

ESCULTURA PORTUGUESA DURANTE O REINADO DE AFONSO X, O SÁBIO: ALGUNS EXEMPLOS

Carla Varela Fernandes

NOVA FCSH. Universidade Nova (Portugal)

cfernandes@fcsch.unl.pt

O tempo de vida de Afonso X de Castela (1221-1284) correspondeu, em Portugal, ao tempo de vida e à sucessão no trono de quatro monarcas: Afonso II (1185-1223), Sancho II (1209-1248), Afonso III (1210-1279) e Dinis (1261-1325). No decurso deste largo tempo, os contextos sociais, políticos religiosos e artísticos sofreram importantes alterações.

Se durante os reinados de Afonso II, casado com Urraca de Castela, e de Sancho II, casado com Mecía Lopez de Haro, o nascente reino português ainda tinha as suas linhas de fronteira no Alentejo (Vilar 2011: 125-150), território onde a última catedral com planta e alçados de modelo «românico» foi construída (a de Évora), com Afonso III, casado com Beatriz de Castela (filha de Afonso X), as fronteiras portuguesas estenderam-se até ao Algarve (o limite sul), sendo este um novo reino «quase» separado, mas que se juntava agora, e para sempre, ao reino de Portugal (Vilar 2011: 88-95 e 138-149). Assim, as fronteiras do novo reino mais a ocidente da Península, após acordos e tratados assinados com os monarcas castelhanos, ficavam definitivamente consolidadas no reinado do rei Dinis, casado com Isabel de Aragão (Tratado de Alcanizes, 1297) (Pizarro 2008: 136-147). Um novo tempo começava.

Mas durante essas longas décadas do século XIII, o tempo dos vários reinados oscilou entre períodos de paz e muitos de guerra, travada no processo da designada «Reconquista» contra os muçulmanos, marcada por muito avanços, mas também recuos (depois recuperados), e guerra com os reinos vizinhos cristãos de Leão e Castela e também por guerras internas, entre a Coroa e as classes sociais privilegiadas e destas entre si. Também foi nesse denso mas renovador século XIII que o poder régio, nas mãos da dinastia de

Borgonha, se encontrava, por um lado, alicerçado numa corte de notáveis teólogos/diplomatas e nobres cortesão que se mantiveram fiéis à causa expansionista e independentista e, por outro (e muito) na férrea vontade e visão ambiciosa/estratégica (vanguardista, até) de reis como Afonso II, que deu passos largos na desejada centralização régia, retirando poderes e direitos aos poderosos terratenentes e aos mais poderosos representantes eclesiásticos, gerindo habilmente as alianças com os que serviam melhor a causa (Vilar 2011:150-205). É verdade que todos os reis, desde Afonso Henriques o fizeram, mas a prática sistemática e concertada é, de facto, iniciada com Afonso II, o que lhe valeu fortes oposições e morrer excomungado (como praticamente todos os reis da primeira dinastia). Desta forma, e tão diferente dos territórios que viriam a constituir os antigos reinos de França ou de Inglaterra, por exemplo, os poderosos magnatas portugueses eram residuais, com pouca capacidade de investimento em notáveis castelos e paços, ou em obras de arte devocional para as suas capelas privadas ou para os mosteiros de que eram patronos.

Resultados práticos deste processo de retirada de poderes às classes dominantes e das suas consequências para a produção artística foram alguns dos seguintes: concentração dos investimentos nas acções dos monarcas, em especial na arquitectura militar (por parte dos reis, mas também das Ordens militares, com destaque para os reinados de Afonso III e Dinis), e, no que à escultura diz respeito (tema que aqui nos ocupa) assiste-se ao investimento por parte de alguns soberanos e suas mulheres na encomenda de monumentos funerários, que, como noutros locais da Cristandade, eram derradeiras e poderosas marcas de poder, de legitimidade e de demonstração de continuação dinástica, objectos de forte sentido escatológico mas também político. Estes, apesar de realizados por artistas anónimos e muito provavelmente itinerantes, foram marcados pela inovação ou, pelo menos, alinhados com o que se fazia na Europa de então, em particular a partir do reinado de Afonso III. Alguma escultura de animação arquitectónica vai ser reveladora da lenta adesão aos valores da arte gótica e vamos encontrar bons exemplos na abadia de Alcobaca nos primeiros espaços monásticos a serem construídos, no interior da igreja e, mais tarde, no claustro (Pereira 1995: 345-352), nos claustros das catedrais de Coimbra (Pereira 1995: 355-356) e de Lisboa (Fernandes 2006: 18-69), três obras também de patrocínio régio, bem como em construções devidas a importantes famílias nobres como aconteceu, em época mais tardia, com o claustro da abadia cisterciense de Celas (último terço do século XIII). Impulso relevante para o desenvolvimento da escultura associada à arquitectura foi dado pela impressionante difusão das casas das Ordens Mendicantes,

em particular após 1230¹, com a difusão do gosto pela representação mais naturalista da flora nos capitéis esculpidos nos claustros e interiores das igrejas conventuais.

Também a escultura devocional, ainda que muito arreigada a valores da imaginária românica, em meados de Duzentos dá importantes passos no sentido do naturalismo gótico, mas sobre a clientela destas obras não é hoje possível reconstruir a verdade histórica, já que estão, na sua maioria, descontextualizadas (em museus e colecções privadas e sem conhecimento sobre as respectivas procedências). O investimento privado (da nobreza) é, nestes anos, pouco expressivo (se exceptuarmos as memórias funerárias em que alguns investiram, mas poucas subsistiram até hoje), e destacam-se, em particular as obras mandadas fazer por filhos e filhas, legítimos e ilegítimos de reis, em especial por irmãs de Sancho II, enquanto promotoras e/ou re-fundadoras da construção de mosteiros de observância cisterciense ou como comitentes de obras funerárias destinadas a membros da sua família.

Escultura funerária

É verdade que nem todos os reis e rainhas mandaram fazer antecipadamente os seus monumentos funerários. Ao terem deixado essas missões para os filhos e sucessores, acabaram por não ter as suas memórias perpetuadas em túmulos esculpidos nas suas faces com heráldica e/ou decorados com cenas religiosas ou a eternização das exéquias ou das lamentações da morte, assim como as suas efigies representadas sob as tampas tumulares. A maioria são, assim, arcas lisas, despidas de identificação e imagética que os recorde. Nada nos garante, porém, que não obstante a ausência de esculturação não tivessem sido enriquecidos com outros objectos que permitiam a sua solenidade e a identificação dos defuntos: pinturas nas faces pétreas dos sarcófagos (especialmente com elementos heráldicos), entretanto desaparecidas por terem sido colocados na antiga e desaparecida galilé da Real Abadia de Sta. Maria de Alcobaça e, portanto, sujeitos às acções nefastas dos agentes atmosféricos, o que os terá feito desaparecer, ou eventuais panos tecidos ou bordados onde se divisassem os escudos heráldicos e legendas identificativas dos monarcas e dos seus filhos e que serviam para cobrir, decorar e identificar os tumulados nos sepulcros lisos e, para além da concentração de decoração ou elementos identificadores concentrados no *moimento*, poderão ter tido, também, nos muros mais próximo, a exibição de objectos associados à sua

¹ Mattoso (1992: 329-345); Fernandes (2020: 119-120) sobre a expansão e consequentes efeitos sociais e construções dos Mendicantes, em especial dos franciscanos.

vida e, por consequência, à sua memória. Apesar da grande probabilidade terem existido, não temos documentos que o confirmem.

No ano que nasceu Afonso de Castela (1221), dever-se-ia estar a esculpir o túmulo da rainha Urraca de Castela, mulher de Afonso II de Portugal (falecida em 1220), muito provavelmente por vontade deste último que ainda lhe sobreviveu três anos². Foi sepultada na Abadia de Alcobaça, tal como o marido, inaugurando assim um novo lugar de sepulturas régias, pensado inicialmente para todos os reis seus sucessores. (Fig. 1)

O sepulcro da rainha Urraca, não obstante a linguagem estilística, enquadra-se no que identificamos como arte românica, pertence a um tempo em que no reino de França já se tinha esculpido a sepultura com jacente para o rei Quildeberto I (496-558), encomendado no século XII pelos monges de Saint-Germain-des-Prés, ainda com uma efigie pouco volumosa e escavada «em tina» (Erlande-Brandenburg 1975: 109), e que também se esculpia o túmulo do rei Clóvis (465-511) mandado fazer pelos monges de abadia de Saint-Geneviève, c.1220-1230 ou, em território bem mais próximo, o túmulo com o «jacente adormecido» de Fernando II de Leão, na catedral de Compostela (Sánchez Ameijeiras, 2021, no prelo), entre outros exemplos.

Mas, em Portugal, esta parece ter sido (do que se conhece) a primeira experiência de sarcófago monumental com jacente relevado sobre tampa sepulcral. Tem a estátua da rainha disposta em decúbito supino, coroada e com vestes de aparato (como se estivesse disposta para receber as últimas homenagens durante os dias das cerimónias fúnebres), e a restante iconografia do sepulcro segue modelos usuais no tempo –Cristo ladeado pelo Tetramorfo e entre os apóstolos que se dispõem sob arcaria de volta inteira– e, num dos topo do sarcófago, a primeira (e uma das raras) cena de Lamentação sobre a



Fig. 1 – Sepulcro da rainha Urraca de Castela. c.1220. Autor não identificado. Abadia de Santa Maria de Alcobaça. Foto: © José Pessoa/ADF-DGPC.

² Real (1986: 80-82); Barroca (1993: 142-144); Fernandes (2017: 397-421), sobre as diferentes propostas de identificação apresentadas e defendidas por diversos autores (ora D. Beatriz, ora D. Urraca) e as fundamentações para a identificação.

morte, protagonizada pelo próprio rei Afonso II, entronizado ao centro e ladeado por outras personagens que, como ele, puxam os cabelos e arranham os rostos em sinal de dolo. Este tema, que se tornou muito comum na Península Ibérica, em especial na escultura funerária castelhana-leonesa e na da Coroa de Aragão no século XIII, em Portugal teve apenas este precoce exemplo e só voltaria a ser representado na primeira metade do século XIV, no desaparecido sepulcro do cavaleiro Guilherme de Cardona (Esperança 1656-66: 50; Barroca 1987: 275), de origem aragonesa e ligado à corte da Rainha Santa (Isabel de Aragão), assim como no túmulo de um cavaleiro de Monsaraz, Gomes Martins, de meados da mesma centúria³. (Figs. 2 e 3)]



Fig. 2 – Vista superior do sepulcro da rainha Urraca de Castela. c.1220. Autor não identificado. Abadia de Santa Maria de Alcobaça. Foto: © Henrique Ruas/DGPC.

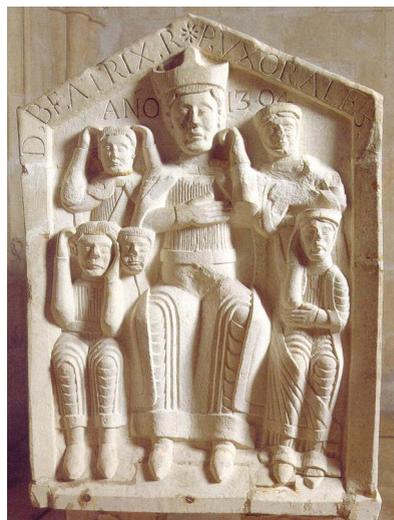


Fig. 3 – Cena de Lamentação. Sepulcro da rainha Urraca de Castela. c.1220. Autor não identificado. Abadia de Santa Maria de Alcobaça. Foto: © Henrique Ruas/DGPC.

O túmulo da rainha Urraca (neta de Leonora da Aquitânia e filha de Leonor de Inglaterra, ambas comitentes e/ou beneficiárias de importantes monumentos funerários para relevantes abadias cistercienses –Fontevraud e Las Huelgas de Burgos–), com o seu jacente, com a arca parelipidédica assente sobre colunas e com decoração nas quatro faces foi inovador para o tempo

³ Almeida/Barroca (2002: 234) Neste sarcófago representa-se as exéquias do cavaleiro através do cortejo fúnebre, com figuras religiosas de um lado e leigos do outro, estes últimos a exprimir gesto de lamentação (a puxar as barbas e os cabelos), com um deles a mostrar o escudo de Gomes Martins invertido (à maneira do tradicional tema «correr as armas», que, na produção tumular portuguesa, apenas encontrou eco nesta obra.

em que foi realizado (se o integrarmos na realidade escultórica portuguesa das primeiras décadas do século XIII) e inaugurou, assim, um modelo de monumentos funerários que teve longa continuidade entre nós, pelos menos até ao final do século XIV. Na verdade, porém, durante o século XIII, este modelo continuou a ser raro.

Só passadas mais de duas décadas voltaríamos a ter um exemplo de sepulcro –com jacente e decorado nas quatro faces, assente sobre colunas decoradas– ligado a membros da família real (ainda que se trate de um bastardo régio, filho de Sancho I), Rodrigo Sanches, morto em 1245, em consequência de ferimentos graves sofridos em combate (Lide de Gaia). O túmulo terá sido mandado fazer por uma irmã (também bastarda de Sancho I), Constança Sanches, monja no cenóbio cruzio de Coimbra, e recorrendo a um ou vários lapicidas dessa cidade, bem como à boa pedra calcária das pedreiras que aí existem. Para além do sepulcro (cenotáfio) teve junto de si um epitáfio epigrafado, também mandado fazer por sua irmã, que foi lido e transcrito (Cunha 1642: 382-383) antes de ter desaparecido, e que realçava as suas muitas virtudes e o comparava ao famoso Rolando, isto é, e como já foi sublinhado «Tal era o retrato modelar do bom cavaleiro que a literatura cortês propunha aos seus pares em meados do século XIII» (Mattoso 1993: 131). Este túmulo tem já uma longa fortuna crítica, mas, nos últimos anos, após ter sido retirado de um arcossólio onde foi colocado no século XVII, foi necessário rever muito do que já se tinha escrito (Barroca 2000: 813-818; Fernandes 2010-11: 109-124). E acrescentar novas informações e propostas de leitura, uma vez que mais três faces do sarcófago ficaram visíveis e revelaram-se muito mais interessantes do que se poderia imaginar (Barroca 2013: 151-189; Fernandes 2014: 1-38). (Fig. 4)



Fig. 4 – Vista superior do sepulcro de D. Rodrigo Sanches. c.1245-1260. Autor não identificado. Igreja do mosteiro de S. Salvador de Grijó (Porto). Foto: © PAF.

Não cabe no âmbito deste estudo fazer uma descrição detalhada dos temas que compõem este monumento funerário, uma vez que esse estudo já foi realizado (Correia 1956: 27-29; Fernandes 2010-11: 109-124; Fernandes, 2014: 1-37), mas não posso deixar de chamar a atenção para o facto desta obra ser um excelente exemplo para documentar esse tempo artístico vivido em Portugal, em especial na escultura, a partir do segundo quartel do século XIII: um tempo de forte resistência/manutenção de modelos estilísticos e iconografias que caracterizam melhor a arte dita românica e, em simultâneo, a introdução, gradual e tímida de inovações formais e temáticas mais conotadas com a arte de origem francesa e que representava a afirmação da modernidade (o designado Gótico). A arte portuguesa destes tempos é talvez um dos bons exemplos da arte medieval ocidental onde, dificilmente, se pode compartimentar as realizações escultóricas dentro das habituais designações de «Românico» ou de «Gótico» e até onde as designações de tardo-românico ou de proto-gótico também parecem não explicar cabalmente o que nos é dado a conhecer. Os tempos ditos de «transição» entre os artificiais «estilos» são os mais complexos, mas também, e muitas vezes, os mais vivos, mais desafiantes para os historiadores da Arte⁴. E este tempo, na arte portuguesa, que corresponde ao tempo de vida de Afonso X é, sem dúvida um desse tempos. Por isso, o sarcófago de Rodrigo Sanches mantém o recorte das figuras muito sumário, pouco proporcionado (cabeças muito grandes), tanto em temas já tradicionais na arte cristã, como Cristo entre os apóstolos, numa das faces largas, ou nas cenas da Adoração dos Magos, Apresentação do Menino no Templo ou no Calvário, nos topos do sarcófago, bem como um certo hieratismo e frontalidade tão caros à arte dos séculos XI e XII, mas que se manteve. Também não podemos deixar de notar que nestas últimas cenas a presença de elementos comuns às iconografias desenvolvidas na arte gótica internacional (peninsular e transpirenaica), como podem ser exemplos o rei Mago Melchior que já faz o gesto de retirar a coroa da cabeça em reverência/homenagem ao Menino, ou a cruz onde Cristo é crucificado ter os braços terminados em flor-de-lis (como podemos ver em cruzeiros de altar e processionais, em ouro ou em cobre, produzidas na centúria de Duzentos, ou, ainda, em diversas iluminuras, todas também de meados do século XIII), ou mesmo o facto de Cristo crucificado, embora ainda coroado como Rei dos Judeus, já não ser triunfante, e ter os olhos fechados e a cabeça algo inclinada para a direita, bem como o facto de ter os pés sobrepostos e presos com um só cravo. (Figs. 5 e 6)

⁴ Botto Varela/Serrano Coll/Macneill (eds), (2020) destaca este título entre alguma da bibliografia sobre a arte medieval em tempos de «transição» (e que não corresponde, nos diferentes países às mesmas cronologias), um tema que tem vindo a ser analisado e discutido, com mais acuidade nos últimos anos.



Fig. 5 – Calvário. Topo do sepulcro de D. Rodrigo Sanches. c. 1245-1260. Autor não identificado. Igreja do mosteiro de S. Salvador de Grijó (Porto). Foto: © PAF.



Fig. 6 – Adoração do Magos e Apresentação do Menino Jesus no Templo. Topo do sepulcro de D. Rodrigo Sanches. c. 1245-1260. Autor não identificado. Igreja do mosteiro de S. Salvador de Grijó (Porto). Foto: © Paróquia de Grijó.

Na outra face larga –a que esteve oculta nos últimos séculos– para além de um menor grau de deterioração, os temas escolhidos são novos (na escultura portuguesa medieval) e algo surpreendentes: uns, com grande destaque e perfeitamente comuns em sepulcros de filhos de monarcas (em especial se forem ilegítimos) –os grandes brasões com as Armas do Reino–; outros relacionados com a fé na ressurreição e na protecção dos santos: uma grande e haste de videira representada com a sugestão de brotar do interior do túmulo, e que se espraia pelo campo escultórico terminando na boca do que podemos identificar como um *green beast* (Fernandes 2014: 60-65; Proença 2021), ao mesmo tempo que nos espaços livres foram representadas duas grandes vieiras, numa clara alusão a Santiago (Fernandes 2020: 89) e à sua protecção e valor salvífico (Castiñeiras González 2016: 42). (Fig. 7)



Fig. 7 – Face larga com heráldica, vieiras e videira com «green beast». Topo do sepulcro de D. Rodrigo Sanches. c. 1245-1260. Autor não identificado. igreja do mosteiro de S. Salvador de Grijó (Porto). Foto: © PAF.

O jacente do cavaleiro, mesmo com significativo grau de destruição no rosto e noutras áreas, é uma figura que revela a actualização do gosto (da moda) relativamente à indumentária que se usava nos reinos do Ocidente de então pelos varões laicos e nobres –sobre a armadura veste túnica e capa (perpunto) com comprimentos que pouco ultrapassam a altura dos joelhos, e com recorte muito largo para os braços, e que é diferente do que vamos encontrar nos jacentes de cavaleiros do século XIV. De assinalar, ainda, que sobre a tampa, junto aos pés do jacente, representa-se (embora hoje já muito destruído) um conjunto de anjos, estando um deles a dar corpo à primeira representação, em solo português, do conhecido tema da *Elevatio animae*.

O século de Afonso X foi também o século da afirmação das comunidades religiosas mendicantes, da sua cultura e doutrina religiosas, da elevação das suas casas conventuais nos núcleos urbanos e também o século dos primeiros mártires mendicantes, rapidamente santificados na devoção popular primeiro e por Roma depois. O caso dos franciscanos mortos em Marrocos a mando do califa Abu Yusuf al-Mustansir (conhecido no vernacular português por Miramolim), designados por «os cinco mártires de Marrocos», são, com as suas mortes e consequentes atração pelas suas relíquias, um desses extraordinários acontecimentos que dão prova do fundamentalismo cristão na procura do martírio/santificação (Oliveira 2020: 45-53.), nesse tempo que ainda é de cruzada (Fernandes 2020: 22-29; Fontes 2020: 83).

Neste contexto, para além da necessidade de criar (inventar e produzir) iconografia variada para narrar os momentos mais importantes das vidas dos fundadores das duas ordens religiosas (como veio a acontecer em Itália), também foi necessário fazer o mesmo para outros santos que foram surgindo entre os membros de ambas as comunidades. Os cinco mártires, contemporâneos de S. Francisco de Assis, e por ele exortados a seguirem para terras dos infiéis para a disseminação da mensagem redentora cristã, embora tivessem origem italiana (Beraldo, Oto, Pedro, Adiuto Acúrcio e Vidal), por terem passado primeiro por Portugal (em 1219) e terem sido recebidos (ao que consta) por mulheres da família real portuguesa (a rainha Urraca e a sua cunhada Sancha) antes de seguirem para o Norte de África e, ainda, pelo facto dos seus restos mortais terem sido trazidos de Marrocos para Coimbra por um príncipe português (Pedro Sanches, o segundo filho varão de Sancho I) tendo ficado aqui sepultados, faz com que o seu culto seja especialmente português e a sua primeira iconografia também tenha sido aqui criada com o objectivo de dar narratividade aos dois cenotáfios-relicários onde os seus restos mortais foram guardados quando foram distribuídos por dois mosteiros. Em 2020 assinalaram-se os 800 anos do martírio dos cinco franciscanos –16 de Janeiro de 1220– ano em que também os seus restos mortais foram trazido para Portugal, depositados no mosteiro dos agostinhos de Coimbra (mosteiro de Santa Cruz) e, uma parcela mais pequena dos ossos, no mosteiro de Lorvão, a pedido de uma irmã do rei Afonso II e de Pedro Sanches, a princesa Sancha, que aí residia a pedido da sua irmã, refundadora do mosteiro de Lorvão. E é precisamente com os cenotáfios-relicários para conter estas importantes relíquias (importância que se percebe perfeitamente da literatura hagiográfica sobre estes mártires) (Pacheco 2020: 55-62) que advém a primeira fase da iconografia que hoje conhecemos. (Fig. 8)



Fig. 8 – Arca-relicário dos Cinco Mártires de Marrocos (antes do restauro). c. 1220.1250.
Proc.: Mosteiro de Sta. Maria de Lorvão.
Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra. Foto: ©José Pessoa/ADF-DGPC.

Se do cenotáfio-relicário realizado para o mosteiro de Santa Cruz não podemos descrever o que aí se representava originalmente uma vez que já não existe e foi substituído no século xv por outro lavrado em prata (Barroca 1993: 133-134), no que respeita ao que foi esculpido para Lorvão –uma pequena arca lavrada em pedra branda das pedreiras de Coimbra, destinada a um igualmente pequeno arcosólio, e que hoje se conserva no Museu Nacional de Machado de Castro (Coimbra)–, é possível não apenas referir o que aí se representa, mas avançar também como algumas considerações⁵.

Repare-se no conteúdo iconográfico, em especial porque é o primeiro documento material sobre a história dos franciscanos evangelizadores e mortos no Magreb que chegou aos nossos dias e é também a primeira e única vez em que o tema exclusivo é o da sua missão. Nas obras de tempos posteriores dedicadas a estes mártires o acento é sempre colocado no martírio. Ora, aqui, é o diálogo entre duas culturas e duas religiões que é destacado, dando ênfase à coragem, espírito sacrificial, mas, e muito importante, à missão evangelizadora dos franciscanos proposta pelo fundador da Ordem. O que aqui podemos observar é a presença dos franciscanos que interpelam o rei de Marrocos (através da voz e domínio da língua árabe pelo irmão Beraldo), Miramolim, a figura que se encontra sob o sexto arco, na extremidade esquerda da arca, sentado num trono-banco (faldistório), com as pernas traçadas, a cabeça

⁵ Antes deste texto, outros autores já dedicaram vários estudos, muito sintéticos ou algo mais desenvolvidos à arqueta-relicário dos Cinco Mártires de Marrocos, pelo que, no geral pode considerar-se uma obra bem estudada no contexto da historiografia artística portuguesa e até estrangeira. Uma boa descrição do que aí se representa pode ler-se em Cassio (2011).

coberta por turbante e em rotação para o observador (mas sem perder a relação directa, através do olhar, com o primeiro frade franciscano que dele se aproxima –sob o quinto arco–), cabelos não muito longos, rosto desbarbado e expressão tranquila. Os braços do rei estão afastados e com as mãos segurava (em tempos) um instrumento musical (Ferreira 2014: 411-449). Os cinco franciscanos perfilam-se diante de Miramolim e revelam atitudes diversas, todos descalços e vestidos com o hábito da ordem, cobrindo as cabeças com o capuz, à excepção do primeiro que deixa ver a corte tonsurado da sua cabeça. Este, encontra-se de perfil, tem as mãos unidas em gesto de prece e de argumentação, enquanto os outros quatro frades, estabelecem diálogo entre si, aos pares (*sacras conversationes*). (Fig. 9)



Fig. 9 – Detalhe das figuras da arca-relicário dos Cinco Mártires de Marrocos. c. 1220.1250. Proc.: Mosteiro de Sta. Maria de Lorvão. Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra. Foto: © CVF.

A historiografia tem repetido a ideia de que esta iconografia é, certamente, o resultado da transposição do que antes se podia observar na arca-relicário feita para as relíquias que ficaram guardadas em Santa Cruz de Coimbra. Mas a verdade é que apesar da descrição de Flávio Gonçalves sobre esta última obra ir no sentido de ter tido a representação do martírio dos cinco franciscanos (Gonçalves 1963: 7-9) ⁶, sem que nunca a tenha visto, desconhecemos

⁶ Também citado por Ferreira (2014, nota 8) «demonstrou que o rei Afonso II mandou fazer uma urna de pedra para as relíquias de Santa Cruz de Coimbra e que esta urna foi só concluída postumamente, por volta de 1230. A urna era ainda visível no século XVII, tendo o cônego D. Marcos da Cruz registado que esta apresentava, em relevo, a história do martírio. A presença de uma superfície esculpida explicaria o

totalmente qual era a decoração desse primitivo relicário, supostamente mandado fazer pelo próprio rei Afonso II. Nesse sentido, deve partir-se do princípio de que esta é mesmo a primeira obra a representar o tema da tentativa de evangelização do rei de Marrocos pelos cinco mártires (o sexto franciscano, Vidal, adoeceu em Portugal e não seguiu viagem com os restantes), e não exactamente o martírio ou a sua sentença. Ou seja, a arqueta-relicário feita para Lorvão pode ter uma iconografia diferente da que foi feita por outro escultor e a pedido de outros clientes para o mosteiro dos agostinhos de Coimbra.

Esta é uma iconografia nova porque nova era a história que era preciso contar através de imagens. Tal como Manuel Pedro Ferreira, também me parece possível que «o artista que esculpiu a arca-relicário de Lorvão teria pois tido acesso a uma narrativa oral e/ou a um modelo escultórico pouco posteriores ao martírio, embora não se possa excluir a possibilidade de o programa iconográfico a que obedeceu ter sido contaminado por outras fontes (Ferreira 2014: 439)» e que o próprio infante Pedro Sanches pode ter sido a ajuda necessária para descrever não só a figura de Miramolim⁷ (jovem, imberbe, de cabelos curtos e anelados) porque, de facto, teve conhecimento real sobre a personagem em causa e do ambiente da sua corte.

Nesta única face decorada da arca-relicário, o artista responsável, criou uma composição cenográfica constituída por uma sequência de arcos trilobados que assentam em colunas com capitéis. Estes são decorados com motivos estilizados e que, se observarmos com atenção, percebemos que são todos decorados com um modelo compositivo muito comum nos capitéis românicos portugueses tanto de influência bracarense como galega: duas hastes em voluta que se abrem para cada um dos lados da face do capitel e que deixam lugar, ao centro, para a representação de uma folha, de um fruto ou uma figura humana ou zoomórfica, não sendo, por isso, a representação dos também muito vulgarizados «cogulhos» que se usaram desde o século XI até ao XIV (correspondendo a um progressivo naturalismo na representação dos motivos fitomórficos dos capitéis dos séculos XI e XII). O que aqui vemos é, por isso, a transposição de modelos «arcaizantes», mas ainda bastante em voga em Portugal na primeira metade do século XIII.

facto de a conclusão do relicário ser vários anos posterior à morte do rei. O facto de a urna ter sido adjectivada, no século XV, como preciosa, poderá aludir aos relevos e à sua policromia. A hipótese de a urna ser despida de qualquer ornamento deixaria por explicar o tempo que levou a ser concluída e obrigaria a considerar como fantasiosa a sua descrição por D. Marcos da Cruz».

⁷ Huici Miranda (1957: 437-438) em Janeiro de 1220, data do encontro com os cinco franciscanos e data, também, em que o infante Pedro Sanches se encontrava ao serviço do monarca almóada, o califa de Marrocos não teria mais do que dezassete anos, talvez incompletos.

Também a presença dos arcos trilobados parece ser a única base argumentativa sobre a qual assenta a ideia defendida em 1923 por A. A. de Gonçalves de que a arca-relicário deverá ser contemporânea dos capitéis historiados do claustro da abadia cisterciense de Santa Maria de Celas (Coimbra). Esta ideia teve também eco em quase todos os textos escritos sobre a obra até aos nossos dias. Mas, se olharmos atentamente para as figuras esculpidas nos muitos capitéis deste claustro, rapidamente percebemos a existência de diferenças muito claras e dificilmente confundíveis. A visão de A. A. Gonçalves, como a de alguns historiadores do seu tempo, era muito circunscrita à proximidade das obras entre si, e não tanto do entendimento da arte dos finais do que habitualmente designamos por Românico, como um fenómeno artístico muito abrangente, em territórios e fronteiras, e na realização de muitas das obras artísticas que conhecemos por artistas itinerantes, que viajavam entre cidades, regiões ou reinos e que consigo traziam modelos de outras paragens e os reproduziam a cada nova encomenda. Ou seja, este tipo de arcarias trilobadas, ou apenas só um arco trilobado a decorar um capitel – como encontramos no claustro de Celas, que foi construído na segunda metade do século XIII (Fernandes 2020: 109-113 e 134-136) – sabemos hoje, pela análise de muitas obras de arte figurativa (em diferentes materiais e técnicas), constitui uma linguagem estilística muito comum ao longo do século XIII, e logo desde as primeiras décadas, como se pode ver, por exemplo (e entre muitos outros que poderíamos referir) nos túmulos das igrejas de Carrión de los Condes, já bem analisados num estudo de Clementina Ara Gil, onde esse é o modelo de arco mais requente nos exemplos de escultura funerárias (Ara Gil 1992: 21-52), ou em pinturas como as do frontal de altar de Avia, de c. 1202, ou, no já antes referido túmulo de D. Rodrigo Sanches, entre tantas outras obras, motivo pelo qual entendo que esse não deve ser o argumento que justifica datar esta obra dos finais do século XIII ou primeiras décadas do XIV.

Ora, no caso da arca-relicário dos Mártires de Marrocos, os arcos trilobados e escavados em profundidade, não são inseridos em qualquer outra estrutura e deixam espaço livre, na parte superior, para a representação de edifícios (casas, palácios, mesquitas?) formando um casario compacto, mas cuja sobreposição sugere a tentativa de conferir alguma profundidade (uma perspetiva empírica), onde podem ver-se janelas de diferentes formatos e telhados de duas e quatro águas, com telhas bem demarcadas e com os vértices sublinhados por esferas. Este tipo de remate superior de uma composição com edifícios que ora representam Jerusalém, ora uma cidade fictícia ou outra qualquer com existência real (aqui poderá ser a representação de Marraquexe) é uma opção que encontramos em várias obras de arte românicas,

esculpidas nos séculos XII e XIII. Exemplos muito conhecidos são o do relevo da «Incredulidade de S. Tomás» no mosteiro de S. Domingos de Silos (séc. XII), e talvez ainda mais interessante na comparação com a obra portuguesa seja o relevo (antigo frontal de altar) com a cena da «Entrada Triunfal de Cristo em Jerusalém», datável dos séculos XII, início do XIII e procedente da igreja de San Nicolás de Soria, (hoje na Concatedral de San Pedro da mesma cidade), onde sobre os arcos que enquadram a cena, a cidade de Jerusalém é apresentada por torres fenestradas, com tectos cônicos e revestidos de telhas. (Fig. 10)



Fig. 10 – Entrada Triunfal de Cristo em Jerusalém. Séc. XII-XIII.

Proc.: Igreja de San Nicolás de Soria. Concatedral de San Pedro de Soria. Foto: WEB (domínio público).

De 1235 é a iluminura que representa Luís IX de França e sua mãe, Branca de Castela⁸, enquadrados, respectivamente, por arcos trilobados sobre os quais se representa um casario, e o mesmo acontece noutra iluminura de uma Bíblia Moralizada (ca. 1220-1230), conservada em Viena, onde se representa o mesmo monarca após o regresso da cruzada, entronizado sob um arco trilobado e, sobre este, uma arquitectura palaciana e eclesiástica⁹. Este é mais um elemento da composição escultórica da arca-relicário que permite equacionar uma datação anterior à que lhe tem sido atribuída. (Fig. 11)

⁸ *Bíblia de S. Luís*. Nova Iorque: The Morgan Library and Museum, MS M. 240, fol. 8

⁹ Le Goff (1996: fig. 7) publica esta iluminura da *Bíblia Moralizada*. Viena: Österreichische Nationalbibliothek, cod. 119, fº 246 rº.



Fig. 11 – Luís IX de França e Branca de Castela (detalhe da iluminura). *Bíblia de S. Luís*. Nova Iorque: The Morgan Library and Museum, MS M. 240, fol. 8.

Do ponto de vista estilístico, a arca-relicário também foi comparada, por Vergílio Correia, com um fragmento de um sepulcro que se guarda no museu municipal de Santarém, onde se representam franciscanos sobre arcaria trilobada (obra datável do final do século XIII) (Correia 1924: 32).

A verdade é que as figuras dos cinco franciscanos que se distribuem sob cada arco trilobado na arca-relicário dos mártires franciscanos, apesar de romperem com a frontalidade, são tão desproporcionados (se tivermos em conta um cânone clássico) quanto os dos franciscano representados no fragmento tumular de Santarém, ainda que não sejam, claramente, da mesma autoria, mas apresentam um tratamento formal dos corpos e das cabeças, bem como dos panejamentos dos hábitos que lhes confere alguma uniformidade assim como a sugestão de mobilidade e interação as figuras de ambas as obras. Na escultura portuguesa, até ao 3.º quartel do século XIII, e em particular na escultura funerária, a representação anatómica é muito marcada pela desproporção, com a propositada valorização das cabeças e das mãos, razão pela qual é normal que as representações das figuras que vemos no fragmento tumular e na arca-relicário apresentem um certo «ar de família», que mais não é que a tendência artística da época.

Um outro aspecto a ter em conta quando se apresenta uma proposta de datação crítica para a arca-relicário é o facto dos hábitos que os franciscanos

vestem apresentarem um tipo de capuz que só é usado até 1260 –capuz pontiagudo cosido à túnica¹⁰, que depois é substituído por um capuz redondo, ligado a uma gola ampla (redonda sobre o peito e bicuda sobre as costas) independente da túnica–, o que ajuda, também, a compreender que esta obra deverá ser anterior a essa data. (Fig. 12)



Fig. 12 – Detalhe das figuras da arca-relicário dos Cinco Mártires de Marrocos. c. 1220.1250. Proc.: Mosteiro de Sta. Maria de Lorvão. Museu Nacional de Machado de Castro, Coimbra. Foto: © CVF.

Se as relíquias chegaram a Coimbra em 1220, celebradas com todo o júbilo e solenidade de que este acontecimento se revestiu, e se a sua incorporação nos dois mosteiros (Santa Cruz e Lorvão) ocorreu também por esse tempo, porque esperaria a comunidade de Lorvão várias décadas para mandar esculpir uma pequena arca para guardar a única e tão preciosa relíquia dos mártires franciscanos que tinham à sua guarda? Não se trata de uma obra demasiado cara, é certo, isto é, não se trata de um sarcófago de grandes dimensões esculpido nas quatro faces, mas de uma arqueta sepulcral esculpida apenas numa das faces e, o que não nos permite argumentar sobre questões de ordem financeira como um impedimento pois constituiria uma despesa perfeitamente comportável pelos promotores do cenóbio de Lorvão, fossem estes qualquer uma das filhas de Sancho I ou a comunidade monástica com os seus próprios meios. Se não aconteceu de imediato, ou porque era preciso algum tempo para encontrar o artista certo, ou planear a encomenda e proceder à execução

¹⁰ A presença deste tipo de capuz e até quando foi usado pelos franciscanos já havia sido referida

da obra, podendo ter sido guardada a relíquia, com muita probabilidade, numa caixa de metal ou de madeira, ainda sem iconografia alusiva aos venerados mártires, creio que terá sido do maior interesse da parte das duas irmãs de Afonso II, D. Teresa (1176-1250) e D. Sancha (1180-1129), mandar fazer um relicário que, através da sua iconografia suscitasse a melhor percepção sobre a importância da relíquia ali guardada e ajudasse a manter na memória dos fiéis a história vivida pelos franciscanos em Marraquexe, suscitando assim uma devoção mais emotiva. Julgo, pelos argumentos de ordem estilística já apresentados, e pela lógica das vivências dos acontecimentos históricos em torno da vinda e recepção das relíquias, que a realização deste cenotáfio não deverá ultrapassar a primeira metade do século XIII.

Escultura monumental (de animação arquitectónica)

Já qui foram referidos os capitéis do século XIII do edifício cisterciense de Alcobaça, bem como os dos claustros da catedral de Coimbra, primeiro (c.1218 -1223), e da catedral de Lisboa (obras iniciadas c.1281) depois, e de como estes revelam, por lado, a resistência aos modelos escultóricos do século XII – com a continuação da representação dos elementos vegetalistas muito estilizados («cogulhos») embora mais evoluídos – e por outro, uma lenta progressão naturalista no talhe e no tipo de plantas representadas, ou nas cenas de animais afrontados (modelos românico praticamente sem alterações) e muito raros capitéis decorados com elementos antropomórficos, de talhe sumário. A escultura monumental da segunda metade do século XIII que ocupa um lugar singular na arte portuguesa dessa centúria é, sem dúvida, constituída pelo conjunto dos capitéis do claustro da abadia cisterciense de Santa Maria de Celas (Coimbra). [Fig. 13]

por outros autores –Ferreira (2014: 439), baseado em estudo anterior– Tomás Gálvez (2004) <https://afeexplicitada.wordpress.com/2017/11/20/o-habito-franciscano-uma-curiosa-historia-da-veste-medieval/>



Fig. 13 – Vista da ala Sul e Este do claustro da abadia de Sta. Maria de Celas (Coimbra). Foto: © Sergiy Scheblikin.

A análise e interpretação cuidada da escultura (estilo e iconografias) deste claustro é uma tarefa demasiado ampla para poder integrar este estudo, pelo que apenas me centrarei nos aspectos fundamentais.

A actual abadia resulta de uma primeira construção patrocinada por D. Sancha, uma das filhas de Sancho I, em finais do século XII e primeiras décadas do século XIII¹¹, e de acrescentos introduzidos noutros séculos. O claustro que hoje vemos, não obstante a hipótese de ter existido um espaço claustreal inicial, mais modesto e contruído em simultâneo com o primeiro edifício para a vivência religiosa e quotidiana das monjas (provavelmente em materiais efémeros), resulta de uma primeira fase da construção definitiva do claustro, realizada na segunda metade do século XIII e correspondente às alas Sul e Oeste, sob o patrocínio de uma dama da nobreza dos reinados de Afonso III e Dinis –Berengária Aires de Gosende (Fernandes 2020: 109-113)– e o acrescento, já no século XVI, das duas alas Norte e Estes que haviam ficado por concluir, mas agora com capitéis sem decoração.

Os capitéis figurativos e historiados que ainda subsistem nas alas Sul e Sudoeste (alguns já não se encontram *in situ* e transitaram no início do século XX para o Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, e outros desapareceram ou deterioram-se)¹² são relevantes no âmbito deste estudo porque eles

¹¹ Morujão (2001) e Rêpas (2021) –sobre a dificuldade de documentar a primeira fase de construção do cenóbio. Gomes; Rossa (1996) e Fernandes (2020: 13-27)– sobre propostas do modelo arquitectónico.

¹² Teixeira (2007) e Fernandes (2020) sobre a totalidade dos capitéis do claustro da abadia de Celas.

documentam, talvez melhor do que qualquer outra obra de escultura produzida em Portugal no século XIII, a resistência/manutenção dos valores da arte dos séculos XI e XII em simultâneo com a presença de novos valores estilísticos e iconográfico que caracterizariam o gosto artístico emanado de França, mais naturalista e mais «humanista», a que designamos habitualmente por Gótico. Esta é a maior força da escultura portuguesa do século XIII –uma arte que prolonga até muito tarde temas antigos e formas estilizadas, com novos desafios iconográficos e uma tímida, mas persistente aproximação ao naturalismo–.

No caso dos capitéis do claustro de Celas, em especial nos da ala Oeste, deparamo-nos com temas e narrativas do universo hagiográfico, lendário e alegórico, mas também religioso, que nos recordam algumas das composições e personagens que podemos encontrar em alguns dos mais representativos claustros românicos do ocidente medieval, ou com capitéis, ou mesmo tímpanos, de portais datados das mesmas cronologias. Desse gosto ainda muito preso ao universo temático e estilísticos da arte românica podem referir-se outros, como são exemplos os capitéis que representam «monstros andrófagos», ou «O Senhor dos Animais», ou o «Voo e a Decida de Alexandre Magno dos céus», ou os martírios de santos como S. Pedro (numa composição tão próxima da que encontramos num dos capitéis do claustro de Saint Pierre de Moissac), ou o martírio (decapitação) de S. Dinis e de S. Paulo. (Figs. 14 e 15)



Fig. 14 – Monstros andrófagos. Capitel da ala Oeste do Claustro da abadia de Sta. Maria de Celas. Foto: © José Pessoa.



Fig. 15 – Martírio de S. Pedro. Capitel da ala Oeste do Claustro da abadia de Sta. Maria de Celas. Foto: © José Pessoa.

Mas se ala Sul apresenta um maior número de capitéis dedicados a temas da vida da Virgem e de Jesus (da infância à Ressurreição), e é nesses onde se

dá conta da ainda insipiente, mas persistente arte gótica, a verdade é que estes também convivem com capitéis que continuam a expressar uma herança antiga e que esta tem aqui a sua presença, talvez a última, porque não teriam continuidade em obras posteriores, pelo menos não da mesma forma. Refiro-me a capitéis como os que representam a «Decapitação de S. João Baptista e o Festim de Herodes», ou a «bailadeiras entre fitas e folhagem», ou o muito intrigante capitel do possível «Santiago Cavaleiro de Cristo» que parece ter as bases assentes num substrato cultural mais antigo (no tema do «Cavaleiro Vitorioso» e, sobretudo no «Combate entre Rolando e Ferraguto»). (Figs. 16 e 17)



Fig. 16 – Festim de Herodes e Decapitação de S. João Baptista. Capitel da ala Sul do Claustro da abadia de Sta. Maria de Celas. Foto: © José Pessoa.



Fig. 17 – Santiago cavaleiro de Cristo. Capitel da ala Sul do Claustro da abadia de Sta. Maria de Celas. Foto: © José Pessoa.

Estes temas convivem, e alternadamente, com sequências mais ou menos lineares de cenas da vida de Cristo, ou com a representação dos principais santos da Ordem –S. Bento e S. Bernardo– ou com capitéis onde dominam os temas exclusivamente vegetalistas (muito aproximados aos que podemos ver nas iluminuras de manuscritos produzidas no *scriptorium* de Alcobaça durante o século XIII) (Fernandes 2020: 104-107).

Este claustro constitui um *unicum* na arte medieval portuguesa na medida em que é o único claustro com cenas historiadas que subsistiu até à actualidade e porque não se deve à iniciativa da comitência artística de membros da casa real ou a ela ligados por laços de parentesco, mas sim de uma família nobre que, como outras, se fizeram patronos («familiares») de mosteiros e contribuíram com doações para a construção ou para o enriquecimento dos altares com objectos devocionais ou litúrgicos.

Nota final

A realidade fragmentária e muito heterogénea da escultura portuguesa realizada ao tempo de Afonso X, o Sábio, contribuiu para a opção que norteia este estudo: a escolha de algumas obras que são apresentadas como estudos de caso e que ilustram essa mesma realidade. Os 63 anos de vida do monarca castelhano são os anos em que no reino português a escultura foi ainda de gosto genericamente «românico», correspondendo grosso modo à primeira metade do século XIII, e de «transição» ou de «fusão» entre estes modelos estilísticos e iconográficos antigos e prolongados no tempo, com a nova estética que tinha nascido na Île-de-France em meados do século XII, e que se fez sentir timidamente em obras muito pontuais até às primeiras duas décadas do século XIV. A «obra nova» (gótica) só irrompeu, verdadeiramente, pelas fronteiras portuguesas a partir do final do primeiro quartel do século XIV, isto é, com a construção do monumento funerário do rei Dinis (c. 1320-1325) e, sobretudo, com as obras realizadas para a sua mulher/viúva, Isabel de Aragão, pela mão do escultor francês/catalão Pere de Bonneiul (Mestre Pero) a partir de c.1326-1330.

Referencias bibliográficas

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e Mário Jorge BARROCA, (2002), *História da Arte em Portugal. O Gótico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- ARA GIL, Clementina Julia (1992), «Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes. Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva», em *Alfonso VIII y su Época*. I Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, Centro de Estudios del Románico, pp. 21-52.
- BARROCA, Mário Jorge (1987), *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séculos v a xv)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- BARROCA, Mário Jorge (1993), «Arca Relicário dos Santos Mártires de Marrocos», em *Nos Confins da Idade Média. Arte Portuguesa dos Séculos XII-XV*, (Cat. Exposição). Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, pp. 133-134.
- BARROCA, Mário Jorge (2000), *Epigrafia Medieval Portuguesa*, vol. II, tomo I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 813-818.
- BARROCA, Mário Jorge (2013) «As quatro faces de Rodrigo Sanches», *Portugalía*, Nova Série, vol. 34. Porto: DCTP-FLUP, pp. 151-189.
- DIAS (1994), *Arquitectura Gótica em Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa.

- BOTO VARELA, Gerardo, Marta SERRANO COLL, John MACNEILL (eds.) (2020), *Emerging Naturalism. Context and Narratives in European Sculpture 1140-1220*. Turnhout: Brepols.
- CASSIO, Giuseppe (2011), «Modelli da imitare e santi da acclamare. Tragedia e trionfo nell'iconografia dei protomartiri francescani tra Europa e Brasile», em Luciano Bertazzo e Giuseppe Cassio (eds.), *Dai protomartiri francescani a Sant'Antonio di Padova. Atti della Giornata internazionale di studi*. Terni, 11. Padova: Centro Studi Antoniani, pp. 85-166.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio (2007), *La vieira en Compostela. La insignia de la peregrinación jacobea*. Santiago: Xunta de Galicia.
- CORREIA, Vergílio, (1924), *Três Túmulos*. Lisboa: Portugália.
- CORREIA, Vergílio (1956), *Obras, Estudos de História da Arte – Pintura e Escultura*, vol. III. Coimbra: Universidade.
- CUNHA, Rodrigo da (1642), *História Eclesiástica da Igreja de Lisboa*. Lisboa: Manuel da Silva, pp. 382-383.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain (1975), *Le Roi est Mort. Études sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*. Genève: Droz, CNRS.
- ESPERANÇA, Frei Manuel da (1656-66), *História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal*, Parte 2.^a
- FERNANDES, Carla Varela (2010-11), «Construção imagética do herói-mártir. O caso de D. Rodrigo Sanches», *ARTIS – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9/10, pp. 109-124.
- FERNANDES, Carla Varela (Julho-Dezembro 2014), «The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program», *Medievalista online*, 16, pp. 1-38.
- FERNANDES, Carla Varela (2017), «El primer yacente portugués. En torno al sepulcro de la reina Urraca y las posibles relaciones entre los centros artísticos franceses y peninsulares», em Marta Poza Yagüe y Diana Olivares Martínez (eds.), *Alfonso VIII y Leonor de Inglaterra: confluencias artísticas en el entorno de 1200*. Madrid: Ediciones Complutenses, pp. 397-421.
- FERNANDES, Carla Varela (2020), «Portugal e as variações artísticas de um culto: a iconografia de Santiago na escultura dos séculos XIII e XIV», *Ad Limina. Revista de Investigación del Camino de Santiago y de las Peregrinaciones*, 9, pp. 85-110.
- FERNANDES, Carla Varela (2020), *Saints, Heroes and Monsters. The Cloister of the Abbey of Santa Maria de Celas*. Lisboa: Edições Colibri.

- FERNANDES, Hermenegildo (2020), Viver em tempos de cruzada – Os Cristão, en *Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na Formação de Portugal*. Lisboa: MNAA/ Imprensa Nacional, pp. 22-29.
- FERNANDES, Paulo Almeida (2006), «O Claustro da Sé de Lisboa: uma arquitectura cheia de imperfeições?», *Murphy*, 1, pp. 18-69.
- FERNANDES, Paulo Almeida (2020), «A construção da paisagem monumental em tempo de mudança», em *Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na Formação de Portugal*. Lisboa: MNAA/ Imprensa Nacional, pp.112-123.
- FERREIRA, Manuel Pedro (2014), «Notas franciscanas (séculos XIII-XVII): Identidade dos livros litúrgicos menoritas. Iconografia e música no culto dos Mártires de Marrocos», *Itinerarium*, Ano 60, pp. 411-449.
- FONTES, João Luís Inglês (2020), «A Religião nos primeiros tempos de Portugal», em *Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na Formação de Portugal*. Lisboa: MNAA/ Imprensa Nacional, pp. 74-83.
- GONÇALVES, A.A. (1923), *Estatuária Lapidar do Museu Machado de Castro*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- LE GOFF, Jacques (1996), *Saint Louis*. Paris: Gallimard.
- MATTOSO, José (1992), «O enquadramento social e económico das primeiras fundações franciscanas», em *Colóquio do 750º aniversário da morte de Santo António de Lisboa* (1982). Republ. *Portugal Medieval*. Lisboa: INCM, pp. 329-345.
- MATTOSO, José (1993), *História de Portugal*, vol. II. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MIRANDA, Ambrosio Huici (1957), *Historia política del Imperio Almohade*, vol. II. Tetuán: Editora Marroquí.
- OLIVEIRA, Luís Filipe (2020), «Viver em tempos de Cruzada, da conversão ao martírio», em *Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na Formação de Portugal*. Lisboa: MNAA/ Imprensa Nacional, pp. 44-53.
- PACHECO, Milton Pedro Dias (2020), «Os Protomártires de Marrocos. Das fontes hagiográficas às obras iconográficas», em *Guerreiros e Mártires. A Cristandade e o Islão na Formação de Portugal*. Lisboa: MNAA/ Imprensa Nacional, pp. 55-64.
- PEREIRA, Paulo (1995), «O “Modo Gótico” (séculos XIII-XV)», em Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. I. Lisboa: Círculo de Leitores.
- PIZARRO, José Augusto de Sotto Mayor (2008), *D. Dinis. Reis de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- PROENÇA, Carolina Almodôvar (2021), *Entre as Folhas: O Homem, os Monstros e os Animais Verdes na Arte Medieval Portuguesa (Séculos XII-XV)*, Dissertação de Mestrado. Lisboa: FCSH-UNL.
- RÊPAS, Luís (2021), *Esposas de Cristo. As comunidades cistercienses femininas na Idade Média*, 3 vols. [policopiado], Tese de Doutoramento em História, ramo de História Medieval, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (2021), «Conversaciones en la catedral: tramas textuales, litúrgicas y visuales en torno a los sepulcros reales de Compostela», em *Loci Sepulcrales. Panteões e outros ligares de Memória na Idade Média*, (no prelo).
- SEQUEIRA, Gustavo Matos de (1949), *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Santarém*. Vol. III. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- SERRÃO, Vítor (1997), «Tumulária Medieval. Santarém», em *Candidatura de Santarém a Património Mundial*, Vol. II. Santarém: Câmara Municipal.
- TEIXEIRA, Francisco Manuel de Almeida Correia (2007), *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal nos séculos XIII e XIV* [tese de doutoramento]. Faro: Universidade do Algarve – Faculdade de Ciências e Tecnologia.
- VENTURA, Leontina (2006), *D. Afonso III. Reis de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- VILAR, Hermínia (2011), *D. Afonso II. Reis de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores.

Recibido: 02/08/2021
Aceptado: 16/10/2021



ESCULTURA PORTUGUESA DURANTE O REINADO DE
AFONSO X, O SÁBIO: ALGUNS EXEMPLOS

RESUMO: É objectivo deste estudo mostrar, através de exemplos seleccionados, as principais características da escultura portuguesa durante os 63 anos de vida de Afonso X o Sábio, isto é, durante o governo de quatro reis portugueses. Pretende-se sublinhar e demonstrar como nessas seis décadas a escultura portuguesa se manteve, acima de tudo, arraigada à arte herdada do século XII, numa clara resistência, mesmo que, aos poucos, fosse cedendo às novidades do estilo e da iconografia da arte mais moderna da Cristandade ocidental – o Gótico francês.

PALAVRAS-CHAVE: Túmulo. Capitéis. Arco trilobado. Naturalismo. Transição artística.

PORTUGUESE SCULPTURE DURING THE REIGN OF
ALFONSUS X THE WISE: A FEW EXAMPLES

ABSTRACT: The aim of this study is to show, through selected examples, the main characteristics of Portuguese sculpture during the 65 years of life of Alfonso X the Wise, that is, during the government of four Portuguese kings. It is intended to underline and demonstrate how in these six decades Portuguese sculpture has remained, above all, rooted in the art inherited from the 12th century, in a clear resistance, even if, little by little, it gave in to the novelties of the style and iconography of the art of vanguard of Western Christianity – French Gothic.

KEYWORDS: Tomb. Capitals. Three-lobed Arch. Naturalism. Artistic transition.