

A diversidade da arte em Portugal durante o século xv: uma síntese por décadas

LUÍS URBANO AFONSO

ARTIS | Instituto de História de Arte | Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Introdução

Neste texto apresentamos um breve panorama sobre as linguagens artísticas seguidas em Portugal durante o século xv. Construir uma narrativa que condense a complexidade deste fenómeno num número limitado de páginas é, claramente, pouco sensato, a não ser que se opte pelo registo da paródia, à semelhança da comédia que a Companhia Teatral do Chiado encenou com grande sucesso durante anos intitulada *As obras completas de William Shakespeare em 97 minutos*.

Não é fácil, de facto, traçar um percurso sério a respeito deste assunto, muito menos construir uma narrativa que escape a uma série de lugares-comuns. Entre estes, existem três particularmente recorrentes e lesivos. O primeiro, e mais difundido, diz respeito ao tradicional modelo evolutivo, que conta a transformação da arte deste período no sentido de uma crescente aproximação ao naturalismo, culminando no Renascimento. Apesar de este modelo ter deixado de fazer sentido há muito tempo, existem muitos investigadores que mantêm, indolentemente, esta narrativa simplista e incompleta. Um vício com consequências graves que conduzem a uma visão errada a respeito da relação entre centros e periferias. O segundo, associado ao anterior, tem a ver com a sobrevalorização das ditas «belas artes» face às ditas «artes decorativas», ignorando que tal diferenciação constitui, em larga medida, um anacronismo com consequências muito negativas para a compreensão da arte medieval (AFONSO 2010). O terceiro lugar-comum diz respeito a uma visão paroquialista da arte do século xv, focada apenas naquilo que é português, em sentido estrito, na medida em que encara a arte como a materialização do «espírito coletivo da nação». Esta abordagem, redutoramente nacionalista, ignora o papel que a importação de obras de arte e a circulação de artistas estrangeiros tiveram para a definição da cultura artística e da cultura material portuguesa do século xv. Além disso, ao promover o estado-nação como unidade de análise absoluta, implicitamente estanque,

ignoram-se as múltiplas interligações e interações transnacionais que entram em jogo na criação artística e cultural, tanto à escala peninsular como à escala europeia e mesmo extraeuropeia, como veremos mais adiante (SACHSENMAIER 2011).

1400 - Igreja do Mosteiro da Batalha

Apesar da exclusão da pintura e da escultura, iniciamos este percurso pela arte do século xv de forma perfeitamente tradicional, com uma referência à igreja do Mosteiro de Santa Maria da Vitória, designado correntemente como Mosteiro da Batalha, um dos edifícios mais importantes e conhecidos do século xv (fig. 1).

O edifício, como se sabe, resultou de um voto feito por D. João I antes da Batalha de Aljubarrota, em Agosto de 1385. A modesta «casa de oração» prometida cedo deu lugar ao mais ambicioso e emblemático edifício religioso medieval português a seguir ao Mosteiro de Alcobaça, funcionando também como monumento de afirmação da nova dinastia, conforme destacou no século xvii o grande cronista da Ordem dos Pregadores, frei Luís de Sousa (DIAS 1994). A escala grandiosa, as inovações aplicadas neste monumento e a presença de artífices e mestres de inúmeros locais da Europa fizeram deste estaleiro um laboratório extraordinário para a aprendizagem e formação de pedreiros e outros técnicos, tornando-se uma referência para toda a arquitetura portuguesa do século xv.

O primeiro mestre deste enorme estaleiro foi Afonso Domingues, falecido em 1402, e do qual se conhece muito pouco. Autores como Mário Chicó, Carlos Alberto Ferreira de Almeida e Mário Barroca consideram que teria estado ligado à construção do coro de S. Francisco de Santarém e da cabeceira da Sé de Lisboa (ALMEIDA; BARROCA 2002: 2). Independentemente da certeza dessas ligações, a verdade é que a igreja batalhina, não obstante a sua escala, corresponde a um modelo de edifício construído em Portugal no século xiv, designadamente na igreja de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra, e na cabeceira da Sé de Lisboa, e que poderíamos designar por «Gótico Clássico». Aparentemente, este mestre foi o responsável pela construção dos muros da igreja e das alas nascente e norte do claustro, bem como do abobadamento das naves laterais e das capelas laterais da capela-mor e ainda pela edificação do portal sul da igreja e do portal de acesso à Sala do Capítulo (ALMEIDA; BARROCA 2002: 2, 71). Em grande medida, dado o conservadorismo das suas soluções técnicas e dos emolduramentos empregados, é ainda «um mestre preso à nossa arquitectura dos finais do século – e que não conhece soluções flamejantes» (*ibidem*).

A partir de 1402 a situação altera-se, uma vez que o segundo mestre deste estaleiro foi Huguet, um estrangeiro que introduz na obra uma linguagem distinta, o Tardo-Gótico Flamejante, transformando os modelos dos abobadamentos e dos emolduramentos, e criando enormes janelas que, a partir dos anos de 1430, começariam a ser ocupadas com vitrais coloridos, o que constituiu, também, uma enorme transformação da estética dos edifícios religiosos portugueses (SILVA; REDOL 2007: 115). Com Huguet o estaleiro batalhino torna-se igualmente multinacional, sendo uma ótima oportunidade de aprendizagem para os artífices portugueses que contactam com mestres de origem castelhana, aragonesa, granadina, francesa, alemã (sobretudo no caso dos vitralistas), italiana e flamenga (GOMES 1990: 34-38). É, pois, extremamente didático perceber que a obra que mais simboliza a independência portuguesa face a Castela, e que maior influência terá sobre a arquitectura religiosa do país ao longo do século XV, tem, nos seus aspetos mais inovadores, a presença de mão-de-obra estrangeira.

1410 - Pinturas murais da sacristia do Mosteiro da Batalha

Além do seu interesse especificamente artístico, as pinturas realizadas nas abóbadas da sacristia do Mosteiro da Batalha permitem-nos compreender de forma muito clara o discurso apologético promovido pela nova dinastia, nomeadamente naquele que foi o seu maior empreendimento (fig. 2). Com efeito, estas pinturas testemunham de modo muito claro o sancionamento celeste à nova casa reinante, apresentando três enormes anjos tenentes sustentando as armas do rei D. João I e da rainha D. Filipa de Lencastre, acompanhados por um anjo músico e por S. Miguel Arcanjo. Este apoio divino aos novos monarcas é idêntico ao que ocorre noutras partes do mosteiro, desenvolvido em pintura mural ou em escultura arquitetónica. Assim, é uma intervenção que tem um efeito multiplicador, por repetir ideias presentes noutras intervenções deste mosteiro, e por estar vocacionado para um público seletivo, constituído por frades pregadores, que poderiam transmitir pela palavra as ideias aqui representadas.

Do ponto de vista estilístico estas pinturas correspondem a uma linguagem conhecida como «Gótico Internacional», por criar uma síntese entre o Gótico Linear, de tradição nórdica, e as inovações plásticas desenvolvidas pela pintura gótica italiana do século XIV. Com um período de vida relativamente curto, entre ca. 1375 e ca. 1425, esta linguagem, marcada por um certo maneirismo das formas, teve pouca expressão em Portugal, pelo que as pinturas batalhinas constituem um exemplar de grande raridade

(AFONSO 2009: 2, 102-110). Terão sido executadas entre ca 1402 e ca 1415, datas que marcam a conclusão do abobadamento da sacristia e o óbito da rainha D. Filipa. Apesar de serem realizadas diretamente sobre a pedra, através de processos muito simples, com uma paleta limitada ao vermelho, verde, negro e amarelo, o trabalho de modelação é extraordinário pela sua notável eficácia. A modelação dos volumes é criada jogando com a tonalidade da pedra, que constitui o tom de base das cinco figuras referidas, e o desenho das silhuetas, dos elementos do rosto e das linhas de quebradura da indumentária é feita num traço elegante. Além deste interesse especificamente estético, estas obras constituem também o mais antigo testemunho de pintura mural medieval que existe em Portugal, pelo que, também por esta via, as pinturas em questão ganham um interesse acrescido (*ibidem*).

O facto de não se conhecerem outras obras anteriores do mesmo estilo, bem como outras subsequentes relacionadas com estas pinturas, torna os murais da abóbada da Sacristia um caso isolado. De facto, as pinturas subsequentes mais próximas a estas que



Fig. 1
Mosteiro da Batalha
[Foto do autor]

existem atualmente encontram-se no mural da capela-mor da igreja de S. Francisco de Leiria, embora aí se assuma uma linguagem mais ligada a modelos italianos (AFONSO 2003). As semelhanças entre as pinturas destes dois monumentos, encontram-se, por exemplo, no recurso a padrões de cosmatescos, que em Leiria formavam a moldura primitiva e na Batalha ornaram as nervuras da respectiva capela-mor, junto à pintura dos braços reais. Ainda assim, devemos sublinhar as semelhanças que existem entre o desenho e modelação destas figuras e o estilo de alguns dos vitrais quatrocentistas deste mosteiro. Essas semelhanças são muito fortes, por exemplo, em relação a um vitral representando um anjo com manto azul e túnica grisalha, embora Pedro Redol o considere datado já dos meados do século XV (SILVA; REDOL 2007: 118).

1420 - Paço de D. João I em Leiria

O paço que D. João I construiu em Leiria constitui um dos melhores exemplos da renovação das moradias da nobreza e da realza conduzida ao longo do século XV (fig. 3). O edifício em apreço aproveita um segmento da cintura de muralhas do castelo, construída no século XIV, transformando as ameias em janelas (GOMES 1995: 148). Este paço divide-se em quatro pisos e apresenta uma planta retangular com 33 metros de comprimento por 21 metros de largura. Os pisos mais baixos, mal iluminados, destinavam-se aos criados, ao armazenamento de bens e víveres e à cozinha, ligando-se a uma cisterna com alpendre (GOMES 1995: 155). O piso nobre, por sua vez, apresenta uma grande sala medindo 16 metros por 8 metros. Precedida por um vestíbulo com arcadas abertas viradas para o pátio interior, a sala dava lugar, depois, a outra galeria aberta, ou varanda, com vista sobre a cidade de Leiria (SILVA 1995: 120-121). A ladear esta sequência de corpos centrais, vestíbulo, sala, galeria, existem duas alas compostas por antecâmara, câmara e trancâmara, uma para o monarca e outra para a rainha. Era a partir deste piso, no canto nordeste, que saía um corredor, provavelmente coberto, que permitia a ligação direta a uma tribuna situada na igreja de Nossa Senhora da Pena, consequentemente transformada em autêntica capela palatina. Finalmente, no último piso existiam mais duas salas e idêntica articulação antecâmara, câmara e trancâmara. De qualquer modo, a inexistência de um espaço coberto sobre a varanda cria uma leitura dos volumes que dá a ideia das alas formarem dois torreões a ladear o corpo central.

Este edifício rege-se, pois, por uma grande simplicidade ao nível dos volumes e das planimetrias, procurando soluções estruturalmente simétricas, bem como formas

geométricas regulares e uma divisão de funções consoante os pisos, tal como se vê pelos volumes e elementos remanescentes. Revela, também, a crescente busca de conforto por parte da realeza e da nobreza que se foi acentuando ao longo do século XV, como o testemunham as cinco lareiras com as suas chaminés em tijolo que existiam nos aposentes ou os vestígios de ladrilhos vidrados que cobriam os pavimentos, alternando entre a cor de mel e a cor verde, formando pelo menos quatro padrões decorativos distintos. Neste último caso, deve salientar-se o referente mudéjar presente em alguns desses padrões, dos quais dois assumem a forma de estrelas, e a presença de um esquema compositivo semelhante ao dos célebres ladrilhos de Manises constituídos pelo jogo entre os *alfordons* hexagonais e as losetas quadrangulares. Outro dado revelador deste incremento das condições de habitabilidade são as latrinas, ou privadas, que estão integradas nos dois estreitos torreões que se encostam aos flancos laterais do edifício (SILVA 1995: 121).

Deste modo, o Paço de Leiria testemunha com clareza a combinação entre o conforto e o ócio dos moradores e a exibição do poder sobre a cidade que este edifício representava.



Fig. 2
Pormenor das pinturas murais das abóbadas da Sacristia do Mosteiro da Batalha
[Foto do autor]

Em 1475 seria cedido pelo rei D. Afonso V a D. Pedro de Meneses, numa altura em que a itinerância régia era menor e a estadia em Leiria tinha menos interesse para os monarcas (GOMES 1995: 165).

1430 - Sala do Capítulo do Mosteiro da Batalha

Um dos elementos que melhor testemunha a transformação do Mosteiro da Batalha numa obra de dimensão internacional encontra-se no extraordinário abobadamento da Sala do Capítulo. A cobertura deste espaço constitui, provavelmente, o mais notável exercício da arquitetura gótica portuguesa, dada a extensão do vão coberto, com dezanove metros de cada lado, e dada a engenhosidade do sistema de abobadamento, que desenha uma figura estrelada com oito pontas apoiada por quatro abóbadas triangulares nos ângulos deste vasto espaço. De facto, a excecionalidade desta cobertura só é comparável ao abobadamento da igreja do Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, realizado por volta de 1515-1525 sob a direção de João de Castilho, especialmente no que se refere à cobertura do transepto desta igreja (CHICÓ 1968: 164). A Sala do Capítulo constitui, pois, o melhor exemplo da introdução da arquitetura tardo-gótica flamejante em Portugal, pelo menos no que às abóbadas diz respeito, lembrando as soluções construtivas implementadas nas salas do capítulo das catedrais de Barcelona e de Valência e ainda numa capela da catedral de Pamplona (CHICÓ 1968: 163). Embora não existam documentos fiáveis para datar esta obra, ela foi claramente interrompida aquando da morte de Afonso Domingues em 1402. A abissal diferença entre a parte primitiva e as inovações aduzidas por mestre Huguet indicam, também, um desfasamento cronológico entre ambas as campanhas. Nesse sentido, consideramos que esta obra terá sido erguida durante a década de 1420 e concluída por volta de 1430.

Pertencem à campanha de Afonso Domingues as paredes e o portal de acesso com as suas duas janelas. O portal apresenta-se dotado de um largo vão, ladeado por duas janelas geminadas, divididas por pesados mainéis e rematadas por espelhos vazados desenhando quadrifólios, sobre as quais se erguem dois óculos. Nos capitéis das janelas encontramos representada a Anunciação segundo a tradição iconográfica bizantina, na qual a Virgem é anunciada duas vezes, a primeira junto a um poço de água e a segunda em casa, enquanto fiava púrpura para o véu do Templo. Com efeito, nestes capitéis a Virgem segura um cântaro na mão direita, sinal da sua ida ao poço buscar água. Outro elemento pouco



Fig. 3
Paço de Leiria
[Foto do autor].

comum diz respeito ao facto de a Virgem apresentar um colar apotropaico formado por pendentes em forma de mão.

Este portal e as suas duas janelas laterais criam, no entanto, um forte contraste com componentes bastante mais elegantes e requintadas do sistema de cobertura, nomeadamente ao nível do perfil das nervuras e do tratamento escultórico das mísulas e dos bocetes da abóbada, ou ainda no belíssimo janelão da parede nascente (SILVA; REDOL 2007: 92-95). Estas diferenças ilustram bem o contraste entre a campanha de Afonso Domingues e a campanha de mestre Huguet e explicam o desacerto entre estas duas partes, bem evidente, por exemplo, no modo desproporcional como os óculos abertos sobre as janelas laterais do portal se articulam com os arcos de sustentação deste sistema de abobadamento nessa zona do edifício (CHICÓ 1968: 163). Denotam, pois, duas fases construtivas muito distintas, com valores e soluções completamente diferentes, e apontam, também, para um intervalo significativo entre estas duas etapas, pelo que esta construção deverá ter arrancado numa fase final da direção de mestre Huguet. Tal como referem Mário Tavares Chicó (1968: 161-162) e Pedro Dias (1994: 123), a solução tradicional, portuguesa, para o abobadamento deste

espaço teria obrigado à sua divisão em nove tramos, como sucede no Mosteiro de Alcobça, delimitados pela presença de quatro colunas de sustentação das abóbadas. A solução adotada na Batalha, com uma abóbada única e rebaixada, constitui um sinal da intervenção de um arquiteto com outra formação mais desenvolvida (SILVA; REDOL 2007: 92-95). Aliás, a elegância destes elementos é também uma imagem de marca desta arquitetura internacionalista, tardo-gótica flamejante, que perdurará até aos meados do século xv, sendo retomada, em parte, no período manuelino.

1440 - Crónica Geral de Espanha

O manuscrito com uma cópia da *Crónica Geral de Espanha de 1344* que se encontra na Academia das Ciências de Lisboa (MS Azul 1) é um dos mais conhecidos e mais apaixonantes códices iluminados tardo-medievais portugueses (fig. 4). Recentemente, as iluminuras deste manuscrito foram objeto de duas teses de mestrado da autoria de Catarina Tibúrcio e de Maria Pandiello Fernandez, dois estudos que vieram trazer novas e relevantes informações a respeito do significado de algumas das suas imagens de caráter narrativo (PANDIELLO FERNANDEZ 2012) e a respeito das diferentes mãos que trabalharam nas iluminuras deste manuscrito (TIBÚRCIO 2013). A quantidade, qualidade e diversidade de soluções plásticas que estas iluminuras apresentam são pouco comuns na produção portuguesa de iluminura tardo-medieval, devendo-se a parte mais criativa a iluminador(es) estrangeiro(s). Tendo em conta o número reduzido de manuscritos com iluminura de caráter figurativo e narrativo que foram produzidos em Portugal no século xv, é difícil precisar com exatidão a cronologia destas iluminuras. Ainda assim, a sua linguagem formal e os elementos de datação indireta que possui, como a indumentária utilizada pelas figuras, apontam para uma data de execução nas décadas de 1430 ou de 1440, conforme propôs Horácio Peixeiro (2009: 152-177, 176).

A profundidade da intervenção artística neste manuscrito constitui uma prova evidente da importância da crónica em língua vulgar como um género literário em crescendo e do livro profano como objeto de luxo. Não por acaso, esta obra coincide com a época de ouro da cronística medieval portuguesa, cujo expoente maior foi Fernão Lopes (AMADO 2007). O manuscrito apresenta iluminuras narrativas relacionadas com o conteúdo textual, estudadas por Pandiello Fernandez (2013: 32-42), e apresenta também um rico reportório de iluminuras marginais, não-narrativas, que tivemos ocasião de estudar anteriormente (AFONSO 2013). De acordo com Catarina Tibúrcio, estão presentes nestas

iluminuras três modelos distintos de iluminação que correspondem, provavelmente, a igual número de iluminadores (TIBÚRCIO 2013; 2013a: 17-31). Estes iluminadores construíram uma relação complexa entre a imagem, o texto, o suporte material e a imaginação dos leitores, explorando os mecanismos da percepção visual, os limites da arte da iluminura e da materialidade do próprio pergaminho. Com um enorme sentido poético, patente em especial nas iluminuras com figuras humanas nuas, os iluminadores deste manuscrito exploram os limites ontológicos deste *medium* artístico, fazendo desta obra uma das mais relevantes da produção artística portuguesa do final da Idade Média.

Encontramos neste manuscrito dezenas de fólios preenchidos com apontamentos florais, num encómio à vitalidade primaveril, à geração de vida e à fecundidade da natureza (AFONSO 2013: 7). Estas iluminuras florais, juntamente com a profusão de animais representados alude, de facto, à vitalidade da natureza, cuja força irrompe do pergaminho, autêntica entidade orgânica, capaz de fazer germinar a flora e a fauna (AFONSO 2013: 8). Encontramos aqui, igualmente, uma fusão excecional entre o mundo natural e o mundo artesanal, onde os caules da vegetação se enrolam à volta de pedras esculpidas (AFONSO 2013: 5). Em mais do que uma ocasião, os iluminadores ultrapassam a opacidade e a bidimensionalidade do pergaminho, já que para eles o fólio não é uma superfície passiva, destinada apenas a ser suporte para a inscrição do texto ou da imagem. O fólio é entendido como um espaço para a ilusão, suporte de fábulas e sonhos, onde se representa tudo aquilo que é impossível de reproduzir no mundo real, seja pela alteração de escalas, seja pela deformação das formas, seja pela presença do irreal. É um espaço onde se pode convocar a paródia, com algumas imagens mais cruas e carnais, envolvendo gaiteiros e acrobatas. Fomenta-se um campo de inscrição idêntico ao da pintura mural romana, onde as figuras e os volumes flutuam livres no espaço, sem massa. Dado que o campo de inscrição é extremamente reduzido, circunscrito às margens ou ao intercolúnio, sempre que foi necessário criar composições mais densas as iluminuras operam por adição (AFONSO 2013: 6). Ou seja, os iluminadores segmentavam a composição por diferentes pontos do fólio, procedendo-se a junção da mesma por adição visual das diversas partes. Em várias iluminuras percebe-se que os artistas têm um entendimento do pergaminho como uma superfície diáfana, porosa mesmo, suscetível de ser atravessada, e não como uma superfície opaca, impenetrável, o que lhes permite criações dotadas de uma excecional imaginação.

1450 - Sinagoga de Tomar

A Sinagoga de Tomar é a única construção judaica medieval deste tipo que subsiste em bom estado de conservação. Terá sido edificada pelos meados do século, por volta de 1440-1450, e diferencia-se por completo das demais sinagogas medievais edificadas em território ibérico, cuja decoração é inteiramente de pendor islâmico ou mudéjar. Com efeito, a preferência judaica por este último tipo de decoração foi aplicada na Sinagoga Maior de Toledo, construída por volta de 1260, apresentando uma série de suportes com arcos em ferradura, à semelhança da grande mesquita de Córdoba. Na sequência dos massacres judaicos de 1391, vinte anos mais tarde a sinagoga viria a ser convertida em igreja, denominada como Santa Maria a Branca. O mesmo sucede na Sinagoga de Córdoba, edificada em 1314-1315, com um formato quase cúbico (695 × 637 × 600 cm), que foi decorada com painéis de estuque semelhantes aos aplicados no Alhambra. Idêntico tratamento decorativo foi dado à célebre Sinagoga do Trânsito, construída entre 1357 e 1363, ainda mais sumptuosa do que a anterior, embora aqui se assumia uma planimetria retangular. O mesmo ocorria nas sinagogas de Cuenca e de Molina de Aragon, onde escavações arqueológicas permitiram recuperar fragmentos de painéis de estuques formados por estrelas e entrelaçados (ARENAS ESTEBAN 2010).

Em forte contraste com a tradição construtiva das sinagogas andaluzas, castelhanas e aragonesas, a linguagem decorativa da Sinagoga de Tomar é claramente distinta. Desde logo, não se recorreu ao tradicional revestimento com painéis de estuque e a cobertura é feita com abóbadas de aresta alteadas assentes em quatro colunas monolíticas em vez de ter uma cobertura em madeira, com teto de alfarges. Os motivos escultóricos presentes nos capitéis quadrangulares achatados, nas mísulas e nas bases das colunas seguem modelos geométricos e vegetalistas vagamente integrados na arte tardo-gótica, com um tratamento das formas muito estilizado e antinaturalista, de relevos baixos nos ábacos e nos coxins, e incluem também, caso precoce no país, o recurso a modelos classicistas. De facto, as mísulas utilizadas neste edifício patenteiam um desenho inspirado na ordem jónica, o que reforça a excecionalidade desta obra, pois trata-se do mais antigo exemplo da utilização deste tipo de elementos em Portugal.

O edifício é definido por um espaço quadrangular, quase cúbico (950 × 820 × 800 cm), coberto por abóbadas de aresta alteadas feitas em tijolo, criando um espaço bastante amplo e uniformizado. Santos Simões (1992: 60) considera que este edifício teria sido edificado por artesãos judeus magrebinos, o que nos parece totalmente desajustado face à inexistência de elementos islâmicos nesta obra, ao contrário do que sucedia nessas paragens

(e na própria Andaluzia), sendo muito mais provável que a filiação se encontre no mundo judaico italiano. Com efeito, dada a presença dos elementos proto-classicistas que apontámos, e atendendo à data recuada que está em causa, somente em Itália era possível desenvolver experiências artísticas semelhantes.

Conforme tem sido destacado por inúmeros autores, o modelo construtivo deste espaço foi igualmente aplicado na cripta da Colegiada de Ourém, embora, por razões óbvias, esta estrutura seja mais baixa (1159 × 962 × 412 cm). Encontramos aí os mesmos tipos de abobadamento em arestas alteadas, de capitéis achatados, de motivos esculpidos em talhe baixo, de mísulas «jónicas» e de bases de colunas. Por razões estruturais, no entanto, estas abóbadas são em pedra em vez de tijolo e recorreu-se a seis colunas em vez de quatro. Esta Colegiada foi patrocinada por D. Afonso, 4.º conde de Ourem e 1.º marquês de Valença, encomendante do Paço de Ourém. Embora este nobre tenha falecido em 1460, apenas foi trasladado para este espaço em 1485, uma data tardia face ao óbito que parece ter mais a ver com a inexistência de um sepulcro do que com a inconclusão da cripta. Como a construção da Colegiada se iniciou em 1446, e tendo em conta que, por motivos estruturais, a cripta seria uma das primeiras construções a realizar, servindo de cripto-pórtico à capela-mor, a Sinagoga de Tomar terá sido construída em data próxima, provavelmente um pouco antes, conforme sugere Alexandra Barradas (BARRADAS 2006: 204).

1460 - Igreja do Convento de Palmela

Este edifício foi construído numa altura em que a Ordem de Santiago decidiu mudar a sua sede de Alcácer do Sal para Palmela, em 1440, processo que se arrastou até 1482. A construção deste edifício terá sido iniciada por volta de 1443 e prolongou-se até ca 1460 ou ca 1470 (SILVA 1997: 63). Trata-se, pois, do mais importante monumento religioso edificado por esta ordem militar durante o século xv, pelo que as soluções empregadas têm um efeito multiplicador maior do que o de uma simples igreja matriz ou de um pequeno mosteiro. O apelo que se faz à simplificação das formas, à eliminação do acessório e do decorativo tem, naturalmente, consequências para o modo como esta ordem militar se via a si mesma e como desejava ser vista pelos outros. O edifício constitui o melhor exemplo da depuração racionalista que pautou o chamado «Gótico Despojado», uma variante do Tardo-Gótico que teve alguma projeção na arquitetura portuguesa entre ca 1430 e ca 1460. Conforme destacou José Custódio Vieira da Silva,

Fig. 4
*Crónica Geral de
Espanha de 1344*
Biblioteca da Academia
das Ciências
Ms Azul 1, f. 219v (detalhe)
[Foto do autor]
© Academia das Ciências
de Lisboa.



trata-se do «edifício de maior monumentalidade filiado nesta corrente, feita sobretudo de simplicidade e pendor geometrizzante» (SILVA 1989: 45). A mesma corrente onde se enquadram os claustros de D. Afonso V do Mosteiro da Batalha, do Convento do Varatojo e do Convento da Pena, marcados por um certo «humanismo gótico» visível na busca da simplicidade, da proporção e da limpidez das formas geométricas simples.

O portal desta igreja constitui um dos exemplos mais notáveis deste edifício, obra que se apresenta completamente desornamentada, sem capitéis, impostas ou cornijas. O que a torna motivo de grande interesse é a sequência muito elaborada de volumes baixos, lineares, de grande efeito geométrico, decorrentes da alternância entre colunelos e escócias sem interrupções de qualquer espécie, promovendo, assim, uma clara transformação da superfície pétreo do suporte. Projetado para fora do

alinhamento da parede poente, num ressaltado ligeiro, é rematado por um enorme óculo de molduras toreadas simples.

Também no interior do edifício se mantém o espírito desornamentado do exterior, revelando um edifício de leitura extremamente simples e austera, sem capitéis, a lembrar as soluções do gótico cisterciense primitivo, nomeadamente as igrejas de Alcobaça e Tarouca. Com uma anacrónica abóbada de berço quebrado, dotada de uma só nervura longitudinal, a igreja apresenta pilares extremamente robustos, com chanfros bem marcados e uma iluminação condicionada, indireta, com uma entrada de luz axial, pelo óculo do portal, e por entradas de luz apenas a partir das janelas das naves laterais. Esta igreja constitui também um dos primeiros exemplos nacionais de um templo edificado apenas com o recurso a dois volumes retangulares de dimensões desiguais, um para o corpo da igreja e outro para a cabeceira, abdicando do transepto, do escalonamento da cabeceira e do facetamento poligonal da capela-mor.

O linearismo e simplicidade das superfícies e dos elementos estruturais recupera as formas geométricas simples patentes no refeitório do Mosteiro da Batalha, talvez o melhor antecedente desta vertente despojada do Tardo-Gótico. Igualmente coberto com uma abóbada de berço quebrado, embora com arcos torais mais elegantes, o refeitório batalhino terá sido construído durante a segunda metade da década de 1430, portanto muito antes da construção da igreja de Palmela (SILVA; REDOL 2007: 98). O gosto por esta arquitetura despojada e simplificada, tem um paralelo importante num certo neoestoicismo que encontramos na literatura da Corte de Avis, nomeadamente no *Livro da Virtuosa Benfeitoria* do infante D. Pedro ou no *Leal Conselheiro* do rei D. Duarte, onde a presença de autores como Cassiano, Cícero ou Séneca se faz sentir. Aliás, não é uma coincidência que a capela do Paço de Tentúgal, edificada pelo infante D. Pedro por volta de 1440, se paute, precisamente, por utilizar a mesma linguagem despojada que encontramos em Palmela, sinal de uma afinidade total com o espírito mais sereno, austero e introspectivo dessa construção.

1470 - Capela do Paço de Sintra

A desornamentação arquitetónica que encontramos em Palmela, e noutros edifícios ou estruturas integradas no «Tardo-Gótico Despojado», esteve longe de constituir um modelo dominante em Portugal, sobretudo em relação à arquitetura civil, onde a busca do conforto e do luxo persistiram, na linha do que vimos a propósito do Paço de Leiria. Um caso muito eloquente desta busca pelo conforto encontra-se no Paço de Sintra, profundamente remodelado e ampliado por D. João I, onde existem vários testemunhos desta alteração, incluindo um pavimento da primeira metade do século. Com efeito, data do reinado deste monarca o luxuoso pavimento do chamado quarto de D. Afonso VI, formado por inovadores azulejos de corda seca, com dez padrões diferentes, maioritariamente de linguagem mudéjar, e por treze tipologias distintas de ladrilhos vidrados que incluem hexágonos, triângulos, quadrados, polígonos cruciformes e pentágonos, em linha, neste caso, com os vestígios do pavimento de ladrilhos vidrados que foram encontrados no paço de Leiria (TRINDADE 2007: 299-303).

A nossa atenção, porém, incide sobre a grandiosa capela, renovada e ampliada durante o reinado de D. Afonso V, uma intervenção realizada, ao que tudo indica, durante a década de 1460 e concluída em torno do ano de 1470. Trata-se, pois, de uma capela privada dotada de uma articulação direta com os espaços habitacionais, à semelhança do

que acontecia em Leiria, onde um corredor coberto ligava o paço à tribuna alta da igreja de Santa Maria da Pena. Em Sintra, os espaços habitacionais também davam acesso a uma tribuna alta, aberta sobre a capela, embora durante as principais cerimónias religiosas o monarca tivesse um espaço reservado para si junto ao altar-mor, no piso térreo, ficando parcialmente vedado do olhar dos restantes fiéis por uma cortina (SILVA 1995: 213-214).

O dado mais relevante a respeito desta capela, e que sinaliza a crescente busca de conforto que marca o século xv, diz respeito à sua luxuosa decoração, ainda que uma parte significativa do seu recheio já tenha desaparecido, nomeadamente os assentos que ladeavam o tapete azulejar da capela-mor e o retábulo do altar principal, pintado por volta de 1470 por Nuno Gonçalves (SILVA 1995: 214). Aquilo que resta, porém, ainda é suficiente para se ter uma noção aproximada da sua luxuosidade, visível tanto no elaborado pavimento de azulejos hispano-árabes da capela-mor e no revestimento azulejar dos frontais de altar, como no excepcional teto de alfarges apresentando um trabalho decorativo de estrelas, rosas douradas e pendentives vegetalistas em talha dourada, aos quais acresce uma intervenção posterior, em pintura mural, com a imagem simbólica do Espírito Santo, originalmente limitada às paredes dos altares, numa linguagem italianizante, idêntica à que encontramos na igreja de S. Francisco de Leiria e que data de ca 1500 (AFONSO 2003).

A decoração do pavimento e do teto segue uma clara linguagem mudéjar. No caso dos azulejos, o mudejarismo reside tanto na sua linguagem ornamental como no *medium* em que são feitos, ainda que a técnica do alicatado empregada no pavimento central da capela não seja repetida nos três tapetes cerâmicos complementares, onde se aplicou a técnica de ladrilhos vidrados previamente moldados com os formatos pretendidos em vez de serem formados por ladrilhos cortados (TRINDADE 2007: 305). Ou seja, encontramos aqui a combinação de uma técnica latina, nos ladrilhos vidrados previamente moldados com as formas desejadas, e uma técnica mudéjar, nos ladrilhos vidrados alicatados. No caso do teto em madeira, com um trabalho de marcenaria notável, o mudejarismo reside no tipo de ornamentação aplicada, especialmente as estrelas desenhadas através do cruzamento de estreitas bandas retangulares. Recorde-se que o rei D. Afonso V, em cujo reinado se fizeram estas obras de renovação, foi um grande apreciador da arte mudéjar, tendo inclusivamente ao seu serviço um pintor «de mourisco» (AFONSO 2009: 1, 134).

A Capela Palatina de Sintra não foi um caso isolado, especialmente no que aos pavimentos azulejares diz respeito. Embora não subsistam muitos mais exemplos, com peças conservadas *in situ*, deve sublinhar-se a sua existência no Paço dos duques de Beja e no Paço da Alcáçova em Lisboa, onde foram encontrados vestígios de pavimentos feitos com ladrilhos vidrados de Manises (ARRUDA 1995). Por tudo isto, os azulejos de

Sintra são apenas os vestígios materiais de uma realidade muito mais vasta, pautada pela importação de objetos de prestígio, como os referidos ladrilhos vidrados de Manises, e pela produção local, como sucedeu em Sintra (TRINDADE 2007).

1480 - Bíblia de Lisboa

A chamada Bíblia de Lisboa é o grande monumento da arte do livro hebraico produzido em Portugal durante a Idade Média (fig. 5). Atualmente na British Library (Ms Or. 2626-2628), esta Bíblia foi copiada em Lisboa no ano de 1482-1483, tendo sido decorada de imediato. É uma peça fundamental para a delimitação e caracterização da chamada «Escola de Lisboa» de iluminura hebraica (SED-RAJNA 1988). Copiada por Samuel ben Samuel Ibn Musa para o rabi José ben R. Judá al-Hakim, este manuscrito apresenta um número extremamente elevado de fólhos decorados ou iluminados. Dotado de um forte sentido poético na composição da página, apresenta uma relação notável entre a escrita, a iluminura, a filigrana e o douramento. A massorá, na abertura e fecho da Bíblia, é cuidadosamente embelezada muitas vezes com duplas cercaduras. As perícopes são iluminadas e apresenta um trabalho muito apurado no domínio da filigrana e da ornamentação à pena, que quase não se notava naquele que é considerado o primeiro manuscrito da escola lisboeta, ou seja, a cópia da Mishne Torah, em dois volumes, realizada em 1472, que se conserva também na British Library (Ms Harley 5698-5699).

A Bíblia de Lisboa é uma obra de aparato e de grandes dimensões (300-305 × 242-244 mm), atualmente dividida em três volumes. Apresenta apenas motivos vegetalistas e zoomórficos, estes mais circunscritos, conforme era hábito na decoração das bíblias hebraicas, respeitando preceitos religiosos anicónicos. Estes princípios levaram ao desenvolvimento de uma arte essencialmente não figurativa, com maior elaboração nos ornatos feitos à pena do que a pincel. Tal como os manuscritos desta escola, a Bíblia de Lisboa apresenta apenas elementos florais, aparecendo, pontualmente, alguma figuração zoomórfica, sobretudo formada por aves, como mochos, papagaios ou pavões. Muito raramente, noutros manuscritos de produção lisboeta, mas não neste, encontra-se um ou outro rosto humano, mas, mesmo assim, tal figura está sempre presa a um corpo fantasioso, como um enrolamento vegetalista ou um animal híbrido. Deste modo, o destaque é inteiramente dado à beleza da palavra sagrada e da sua inscrição no fólio retangular, onde o texto é quase sempre copiado em duas colunas, numa decoração luxuosa, com um notável trabalho em filigrana ou em micrografia, ainda que este tipo de decoração com as cercaduras



Fig. 5 Início do livro de Isaías. Bíblia de Lisboa de 1482

British Library, Oriental 2627, f. 136v

© British Library

híper-decoradas, ao longo dos fólhos, se vá tornando um pouco repetitivo. Daqui decorre uma arte mais planimétrica do que volumétrica, uma arte quase sem matizes quando se utiliza a iluminação. Destaca-se neste manuscrito a recorrência e a complexidade da filigrana púrpura, típica da Escola de Lisboa, sendo acompanhada por um rico trabalho de douramento e de iluminação. Este manuscrito é um evidente produto de luxo, uma marca de estatuto social dentro da comunidade judaica lisboeta e uma obra suficientemente rica para ombrear com os manuscritos iluminados das elites cristãs portuguesas.

Apresenta quatro tipos de cercadura utilizados na produção lisboeta judaica, sendo os dois primeiros classificados como de Tipo A e de Tipo B, os mais comuns (SED-RAJNA 1988: 8-9). As folhagens e a profusão de elementos vegetais que aqui encontramos remetem para a vitalidade regeneradora do texto. As aves coloridas que esvoaçam entre as folhas carnudas da vegetação, os apontamentos dourados e a fluidez do desenho transmitem uma sensação de alegria, de vida e felicidade que contrastam com o teor semântico da maior parte dos textos bíblicos, nos seus prantos e ameaças punitivas, ainda que promovam esperanças em melhores tempos, dias messiânicos de alegria e compensação pelas agruras do presente.

Em termos de paleta, e em relação à *Mishne Torah* de 1472, diminuiu-se o peso do azul e do verde nas cercaduras e deixou-se mais à vista o fundo neutro do pergaminho, do mesmo modo que as cercaduras ocupam agora uma área menor. Nota-se, porém, que a execução técnica das cercaduras assume um caráter mais mecânico. Em contraste com o referido manuscrito, na Bíblia de Lisboa não se vislumbra qualquer ligação à tradição ornamental islâmica que tão incorporada foi na produção de manuscritos hebraicos sefarditas, revitalizada nos anos de 1460 e de 1470 na Andaluzia. Assim, este manuscrito apresenta mais ligações a uma linguagem italiana do que ao mudejarismo peninsular, sinal dos laços culturais e comerciais que ligavam os judeus de Lisboa às comunidades judaicas italianas, em detrimento das comunidades andaluzas ou toledanas.

1490-1500 - Píxide afro-portuguesa

Os marfins afro-portugueses, como a píxide do Museu Grão Vasco (fig. 6), constituem um dos mais fascinantes capítulos da produção artística da «primeira mundialização». Produzidos na Costa Ocidental africana entre os finais do século xv e os meados do século xvi, constituem um dos exemplos mais eloquentes da produção intercultural suscitada pelas viagens oceânicas. Pelos finais da década de 1460, a expansão europeia tinha



Fig. 6
Píxide afro-portuguesa,
Serra Leoa, ca 1500
Museu Grão Vasco
(Viseu, Portugal)
Foto
franciscomatias.com
© Direção Geral do
Património Cultural

situação que está bem documentada para os séculos XVII e XVIII (MARK 2002). Além do exotismo próprio destas peças, derivado da sua origem geográfica, das suas estranhas formas e motivos, e além da sua associação à riqueza e prestígio social, estas obras foram recolhidas e colecionadas desde muito cedo na Europa, seja em sacristias e igrejas, seja em gabinetes de eruditos, por aquilo que representam em termos de evangelização e ecumenismo, e pelo que significavam para uma mundividência enciclopédica, como representação das culturas do mundo (BASSANI 2008).

A píxide do Museu Grão Vasco é uma pequena caixa cilíndrica assente em quatro leões, coberta por uma tampa esculpida em baixo-relevo e rematada pelo que resta de três figuras de vulto, dois anjos a flanquear a Virgem sentada sobre uma almofada com o Menino Jesus ao colo. À volta da tampa lê-se a frase «Ave Graça Plena», entre aves e anjos heráldicos com os símbolos da casa real portuguesa. A iconografia da peça, no tambor cilíndrico, mostra-nos um conjunto de cenas alusivas à Infância de Cristo, começando

atingido a costa ocidental africana e nas trocas comerciais começavam a chegar a Lisboa peças em marfim de elefante e tapetes e têxteis feitos com fibra vegetal. Os marfins esculpidos foram os objetos que melhor resistiram à erosão do tempo, sobretudo os de maiores dimensões. Como é dito pelos viajantes portugueses da época, como Álvaro Velho do Barreiro ou Duarte Pacheco Pereira, os artífices da Serra Leoa facilmente introduziam nas suas obras elementos decorativos levados pelos portugueses (AFONSO; HORTA 2013). Estes viajantes dão conta da elevada qualidade dos artífices que trabalhavam o marfim na região da Serra Leoa, destacando-se também, mais tarde, os marfins da região do Congo (BAILEY; MASSING; SILVA 2013: 13-85).

As peças trabalhadas variavam entre talheres de mesa (colheres, garfos e cabos de adagas), utensílios de aparato (olifantes, saleiros e taças) e utensílios litúrgicos (píxides). A intermediação deveria ser feita por euro-africanos, sobretudo luso-africanos e «lançados», ou seja, indivíduos ambientados às trocas comerciais euro-africanas, realizadas em articulação com as elites locais,

com a Anunciação, seguida da Visitação, da Natividade, do Anúncio aos Pastores, da Adoração dos Magos, da Apresentação no Templo, da Fuga para o Egito e terminando com a imagem simbólica da Árvore de Jessé.

O trabalho, realizado em baixo relevo, apresenta um grafismo característico da Serra Leoa formado por linhas perladas, formando o desenho das quebras das panejamentos e os contornos dos objetos. Este tipo de trabalho é muito comum nos saeiros produzidos na mesma região. Em todo o caso, a tipologia desta peça implica a presença de um modelo levado por sacerdotes portugueses para África para uso dos próprios ou para evangelização, devendo ser feita em metal (prata, cobre?). Os motivos iconográficos inspiraram-se, seguramente, nos livros de horas ilustrados que eram enviados para África e para o Índico. Destes, o mais popular foi o *Livro de Horas de Nossa Senhora* amplamente ilustrado e várias vezes impresso, incluindo em francês, latim e mesmo em português. A edição mais antiga deste incunábulo foi realizada em 1498, em Paris, na tipografia de Philippe Pigouchet para o editor Simon Vostre, seguindo-se um outro, com as mesmas gravuras, logo em 1499, produzido na tipografia de Thielman Kerver. Julgamos, porém, que a edição que terá tido mais impacto nestas criações foi a de fevereiro de 1501, realizada em língua portuguesa, e da qual não resta mais do que um exemplar hoje em dia. O seu alcance e influência no mundo ultramarino terão sido muito superiores ao de qualquer outra edição realizada na época (DIAS 2010).

Conclusão

O percurso que fizemos, com escala em dez obras de arte, procurou ser uma sequência de histórias curtas, e independentes, e não uma narrativa sequencial, com um fio condutor comum. É agora o tempo, porém, de resumir essa viagem de escalas desconexas, identificando sinais e tendências revelados por essas obras. O primeiro aspeto que gostaríamos de destacar diz respeito à crescente importância do conforto dos espaços de habitação e ao aumento do número dos bens de prestígio que os ocupavam. A ilustrar esta tendência, recordamos os paços medievais que estudámos – Leiria e Sintra –, a que se somam testemunhos de utensílios cerâmicos de aparato; lembremos um manuscrito referente à história peninsular, ricamente iluminado e integrado numa biblioteca privada, e uma bíblia hebraica, também profusamente decorada. As habitações da nobreza e da realeza tornam-se muito mais ambiciosas no decurso do século xv. Com a exceção do Paço de Sintra, que tem uma parte ainda datável do reinado de D. Dinis, os únicos paços

medievais cuja escala, conforto e aparato foram considerados suficientemente dignos para se manterem em uso ao longo do tempo, foram construídos, precisamente, neste século ou no século seguinte. Consequentemente, há um número cada vez maior de obras de arte de matriz secular, não-religiosa, que acompanha os objetos religiosos de uso privado que se distribuíam por estas habitações de prestígio. Esta crescente relevância da arte profana tem um paralelo na literatura não-religiosa, em língua corrente, sobretudo na produção de crónicas, muito forte nos segundo e terceiro quartel do século, e na produção de literatura poética, de corte, nos finais do século xv.

Outro dado a destacar diz respeito à enorme diversidade de linguagens artísticas no século xv: Gótico Clássico, Gótico Internacional, Tardo-Gótico Flamejante, Tardo-Gótico Despojado, mudejarismo, arte judaica, arte afro-portuguesa. Estamos, felizmente, ainda longe da hegemonia totalitária da linguagem classicista que marcou os últimos dois terços do século xvi. A presença, tolerada, de judeus e mouros em Portugal foi um fator positivo para essa diversidade, contribuindo para a diferenciação da paisagem artística face a outros territórios europeus.

Outra tendência de relevo é o facto de a produção artística ser utilizada cada vez mais como agente de separação entre grupos sociais. A posse de bens de luxo acentua ainda mais a estratificação social, havendo cada vez maior diversidade de bens a servir de indicadores de estatuto, do mesmo modo que a linguagem formal dessas peças, mais tradicional ou mais inovadora, também é utilizada nesse sentido. A nobreza e as elites de província tendem a ser mais conservadoras do que a grande nobreza e as elites de meios mais abertos ao comércio internacional. Existe uma produção muito forte de arte judaica, que, a partir de 1470, está mais focada na decoração de livros religiosos, influenciada pela arte cristã e pela arte islâmica e mudéjar, cujo consumo se confina a este grupo confessional, ao contrário da arte islâmica que foi progressivamente neutralizada e incorporada na produção artística cristã sendo consumida, essencialmente, sob a forma de arte mudéjar. A tendência, de resto, é para as sobreposições e hibridismos de natureza intercultural e interconfessional, especialmente no último terço do século xv.

Referências bibliográficas

- AFONSO, Luís U. (2013) – «A essência do medium: um estudo sobre as iluminuras marginais da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa». *Cadernos de História da Arte*. 1 (2013) 3-16.
- AFONSO, Luís U. (2010) – «Em demanda da pintura medieval portuguesa (1100-1400)». In José A. Carvalho, ed. – *Primitivos Portugueses (1450-1550). O século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: MNAA-Athena. P. 94-107.
- AFONSO, Luís U. (2009) – *A Pintura Mural Portuguesa entre o Gótico Internacional e o Fim do Renascimento: Formas, Significados, Funções*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e Tecnologia. 2 vol.
- AFONSO, Luís U. (2003) – *Convento de S. Francisco de Leiria. Estudo monográfico*. Lisboa: Livros Horizonte.
- AFONSO, Luís U.; HORTA, José (2013) – «Olifantes afro-portugueses com cenas de caça, ca 1490-c.1540». *Artis. Revista de História da Arte e Ciências do Património*. 1 (2013) 20-29.
- ALMEIDA, Carlos; BARROCA, Mário (2002) – *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Presença. Vol. 2: O Gótico.
- AMADO, Teresa (2007) – *O Passado e o Presente. Ler Fernão Lopes*. Lisboa: Presença.
- ARENAS ESTEBAN, Jesús (2010) – «La sinagoga medieval de Molina de Aragón: evidencia documental y epigráfica». *Sefarad*, 70: 2 (2010) 497-508.
- ARRUDA, Luísa (1995) – «Formas hispânicas. Azulejaria portuguesa dos séculos XV e XVI». In Paulo Pereira, ed. – *História da Arte Portuguesa*. [Lisboa]: Círculo de Leitores. Vol. 2, p. 365-375.
- BAILEY, Gauvin; MASSING, Jean; SILVA, Nuno (2013) – *Marfins no Império Português: Ivories in the Portuguese Empire*. Lisboa: Scribe.
- BARRADAS, Alexandra (2006) – *Ourém e Porto de Mós. A obra mecenática de D. Afonso, 4.º conde de Ourém*. Lisboa: Colibri.
- BASSANI, Ezio (2008) – *Ivoires d'Afrique dans les anciennes collections françaises*. Paris: Actes du Sud: e Musée du Quai Branly.
- CHICÓ, Mário T., (1968) – *A Arquitectura Gótica em Portugal*. 2.ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- DIAS, João J. Alves (2010) – *Rezar em Português. Introdução ao Livro Horas de Nossa Senhora segundo costume Romano... Paris: Narcisse Bruno, 13 de Fevereiro de 1500 [i. e. 1501]*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- DIAS, Pedro (1994) – *A Arquitectura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Estampa.

- GOMES, Saúl (1995) – *Introdução à História do Castelo de Leiria*. Leiria: Câmara Municipal.
- GOMES, Saúl (1990) – *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século xv*. Coimbra: Instituto de História da Arte.
- MARK, Peter (2002) – «Portuguese» In *Style and Luso-African Identity: Precolonial Senegambia, Sixteenth-Nineteenth Centuries*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- PANDIELLO FERNANDEZ, Maria (2012) – *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Cronica Geral de Espanha de 1344* (Academia das Ciências, M. S. A. 1). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Policopiada.
- PANDIELLO FERNANDEZ, Maria (2013) – «Uma proposta iconográfica para o prólogo do M.S.A 1 da Academia das Ciências». *Cadernos de História da Arte*. 1 (2013), 32-42.
- PELXEIRO, Horácio (2009) – «Imagem e Tempo. Representações do poder na *Crónica Geral de Espanha*». *Revista de História da Arte*. 7 (2009) 152-177.
- SACHSENMAIER, Dominic (2011) – *Global Perspectives on Global History: theories and approaches in a connected world*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SED-RAJNA, Gabrielle (1988) – *Lisbon Bible, 1482*. *British Library Or.* 2626. Londres: British Library.
- SILVA, José C. (1997) – *O Fascínio do Fim. Viagens pelo final da Idade Média*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SILVA, José C. (1995) – *Paços Medievais Portugueses*. Lisboa: IPPAR.
- SILVA, José C. (1989) – *O Tardo-Gótico em Portugal. A arquitetura no Alentejo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SILVA, José C.; REDOL, Pedro (2007) – *Mosteiro da Batalha*. Lisboa: IPPAR: Scala.
- SIMÕES, João M. Santos (1992) – *Tomar e a sua Judiaria*. Tomar: Museu Luso-Hebraico Abraão Zacuto. (1.ª ed. 1943).
- TIBÚRCIO, Catarina (2013) – *As iluminuras da Crónica Geral de Espanha de 1344* (MS Azul 1, Academia das Ciências de Lisboa). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro. Policopiada.
- TIBÚRCIO, Catarina (2013a) – «As iluminuras da *Crónica Geral de Espanha de 1344*: introdução a um estudo formalista integral». *Cadernos de História da Arte*. 1 (2013) 17-31.
- TRINDADE, Rui (2007) – *Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Lisboa: Colibri.

