuir o seu próprio livro de orações para cumprir, à sua maneira, o programa diário de devoção da Igreja – de uma forma mais abreviada, mais de acordo com as exigências da vida laica: os *Livros de Horas* vieram dar resposta a esse desejo de emancipação do laicado. Eram estes livros constituídos por uma recolha de orações para uso das pessoas comuns, orações na sua maioria pedidas de empréstimo ao *Breviário*: calendário, salmos penitenciais,

¹ Sobre o movimento da *Devotio Moderna*, o P^o Debogne possui um excelente artigo de síntese no *Dictionnaire de Spiritualité* – «Devotion Moderne», p. 727/48.

² Cf. Vauchez, A. – *Les Laïcs au Moyen Âge: pratiques et expériences religieuses*. Paris: Ed. du Cerf, 1987.



ladainhas, sufrágios, ofício de defuntos e o chamado pequeno ofício da Virgem Maria. É este pequeno ofício — que realça o culto à Mãe de Deus, a mais popular expressão de fé e devoção ao longo da Idade Média — que se tornará o texto-base dos *Livros de Horas*, a oração favorita dos leigos. Como este pequeno ofício era mais comumente conhecido por *Horas da Virgem*, temos a explicação para a designação de *Livros de Horas*. A importância fulcral das Horas da Virgem constitui uma das características que diferencia o *Livro de Horas* do *Breviário*. Mas há outras: a sua completa independência face ao ciclo litúrgico; o facto do *Livro de Horas* não se revestir de nenhum carácter obrigatório — dizendo apenas respeito à devoção privada; o facto da sua composição escapar ao controlo da Igreja — se o *Livro de Horas* vai buscar ao *Breviário* parte dos seus elementos, o copista irá dispô-los à sua maneira, juntando orações da sua escolha, ou da escolha do encomendador. Sob uma aparente uniformidade, esconde-se uma diversidade prodigiosa: não há dois *Livros de Horas* iguais, tal como não existem duas catedrais iguais³.

- Os *Livros de Horas* foram, sem dúvida, as obras mais produzidas no final da Idade Média — e é interessante verificar que cada exemplar era feito por encomenda, decorado com maior ou menor luxo, de acordo com o gosto, estatuto e posses do encomendador; por isso, mesmo ainda hoje, cada livro preserva uma ligação estreita, e por vezes reveladora, com um indivíduo específico.
- Podemos questionarmo-nos sobre o que significavam estes livros para os seus possuidores e como eram usados. O principal objectivo destes livros, já o vimos, era fornecer a qualquer estrato do laicado um livro de orações pessoal. Diz-se, por vezes, que um *Livro de Horas* reflecte mais a vaidade e riqueza do seu possuidor que a sua piedade; poderá existir alguma verdade nisto, mas devemos ser cautelosos — a relação de uma alma com o seu Deus é um dos mistérios mais privados deste mundo.
- Tanto as circunstâncias como o carácter determinavam o maior ou menor uso que um possuidor fazia do seu *Livro de Horas*. Existem referências muito precisas, em crónicas e outros escritos, aos hábitos de devoção. Nos próprios livros há marcas de terem sido muito manuseados: as encadernações foram substituídas várias vezes, o calendário introdutório perdeu-se, os cantos das folhas têm marcas de dedadas, as folhas têm nódoas de cera das velas ou de óleo das candeias; nas margens acrescentavam-se orações adicionais, pedidos piedosos; e o hábito de beijar as páginas, que hoje em dia nos é custoso compreender, quase apagou, em alguns casos, texto e iluminura. O facto de alguns exemplares estarem, ainda hoje, em perfeitas condições, pode significar que o seu possuidor tinha

³ Sobre *Livros de Horas*, consultar as magistrais obras de Letoquais, V. — *Les Livres D'Heures Manuscrites de la Bibliothèque Nationale*. Paris: BN, 1927, 3 Tomos em 6 Volumes e *Supplément aux Livres D'Heures Manuscrites de la Bibliothèque Nationale (acquisitions récentes et donation Smith-Lesouff)*. Macon: Protat Frères, 1943.

vários. O exemplar usado diariamente era muito manuseado e os melhores exemplares eram cuidadosamente guardados e exibidos apenas em ocasiões excepcionais.

Eravam estes livros usualmente adquiridos ou encomendados como prenda de casamento, que os noivos trocavam entre si. Serviam, por vezes, tal como as *Bíblías* de família, como *livros de razão*, onde se anotavam todos os bons e maus sucessos de uma família, ou onde se guardavam pequenos objectos de piedade, sendo os mais comuns os terços, o que nos mostra como esta forma de devoção popular se desenvolveu simultaneamente com os *Livros de Horas*, nos finais da Idade Média. E era nestes livros que se ensinavam as primeiras letras às crianças.

Os *Livros de Horas* prestavam-se a fins tanto espirituais como medicinais; num sentido lato, cada exemplar pode ser considerado como terapêutico – súplicas a determinados santos tinham objectivos específicos de aliviar certos padecimentos ou de prevenir maleitas, o que bem demonstra a sua independência face ao controlo eclesiástico.

Estes livros eram objectos caros e, como tal, cuidadosamente conservados, reencadernados, em suma restaurados. Por isso, pouquíssimos exemplares chegaram até nós com as suas encadernações originais. Se no período áureo da sua produção (segunda metade do século XV), eram estas quase todas em couro, usara-se anteriormente com frequência a seda e o veludo. Os exemplares mais ricos podiam possuir também, na encadernação, pedras preciosas ou pérolas engastadas e fechos em ouro ou metal amarelo. Eram normalmente guardados numa espécie de saquinho de cabedal finíssimo ou numa pequena caixa, como um escrínio de uma jóia.

Uma equipe de artesãos especializados, supervisionados por um mestre, produziam estas obras⁴. Os problemas de conciliação da fantasia criadora do artista com as exigências do texto, as várias soluções adoptadas para combinar os diversos elementos – texto, miniaturas, iniciais, tarjas, margens – num conjunto coerente e harmonioso, representam o *Livro de Horas* encarado como uma forma de arte. O desenvolvimento artístico desta forma de arte relacionar-se-á com a emergência e declínio de várias escolas, locais ou regionais – entre as quais existia um complexo intercâmbio e uma autêntica rede de influências mútuas; relacionar-se-á, também, com a correspondência que, a partir do século XV, se não anteriormente, se estabeleceu entre a arte da iluminura e a grande pintura; e até com o importante fenómeno do mecenato.

No que diz respeito aos locais de maior produção destas obras, avultou, durante todo o século XIV, a chamada escola de Paris, com mestres iluminadores como Jean Pucelle, o mestre de Boucicaut e os três irmãos Limbourg (curiosamente estes de origem flamenga, o que ilustra a circulação de artistas, nesta época). As vicissitudes do século XV de certo modo afectaram a escola de Paris, que cedeu a primazia às oficinas italianas e flamengas, dominando estas toda a produção até princípios do século XVI, altura em que a arte de iluminar caiu em declínio⁵.

Foi, de facto, no século XV que as oficinas flamengas atingiram o seu apogeu. Situavam-se na região que corresponde hoje em dia à Bélgica, parte da Holanda e zona norte da França, região que fazia parte, nesta época, dos domínios da poderosa casa da Borgonha. Os Duques da Borgonha e a sua Corte exerceram uma efectiva acção mecénatica no que diz respeito às artes – música, arquitectura, pintura, escultura, iluminura atingiram então, aqui, inigualáveis padrões de excelência⁶. No que toca à iluminura, como arte tributária da grande pintura, partilhava com esta das características que



⁴ Cf. Alexandre, J. J. G. – *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven, London: Yale University Press, 1992.

⁵ Cf. Bologna, G. – *Illuminated Manuscripts – The Book before Gutenberg*. Nova Iorque: Crescent Books, 1995.

⁶ Cf. Preveder, W.; Blockmans, W. – *The Burgundian Netherlands*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

tornaram a escola flamenga notável: o domínio da perspectiva, que os pintores flamengos, ao invés dos italianos, não dominavam de uma forma teórica, mas empírica; o gosto pelo pormenor; a reprodução fiel do quotidiano, motivada, no entanto, pela espiritualidade – com efeito, o naturalismo nunca é profano nesta época, uma vez que, para estes artistas, Deus estava presente em todas as coisas.



Os *Livros de Horas* tinham normalmente no início o calendário: este servia para indicar a data da festividade; dias em que não havia festas especiais eram deixados em branco. O mês era dividido, tal como o costume romano, em *calendas, nonas e idos*. A cada dia da semana era atribuída uma letra, de A a G. Por meio de cálculos matemáticos relativamente complicados, podia-se achar a que letra correspondia o dia de domingo, em cada ano. Esta era uma maneira simplificada de dar a conhecer aos fiéis a data exacta das festas móveis e a distribuição anual dos domingos. Nem todos os *Livros de Horas* possuíam iluminuras no calendário, mas quando as tinham, constituía esta, tradicionalmente, a parte da obra em que se verificava uma maior apropriação da realidade. De facto, a iluminação do calendário era feita usualmente pela representação dos trabalhos dos meses, associados aos signos zodiacais. Por aqui se verifica que o tempo agrícola era, nesta época, o tempo definidor e regente da vida e do tempo humanos – patenteando, num registo simbólico que é o da obra de arte, a multiplicidade e estreiteza dos laços que então prendiam o homem à gleba. Já na representação de episódios sagrados, o modelo religioso sobrepunha-se ao modelo secular, o que funcionava como um condicionante à representação, na medida em que aderira de forma directa a tradições coevas de representação iconográfica. Assistiu-se, no entanto, a uma tentativa de actualização da iluminação dos episódios da Sagrada Escritura – mas apenas em pormenores que não lhe afectavam o sentido. Ao fim e ao cabo, funcionou como um *pôr em cena*, adequando à luz do tempo actual os dados herdados de um tempo anterior, num movimento de domesticação humanista do Sagrado, que tem ligação directa com a secularização da cultura e do pensamento nesta época, em que já não repugnava olhar para o mundo. A naturalização da consciência, e, por conseguinte, da representação, levará a substituir as imagens perdidas do passado Bíblico/Evangélico por imagens válidas pela vivência destes tempos.

Na maior parte das obras, o calendário precedia quatro perícopas dos Evangelhos, com relatos do nascimento de Cristo e da Sua Paixão. O pequeno officio da Virgem Maria, que constituía o coração da obra, costumava possuir iluminuras repartidas pelas sete horas canónicas, com representações daqueles mistérios de Cristo em que Nossa Senhora está presente. Seguiam-se os sete salmos penitenciais, com representações do rei David ou do Juízo Final; o officio de defuntos, com iluminuras de exéquias ou representação da ressuscitação de Lázaro e o devocionário, com imagens de diversos santos, fechavam tradicionalmente a obra.

Sob o ponto de vista puramente artístico, a iluminação e a decoração destes exemplares constitui o *pezzo grosso* da questão; e fazemos aqui uma distinção: a iluminação (que pode ser composta quer por miniaturas, quer por tarjas ou iniciais ou margens historiadas), está nestas obras usualmente ligada ao texto, formando com este um todo, carregado de simbolismo. Já a decoração (constituída pelas margens e pelas iniciais), tem por objectivo apenas embelezar, podendo ou não estar em relação com o texto.



Uma palavra para a decoração das molduras das miniaturas e para a das margens: as primeiras (cuja função é a de ordenar e separar um espaço destinado a receber um tratamento pictórico), vão beber directamente à fonte da arquitectura, também ela orientadora e disciplinadora da visualidade — apresentando formas de arcos e janelas. As segundas, com profusão de ramagens, flores, pássaros, insectos, frutos, grotescos, produzem o efeito de caixilho de janela, através do qual a miniatura é vista como se estivesse num outro plano; parecem, de facto, rodear um espaço de janela aberta, onde se situa a miniatura⁹.

No nosso País foi dada preferência a *Livros de Horas* oriundos da escola flamenga. Com efeito, a maior parte de *Livros de Horas* que hoje em dia fazem parte do espólio das nossas bibliotecas e arquivos¹⁰, são de produção flamenga, ou de oficinas com ligações à Flandres.

Essa preferência pode ser explicada pelas intensas relações comerciais entre o nosso País e aquela região, nesta época⁹, corroboradas por ligações dinásticas entre a casa de Avis e a da Borgonha — a infanta Isabel, filha de D. João I, casou com o poderoso Filipe, o Bom, e foi mãe do não menos famoso Carlos, o Temerário.

No que diz respeito a *Livros de Horas* encomendados/produzidos na Flandres, no século XV, existem no nosso País, hoje em dia, com proprietário comprovado e por ordem de antiguidade: o *Livro de Horas* de D. Duarte¹⁰, iluminado pelo chamado *Maître aux Rinceaux d'Or* (oficina), activo na Flandres, provavelmente em Bruges, entre 1410/50. Este Livro possui as armas reais, bem como a marca de possuidor, em filacteria.

O *Livro de Horas* da rainha Dona Leonor¹¹, mulher de D. João II, iluminado por Wilhelm Vrelant, por volta de 1470; era este miniaturista originário de Utrecht e exerceu em Bruges, de 1454 a 1481.

Pertenceu provavelmente à mesma Rainha um *Livro de Horas*¹², atribuível ao chamado *Mestre do Livro de Orações de Dresden* (oficina), activo em Bruges cerca de 1470 a 1500.

Destes três exemplares podemos constatar que: são de primeiríssima qualidade; foram encomendados (caso certo do livro de D. Duarte, com as suas armas e marca de possuidor, embora não se conheçam documentos de encomenda ou pagamento) ou estiveram na posse das ditas pessoas reais; são os três, indubitavelmente, oriundos da Flandres.

Chamamos ainda a atenção para o Il. 16, da Biblioteca Nacional; embora desconhecendo o encomendante/primitivo possuidor, é este um dos exemplares mais característicos da chamada escola ganto-brugense, iluminado provavelmente por um artista que gravitaria na órbita do *Mestre de Maria da Borgonha*.

⁹ Cf. Panofsky, E. — *Early Netherlandish Painting*. Londres: Icon, 1971, 2 vols, e Pächt, O. — *The Master of Mary of Burgundy*. Londres: Faber and Faber, 1952.

¹⁰ Quando dissermos a maior parte, estamos a referir-nos a uma média de cerca de 80 por cento das existências, nos seguintes organismos: Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal do Porto e Biblioteca Pública de Évora. Foram apenas considerados os *Livros de Horas* produzidos no século XV.

¹¹ Cf. Paviot, J. — *Portugal et Bourgogne au XV^e siècle*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian; Lisboa: Commission Nationale pour les Commémorations des Découvertes Portugaises, 1995.

¹² ANTT — Cf. 140. Cf. Dogger, G. — *Flemish Miniature Painting in the 15.^e and 16.^e Centuries*. Amsterdão: BM. Israël, BV, 1967

¹³ BN — Il. 165. Cf. Dogger — *op. cit.*, p. 99/104.

¹⁴ BN — Il. 166. Cf. Dogger — *op. cit.*, p. 129/131.





- Ⓒ Esta problemática da representação que actua dentro do espaço da iluminura leva-nos a inquirir até que ponto podemos nós aceitar a imagem que a iluminura oferece, enquanto *testemunha ocular* do seu tempo. Damisch¹³ defende que, no universo da representação pictural, actua uma *espécie reflexiva* de consciência, a qual determina que aquele que olha (ou pinta) não seja ele próprio alheio ao mundo que olha. Partimos, então, do *pressuposto que a visão do mundo* proposta por estas obras de iluminura se situe a meio caminho entre uma visão simbólica e outra com apetências naturalistas. A operação que comanda a factura das imagens nestes *Livros de Horas* é, mais que representação, antes uma reconstrução da imagem, uma unidade somatória de fragmentos extraídos, quer de uma tradição iconográfica anterior, quer por transposição a partir de fontes da experiência empírica do sujeito que vê, inscrito num tempo determinado. Aqui, o modo de representação traduz inevitavelmente, na imagem que constrói, um modelo de visualidade que, partindo de uma matriz simbólico/abstracta tardo-gótica, dela arranca e a naturaliza, sugerindo a entrada em cena de um paradigma de visualidade *moderna*, que defende a aceitação da visão humana do mundo, subjectivista e empírica; o conceito de visualidade tardo-gótico assinala assim a transição para um outro quadro de pensamento.
- Ⓒ Através das imagens que as iluminuras nos propõem, podemos tentar encontrar os modelos globais por que se norteia a representação do mundo neste final da Idade Média, na região em que estes livros foram produzidos; é fundamental olhar as imagens de um determinado tempo como auxiliares preciosos da nossa tarefa de compreender esse mesmo tempo, como indicadoras da mentalidade pela qual ele se rege.

¹³ Na sua obra *L'Origine de la Perspective*, 2.^a ed. Paris: Flammarion, 1977, p. 69 e seguintes.



[Livro de Horas].

/ illum. pelo Mestre da Échevinage de Rouen.

- [Rouen. 1426-1476]. - 140 f. : perg. : 200x143 mm

Lisboa. BN, IL. 42

Texto em latim e calendário em francês. Letra gótica bastarda borgonhesa. Encadernado em pele castanha com ferros gravados a ouro.

O Mestre da Échevinage de Rouen esteve activo nesta cidade em meados do século XV.

Calendário com medalhões alusivos aos trabalhos dos meses e signos do Zodíaco. Sete miniaturas com representações de: Anunciação, Visitação, Natal, Anúncio aos pastores, Epifania, Fuga para o Egipto e Coroação da Virgem. Iniciais e margens ornamentadas com motivos florais. Nas margens, representações de animais e de alguns grotescos. Faltam fólios, no início e no final da obra.

Fólio 23: Inscrita numa abertura em forma de arco abatido, temos a visão de uma câmara de dormir de uma casa senhorial, da qual se apercebem as estruturas exteriores, góticas. No interior, à esquerda, um leito de alto dossel. Maria, ajoelhada num genuflexório, onde repousa um pequeno livro de devoções, é surpreendida pelo Anjo da Anunciação. Um colonelo separa o espaço reservado à Virgem, do reservado ao Anjo anunciador: Este, com capa e diadema, segura filactério, que se desenrola caprichosamente, com os dizeres: *Ave Maria gratia plena Dominus tecum...* A Virgem cruza as mãos sobre o peito, em sinal de aceitação. Por uma das três janelas de caixilharia de vidro e chumbo irrompe a pomba do Espírito Santo, iluminando a Virgem. Jaz a seus pés uma jarra com azeitonas. Os tons dominantes são os azuis, avermelhados, verdes e esbranquiçados, com realces de ouro. A miniatura está rodeada por margens douradas, com decoração de flores, frutos, pássaros, acantos estilizados e dois animais fantásticos.



Bibliografia: MÁLE, 1925; AVRIL, REYNAUD, 1993; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994; LIVRO DE HORAS DE ROUEN, 1997

T. B. S.

083

[Livro de Horas].

/ Ilum. na Oficina do Mestre da Échevinage de Rouen
- [Rouen, 1426-1476]. - 151 f. : perg. : 200x140 mm

Lihoa, ANTT, C.F. 123

Texto em latim e francês. Letra gótica. Encadernado em pele com ferros gravados a ouro; lombada com cinco nervos. O Mestre da Échevinage de Rouen esteve activo nesta cidade em meados do século XV.

Iluminuras representando cenas da vida de Jesus e de Maria. Iniciais ornamentadas a cores e ouro; margens ornamentadas com motivos florais, representação de morangos e figuras fantásticas.

Fólio 27: O iluminador representa, no início do Ofício da Virgem, uma Anunciação, que recorda bastante a já descrita do ll. 42 da BN, apesar da feitura ser aqui um tudo menos cuidada. O facto tem uma muito simples explicação: ambos os exemplares provêm da mesma oficina.

Bibliografia: MÂLE, 1925; AVRIL, REYNAUD, 1993; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

T. B. S.



[Livro de Horas].

[1476-1500]. - 95 f. : perg. : 98x78 mm

Lisboa, BN, IL. 4

Texto em português, escrito em letra gótica. Encadernado em pele castanha com ferros gravados a ouro.

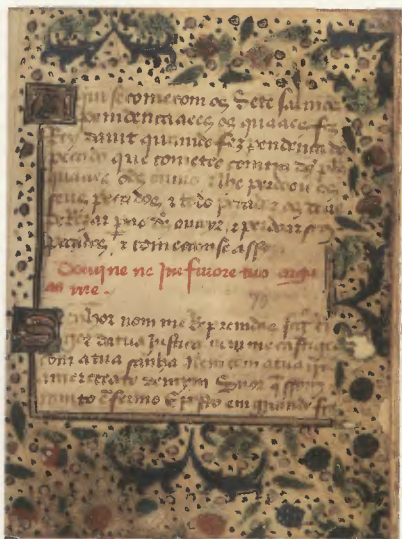
Códice sem miniaturas historiadadas. Possui iniciais singelamente ornadas a ouro e apenas duas margens decoradas, respectivamente no início da rubrica dos sete Salmos penitenciais e no das Horas da Cruz; a decoração é constituída por folhas de acanto estilizadas e pequenos frutos ou flores, em tons de azul, vermelho e verde, sobre fundo incolor. Na rubrica da Horas da Cruz possui ainda uma pequena cruz pátera, no canto superior direito do fólio.

Fólio 70: Nas margens deste fólio, onde se inicia um dos sete Salmos penitenciais, o artista anónimo, que poderia

ser português, optou por uma ornamentação singela, representando motivos vegetalistas — folhas de acanto estilizadas, em azul forte; pequenos frutos ou flores, em tons de azul e vermelho, com folhinhas verdes; bolinhas em tom de ouro; o todo sobre fundo incolor. Uma simples tarja dourada separa o texto das margens. As duas iniciais (*A* e *S*), a ouro, realçadas a vermelho ponteadas de branco, estão inscritas em quadrados azuis. O início do Salmo está realizado a tinta avermelhada; todo o restante texto a tinta sépia.

Bibliografia: MARTINS, 1955 e 1982; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILLUMINADOS ATÉ 1500, 1994

T. B. S.



085

[Livro de Horas].

/ Ilum. pelo Mestre dos Rinceaux d'Or.
- [1401-1450]. - 123 f. - perg. ; 152x108 mm

Lisboa, BN, IL, 15

Possui o Calendário em francês e o restante texto em latim. Letra gótica meridional. O Mestre dos Rinceaux d'Or esteve activo em Bruges entre 1410 e 1450. O texto está truncado no final. Encadernação da época, em pergaminho grosso, com ferros gravados a ouro.

Possui onze miniaturas, a saber, Anunciação, Visitação, Natal, Epifania, Apresentação no Templo, Fuga para o Egipto, Lamentação, Virgem com o Menino, Coroação da Virgem, Juízo Final e Rei David em oração. As perícopas dos Evangelhos possuem iniciais historiadas. As margens apresentam uma profusão de motivos vegetalistas estilizados, flores e frutos.

Folio 11 Iv. O iluminador representou, habitando a inicial capitular da oração *Obsecro Te*, uma Lamentação. Sobre um fundo púrpura, com os típicos *rinceaux* dourados, destaca-se a cruz; em primeiro plano, Maria ampara Cristo morto, sustentando-O pelas costas e pelo braço esquerdo. O que sobressai, neste conjunto, é a expressão de dor contida, no rosto da Virgem; essa contensão dolorosa perpassa por toda a miniatura, que apresenta uma simplicidade despojada, sendo a tónica posta nas duas personagens.

Bibliografia: PANOFSKY, 1971; DOGAER, 1987; INVENTÁRIO DOS CÓDICOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

T. B. S.



[Livro de Horas].

/ illum. pelo Mestre dos Rinceaux d'Or.

- [Bruges, ca 1401-1433]. - 370 f. - perg. - 240x170 mm

Lisboa. ANTT. C.F. 140

Texto em latim. Letra gótica. Encadernado em pele sobre pastas de cartão com ferros gravados a ouro. Lombada com cinco nervos. O Mestre dos Rinceaux d'Or esteve activo em Bruges na primeira metade do século XV.

Iluminação de página inteira, representando cenas da vida de Cristo e de Maria, e alguns santos. Margens ornamentadas com motivos vegetalistas estilizados, animais fantásticos e figuras antropomórficas. Iniciais folheadas a cores e ouro.

Fólio 96v. No início das Horas da Virgem existe uma miniatura representando a Anunciação. Enquadrada na típica abertura de janela encimada por pequeno arco de volta perfeita (que nesta obra é usualmente espaço reservado a Deus), temos a visão de uma câmara senhorial onde se encontra Maria, genuflectida, de semblante doce e tranquilo, com um livro de devoção aberto e uma jarra com açaúce-

nas, à sua frente. Um coxim coberto de um *drap-d'honneur*, decorado com uma variante dos típicos *rinceaux*, serve de pano de fundo a esta cena. À direita de Maria, o Anjo anunciador segura uma cartela com os dizeres: *Ave Maria ... Dominus tecum*. No fólio oposto, no início propriamente dito do Ofício, a inicial capitular *D* está habitada com as armas de D. Duarte. Ambos os fólhos possuem margens caprichosamente ornamentadas com motivos vegetalistas estilizados – parras, flores, frutos. Na margem superior que enquadra o texto há uma jarra com folhagem; na margem inferior destaca-se uma pequena flor de luz, ao centro. Da mesma margem estende-se uma mão, que segura uma filacteria com os dizeres: *«Illustrissimi principis eduardi, johannis portugalie et algarbi regis serenissimi ceptis domini filii primogeniti.»*

Bibliografia: MARTINS, 1955 E 1982; DOGAER, 1986; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994.

T. B. S.



087

[Livro de Horas].

/ illum. na Oficina do Mestre das Incrições Brancas (?).
[Bruges, ca 1470-1480], -velino : 98x70 mm

Évora, BPE, CXXIV / 2-12

Texto em latim. Letra gótica meridional. Encadernação restaurada no nosso século, a tábua e veludo azul. O Mestre das Incrições Brancas esteve activo em Bruges na segunda metade do século XV.

Vinte e oito miniaturas: Missa de St.º Gregório, Pentecostes, Orantes diante do Santíssimo, S. Catarina, Virgem com o Menino e anjos, S. João Evangelista, S. Lucas, S. Mateus, S. Marcos, Anunciação, Visitação, Natal, Anúncio aos pastores, Epifania, Apresentação no templo, Fuga para o Egipto, Matança dos inocentes. Coroação da Virgem, sete miniaturas com as Obras de Misericórdia, Ressurreição de Lázaro, Lamentação e Inaculada Conceição. Margens das miniaturas ornamentadas com acantos estilizados, flores, frutos e pequenos reais de ouro, em tons de vermelho, azul e verde, sobre fundo incolor. Todas as restantes margens douradas. Iniciais decoradas com motivos vegetalistas ou filigranadas ou realçadas a ouro.

Fólio 211: Esta miniatura apresenta-nos a Lamentação e está colocada no início de uma rubrica que contém diversas orações a Nossa Senhora, começando pela *Obsecro Te*. O fundo mostra-nos um céu tempestuoso e uma povoação apenas esboçada; em primeiro plano, e aos pés da Cruz, à qual se encostam duas escadas, a Virgem ampara Cristo morto, enquanto S. João Lhe segura uma mão e St.ª Maria Madalena Lhe sustém a cabeça. A Lamentação é uma imagem de meditação, intermédia, entre a Deposição e a Tumulação de Cristo. Sobressaem, neste conjunto, a Virgem e Cristo, as personagens principais, e a tónica é posta nas feições de Maria, que traem toda a dor da Mãe de Deus. Ao representar o sofrimento de Maria de uma forma tão pungente, manifesta-se aqui a crença, muito generalizada então, de considerar os seus sofrimentos como uma Paixão simultânea à de Cristo, a *Compassio Mariae*. Graças à sua *Compassio*, é concedida a Maria a importante missão de intercessora.

Bibliografia: MÂLE, 1925; RÉAU, 1955; DOGAER, 1986

T. B. S.



[Livro de Horas].

/ Ilum. por Wilhem Vrelant.

- [Bruges, ca 1450-1475]. - 164 f.; velino; 457x315 mm

Lisboa, BN, IL, 165

Texto em latim. Letra gótica meridional. Encadernação da época, em madeira revestida de pele castanha, ferros gravados a seco, vestígios de dois fechos. Wilhem Vrelant esteve activo em Bruges entre 1454 e 1481.

Miniaturas efectuadas, na sua totalidade, na técnica de grisalha. Seis miniaturas historiadas: Visitação, Anúncio aos pastores, Circuncisão, Matarça dos inocentes, Juízo Final e Exéquias. Iniciais ornadas com fundo a ouro. Margens ornamentadas com motivos vegetalistas estilizados, figuras humanas e grotescos. Faltam fólhos. Pertenceu à Rainha Dona Leonor (mulher de D. João II).

Fólio 99v: O iluminador apresenta-nos uma versão do Juízo Final, marcando o começo dos sete Salmos penitenciais; este comportamento é usual nos Livros de Horas flamengos, do século XV. Cristo é representado no céu, mostrando as chagas e benfizando com a dextra, sentado num arco-íris e com o globo aos pés. Rodeiam-N'O dois anjos com trombetas, donde saem cartelas com os dizeres: *Surgite vos mortui. Venite ad iudicium*. Os mortos assomam das

suas tumbas, enquanto a Virgem e S. João, ajoelhados e em primeiro plano, intercedem pelos pecadores. É esta uma versão reduzida do Juízo Final, uma vez que lhe faltam dois elementos essenciais: a pesagem das almas e a separação dos justos dos pecadores; nestes pormenores, estas versões reduzidas afastam-se de grandes representações dos Primitivos Flamengos. Nestas versões simplificadas a tónica é posta na segunda vinda de Cristo ao mundo, triunfante da morte e rodeado de todo o seu poder; não se trata de mostrar a decisão do juiz, mas sim a Parusia de Cristo, acompanhado por anjos com trombetas, e o ressuscitar dos mortos. A representação do Juízo Final constitui, fundamentalmente, uma chamada à penitência, veiculando, ao mesmo tempo, uma ideia de esperança. Esta miniatura está enquadrada numa abertura com arco abatido e possui margens ornadas com decoração vegetalista estilizada e grotescos; o todo efectuado na técnica de grisalha

Bibliografia: COCKSHA, 1986; DOGAER, 1987; INVENTÁRIO DOS CÓDIGOS ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994

T. B. S.



089

[Livro de Horas].

Ilum. na Oficina do Mestre do Older Prayerbook of Maximilian I (Alexander Bening ?).
- [1476-1500]. - 297 f. : perg. : 145x198 mm

Liuboa, BN, IL 16



Texto em latim. Letra gótica meridional. Encadernado em pele com ferros gravados a seco e ouro.

Possui sete miniaturas: Crucifixão, Pentecostes, Virgem com o Menino, Árvore de Jessé, Cristo em glória resgatando os eleitos, Ressurreição de Lázaro e S. Jerónimo. As iniciais estão decoradas, sendo algumas habitadas por uma representação de fibula ou fivela (marca de possuidor?). Margens típicas da escola ganto-brugense, tendo sido o códice iluminado na oficina do Mestre do Older Prayerbook of Maximilian I.

Fólio 44v: A abrir o Ofício da Santa Cruz, o iluminador apresenta-nos o Calvário; numa paisagem de colinas suaves e arborizadas, com uma povoação de torres pontiagudas ao longe, Jesus está morto, na cruz; a seus pés, Maria, ajoelhada, e S. João, em atitude de digno desespero. A miniatura, que está enquadrada numa moldura em forma de arco abatido, tem por fundo um céu azulado. A composição possui as típicas margens da escola ganto-brugense – douradas, com decoração de flores, frutos e borboletas, em relevo. Esta representação, limitada às três personagens principais, está imbuída de grande intensidade religiosa. A imagem de Cristo na cruz, acompanhado de Sua Mãe e de S. João constitui um tema central na iconografia cristã – ocupando um lugar importante, tanto nas Igrejas, onde aparece na cabeceira, como nos Missais góticos, onde usualmente é um dos dois únicos temas que aparecem nas miniaturas (o outro é Cristo Pantocrator). Cristo é representado na nova atitude característica do século XV, de acordo com uma sensibilidade mais emotiva: os braços mais altos, a cabeça pendente; todo o frágil corpo está suspenso das mãos, adoptando uma forma de Y, o que lhe dá um aspecto mais doloroso, enfatizando o suplício da cruz. A Virgem, dignamente firme, cruza as mãos sobre o peito, numa atitude de desolada resignação. S. João traí a sua dor pelo gesto pesaroso das mãos.

Bibliografia PÄCHT, 1952; RÉALI, 1955; SCHAEFER, 1975; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994; BACKHOUSE, 1996

T. B. S.

[Livro de Horas].

/ illum. na Oficina do Mestre de Antoine Rolin.
-[Mons, 1476-1500]. - 222 f.: velino; 98x72 mm

Évora, BPE, CXXIV 2-14

Texto em latim, salvo o prolegómeno a uma oração, em francês arcaico (picardo?). Letra bastarda borgonhesa. Encadernação provavelmente dos finais do século XVII, em pele castanha, com fetros gravados a ouro. Códice em mau estado, com a ordem de alguns fólhos trocada. O Mestre de Antoine Rolin esteve activo no Hainaut (Mons) em finais do século XV.

Setenta e seis miniaturas, entre miniaturas de página inteira, miniaturas em *abertura de janela*, pequenas miniaturas e iniciais historiadas, muitas executadas na técnica de grisalha. Calendário historiado, com medalhões com representação dos trabalhos dos meses e dos signos do zodíaco. Margens típicas da escola ganto-brugense. Iniciais e capitulares ornadas.

Fólio 96v: Apresenta-nos um Calvário; uma paisagem de colinas pouco pronunciadas e com vegetação de arbustos, tendo por fundo uma povoação de torres bem visíveis, serve de cenário a Cristo, que está morto na cruz; a seus pés, Maria e S. João, numa atitude de dor, mas de uma dor contida e numa atitude firme, de aceitação, de acordo com a tradição evangélica. Já a frágil figura de Cristo morto estará mais de acordo com as sensibilidades desta época, intensamente emocional. A miniatura está enquadrada numa moldura em forma de arco abatido e tem por fundo um céu de matizes vários de azul, excepto sob a cruz, onde domina um tom de ocre. A composição possui margens douradas com decoração de flores, insectos e uma borboleta, com sombreado, comportamento típico da chamada escola ganto-brugense.

Bibliografia: KREN, 1990; LEGARÉ, 1991

T. B. S.



091

[Livro de Horas].

/ illum. na Oficina do Mestre do Livro de Orações de Dresden(?)

- [Bruges, ca 1476-1500]. - 207 f. : velino ; 97x67 mm

Liúboa, BN, IL, 166

Texto em latim. Letra gótica meridional. Encadernação da época, em madeira revestida de pele castanha, ferros gravados a seco, vestígios de fechos. O Mestre do Livro de Orações de Dresden esteve activo em Bruges em finais do século XV.

Cinco miniaturas: Matança dos inocentes, Ressurreição de Lázaro, Nossa Senhora e anjos, Lamentação e Santas Mães. Iniciais historiadas ou ornamentadas e margens típicas da escola ganto-brugense. Terá pertencido à Rainha Dona Leonor.



Fólio 181: Junto à inicial O, abrindo a oração *Obsecro Te*, o iluminador apresenta-nos uma Lamentação. Tendo por fundo uma paisagem esbatida, Maria, desolada, sustém o seu Filho morto, aos pés da cruz. Trata-se de uma típica *Imago Pietatis*, destinada a provocar uma emoção religiosa no espectador. A oração *Obsecro Te*, extra-litúrgica, era frequente nos Livros de Horas, quer pelas inúmeras indulgências que concedia como pelo seu carácter duplo, apresentando-nos as dores e as alegrias de Maria.

A inicial está enquadrada por margens decoradas com o comportamento usual da chamada escola ganto-brugense.

Bibliografia: DOGAER, 1986; INVENTÁRIO DOS CÓDICES ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994.

T. B. S.



BIBLIOGRAFIA

A descrição segue a ISBD (International Standard Bibliographical Description)

ALVARENGA, 1992

A música também é escrita / João Pedro d'Alvarenga
In: Tesouros da Biblioteca Nacional. - Lisboa: Inapa, 1992, p. 253-284

AVRIL, 1983

Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique / par François Avril et outros. - Paris: Bibliothèque Nationale, 1983

AVRIL; REYNAUD, 1993

Les Manuscrits à Peintures en France / F. Avril; N. Reynaud: 1440/1520. - Paris: Bibliothèque Nationale / Flammarion, 1993

AZEVEDO; BAIÃO, 1905

O Arquivo da Torre do Tombo: sua história, corpos que o compõem e organização / P. Azevedo, A. Baião - Lisboa, 1905

BACKOUSE, 1996

The Hastings Hours / J. Backouse. - Londres: The British Library, 1996.

BIBOLET, 1976

Les manuscrits de Clairvaux / F. Bibolet
In: Les Dossiers de l'Archéologie, Dijon, 14 (1976), p. 86-93

LOS BEATOS, 1985

Los Beatos: - Bruxelas: Europaia 85, España, 1985

BRAGANÇA, 1971

O Missal Votivo de Santa Cruz de Coimbra / Joaquim Oliveira Bragança
In: Didaskalia. - Lisboa. - 1 (1971) p. 363-366

BRANNER, 1977

Manuscripts Painting in Paris during the Reign of Saint Louis: a study of styles./ Robert Branner. - Berkeley, 1977

CAHN, 1982

La Bible Romane / Walter Cahn. - Fribourg: Office du Livre, 1982

CALADO, 1994

Livro da Virtuosa Benfeytonia / Infante D. Pedro e Frei João da Verba; ed. crítica, introd. e notas de Adelino Almeida Calado. - Coimbra: Universidade, 1994

CANCIONEIRO DA AJUDA, 1904

Cancioneiro da Ajuda / ed. crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos. - Halle: Max Niemeyer, 1904

CANCIONEIRO DA AJUDA: APRESENTAÇÃO, ESTUDOS E ÍNDICES, 1994

Cancioneiro da Ajuda: apresentação, estudos e índices. - Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. - Lisboa: Távola Redonda, 1994

CASTRO, 1995

Leal Conselheiro: Itinerário do Manuscrito / Maria Helena Lopes de Castro
In: Penélope. - Lisboa, vol. 16 (1995), p. 109-124

CATÁLOGO DOS CÓDICES DA LIVRARIA DE MÃO DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA., 1997

Catálogo dos Códices da Livraria de Mão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública Municipal do Porto / coord. Aires Augusto Nascimento, José Francisco Meinhos. - Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1997

CATÁLOGO DE MANUSCRITOS, 1935-1967

Catálogo de Manuscritos [da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra]. - Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1935-1967. - 22v

CATÁLOGO DOS MANUSCRITOS DA BIBLIOTHECA PUBLICA MUNICIPAL DO PORTO, 1880

Catálogo da Bibliotheca Publica Municipal do Porto: indice preparatio do catalogo dos manuscritos com repertorio alfabético dos auctores assumptos e principaes topicos nelles contidas. - Porto: BPMP, 1879-1896

CATÁLOGO DOS MANUSCRITOS DA BIBLIOTHECA PUBLICA EBORENSE, 1871

Catálogo dos manuscritos da Bibliotheca Publica Eborense / org. Joaquim Heitorodoro Rivara, J. A. de Matos. - Lisboa: Imprensa Nacional, 1850-1871

CEPEDA, 1992

O manuscrito medieval / Isabel V. Cepeda
In: Tesouros da Biblioteca Nacional. - Lisboa: Inapa, 1992, p. 28-73

CINTRA, 1951

Crónica Geral de Espanha / ed. crítica do texto português por Luís Filipe Lindley Cintra. - vol. 1. - Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1951

CLARK, 1992

The Medieval Book of Birds Hugh of Fouilloys's Aviarium. / ed., translation and commentary by W. B. Clark. - Binghamton, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1992

COCKSHAW, 1986

Miniatures en Grisaille / P. Cockshaw. - Bruxelas: Bibliothèque Royale Albert I, 1986

NOS CONFINS., 1992

Nos Confins da Idade Média: arte portuguesa séculos XII-XV / org. Instituto Português de Museus; coord. do catálogo Maria Antónia Pinto de Matos. - Lisboa: Instituto Português de Museus, 1992

CONTI, 1981

La miniature bolognese. scule et Bottoghe, 1270-1340 / A. Conti. - Bologna, 1981

CORBIN, 1952

Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen âge (1100-1385) / Solange Corbin. - Paris : Les Belles Lettres, 1952

CRUZ, 1963

Santa Cruz de Coimbra na Cultura portuguesa da Idade Média / António Cruz. - Porto, 1963

CRUZ, 1986

O Livro das Aves : um códice ignorado idêntico ao do Lorvão / António Cruz In : Revista de Ciências Históricas, 1 (1986), p. 161-218

DAVEAU; RIBEIRO, 1986

Conhecimento actual da História da Geografia em Portugal / Suzanne Daveau, Orlando Ribeiro In : História e Desenvolvimento da Ciência em Portugal. - Lisboa : Academia das Ciências, 1986

DIAS, 1997

A Arte de ser bom cavaleiro / Isabel Dias. - Lisboa : Estampa, 1997

DÍAZ Y DÍAZ, 1983

Códices Visigóticos en la Monarquía Leonesa / Manuel C. Díaz y Díaz-Léon. Centro de Estudios de Investigación «San Isidoro», 1983

**DICIONÁRIO DA LITERATURA
MEDIÉVAL GALEGA
E PORTUGUESA, 1983**

Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa / org e coord. Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani. - Lisboa : Caminho, 1993

DIRINGER, 1958

The Illuminated Book : its History and Production / David Diringer. - London : Faber and Faber, 1958

**DIX SIÈCLES D'ENLUMINURE
ITALIENNE, 1984**

Dix Siècles d'Enluminure Italienne (VIe-XVIe) / red. François Avril [et al.]. - Paris : Bibliothèque Nationale, 1984

DOGAER, 1987

Flemish Miniature Painting in the 15^o and 16^o Centuries / G. Dogaer. - Amestdão : B.M. Israël B.V., 1987.

DOLBEAU, 1984

«Le légendier d'Alcobaça» / François Dolbeau In : Analecta Bollandiana, 102 (1984)

EGRY, 1972

Um estudo de O Apocalipse do Lorvão : e a sua relação com as ilustrações medievais do Apocalipse / Anne de Egrý. - Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1972

ELLEN, 1982

The illustrations of the Pauline Epistles in French and English Bibles of the Twelfth and Thirteenth Centuries / L. Eileen. - Oxford, 1982

ESCOLAR, 1993

Historia Ilustrada del Libro Español : los manuscritos. Hipólito Escolar - Madrid, 1993

FONTAINES, 1977

L'Art Préroman Hispanique. - La Pierre qui vive, 1977

**FORTUNATO DE SÃO
BOAVENTURA, 1827**

Commentariorum de Alcobacensi Manuscriptorum Bibliotheca Libri tres / Fortunato de São Boaventura. - Coimbra, 1827

FRANKLIN; TANNER, 1970

An Encyclopaedic Dictionary of Heraldry / Julian Franklin, John Tanner. - Oxford, 1970

FREIRE, 1915

Primeira parte da Crónica de D. João I / Fernão Lopes [ed. e introdução de A. Braancamp Freire]. - Lisboa : Arquivo Histórico Português, 1995

**THE FUNDO ALCOBAÇA OF THE
BIBLIOTECA NACIONAL, 1988-90**

The Fundo Alcobaça of the Biblioteca Nacional, Lisbon / Thomas L. Amos. - Collegeville, Minesota : Hill Monastic Manuscripts Library, 1988-90. - 3 v.

GER, 1981

Gran Enciclopedia Rialp. - 2^o reimpr. - Madrid, 1981

GONÇALVES, 1978

Subsídios para o Estudo Iconográfico Animal dos Códices Medievais Alcobacenses / M. Isabel Rebelo Gonçalves In : Actas do Congresso Internacional para a Investigação e Defesa do Património. - Alcobaça, 1978, p. 369-380

HAMMEL, 1984

Glossed Books of the Bible and its Origins of the Paris Booktrade / Christopher de Hammel. - Woodbridge, 1984

HARTAN, 1983

Illuminated Manuscripts / John Hartan. - London : Her Majesty's Stationery Office, 1983

HERRERO GONZÁLEZ, 1988

Códices Miniados en el Monasterio de Las Huelgas / Herrero González. - Madrid : Lunweg Editores, 1988

HUGHES, 1982

Medieval Manuscripts for Mass and Office : a guide to their organization and terminology / Andrew Hughes. - Toronto : University of Toronto Press, 1982

INDEX CODICUM, 1775

Index Codicum Bibliothecae Alcobatae.
- Olisipone: ex Typographia Regia, 1775

**INVENTÁRIO DOS CÓDICES
ALCOBACENSES, 1930-78**

Inventário dos Códices Alcobacenses /
Biblioteca Nacional de Lisboa. - Lisboa:
Biblioteca Nacional, 1930-78. - 6 t.

**INVENTÁRIO DOS CÓDICES
ILUMINADOS ATÉ 1500, 1994**

Inventário dos Códices Iluminados até
1500. - Lisboa: S.E.C., 1994

JORDAN, 1992

An introductory description and
commentary concerning the identification
of the four twelfth century musical-liturgical
manuscripts from the cistercian
monastery of Las Huelgas, Burgos /
Wesley David Jordan
In: Revista Portuguesa de Musicologia,
II (1992), p. 87-146

KREN, 1990

Margaret of York, Simon Marmon and
the Visions of Tondal / T. Kren, [et al.]
In: Papers Delivered at a Symposium
Organized by the Department of
Manuscripts of the Paul Getty Museum
in Collaboration with the Huntington
Library and Art Collections. - Malibu:
The Paul Getty Museum, 1990

LEGARÉ, 1991

Le Livre des Échecs Amoureux / A.-M.
Legaré [et al.] - Paris, Éd. Du Chêne, 1991.

LIMA, 1986

Oficiais de Armas em Portugal nos séculos
XIV e XV / João Paulo de Abreu e Lima
In: Actas do 17º Congresso
Internacional da Ciência Genealógica e
Heráldica. - Lisboa, 1986

LIMA, 1998

Armas de Portugal: origem, evolução,
significado / João Paulo de Abreu e
Lima. - Lisboa, 1998

**LIVRO DE HORAS DE ROUEN,
1997**

[Livro de Horas de Rouen]. - Ed.
fac-similada. - Lisboa: Inapa, 1997

MADAHIL, 1942

Inventário de Santa Cruz de Coimbra à
data da sua extinção / A. G. da Rocha
Madahl
In: O Instituto. - Coimbra, 1942

MÂLE, 1925

L'Art Religieux de la Fin du Moyen Âge
/ E. Mâle. - Paris, 1925

MARTINS, 1955

Livros de Horas / Mário Martins
In: Itinerarium. - Braga: Franciscana
Ano I, (1955)

MARTINS, 1982

Guia Geral das Horas d'El Rei D.
Duarte / Mário Martins
In: Brotéria, Lisboa, 1982

MATEUS, 1970

Vida e Feitos de Júlio César / ed. crítica
da tradução portuguesa quatrocentista de
«Li Fet des Romains» por Maria Helena
Mira Mateus. - Lisboa: Fundação
Calouste Gulbenkian, 1971. - 2v.

MATOS, 1991

L'expansion portugaise dans la littérature
latine de la Renaissance / Luís de Matos. -
Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,
1991

MIRANDA, 1984

A Inicial Iluminada Românica nos
Manuscrisos Alcobacenses / Maria
Adelaide Miranda. - Lisboa: Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas
da Universidade Nova, 1984
Dissertação de Mestrado

MIRANDA, 1992

Imagens do Mundo nos Manuscritos
Alcobacenses: o Bestiário / Maria
Adelaide Miranda
In: Actas do Congresso Internacional
sobre San Bernardo e o Cister em Galicia
y Portugal. - vol. II. - Ourense, 1992

MIRANDA, 1995

Do Esplendor do Ornamento à
Simplicidade da Imagem: a Iluminura
Românica dos Manuscritos do Mosteiro
de São Pedro de Arouca / Maria
Adelaide Miranda. - Arouca: Real
Irmadade da Rainha Santa Mafalda,
1995

MIRANDA, 1996

A Iluminura Românica em Santa Cruz
de Coimbra e Santa Maria de Alcobaga
/ Maria Adelaide Miranda. - Lisboa:
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova, 1996. -
2v. Dissertação de Doutoramento

MIRANDA, 1996

A Iluminura de Santa Cruz de Coimbra
no Tempo de Santo António / Maria
Adelaide Miranda. - Lisboa: Inapa, 1996

MOREL-PAYEN, 1935

Les plus beaux manuscrits et les plus
belles reliures de la Bibliothèque de
Troyes / L. Morel-Payen. - Troyes, 1935

NASCIMENTO, 1977

O Livro de Arautos (De ministerio
armorum) / ed. crítica Aires Augusto
Nascimento. - Lisboa, 1977

NASCIMENTO, 1984

Encadernação Portuguesa Medieval:
Alcobaga / Aires Augusto Nascimento,
António Dias Diogo. - [Lisboa]:
Imprensa Nacional Casa da Moeda,
1984

NASCIMENTO, 1986

Um Testemunho da Tradição Hispânica dos «Moralia in Job»: Lisboa, BN, ALC. 349: subsídios para o seu enquadramento / Aires Augusto Nascimento
In: Arquivos Leoneses, 78-80, (1986)

NASCIMENTO, 1988

São Vicente de Lisboa e seus Milagres Medievais / Aires do Nascimento.
In: Didaskalia. - Lisboa, 15 (1985), p. 73-159 Sep. Lisboa, 1988

NASCIMENTO, 1992

No Limiar do Humanismo Renascentista: um texto para a Europa no início do séc. XV: o Livro de Arautos / Aires Augusto Nascimento
In: Miscelânea de Estudos em honra do Prof. A. da Costa Ramalho. - Coimbra, 1992, p. 165-177

NASCIMENTO, 1997

Prazer de viajar, arte de descobrir e de comunicar / Aires Augusto Nascimento
In: Per Via - Miscelânea de estudos in onore di Giuseppe Tavani, a cura di Ettore Finazzi Agrò. - Roma, 1997, p. 195-204

NICKEL, 1985

Heraldry / Helmut Nickel
In: Dictionary of the Middle Ages / ed. Joseph R. Strayer. - New York, 1985, s. v.

NUNES, 1918

Textos Antigos Portugueses: Regra de São Bento / José J. Nunes
In: Revista Lusitana, vol. XXI (1918), p. 89-145

PÄCHT, 1952

The Master of Mary of Burgundy / Otto Pächt. - Londres: Faber and Faber, 1952

PANOFFSKY, 1971

Early Netherlandish Painting / E. Panofsky. - Londres: Icon, 1971.
- 2 v.

PEIXEIRO, 1986

Missais Iluminados dos Séculos XIV e XV: contribuição para um estudo da iluminura em Portugal / Horácio A. Peixeiro. - Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1986
Dissertação de Mestrado

PEIXEIRO, 1991

Um Missal Cisterciense iluminado (ALC. 26) e as Representações da Virgem e de São Bernardo / Horácio A. Peixeiro
In: IX Centenário do nascimento de São Bernardo - Encontros de Alcobaca e Simpósio de Lisboa. - Braga, 1991

PIEL, 1942

Leal Conselheiro / o qual fez Dom Eduarte Rey de Portugal...; ed. crítica e anot. por Joseph-Maria Piel. - Lisboa: Bertrand, 1942

RÉAU, 1955

L'Iconographie de L'Art Chrétien / L. Réau. - Paris: PUF, 1955-1959

ROCHA, 1980

L'Office Divin au Moyen Âge dans l'Église de Braga... / Pedro Romano Rocha. - Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980

SANTOS, 1963

O Mosteiro de Jesus de Aveiro / Domingos Maurício dos Santos. - Lisboa: Diamo, 1963

SCHAEFER, 1975

Un Livre d'Heures Ganto-Brégeois, Ms. 16 de la Bibliothèque Nationale de Lisbonne / C. Schaefer
In: Arquivos do Centro Cultural Português. - Paris, IX (1975), p. 399-415

SERRA, 1790

Colecção de livros inéditos de história portuguesa dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V e D. João II / publ. José Correia da Serra. - Lisboa: Academia Real das Ciências, 1790

STIERLIN, 1978

Le Livre de Feu: L'Apocalypse et l'art mozarabe / Henri Stierlin. - Genève, 1978

STIERNEMAN, 1990

Saint Bernard et le Monde Cistercien / Patricia Stierneman. - Paris: CNMHS-SAND, 1990

TEIXEIRA, 1978

As Iluminuras num Missal Alcobacense do século XIV / Luís Teixeira [et al.].
In: Bol. da Associação para a Defesa do Património Cultural da Região de Alcobaca. - Alcobaca, I (1978), p. 11-14

WAGNER, 1939

Heraldry and Heraldry in the Middle Ages: an introduction into the growth of the armorial function of the heralds / Antony Richard Wagner. - Oxford, 1939

WILLIAMS, 1977

Early Spanish Manuscript Illumination / John Williams. - Londres, 1977

YARZA LUACES, 1987

Formas Artísticas de lo Imaginário / Joaquín Yarza Luaces. - Barcelona, 1987

ZALUSKA, 1989

L'Enluminure et le Scriptorium de Cîteaux au XXe siècle / Yolanta Zaluska. - Nuits-Saint-Georges: Cîteaux, 1989

ZALUSKA, 1991

Manuscrits Enluminés de Dijon / Yolanta Zaluska. - Paris, C.N.R.S., 1991

ÍNDICES

Os números referem-se às entradas no Catálogo

Autores

Beato de Liébana, ?-798
12, 13

Beato, Santo, 480-547
63

Bernardo, Santo, 1090-1153
19

Bernardus Guido, O.P., 1261-1331
73

Domenico da Sancto Geminiano
59

Duarte, Rei de Portugal, 1391-1438
75

Gregório IX, Papa
57

Gregório Magno, Santo, ca 540-604
8

Hugo de Folieto, ca 1100-1172/3
20, 21, 22, 23

Hugo de Sancto Victore, 1096-1141
17, 18

Hugo Ripelinus, O.P., ?-1268
72

Isidoro de Sevilha, Santo, ca 560-636
24, 25

Jerónimo, Santo, ca 343-420
11

Johannes de Imola, ?-1436
58

Papias, 10—
26

Pedro, Duque de Coimbra, 1392-1449
76, 77

Pedro Lombardo, ?-1160
14

Pisano, Matteo de, 1385—dp de 1450
79

Tomás de Aquino, Santo, 1224?-1274
60, 61

Zurara, Gomes Eanes de, ca 1410-1474
80

Títulos

Actas do Concílio XIII de Toledo
(fragmento)
1

Actas do Concílio de Calcedónia
(fragmento)
2

Antifonário
41, 42

Apocalipse do Lorvão
12, 13

Bíblia
4, 6, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50,
51, 52, 53, 54, 55

Bíblia: Antigo Testamento
5, 7

Breviário e Missal
66

Cancioneiro da Ajuda
62

Cânone de Concordâncias Evangélicas
3

Comentário aos Salmos
14

Commentaria super Decretales
58

Commentarium in Apocalypsin
12, 13

Commentum in Librum quartum
Sententiarum Petri Lombardi
60

Compendium Theologicæ Veritatis
72

Corpus Juris Civilis
56

Crónica dos Feitos da Guiné
80

Crónica Geral de Espanha de 1344
78

De Bello Septensi
79

De Bestiis et aliis Rebus
20, 21, 22, 23

Decretales
57

De Ministerio Armorum
74

Epistolário
34

Epístolas de São Paulo glosadas
15, 16

Etymologiae
24, 25

Evangeliário
32, 33

Explanatio super Jeremiam
11

Glossa Ordinaria in Genesis et Exodum
9, 10

Glossarium Latinum
26

Gradual
40

Homilário
38, 39

Leal Conselheiro
75

Lectura super Sexto Libro Decretalium
59

Legendário
28

Legendarium cisterciense
27

Livro da Virtuosa Benfeitora
76, 77

Livro das Aves
20, 21, 22, 23

Livro de Arautos
74

Livro de Horas
82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91

Livro de Horas de D. Duarte
86

Livro de Horas de D. Leonor
88

Missal
29, 30, 31

Missal de Lorrão
64

Missal dominicano
70, 71

Missal festivo
65

Missale Cisterciense per Antiquum
69

Missale secundum antiquum usum cisterciensem
68

Moralia in Job
8

Regra
63

Salterio
35, 67

Salterio e Missal
36

Salterio segundo o rito cisterciense
37

Sententiae
19

Sermões de Tempore, de Sanctis
19

Speculum Sanctorale seu Vitae
Sanctorum
73

Summa de Theologiae
61

Tractatus in Expositione Ecclesiasticis
17, 18

Tractatus super Lamentationes Iheremiae
17, 18

Vida e feitos de Júlio César
81

Virtuosa Benfiteira
76, 77

Iluminadores

Mestre da Echevinage de Rouen
82, 83

Mestre das Incrições Brancas (?)
87

Mestre de Antoine Rolin
90

Mestre do Livro de Orações
de Dresden (?)
91

Mestre do Older Prayerbook of
Maximilian I (Alexander Bening?)
89

Mestre dos Rinceaux d'Or
85, 86

Vreclant, Willeim, ?-1481
88

Manuscritos descritos

Arouca, Museu de Arte Sacra
Ms. A/25 : 41

Bragança, Arquivo Distrital
FCSP, n.º 260 : 1

Coimbra, BGUC

Cofre 3 : 55

Cofre 4 : 49

Cofre 5 : 50

Ms. 721 : 58

Ms. 722-723 : 59

Ms. 3155 : 56

Escorial, Monasterio de S. Lorenzo
Q-I-37 : 81

Évora, BPE

CXXIV/1-3 : 54

CXXIV/1-11 : 70

CXXIV/2-12 : 87

CXXIV/2-14 : 90

Fundo Manizola, Ms. 115 : 71

Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo
Pimenta

Pergaminho 413 : 3

Lisboa, Academia das Ciências
Ms. 1 Azul : 78

Lisboa, ANTT

Basto 25 (C.F. 106) : 44

C.F. 57 : 146

C.F. 83 : 123

C.F. 86 : 140

C.F. 137 : 53

C.F. 141 : 46

Lorrão 15 (C.F. 102) : 40

Lorrão 42 (C.F. 154) : 64

Lorrão 43 (C.F. 160) : 12

Lorrão 45 (C.F. 90) : 23

Lisboa, BN

Alc. 26 : 68

Alc. 44 : 63

Alc. 138 : 37

Alc. 158 : 15

Alc. 238 : 20

Alc. 242 : 17

Alc. 247 : 13

Alc. 253 : 29

Alc. 261 : 60

Alc. 269 : 61

Alc. 336 : 11

Alc. 349-351 : 8

Alc. 354-355 : 14

Alc. 358 : 19

Alc. 361 : 30

Alc. 396-399 : 4

Alc. 404 : 9

Alc. 411 : 38

Alc. 418-422 : 27

Alc. 424-426 : 26

Alc. 427-431 : 7

Alc. 446 : 24

Alc. 448 : 73

Alc. 455 : 43

Alc. 459 : 69

Il. 4 : 84

Il. 15 : 85

Il. 16 : 89

Il. 34 : 47

Il. 63 : 52

Il. 115 : 42

Il. 165 : 88

Il. 166 : 91

Lisboa, Biblioteca da Ajuda

Cancioneiro da Ajuda : 62

Madrid, Real Academia de la Historia

Ms. 9/5487 : 77

Manchester, John Ryland Library

Lat. Ms. 28 : 74

Paris, BN

Fonds portugais, n.º 5 : 75

Fonds portugais, n.º 41 : 80

Porto, BPMP

Ms. 617 : 48

Ms. 621 : 51

Ms. 623 : 67

St.º Cruz 1/Ms. 32 : 5

St.º Cruz 4/Ms. 23 : 39

St.º Cruz 6/Ms. 28 : 10

St.º Cruz 17/Ms. 21 : 25

St.º Cruz 21/Ms. 42 : 28

St.º Cruz 27/Ms. 92 : 35

St.º Cruz 34/Ms. 43 : 22

St.º Cruz 35/Ms. 35 : 18

St.º Cruz 40/Ms. 53 : 31

St.º Cruz 62/Ms. 843 : 37

St.º Cruz 68/Ms. 352 : 65

St.º Cruz 72/Ms. 863 : 33

St.º Cruz 85/Ms. 1159 : 66

St.º Cruz s/n.º/Ms. 861 : 34

Troyes, BM

Ms. 177 : 21

Ms. 512 : 16

Ms. 2391 : 6

Vila Viçosa, Paço Ducal

BDM, II-VIII : 79

Viseu, Arquivo Distrital

Perg. M. 51, n.º 1 : 2

Viseu, BM

Cofre n.º 12 : 76

Viseu, Tesouro-Museu da Catedral : 32

Manuscritos citados

Albenga, Biblioteca Capitulare

C. 6 : 55

Auxerre, BM

Ms. 269 : 24

Baltimore, Walters Art Gallery

Ms. W. 85 : 67

Bordéus, BM

Ms. 995 : 23

British Library

Harley, Ms. 1526, 1527 : 44

Bruxelles, Bibliothèque Royale

Ms. 2053 : 47

Dijon, BM

Ms. 1 : 46

Ms. 4 : 43

Ms. 7 : 49

Ms. 114 : 6

Ms. 141 : 28

Ms. 159 : 28

Ms. 188 : 45

Ms. 257 : 49

Ms. 633 : 45

Ms. 641 : 28

Göttweig, Stiftsbibliothek

Ms. 55 : 43

Hueigas, Monasterio

Martirológio : 45

Madrid, BN

Vit. 28-5 : 78

Madrid, Real Academia de la Historia

Ms. 76 : 25

Oxford, Bodleian Library

Ms. Bodley 270 : 4

Paris, Archives de S. Suplice

Ms. 1972-1973 : 55

Paris, BN

Ms. 11560 : 44

Ms. 16200 : 46

Ms. lat. 30 : 52

Ms. lat. 200 : 47

Ms. lat. 14397 : 43

Paris, Bibliothèque de Ste. Geneviève

Ms. 1180 : 43

Porto, BPMP

St.º Cruz 4 : 3

St.º Cruz 8 : 26

St.º Cruz 68 : 65

St.º Cruz 72 : 10

Troyes, BM

Ms. 27 : 28

Ms. 101 : 45

Ms. 177 : 23

Ms. 458 : 6

Ms. 2391 : 4

Valenciennes, BM

Ms. 101 : 23

Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana

Lat. 20 : 54

Rossiana

Ms. 317 : 47

Viena, Österreichische Nationalbibliothek

Ms. 1139 : 47

Pré-impressão
Critério – Produção Gráfica, Lda.

Impressão
NorPrint, S.A.

Tiragem
1500 exemplares

Depósito legal
136 772/99



XX

XX

XX

