

LISBOA (Biblioteca Nacional de Portugal)

A Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) criada em 1796 – na altura, sob o nome de Real Biblioteca Pública da Corte – tem por missão proceder à recolha, tratamento e conservação do património documental português, em língua portuguesa e sobre Portugal, nos vários tipos de suporte em que este se apresente, bem como assegurar o seu estudo, divulgação e as condições para a sua fruição e garantir a classificação e inventariação do património bibliográfico nacional.

Em 1969 mudou-se do Convento de São Francisco (hoje extinto) para a Cidade Universitária de Lisboa para um edifício da autoria do arquiteto Porfírio Pardal Monteiro. A sua torre de depósitos, com 13 pisos, tem à sua guarda um património documental vasto e diversificado, que alcança quase dez séculos de história e cultura da sociedade portuguesa, abrangendo todos os temas e géneros que cabem num acervo bibliográfico. Em contínuo crescimento, acolhe alguns dos fundos bibliográficos mais importantes do país, sendo responsável não só pela sua preservação, como pelo seu tratamento, tendo em vista a sua disponibilização para consulta e estudo pela comunidade científica, num ambiente cada vez mais tecnológico e globalizado. Na BNP existe uma vasta coleção de manuscritos que se situam entre os séculos XII e XXI, sendo de relevar o conjunto que proveio dos conventos extintos em 1835. .

Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal (bnportugal.gov.pt)

O scriptorium e biblioteca do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça

A BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL tem à sua guarda um património documental vasto e diversificado, que alcança quase dez séculos de história e cultura da sociedade portuguesa, abrangendo todos os temas e géneros que cabem num acervo bibliográfico. De entre as coleções ali preservadas, encontra-se o fundo alcobacense, constituído por 461 códices que integravam a biblioteca do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça.

É diretamente a Bernardo de Claraval que D. Afonso Henriques concede a Carta de Couto à abadia de Santa Maria de Alcobaça, atribuindo à Ordem de Cister um território de cerca de 44,000 ha, cujos limites iam da Serra dos Candeeiros até à costa marítima, avançando, para norte, até às cercanias de Leiria e, para sul, até às de Óbidos, para ali fundar um novo mosteiro. A defesa dos coutos fica a cargo da Ordem dos Templários, também fundada por iniciativa de Bernardo de Claraval. Para os cistercienses, a constituição deste vastíssimo domínio consolidava em definitivo a sua posição na Península Ibérica.

A abadia de Alcobaça foi fundada em 1153, mas as obras do mosteiro novo iniciaram-se apenas em 1179,

terminando cerca de 1252. Não temos informação sobre a fachada original da igreja abacial, embora alguns historiadores coloquem a hipótese de ter seguido o modelo de Fontenay. A igreja, em planta basilical, possui 12 tramos e eleva-se a cerca de 20 m, sendo o maior templo português medieval. Os mestres que a edificaram souberam, de forma exímia, conjugar o sentido ascensional, que é dado pelos longos pilares que suportam o peso das ogivas e impõem verticalidade, com a noção de espaço unificado, que é transmitido pela cobertura que apresenta naves quase à mesma altura. A construção da cabeceira com deambulatório e capelas radiantes, nesta cronologia, é caso único em Portugal, seguindo a planta de Claraval III. É no contexto de uma estética bernardina, que privilegia a simplicidade, despojamento, rigor, e um forte sentido de unidade, que temos de compreender as manifestações artísticas criadas pelos cistercienses em Alcobaça.

No que diz respeito à ornamentação, a abadia segue os princípios presentes nos Estatutos de Cister, anteriores a 1134, onde se refere, no número XX: “Proibimos que haja esculturas ou pinturas nas nossas igrejas ou em quaisquer

outras dependências do mosteiro, pois quando se olha para elas deita-se a perder a utilidade da boa meditação ou a disciplina da gravidade monástica". Na escultura, que se reduz ao espaço dos capitéis e mísulas, está bem patente a referida orientação estética, na sua condenação do imaginário fantástico dos claustros monásticos, excluindo programas iconográficos, figuração ou representação de bestiário. Os escultores optaram pela utilização de um vocabulário vegetalista, em que a flora é utilizada na sua forma mais simples e despojada, através de folhas, por vezes com um tratamento quase gráfico, se bem que sempre elegante. A representação vegetalista comunga do imaginário da escultura do primeiro Gótico, utilizado aqui como um espelho da natureza, e forma de favorecer a contemplação pura e a ascese mística, própria da espiritualidade cisterciense.

Sobre o *scriptorium*, termo utilizado a partir do século X para identificar "o lugar onde se fazem os livros", não há certezas sobre a sua localização exata em Alcobaça, mas tem sido dada como provável a designada sala dos monges, dependência monástica que, na época, seria bem iluminada e próxima das cozinhas. Claraval será a principal inspiradora da constituição da biblioteca primitiva de Alcobaça e, tal como a "casa mãe", a sua constituição assenta, sobretudo, em três pilares: manuscritos ligados à lectio; livros litúrgicos e obras da tradição Patrística. Contudo, se Alcobaça segue os textos do mosteiro francês, também soube incorporar obras da tradição ibérica, sendo numerosos os autores presentes, o que contribui para conferir um perfil específico a esta biblioteca. Aires Augusto do Nascimento num trabalho recente, assinala textos de tradição local como *De expugnatione Scalabis* e o *De expugnatione Salaciae* e os *Moralia in Job*, de Grégorio Magno (ALC. 349-351); este último códice possui um texto de introdução elaborado a partir do *De viris*, de Isidoro de Sevilha (ALC. 349, fl. 1v-2) e da *Chronica Mozarabica*, circa de 754. Um recente estudo interdisciplinar, publicado pelo *Journal of Medieval Iberian Studies*, mostrou que Alcobaça foi o único mosteiro cisterciense a produzir, durante o século XII, um *Comentário ao Apocalipse* do monge *Beatus* de Liébana.

A biblioteca, constituída por cerca de 160 manuscritos iluminados para o último quartel do século XII e primeiro do XIII, é uma das maiores do seu tempo e uma das mais bem preservadas, seguindo Claraval e Cister. A tipologia dos manuscritos, que está de acordo com a sua função, tem reflexos na forma como é organizada e inserida a iluminura no interior dos códices. Os livros bíblicos, pela importância que assumiam, eram os de maiores dimensões e os mais ricamente ornados, constituindo o núcleo fundamental da *lectio*. Alcobaça possuía duas Bíblias

de assinalável aparato reunidas, a primeira, nos manuscritos ALC. 396-399 e a segunda nos ALC. 427-431. Os estudos de iluminura permitem-nos propor que esta última foi produzida na abadia alcobacense, mas a primeira referida terá sido doada ou adquirida pelo mosteiro num ambiente artístico que localizamos no norte da França ou Flandres (entre a Borgonha e Champagne). Ambas seriam utilizadas durante o Ofício, podendo a leitura fazer-se igualmente no refeitório, caso da segunda Bíblia. Estes manuscritos refletem não só a importância de Alcobaça no último quartel do século XII e primeiro do século XIII, como mosteiro de patrocínio régio, mas igualmente o espírito da Ordem a que pertencem. A sua cronologia continua a levantar dúvidas, mas podemos, num arco cronológico amplo, considerar que a Bíblia ALC. 396-399, pela proximidade artística com as Bíblias no norte da França e Flandres, foi produzida entre meados do século e os anos 70, e que a segunda Bíblia, que foi iniciada a partir do ALC. 396, será mais tardia e terá sido produzida no derradeiro quartel do século, no *scriptorium* alcobacense. O facto do ALC. 427 ser uma cópia textual do ALC. 396 leva-nos a propor que este manuscrito já existia anteriormente no *scriptorium* e que serviu para a cópia do segundo. Quanto à ornamentação, os artistas da Bíblia ALC. 427-431 tiveram liberdade para a iluminar segundo a sua prática artística. Não nos é permitido avaliar toda a riqueza e diversidade da iluminura destes códices pelo facto de um número muito significativo de imagens ter sido cortado. A iluminura reduz-se assim, no seu estado atual, às iniciais ornadas que acompanham, em conjunto com os títulos manchados policromos, os livros e prólogos bíblicos (fig. 1), apresentando, na sua maioria, motivos vegetalistas como caules enrolados e folhagens; os elementos zoomórficos utilizados são quase exclusivamente figuras do dragão. A técnica é adequada aos objetivos do iluminador, para dar volumetria e movimento à ornamentação vegetalista; utiliza o matiz em cores densas e brilhantes, vermelho, laranja e azul, sendo o verde muito característico pela sua tonalidade, cor que designamos verde garrafa; de referir que este verde, nas coleções portuguesas, se apresenta, em geral, num estado de conservação delicado, encontrando-se em risco, por perda de adesão ao suporte.

Os códices ALC. 396-399 permitem-nos realizar um percurso pela iluminura própria dos grandes manuscritos bíblicos românicos. Nesta monumental Bíblia terão colaborado diversos artistas, podendo ser identificados claramente três iluminadores distintos. O iluminador A, autor, entre outras, da inicial ornada F (*Frater Ambrosius*) que abre o texto do prólogo de São Jerónimo (ALC. 396), (fig. 2) e a página tapete, formando o monograma IN (fig. 3); o



Fig. 1. Inicial ornada H do Livro do Deuteronomio. Bíblia Sacra, Alcobaca, século XII (final). Lisboa, BNP, ALC. 427, fl. 115v

artista B, que ilumina o ALC. 399 usando uma linguagem semelhante, mas com uma forma diferente de a expressar, e o iluminador C, que produz de forma muito distinta as suas iniciais (fig. 4). São iniciais puzzle, de grande qualidade artística, desenhadas e pintadas com rigor e elegância, mas sem a volumetria e densidade pictórica dos anteriores. No referido monograma IN, de plena página, no ALC. 396, que abre o Livro do Génesis, o iluminador A aproxima-se de soluções ornamentais que registamos noutras Bíblias produzidas entre o norte da França, Alemanha e Flandres. A estrutura das letras I e N constitui o suporte para espirais, caules finos e palmetas, que terminam em entrelaçados, sempre dentro de um programa não figurativo. A paleta cromática revela igualmente a excelência do iluminador e o poder económico do comitente, tendo em conta a qualidade dos pigmentos usados. O sistema de cores privilegia os azuis, verdes e vermelhos, matizados e luminosos, utilizados de forma alternada e contrastante, resultando numa sinfonia de cores de

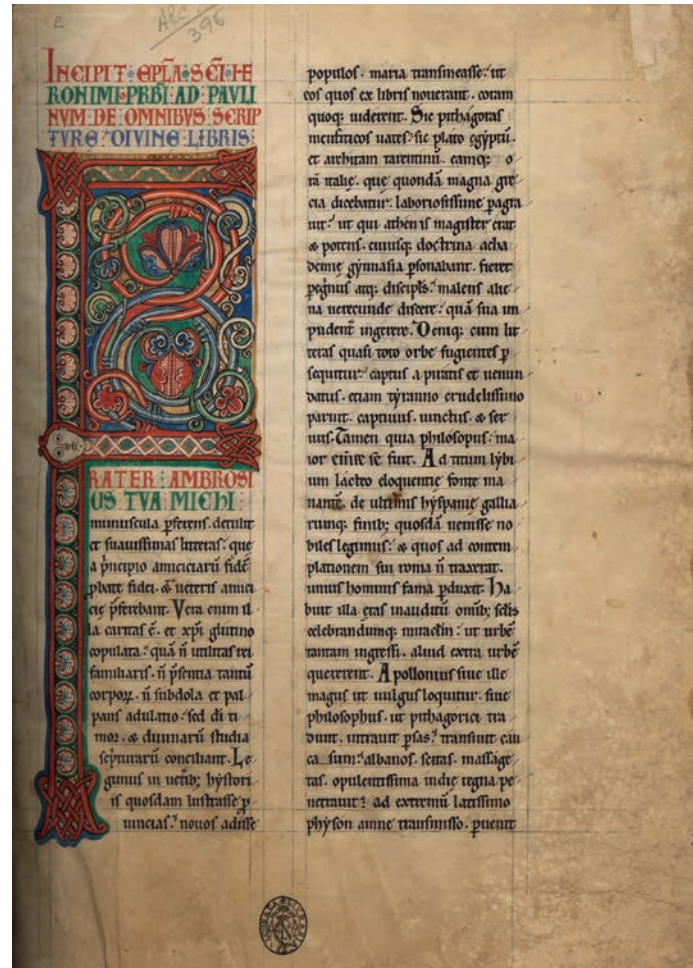


Fig. 2. Inicial ornada F - Prólogo. Carta de S. Jerónimo a Paulino de Nola. Bíblia Sacra, Norte de França (?), século XIII (segunda metade). Lisboa, BNP, ALC. 396, fl. 1

múltiplos matizes que imprime harmonia e movimento à composição, trabalho de um artista conhecedor da linguagem do Românico internacional. Mas, sem dúvida, um dos espaços artísticos mais relevantes deste manuscrito são nas Tábuas de Concordância Evangélica, que tomam também a designação de Cânones de Eusébio, criadas por Eusébio de Cesareia (265-341) nos inícios do século IV, e que antecedem os Evangelhos. O autor coloca em relação os textos dos quatro evangelistas e estabelece, entre eles, concordâncias. Para enquadrar as tabelas que contêm as referências aos textos dos diferentes evangelhos, o iluminador deste manuscrito (ALC. 399) concebe um programa ornamental/iconográfico que se desenvolve ao longo de oito fólhos, fls. 94v-98. Começa pela representação da construção de uma abadia: quatro arcos de volta inteira, suportados por colunas de capitéis e bases decoradas com elementos vegetalistas, associados aos quais se representam vários trabalhos do processo de edificação. Na parte superior podemos observar uma



Fig. 3. Monograma da palavra IN, Livro do Génesis. Bíblia Sacra, Norte de França (?), século XII (segunda metade). Lisboa, BNP, ALC. 396, fl. 8v

representação dos evangelistas, através dos seus símbolos, visíveis entre os operários que, dinamicamente, participam na construção. O artista representa a preparação da argamassa, o trabalho dos canteiros e dos serventes, o transporte dos materiais e o sistema de elevação dos mesmos. O mestre de obras, sentado no canto superior direito, segurando uma vara, apresenta-se vestido com a dignidade que lhe é atribuída. As cores utilizadas são as comuns neste manuscrito – laranja, azul e verde, aqui com alguns matizes e realces a branco –. Segue-se-lhe uma construção fortificada, uma referência à Jerusalém Celeste. Quatro arcadas que albergam as concordâncias dos quatro Evangelhos são suportadas por colunas cujos ábacos dos capitéis são transformados em ameias. Soldados vestidos de cotas de malha, com elmo e escudo, empunham lanças, escudos e estandarte. Junto da base das colunas, peões lançam pedras e setas. Um arauto, no cimo da arcada central, anuncia o confronto, soprando um aerofone. Este tema é comum a outras Tábuas de

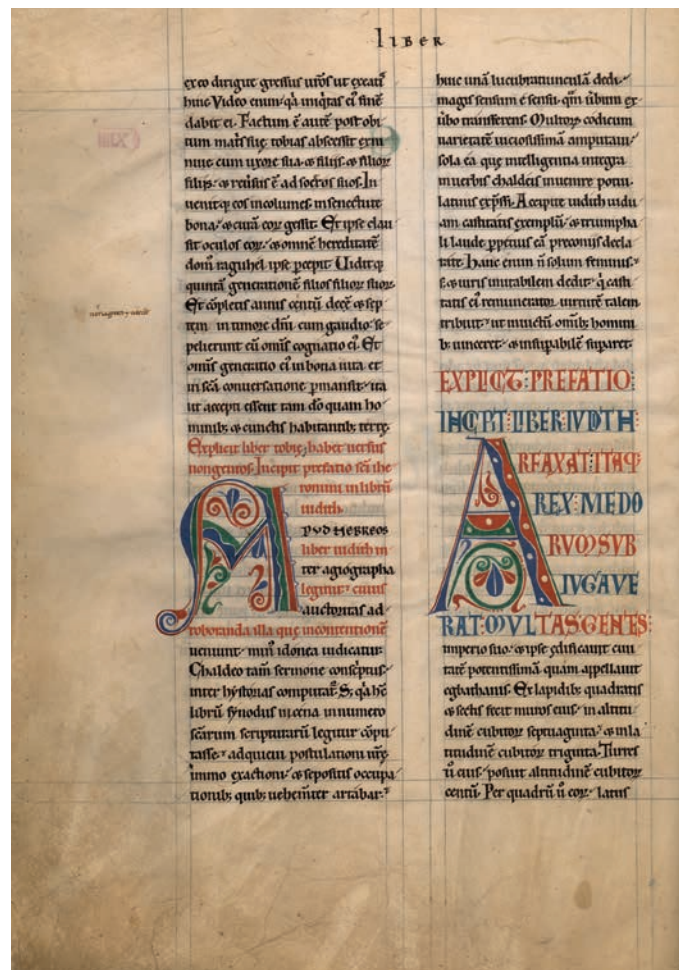


Fig. 4. Iniciais ornadas N e A, do prólogo e Livro de Judite. Bíblia Sacra, Norte de França (?), século XII (segunda metade). Lisboa, BNP, ALC. 397, fl. 132v

Concordância, como as da *Bíblia de Troyes*, BM, ms. 2391, fl. 138 v, encomendada ao *scriptorium* de Chartres para o conde Thibaut de Champagne. À medida que avançamos ao longo dos cânones evangélicos, assiste-se a uma simplificação dos motivos, embora se admita que poderá ter sido projetado um programa iconográfico preciso. O iluminador revela um interessante sentido narrativo e constrói, com habilidade, a figura humana, conferindo-lhe vivacidade e expressão.

No conjunto destes códices podemos observar cerca de 82 iniciais ornadas principais em que dominam os elementos vegetalistas e onde os elementos zoomórficos se limitam a corpos de dragão que constroem as letras. A figura humana, para além das representadas nas Tábuas de Concordância, está presente apenas na abertura do Evangelho de São Mateus.

Os comentários bíblicos eram fundamentais para o exercício da *lectio*. Os Padres do Oriente, que representam o ideal ascético tão querido a Bernardo de Claraval, estão

representados em Alcobaça por autores como Orígenes, João Damasceno, Efrém, Cipriano, Atanásio, Eusébio de Cesareia e João Crisóstomo. Em relação à Patrística Latina, núcleo fundamental de uma biblioteca monástica cisterciense, surgem como autores mais representados, Agostinho, Gregório, Jerónimo, Isidoro de Sevilha, Beda, Cassiano, Ambrósio e Cassiodoro. A biblioteca de Alcobaça contava também com um exemplar do *Comentário ao Apocalipse* de *Beatus* de Liébana (ALC. 247).

A iluminura destes manuscritos, mais adequados à leitura individual, à reflexão pessoal dos religiosos, prima pela simplicidade. São livros de dimensões médias, cujas divisões são marcadas por iniciais ornadas. Um conjunto exhibe apenas iniciais caligrafadas, em que são utilizados predominantemente o vermelho e o azul. Estão neste caso, entre outras obras, *De Civitate Dei*, de São Agostinho (ALC. 332), *Liber gestorum Barlaam et Josaphat*, de São João Damasceno e *Diadema Monachorum* de Esmaragdus de Nicomedia (ALC. 169), ou *Expositio in Lucae Evangelium*, de Beda (ALC. 423). Contudo alguns manuscritos, que terão sido ainda iluminados no século XII, recorrem a um

outro tipo de iluminura tal como o *Tractatus de Evangelio Sancti Johannis*, de Santo Agostinho (ALC. 402); ao longo dos 338 fólhos deste códice, possivelmente copiado de um exemplar de Claraval, o iluminador vai marcando as divisões do texto através de belas iniciais ornadas, com tendência para o monocromático (fig. 5). As letras, com pequenos filamentos a branco a sugerir elementos vegetais, são ornadas por caules carnudos e vigorosos, e palmetas de folhas recurvadas de formas elegantes (ALC. 402, fls. 27-28). As cores dominantes são o verde, azul e vermelho como é habitual neste fundo monástico. Já o *Comentário ao Livro dos Reis*, de Rábano Mauro (ALC. 333), acolhe na abertura ao Livro I uma inicial F de grande impacto, enquanto o restante texto é apenas marcado por pequenas iniciais. A paleta é a própria de Alcobaça: azul, verde e vermelho, de cores vivas e brilhantes usando-se a técnica do matiz (fig. 6). O mencionado *Comentário ao Apocalipse* de *Beatus* de Liébana (ALC. 247) não recebe qualquer programa iconográfico, tão ao gosto dos iluminadores hispânicos, mas apenas iniciais ornadas a marcar as grandes divisões do texto (fig. 7), e arquitecturas

Fig. 5. Inicial ornada N; *Tractatus de Evangelio Sancti Johannis*, Santo Agostinho. Alcobaça, século XIII (inícios). Lisboa, BNP, ALC. 402, fl. 77v

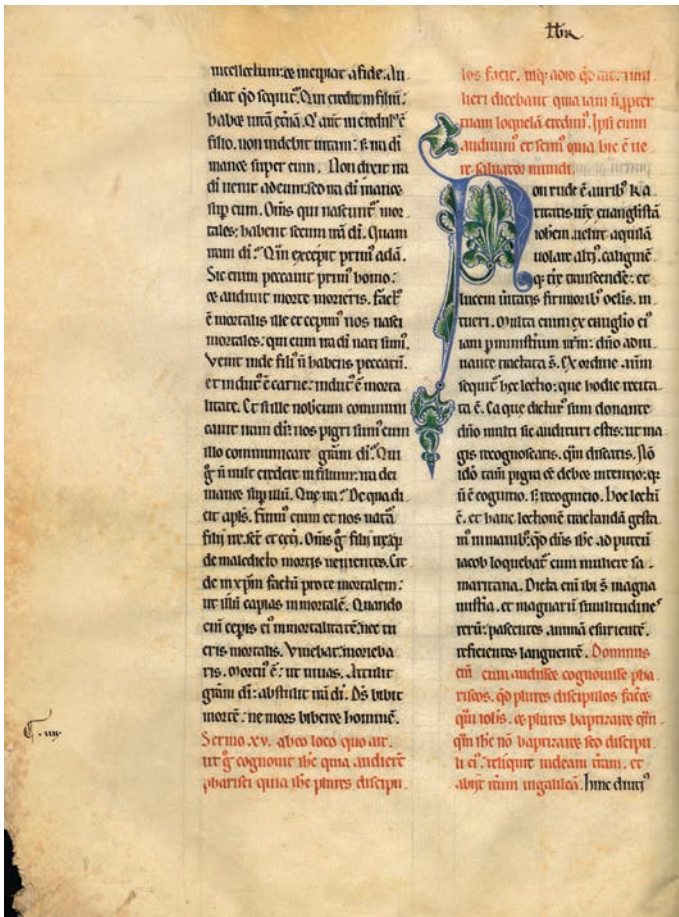


Fig. 6. Inicial ornada F; *Commentaria in libros Regum*, Rábano Mauro. Alcobaça, século XIII (inícios). Lisboa, BNP, ALC. 333, fl. 6v



coloridas mas de grande simplicidade a enquadrar as primeiras Tabelas do Anticristo, enquanto as segundas são apresentadas através de um diagrama..

Pedro Lombardo (1100-1160) é um dos autores largamente representado em Alcobaça. Foi um distinto compilador que reuniu uma adequada seleção de textos da Patrística, se bem que use a Dialética e admita o valor da razão, dá primordial importância aos argumentos da *autoritas*, apoiando-se, fundamentalmente, em Agostinho. Para o período estudado contamos na biblioteca alcobacense com as obras: *Commentarium in Epistolas Pauli* (ALC. 401), *Commentarium in Psalmis* (ALC. 354-355) e o *Liber sententiarum* (ALC. 235 e 362). Esta última foi adotada como compêndio para as aulas de Teologia em toda a Europa e, em consequência, Pedro Lombardo foi considerado *Magister Sententiarum*. Estes manuscritos revelam origens diferentes, permanecendo dúvidas quanto ao seu lugar de produção. As *Sententiae Libri IV*, (ALC. 235) têm certamente uma origem italiana; destacamos o *Commentarium in Psalmis* (ALC.

354-355) que pensamos ter sido produzido em Alcobaça nos finais do XII ou inícios do XIII e que, em termos ornamentais, se pode ligar ao designado *channel style*, manifestando afinidades com outros manuscritos, nomeadamente os litúrgicos, sendo projetado com a estrutura própria dos livros glosados. Os fólhos foram sabiamente regrados, para dar espaço ao texto e à glosa, assim como às iniciais. O iluminador escolheu um vocabulário em que dominam elementos vegetalistas, caules enrolados em movimentos circulares entrelaçados com folhagens, hierarquizou as iniciais, destacando especialmente o B que assinala o salmo 1 (*Beatus Vir*) (fig. 8), que apresentam fundos pintados e utilizam a técnica do matiz, com cores vivas e brilhantes, azul, vermelho e verde, e contornos a preto e vivos a branco. Estes dois volumes, que têm as dimensões 407 x 280 mm – muito próximas do manuscrito de Troyes, BM, ms. 141, *Commentaria in Psalmus*, de Petrus Lombardus, 427 x 292 mm – confirmam a qualidade dos códices produzidos em Alcobaça neste período.

A Gramática encontrava-se muito bem representada em Alcobaça; os ALC. 426-428 dão-nos um excelente exemplo de compilação de textos desta disciplina. Nestes volumes estão presentes a *Ars Gramatica*, de Donato, assim como o exemplar do *Vocabularium* e *De Arte grammatica* de Papias, textos fundamentais para a aprendizagem e compreensão do Latim. Autores mais tardios como Alexandre de Ville Dieu, Garnier de Rochefort, monge cisterciense de Claraval, e um *Dicionário alegórico* de Pedro Cantor integravam também a livraria alcobacense. Destacamos, do ponto de vista da iluminura, os códices ALC. 424-426 que contêm o *Vocabulario latino* ou *Elementarium doctrinae eruditum* de Papias, a *Gramatica* e o *De Computo* de Rabano Mauro – um conjunto de textos para o estudo do Latim, códices recentemente estudados por Maria Coutinho. Fica claro que quem estruturou estes livros usou a disposição do texto e do programa pictórico para orientar a leitura e favorecer o seu carácter mnemónico (fig. 9). A hierarquização das iniciais em três níveis: grandes letras ornadas, polícromas, com ornamentação vegetalista ou zoomórfica, na abertura das entradas dos vocábulos, prefácios ou parágrafos; iniciais de dois espaços, com cores alternadas, e iniciais mais pequenas, de apenas um espaço. Este texto é enriquecido com diagramas, de funções pedagógicas e mnemónicas, mas que não deixam de revelar também um propósito estético, criando um quadro visual facilitador da aprendizagem. O ALC. 426 possui ainda, no *De Computo* de Rábano Mauro, um original guia para contagem pelos dedos, especialmente importante para o cálculo das datas das festas religiosas móveis. Nele são representadas trinta e seis mãos, dezoito direitas e dezoito esquerdas,

Fig. 7. Iniciais ornadas A, *Commentarium in Apocalypsin*, Beatus de Liébana. Alcobaça, século XIII (inícios). Lisboa, BNP, ALC. 247, fl. 13v

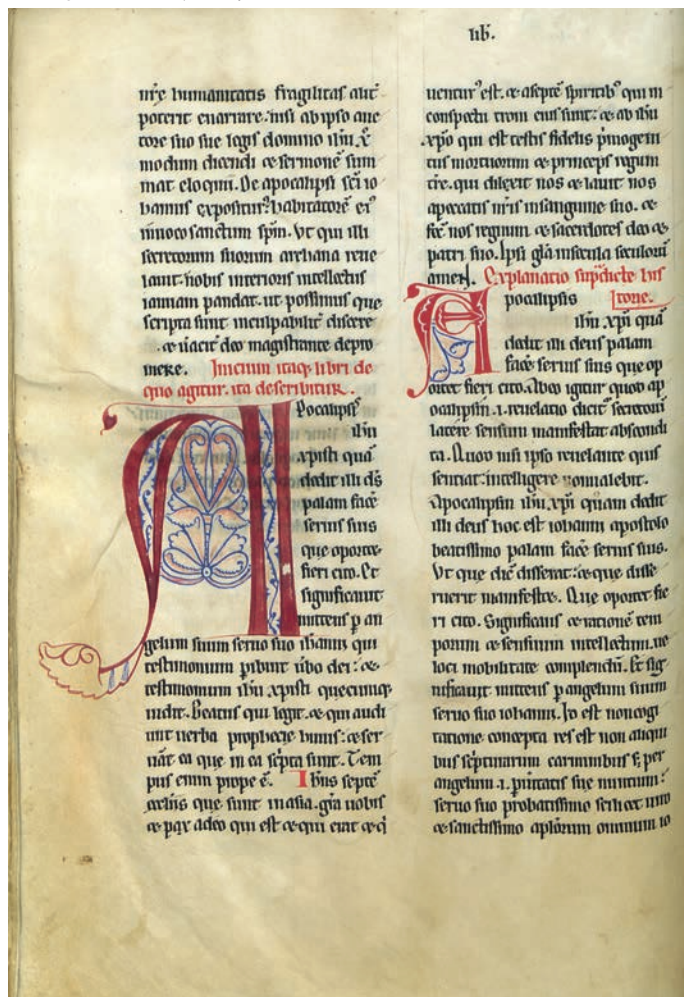




Fig. 8. Inicial ornada B do Salmo 1; *Commentarium in Psalmis*; Pedro Lombardo. Lisboa, Bnp, Alc. 354, fl. 3v

com os dedos em posições diferentes, e dez figuras masculinas. Não se conhece o modelo para estas representações, que poderão ser uma criação alcobacense (fig. 10). O artista demonstra perfeito domínio do desenho e da pintura; as mãos apresentam dedos finos e delicados, são desenhadas sobre fundos pintados, alternadamente a verde e vermelho, separados por barras azuis, elementos que sugerem painéis para serem pendurados; as figuras masculinas revelam excelente tratamento plástico, rigor e expressividade.

A adoção da liturgia cisterciense exigia precisão e simplicidade, de acordo com o pensamento bernardino, segundo o qual não se devia exceder o necessário para que os atos se mantivessem autênticos e com dignidade, representando uma viva reação contra a exuberância da liturgia cluniacense. Esta atitude, conjugada com a célebre decisão dos Capítulos Gerais de Cister em 1151, *Instituta Generalis Capituli LXXX/ 82*, aprovado em 1152 por Eugénio III: *Litterae unius coloris fiant et non depictae*, que Yolanta Zalouska traduz por “letras de uma só cor e não figuradas”,

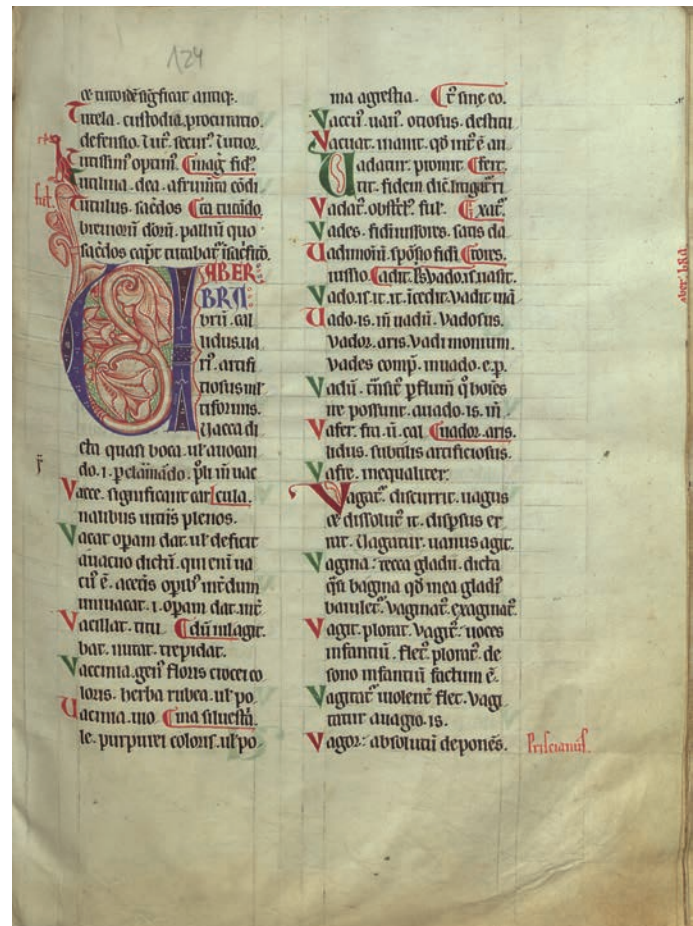


Fig. 9. Inicial ornada V; *Glossarium Latinum*; Papias. Alcobaca, século XIII (inícios). Lisboa, Bnp, Alc. 426, fl. 124

provocou, nos séculos XII e XIII, nomeadamente em Cister e Claraval, a produção de códices de elegantes iniciais monocromáticas, evitando a representação figurativa. É verdadeiramente excepcional o número e a qualidade artística dos livros litúrgicos que sobreviveram da biblioteca de Alcobaca, dos séculos XII e XIII, o que revela a importância que a abadia lhes conferia. De facto, como afirma Saul Gomes (2013) para os cistercienses em geral, também em Alcobaca, a celebração da Missa e do Ofício eram os dois pólos em que culminava a vida espiritual e a devoção dos monges. Livros para a Missa, de menores dimensões, para serem manuseados pelo celebrante, com longas linhas de texto mas intensamente iluminados, tinham o seu lugar no altar, enquanto os livros para o Ofício, de leitura coletiva, apresentam maiores dimensões, texto apostado em duas colunas e uma ornamentação e uso da cor mais contidas. Um estudo recente de Catarina Barreira (2017) prova a sua produção a partir do último quartel do século XII, entre 1175/85 e 1195. O *scriptorium* alcobacense terá produzido mais de uma vintena de livros litúrgicos, segundo o rito

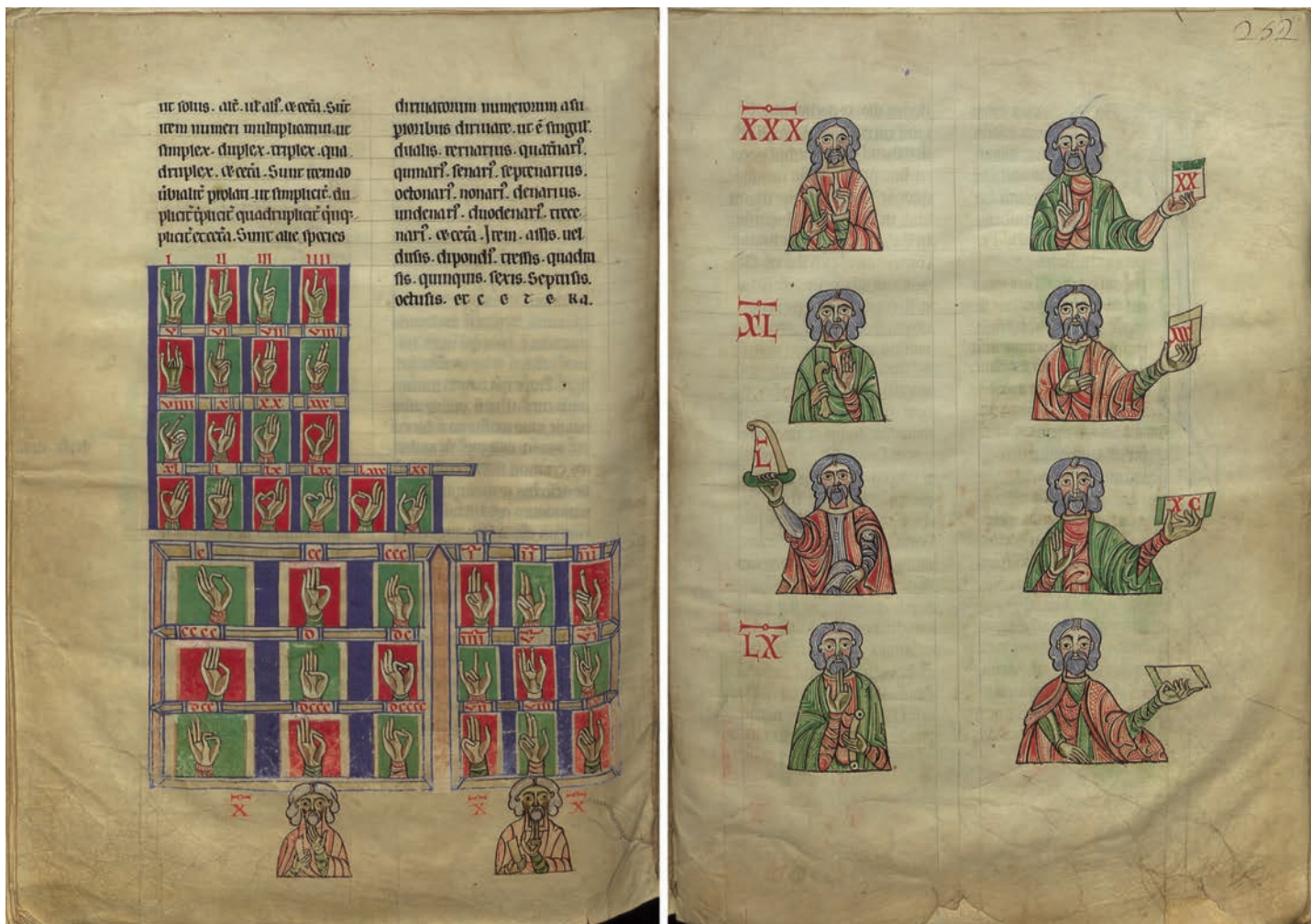


Fig. 10. De Computo; Rabano Mauro. Lisboa, BNP, ALC. 426, fls. 251v-252

cisterciense, distribuídos por: 10 Missais, 2 Breviários, 3 Saltérios, 2 Colectários, 3 Homiliário, 1 Leccionário, 1 Legendário, 1 Martirológio e 1 Pontifical. Deste conjunto, salientamos os Missais (ALC. 249, 251, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259 e 361) que se constituem como um grupo único, entre os fundos cistercienses que subsistiram. Um tal Pedro Soares dá-nos a informação, em cólôfon, que copiou missais: registou no ALC. 256, fl. 176, o seguinte: *Petrus suarij notavit decem libros missales*, e no ALC. 258, fl. 205, mencionou ter escrito oito: *Petrus suarij notavit VIII libros Missales*. Desconhecemos, todavia, quais os outros a que se refere.

A análise dos santorais, já que nenhum dos Missais tem calendário, revela que, à exceção do ALC. 257, estão ausentes referências a santos cujas festas tenham sido introduzidas depois de 1185, data que marca a entrada de São Tomás de Cantuária na liturgia, com três lições nas Matinas e na Missa. O ALC. 257 contém já as festas de São Roberto e São Cutberto, que surgem entre 1222 e

1263. Esta cronologia é confirmada pelo estudo da ornamentação, que nos remete para o designado *channel style*, que se desenvolveu no último quartel do século XII e que se caracteriza por iniciais em que a folhagem assume formas tentaculares e fusiformes, criando entrelaçados densos. Os caules tornam-se mais finos e gráficos, podendo ser habitados por pequenos quadrúpedes brancos, meio-cães, meio-leões. No caso dos Missais, estão ausentes estes apontamentos zoomórficos e a ornamentação vegetalista mantém-se, em muitos casos, luxuriante, mas conservando a sua volumetria ainda românica. Os Missais alcobacenses, se excluirmos o ALC. 257, apresentam dimensões médias, (338 a 299 por 236 a 191 mm), texto registado em longas linhas, em cadernos de 8 fólhos, sem reclame mas com assinatura. A ornamentação centra-se nas iniciais, que se hierarquizam consoante a importância conferida aos vários momentos da Missa e às festas litúrgicas. Podemos assinalar iniciais de dois espaços que marcam o início dos parágrafos; iniciais de 3 a 5 espaços que acompanham a

maioria dos momentos litúrgicos; iniciais ornadas de grande impacto nos fólhos, com mais de 5 espaços, que acompanham as festas mais importantes do ano: Páscoa, Pentecostes, Santíssima Trindade, e a Missa Solene do Natal. Destacam-se ainda as iniciais para as festas em honra da Virgem e a letra V dos prefácios. Mas, sem dúvida, as de maior criatividade e riqueza ornamental são as que introduzem o Primeiro Domingo do Advento e o *Te Igitur* (fig. 11). De destacar a referência ao monarca português Afonso Henriques no ofertório, no fólho seguinte à imagem do T. A ornamentação desta letra é de facto excecional. Os iluminadores desenham o T, curvo, e no seu interior fazem florescer caules enrolados em movimentos espiralados e palmetas de formas variadas. O movimento dado pela forma, como se organizam e, sobretudo, pelos contrastes de cor, são elementos que contribuem para gerar ritmo à imagem e conferir-lhe uma certa harmonia, que acentua a sacralidade do momento. O ornamental não é aqui algo que invade a representação, mas que a ela se substitui, em composições abstratas, através do movimento e da cor. Azuis, verdes e vermelhos, de várias tonalidades, são as cores dominantes, mas podemos encontrar também o rosa e o púrpura, que pensamos tratar-se de uma cor utilizada intencionalmente como cor litúrgica. Nestes manuscritos todos os espaços são pretexto para os iluminadores mostrarem a sua criatividade e mestria, multiplicando os caldeirões e ornamentando os fins de linha.

Esta mesma estética está presente num número significativo de manuscritos musicais, estudados por Manuel Pedro Ferreira, que terão sido produzidos no mosteiro de Alcobaça mas destinados aos mosteiros cistercienses femininos de São Mamede do Lorzão (*Gradual*, ANTT, Lorzão 15), São Pedro de Arouca (*Antifonário Temporal*, MASSAM 21, e *Santoral*, MASSAM 25), e para o mosteiro castelhano de Las Huelgas Reales (*Antifonário Temporal*, Ms. 10). Em relação à presença deste manuscrito alcobacense no mosteiro de Burgos, não será difícil estabelecer ligações, nomeadamente através das relações da infanta D. Mafalda ou, em período posterior, pode ter sido levado pela infanta D. Branca (1259-1321) que ali permaneceu, depois de 1294, após ter estado no mosteiro do Lorzão e que, como se sabe, viveu longos anos no mosteiro burgalês e ali ficou sepultada.

Manuscrito fundamental para o quotidiano dos monges, a *Regra de São Bento* está presente num códice de aparato, ALC. 231 (fls. 92-136), compilado juntamente com o *Martirologio* (fls. 5-92). A importância que os monges davam a este manuscrito está patente na abertura do texto, com uma letra historiada A (*usculita*). Nesta imagem, enquadrada por dois imponentes dragões alados, surge a figura de São Bento em posição majestática; com a mão

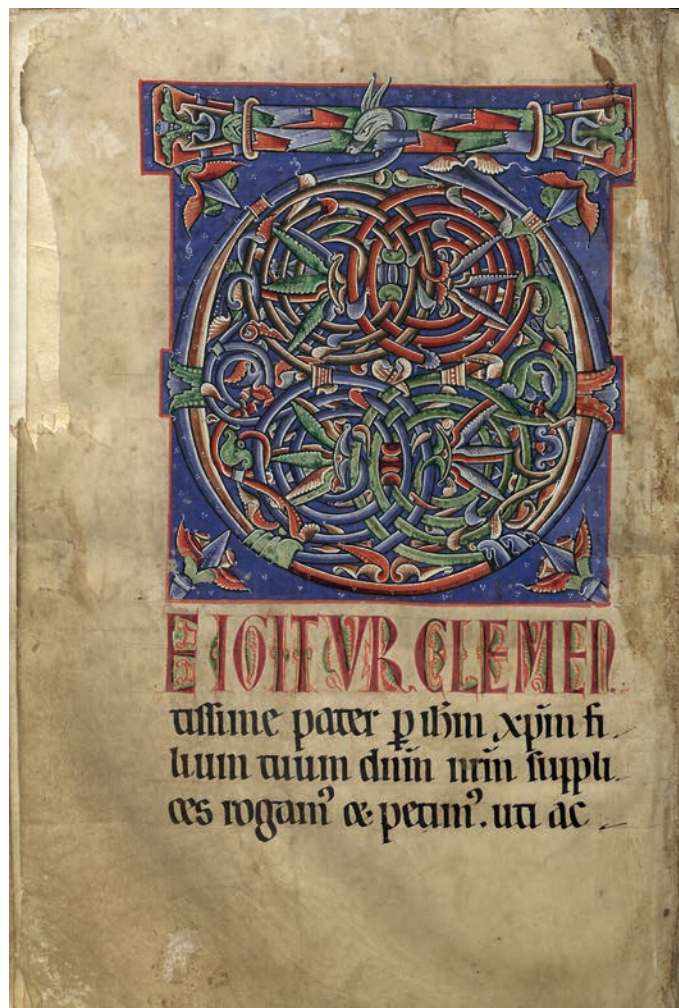


Fig. 11. Inicial ornada T (*Te Igitur*), Missal segundo o rito cisterciense. Lisboa, BNP, ALC. 249, fl. 125v

direita aponta o ouvido e com a esquerda entrega a *Regra* a um monge. As figuras dos dragões terão aqui um papel de guardiães, e a arquitetura de fundo simbolizará o mosteiro.

A Hagiografia é outro dos domínios que os monges alcobacenses privilegiaram. As narrações miraculosas das vidas de santos eram um dos meios para educar, formar e agir sobre o comportamento dos religiosos. Entre elas destaca-se o monumental *Legendário* em cinco volumes, ALC. 418-422, com textos destinados ao segundo noturno de Matinas. É, segundo F. Dolbeau, "uma das mais belas recolhas hagiográficas que nos chegaram do século XII e um elo importante na história dos primeiros legendários cistercienses". Refere o mesmo autor que o manuscrito foi formado a partir do antigo *Legendário* de Claraval. Aires do Nascimento regista que, para além das entradas copiadas em Claraval, estes manuscritos integram novas entradas, tais como santos de devoção portuguesa, os milagres de São Vicente, Santa Marinha, Santa Catarina ou Santo

António, que confirmam a especificidade ibérica da biblioteca. Em termos de iluminura, destacamos as elegantes iniciais a abrir cada uma das *Passio*, nas quais dominam, como ornamentação, os caules enrolados e as palmetas. Uma tipologia de letras ornadas, iniciais "estruturadas", sobre fundo pintado, dominam os cinco volumes (fig. 12), embora estes não sejam homogêneos, e possamos identificar várias mãos de copistas e iluminadores. No códice ALC. 422 surge uma das raras iniciais historiadas deste fundo. A acompanhar a "Exaltação da Santa Cruz", fl. 140, o iluminador desenha, com traço elegante e gestos expressivos, uma representação de Constantino e Maxêncio separados por uma cruz. Constantino, sentado em posição majestática, ergue a espada para Maxêncio, numa alusão às suas vitórias de Saxa Rubia e Ponte Milvius, quando a visão da Cruz terá, segundo a lenda, levado à sua conversão.

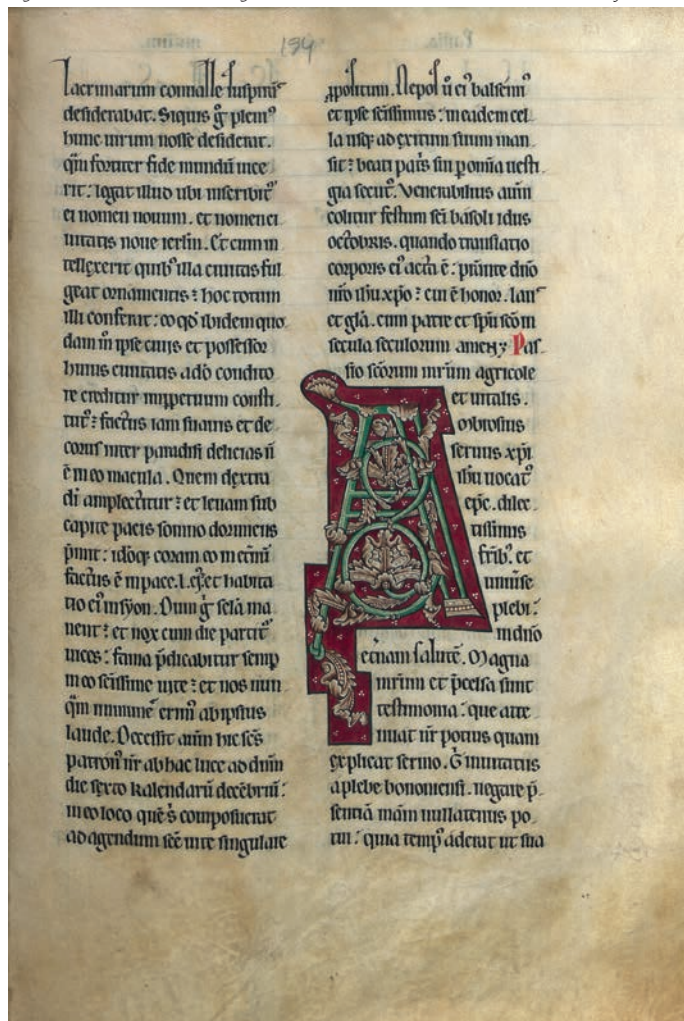
Também a devoção Mariana, tão ao gosto dos cistercienses, está presente na biblioteca, entre outros, no

Mariale (ALC. 149), códice que, segundo Aires do Nascimento, segue o texto dos *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, testemunhando, mais uma vez, a vertente ibérica do mosteiro. Trata-se de um conjunto de textos laudatórios dirigidos à Virgem, normalmente reunidos num códice, bastante usados nos mosteiros e principais igrejas nas leituras do Ofício, aos sábados e festas marianas. As iniciais são pintadas com uma ou duas cores apenas, enriquecidas com elegantes elementos ornamentais, finos traços e pequenas pintas a branco ou deixados sem cor, tirando-se partido da própria cor do pergaminho; são, em regra, preenchidas com rica ornamentação vegetalista, folhas que lembram espécies suculentas, conferindo às formas uma marca muito peculiar e concedendo ao códice uma riqueza cromática assinalável. A partir das letras desenvolvem-se elementos ornamentais que as enriquecem e conferem singular colorido às margens, constituídos por finas hastes coloridas, terminações em forma de folhas e flores estilizadas. Por vezes os fundos são pintados, outras, o realce é dado pelo contraste entre as cores dos pigmentos e o ocre do suporte (fig. 13). Em termos artísticos, um dos aspetos a realçar é a relação com outro códice da mesma biblioteca, os *Decretos do IV Concílio de Latrão*, de 1215, ALC. 173.

Possuía a livraria de Alcobaça, tal como a de Santa Cruz de Coimbra e São Mamede de Lorvão, um exemplar do designado *Livro das Aves*, (*De Avibus*), ALC. 238, obra de carácter moralizante, em que as aves são apresentadas de forma alegórica de modo a servirem de modelos comportamentais para os monges. O tratado foi escrito por Hugo de Folieto (circa 1102 - circa 1174), no terceiro quartel do século XII, e copiado em Alcobaça, possivelmente entre 1180 e 1190. De dimensões médias (320 x 222 mm) este livro, compilado juntamente com obras de Santo Agostinho, seria certamente para leitura individual dos monges. É particularmente conhecido pela sua extraordinária semelhança com outra cópia cisterciense proveniente da biblioteca de Claraval (Troyes, BM, ms. 177), e é um dos poucos que, em Alcobaça, possui um programa iconográfico completo. Podemos dividi-lo em duas partes: na primeira destacam-se os símbolos associados à pomba, seguidos das passagens alusivas ao falcão, palmeira, rola e cedro do Líbano (fig. 14); a segunda é composta por um capítulo dedicado a cada ave, como por exemplo, o galo, corvo e águia, expondo as suas virtudes e vícios.

Os textos enciclopédicos compreendem algumas das obras com maior repercussão nos séculos XII e inícios do XIII. *De doutrina Christiana* de Agostinho, *as Etimologias* de Isidoro de Sevilha, *De Rerum Naturam* de Beda, e o *Didascalicon* de Hugo de São Victor, constituem o núcleo mais

Fig. 12. Inicial ornada A, *Legendário cisterciens*. Lisboa, BNP, ALC. 421, fl. 194



significativo desta biblioteca, não estão presentes as Enciclopédias de Honório de Autun e Guilherme de Conches ou Gosuínio de Metz. O manuscrito das *Etimologias* (ALC. 446) é um códice de aparato, quanto à sua materialidade e à sua iluminura em particular. De grandes dimensões (428 x 292 mm), reflete bem a importância que os monges concediam à obra, associando as cinco cartas de Isidoro de Sevilha a Bráulio e contendo, também, o texto de *De naturis rerum ad Sisebutum*. Do ponto de vista artístico, o iluminador, para além das iniciais ornadas, monocromáticas, de grande simplicidade, utilizou esquemas junto aos livros de Aritmética, Geometria, Música e Astronomia (fls. 29, 32, 32v, e 33), da representação tripartida da terra (fl. 139), e diagramas com destaque especial para os que compõem, no Livro IX, a *Arbor Consanguinitatis* (fl. 96v) e a *Arbor Affinitatis* (fl. 97), que remontam ao texto de Isidoro e pretendem mostrar, visualmente, os laços de consanguinidade. Dois *stemma*, um triangular (fl. 96v),

suportado por uma figura régia (fig. 15), dispõe os colaterais de uma parte e de outra do eixo dos ascendentes, o qual se prolonga por uma série de descendentes, um outro, trapezoidal (fl. 97), enquadrado por moldura que termina com dois dragões entrelaçados, começa com os irmãos e irmãs e desdobra-se abaixo deles, com os parentes menos próximos. Um retângulo enquadra o grau a partir do qual não eram permitidos os casamentos. A figura que apresenta o primeiro *stemma* é, no manuscrito de Alcobaça, a imagem de um rei, refletindo a importância crescente do poder real em estreita ligação com os cistercienses. Apesar da simplicidade dos atributos e do vestuário, o iluminador, através das cores e dos processos pictóricos, revela um conhecimento das técnicas mais avançadas da época. O manto grená evoca a púrpura imperial; a túnica é azul, cor associada ao manto da Virgem, mas também à realeza; o laranja luminoso da coroa e da barra do vestuário remetem para luz emanada pelos metais preciosos;

Fig. 13. Inicial ornada Q; *Mariale*. Lisboa, BNP, ALC. 149, fl. 23v

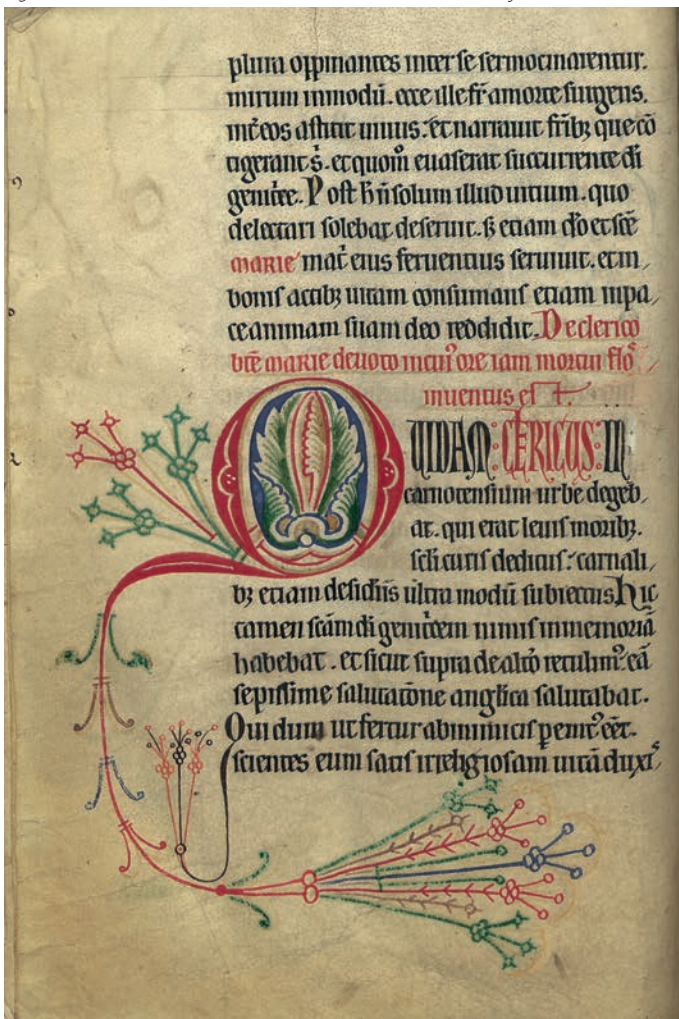


Fig. 14. Cedro do Líbano / Cristo em Majestade; Hugo de Folieto, *De Avibus*. Lisboa, BNP, ALC. 238, fl. 210



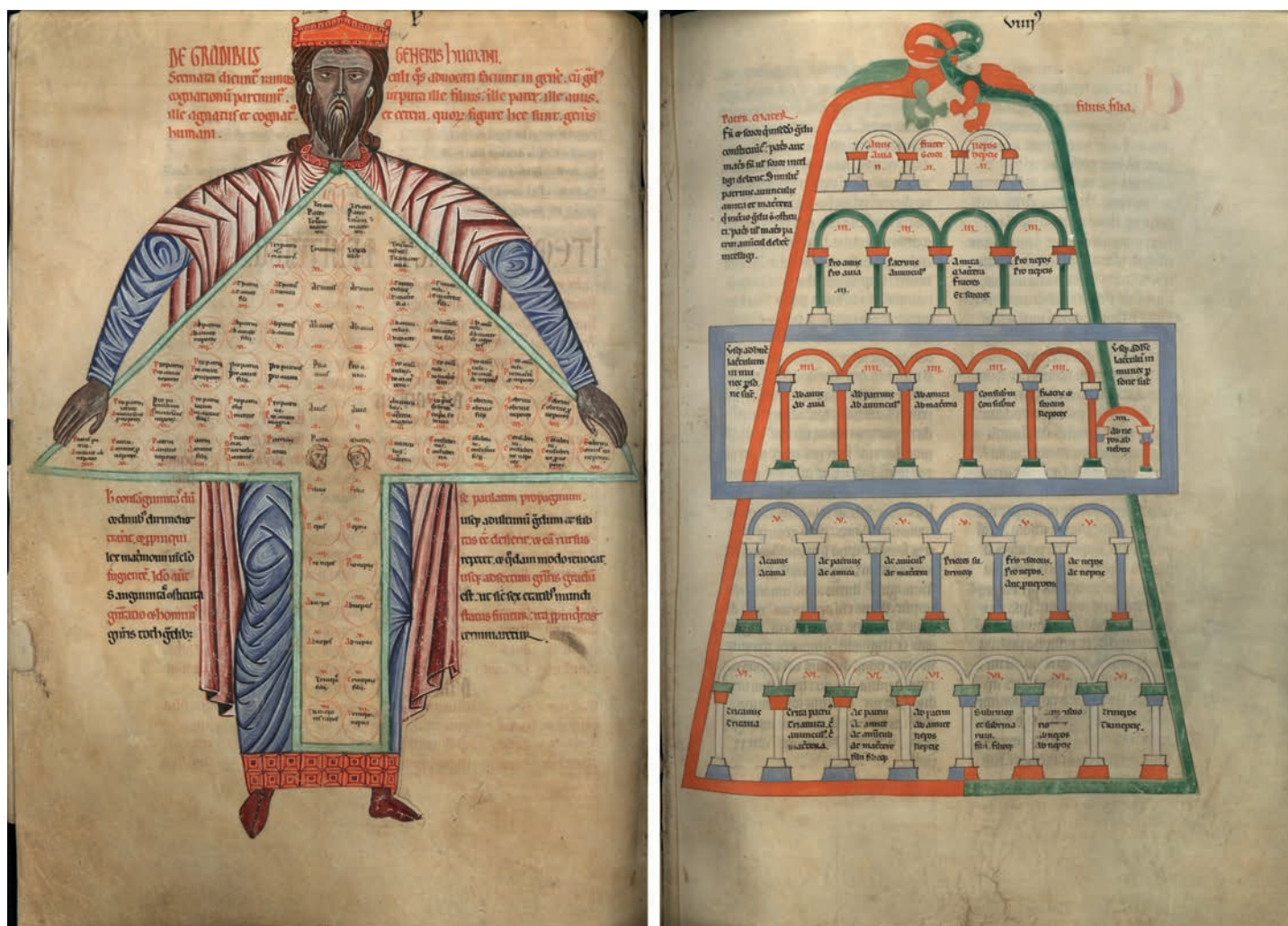


Fig. 15. Arbor Consanguinitatis e Arbor Affinitatis; Isidoro de Sevilha, *Etimologias*. Lisboa, BNP, ALC. 446, fls. 96v-97

o tratamento do rosto demonstra o conhecimento e domínio das técnicas mencionadas no tratado *De Diversis Artibus* do monge Theophilus. A História está representada através de Pedro Comestor com a *História Escolástica* num excelente manuscrito iluminado que, além de iniciais ornadas características deste mosteiro, apresenta uma ornamentação marginal comum a outros manuscritos deste fundo, como é o caso do *Mariale* ALC. 149 (fig. 16). No que diz respeito às obras de Direito, ausentes em Santa Cruz de Coimbra, encontram-se presentes em Alcobaça, mas em número pouco significativo. Burcardo de Worms, com *Decretos de Concílios e de Papas* (ALC. 365), e Bernardo Papiense, com *Colecção Canónica dos Decretos do IV Concílio de Latrão* (ALC. 173), para além dos textos legislativos da Ordem, os *Livros do Uso de Cister*, a *Carta Caritatis* e os *Consuetudines cistercienses*, fazem parte desta biblioteca. O conhecimento atual destes manuscritos permite-nos referir que apenas o ALC. 365 terá sido produzido no

mosteiro, cuja iluminura segue a tradição das iniciais ornadas de Alcobaça, enquanto o ALC. 173, (fig. 17), terá sido produzido em Itália.

A iluminura de Alcobaça, no período que se estende do último quartel do século XII ao primeiro do século XIII, reflete uma relação privilegiada com Claraval, embora os iluminadores alcobacenses tenham manifestado uma independência e liberdade na interpretação dos modelos, o que lhe confere uma forte identidade. Se Alcobaça, do ponto de vista da arquitetura, tem um papel inovador, introduzindo uma das vertentes do Gótico entre nós, a iluminura também acompanha os movimentos artísticos contemporâneos, e na sua produção artística está patente uma sólida e dinâmica internacionalização. Contudo, o que caracteriza o *scriptorium*, do ponto de vista artístico, é o recurso ao ornamento; raramente se recorre a iniciais historiadas e nunca a programas iconográficos com sentido narrativo. É, sem dúvida, o ornamento que povoa os



Fig. 16. Inicial ornada Q, Petrus Comestor, *Historia Scholastica*. Lisboa, BNP, ALC. 339, fl. 117

seus fólhos e que, por vezes, nos manuscritos mais exuberantes, se desenvolve a partir das iniciais se propaga pelas margens, notas marginais e mesmo assinaturas de cadernos. A inicial identifica o texto, articulando-se com as rubricas e os títulos manchados, tornando-se um pólo de atração e um convite à leitura. Aqui, a cor desempenha um papel fundamental. A caracterização das cores usadas na iluminura, a nível molecular, permitiu descobrir que os colorantes eram provenientes "dos quatro cantos do mundo", vincando a sua importância no projeto artístico. O azul, preparado essencialmente com lápis-lazúli, provinha do Afeganistão; o vermelho escuro, que designamos de carmim de goma-laca, era originário da Índia, tal como, possivelmente, o azul-escuro dado pelo índigo; um outro vermelho, o vermelhão, era extraído nas minas vizinhas de Almadén; pigmentos, como o muito luminoso branco de chumbo, o negro de osso ou carbono, o intenso laranja de *minium* e o brilhante verde-garrafa, eram pigmentos



Fig. 17. Inicial ornada I, Bernardus Papiensis, *Breviarium extravagantium*. Lisboa, BNP, ALC. 173, fl. 10v

sinéticos, produzidos por alquímia. Estes pigmentos, pacientemente procurados ou engenhosamente fabricados pela ciência da época, foram escolhidos não só porque eram mais estáveis, mas também porque a sua cor era insubstituível. Alguns deles, como o lápis-lazúli, o vermelho de vermelhão e o carmim de goma-laca, podem ser considerados como pigmentos de luxo. É igualmente possível que, à semelhança do lápis-lazúli, lhes fossem conferidos significados simbólicos, "poderes mágicos", de cura, ou apotropaicos. A paleta de cores do mundo monástico português nos séculos XII-XIII é caracterizada pelo uso de pigmentos de grande qualidade, duradouros e luxuosos. As tintas à base de azurite e a malaquite foram aplicadas muito raramente nos códices portugueses, o mesmo acontecendo para o ouro. Explorando o significado das cores na busca das cores principais da iluminura românica portuguesa, desenvolveu-se uma cartografia da cor para uma seleção representativa dos fundos de Alcobaça, Santa

Cruz de Coimbra e Lorrão (figs. 18 e 19). A análise conjunta permitiu uma caracterização mais precisa dos traços identitários e uma melhor deteção das possíveis especificidades de cada *scriptorium*. O método seguido, calculando as proporções de cores utilizadas na iluminura, permitiu concluir que os três *scriptoria* adotaram paletas de cor onde predominavam as três cores principais já descritas: o vermelho, o verde e o azul; todavia, a maneira de as aplicar revela especificidades. No fundo de Alcobaça constatamos que a superfície relativa ocupada pelos verdes e azuis corresponde a aproximadamente a metade do conjunto. O vermelho (vermelhão e goma-laca) corresponde a cerca de 30%, enquanto o restante, cerca de 20%, é constituído por laranja, castanho, rosa, cinzento e branco. Sublinhamos que, neste mosteiro, o verde tem uma presença mais notável que nos outros dois. Estimamos ainda que a presença da goma-laca, como vermelho escuro, é característica da iluminura portuguesa desta época (no contexto europeu). Além disso, o cinza e o rosa apresentam-se como uma marca específica dos iluminadores alcobacenses.

A cartografia das cores permitiu ainda associar uma rica diversidade cromática aos manuscritos de maior aparato, como por exemplo o *Missal* ALC. 249 e a *Bíblia* ALC. 427. Era usada uma têmpera proteica, processo que possibilitava a obtenção de cores opacas e brilhantes. A aplicação das tintas, em camadas sobrepostas, permitia obter matizes, definindo-se sistemas de cores policromados.

O *scriptorium* de Alcobaça optou, seguindo uma tradição ibérica, por iniciais coloridas, utilizando cores ricas e luminosas, como lápis-lazúli, o vermelho de vermelhão e um verde escuro, que designamos de verde garrafa, cuja composição e origem não está ainda bem determinada. Apesar de pertencer a uma família artística que defende o monocromatismo, Alcobaça criou uma paleta de grande impacto cromático. Materiais e técnicas são, assim, selecionados e aplicados para servirem um programa espiritual que forja uma identidade que também se revela nesta paleta para o mundo monástico português nos séculos XII e XIII.

O *scriptorium* de Alcobaça tem merecido, da parte de Aires do Nascimento, um estudo sistemático e

Fig. 18. A paleta de cores do mundo monástico português nos séculos XII-XIII



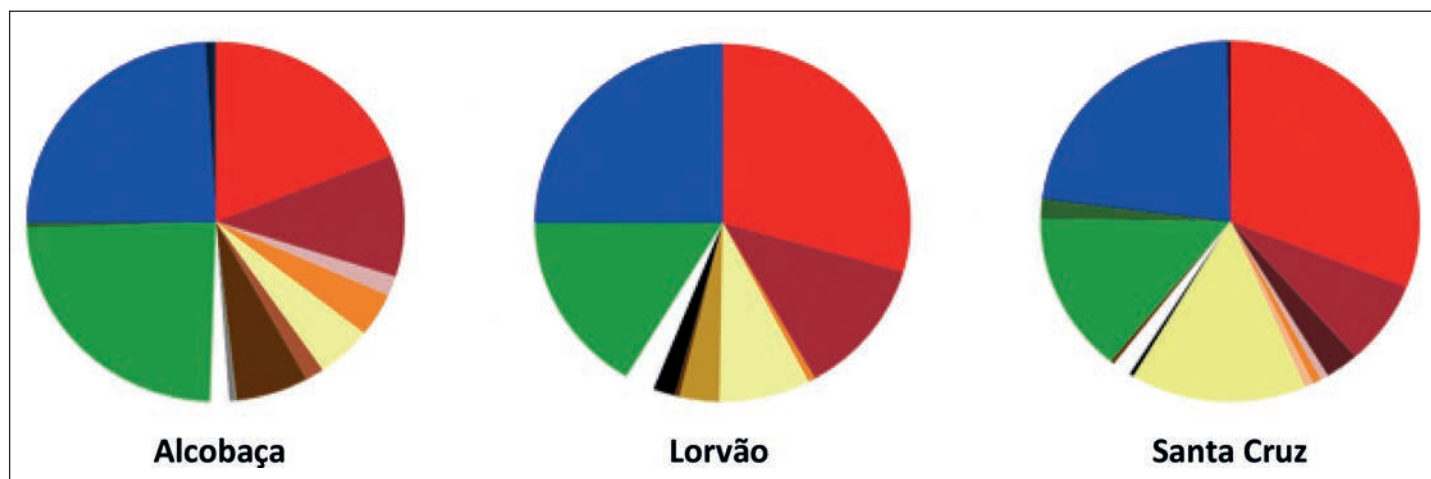


Fig. 19. Distribuição relativa da paleta de cores característica do Românico português para os mosteiros de Alcobaça, Lervão e Santa Cruz. Mapeamento obtido a partir do cálculo das áreas relativas de aplicação das cores obtidas a partir dos pigmentos descritos na figura 18. Projecto *The interdisciplinary approach to the study of colour in Portuguese Illuminated manuscripts*. POCTI/EAT/33782/2000

continuado desde os anos 70 do século passado. A realização do *Inventário dos Códices Alcobacenses* marca o início destes estudos que têm continuidade ainda naquele período, com o estudo *Os códices alcobacenses da Biblioteca Nacional de Lisboa e o seu significado cultural*, para o catálogo da exposição evocativa do VIII centenário do mosteiro de Alcobaça, em 1979. É de 1983 a obra fundamental para a história dos manuscritos alcobacenses: *Diferenças e continuidade na encadernação alcobacense: sua importância para a história do "scriptorium" de Alcobaça*. Neste estudo, que será desenvolvido e publicado com A. Dias Diogo, e intitulado *A encadernação medieval portuguesa. Alcobaça*, o autor, ao selecionar um conjunto significativo de manuscritos de cronologias que vão de inícios do século XII aos inícios do XIII, com encadernações originais, prova que um grupo específico, e significativo, só poderá ter sido produzido em Alcobaça, justificando, desta forma, a produção de manuscritos no mosteiro. Em 1984, Adelaide Miranda inicia o estudo dos manuscritos iluminados com *A inicial iluminada Românica nos manuscritos alcobacenses*, uma tese de mestrado onde faz um levantamento exaustivo dos manuscritos, centrando-se em aspetos artísticos da tipologia das iniciais iluminadas, e que permitiu chegar a conclusões muito semelhantes, no que diz respeito ao funcionamento de um *scriptorium* em Alcobaça. Além disso, esta autora relaciona os códices produzidos neste mosteiro com os de Claraval e Cister e chama a atenção para a importância desta biblioteca no contexto das bibliotecas monásticas medievais. Mais tarde, em 1996, a mesma autora, numa abordagem mais abrangente, que parte não da tipologia das iniciais, mas da tipologia dos manuscritos e numa relação com Santa Cruz de Coimbra, em *A iluminura*

românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça, apresenta o estudo da iluminura de Alcobaça no contexto da iluminura em Portugal e internacional. Em 1992 o texto de A. A. do Nascimento *Le «scriptorium» d'Alcobaça: identité et corrélations*, vem desenvolver e aprofundar esta questão. Em 1999, com a exposição *A iluminura em Portugal: identidade e influências* e os estudos realizados para o seu catálogo, coordenado, precisamente por A. A. Nascimento e M. Adelaide Miranda, foi dado um avanço substancial para o conhecimento da iluminura deste *scriptorium* e biblioteca. Ficou clara a importância de Alcobaça no contexto das bibliotecas portuguesas e o jogo de relações com a iluminura internacional. Um estudo interdisciplinar pioneiro, numa parceria entre Maria Adelaide Miranda (História da Arte) e Maria João Melo (Química), com uma equipa de jovens investigadores, iniciou o estudo da cor da iluminura nos manuscritos monásticos portugueses. Através de três projetos, financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, foi possível identificar os pigmentos que compõem a paleta de cores da iluminura alcobacense e mapear as cores, determinando as dominantes em cada manuscrito estudado, e no conjunto da biblioteca. Este estudo permitiu confirmar datações e origens dos códices, assim como teve um importante papel na ponderação de novas cronologias. O estudo *The colour of medieval Portuguese illumination: an interdisciplinary approach* permitiu divulgar os dados desta investigação e discutí-los com a comunidade académica internacional; em 2014 foi publicado novo trabalho neste domínio: *Colour in Medieval Portuguese Manuscripts: between Beauty and Meaning*; um estudo mais recente deu a conhecer o *Beatus* de Alcobaça, *Beatus manuscripts under the microscope: the Alcobaça Beatus*

and the Iberian Cistercian tradition revisited. Obra fundamental para o estudo desta biblioteca, a mais recente de A. A. do Nascimento. O *Scriptorium de Alcobaça: O longo percurso do livro manuscrito português*, apresenta uma atualização dos trabalhos realizados durante 40 anos sobre este tema. Atualmente este fundo vem sendo estudado através de um projecto interdisciplinar "Horizontes Cistercienses" Projecto de Investigação PTDC/ART-HIS/29522/2017 dirigido por Catarina Barreira.

Texto: AM/LCS/MJM - Fotos: BNP

Bibliografia

BARREIRA, C.F., 2016, pp. 133-154; BARREIRA, C.F., 2017, pp. 33-62; CASTRO, R., 2016; CASTRO, R. *et alii*, 2014, pp. 31-55; COUTINHO, M., 2015, pp. 8-15; COUTINHO, M., 2016, pp. 65-87; DOLBEAU, F., 1984; FERREIRA, M.P. e FORTU, M., 2009, pp. 42-53; GALVÁN FREILLE, F., 2000, pp. 439-456; GOMES, S.A., 2013, pp. 423-448; MEIRINHOS, J., 2009; MELO, M.J. *et alii*, 2014, pp. 10-14; MELO, M.J. *et alii*, 2016; MELO, M.J. *et alii*, 2018, pp. 132-143; MIGUEL, C., 2012; MIGUÉLEZ CAVERO, A., *et alii*, 2016, pp. 217-251; MIRANDA, M.A., 1997, pp. 223-256; MIRANDA, M.A. e MELO, M.J., 2014, pp. 15-18; MIRANDA, M.A. e MELO, M.J., 2016a; MURALHA, V.S.F. *et alii*, 2012, pp. 1737-1746; NASCIMENTO, A.A., 1979, pp. 339-411; NASCIMENTO, A.A., 1999, p. 84; NASCIMENTO, A.A., 1999a, pp. 200-203; NASCIMENTO, A.A., 2018; RODRIGUES, J., 2007, p. 11; SÁ, F., 1775; SÃO BERNARDO, B., 1684; SÃO BOAVENTURA, Fr.F., 1827; YARZA LUACES, J., 2005b, pp. 258-259.

Beato de Alcobaça

O BEATO DE ALCOBAÇA, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal com a cota ALC. 247, é um manuscrito proveniente do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, cuja fundação está ligada ao monarca Afonso Henriques. Este deu, em 1153, a Carta de Couto à Ordem de Cister, com um território de aproximadamente 44,000 ha, num vale fértil localizado entre os rios Alcoa e Baça e muito próximo da costa atlântica. Para os cistercienses, a fundação da que foi a casa 53ª afiliada à Claraval, marcou a consolidação da sua presença na zona mais ocidental da Península Ibérica. Mais ainda, Alcobaça tornou-se num dos mosteiros cistercienses de maior projeção no âmbito ibérico, junto de Santes Creus, Poblet, Las Huelgas e Carracedo.

A construção do novo mosteiro só começou em 1179 e terminou por volta de 1252, embora os especialistas acreditam que o *scriptorium* estaria ativo desde a segunda metade do século XII. A biblioteca do mosteiro evidenciou desde o início a convergência dos interesses e tradições do pensamento cisterciense com as tradições locais, tal como tem salientado Aires Augusto do Nascimento. Assim, junto das principais obras de referência dos monges brancos, no último quartel do século XII e inícios do XIII, foram também copiadas ou adquiridas obras de autores ibéricos. Destacam-se, neste sentido, a cópia dos *Moralia in Job* de São Gregório (ALC. 349); um manuscrito com claras analogias com os *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (ALC. 149); duas cópias das *Vitae Patrum* de Valerio de El Bierzo (ALC. 367 e ALC. 454), uma cópia do *Liber Sancti Iacobi* (ALC. 334) e uma cópia do *Comentário ao Apocalipse* atribuído a Beato de Liébana.

Esta última, conhecida como *Beato de Alcobaça*, é um códice de 330 × 220 mm, compreendendo 183 fólhos. Consiste em vinte e três cadernos de quatro bifólios, com duas exceções: o décimo oitavo tem três bifólios e dois fólhos individuais, e o último é composto de três bifólios e começa com um fólio extra. O tipo de letra é protogótica e o texto é apresentado em duas colunas de trinta e três linhas. É decorado com um conjunto de iniciais e dois diagramas com os desenhos de cálculos exegéticos do número 666 e os oito nomes dos Anticristo.

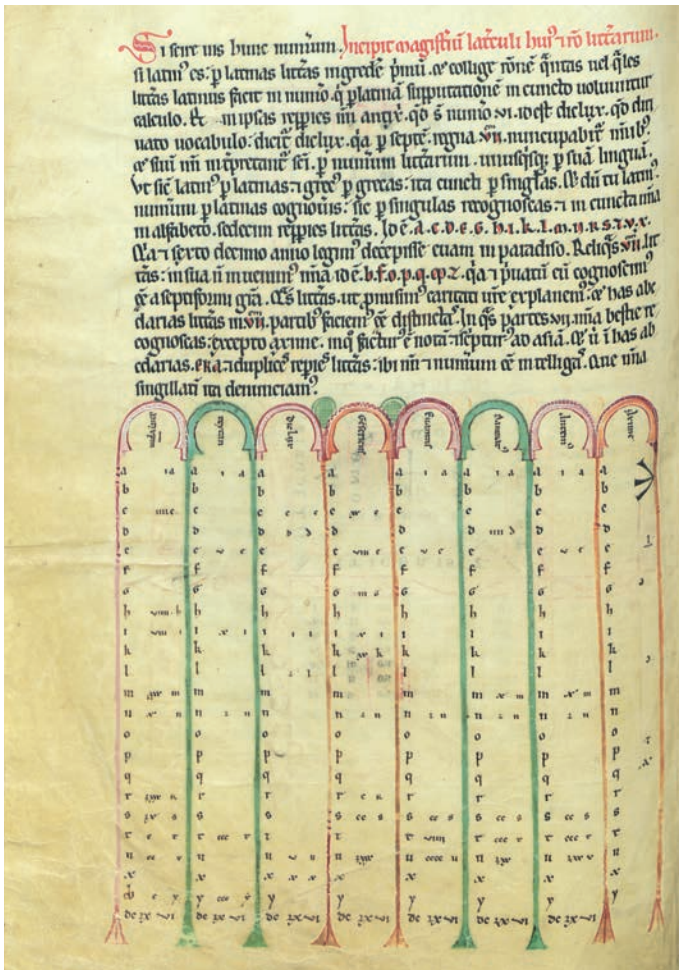
A encadernação do manuscrito, de acordo com o estudo recente realizado por Conceição Casanova, embora apresente sinais de um restauro posterior, realizado no século XX, mostra ainda traços de seu estado original. Este é consistente com o tipo de encadernação utilizado em Alcobaça durante os séculos XII e XIII, reforçando assim o argumento de que o manuscrito foi de facto produzido no *scriptorium* alcobacense.

Relativamente ao conteúdo textual, o *Beato de Alcobaça* não contém todo o conjunto de textos que um beato pode chegar a conter e que, de acordo com os últimos estudos de Manuel Díaz y Díaz, inclui dois Comentários ao Apocalipse diferentes, que foram unidos no século VIII, e aos quais posteriormente ainda foi adicionado outro conjunto significativo de textos. O códice não contém, portanto, nem as Genealogias de Cristo, nem o texto *De adfinitatibus ed gradibus*, nem o Comentário ao Livro de Daniel. O que encontramos são o conjunto de peças composto por: um prefácio; um primeiro prólogo atribuído a São Jerónimo; o segundo prólogo constituído por um extrato da carta de São Jerónimo a Anatolius; os *Comentários menores*

(*Interpretatio* ou *Summa Dicendorum*); o Comentário propriamente dito "Comentários maiores", dividido em doze livros e com as várias interpolações incluindo o lapidário; e o *Explicit codex*.

O *Beato de Alcobaça* é, portanto, uma cópia que poderia integrar-se no Ramo I da tradição textual dos Beatos. Todavia, este conjunto de textos, no manuscrito alcobacense, não apresenta a mesma ordem e sequência que em outras cópias de esse Ramo, nomeadamente quando comparado com o *Beato de Lervão*. Assim, a sequência é esta: Prólogo I, Prólogo II, Comentários menores (*Interpretatio*); Prefácio, Prólogo I, Prólogo II, "Comentários Maiores" e *Explicit Codex*. Por outro lado, o *Beato de Alcobaça* não é uma cópia ilustrada, embora uma glosa no fólio 60 descreva a suposta existência de uma imagem que ilustraria a passagem da Mensagem à Igreja de Tiatira. No entanto, o manuscrito contém as duas Tabelas do Anticristo – que apresentam a equação dos oito nomes do Anticristo com o número 666 –, bem como um conjunto significativo de iniciais iluminadas.

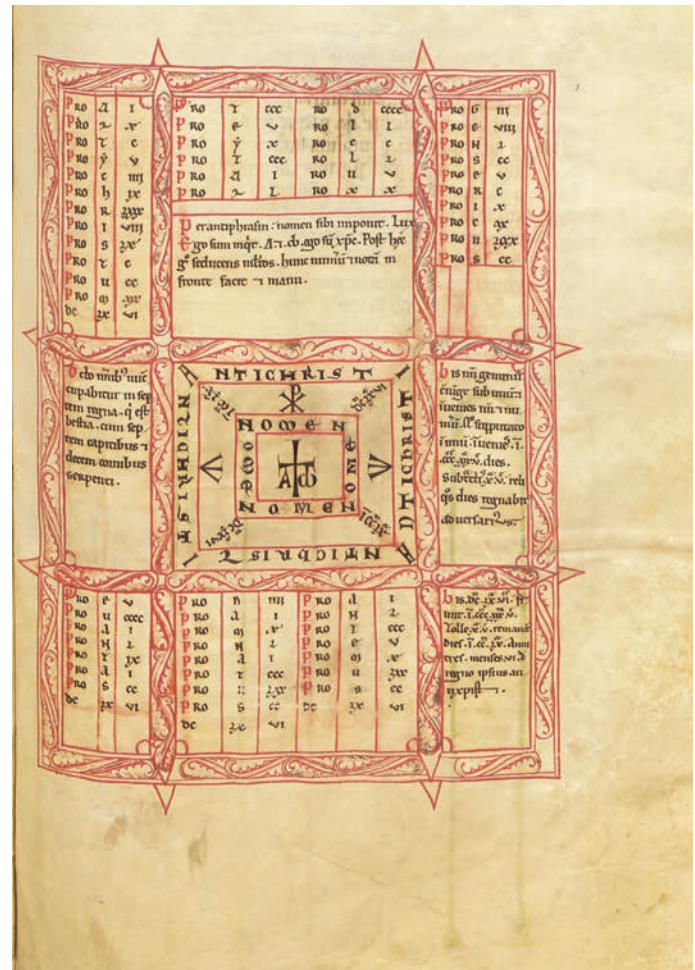
Fig. 1. Primeira Tabela do Anticristo. *Beato de Alcobaça*, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 247, fl. 144 (Imagem cedida pela BNP)



As tabelas estão localizadas no reto e no verso do fólio 144, que é um fólio independente integrado no décimo oitavo caderno. Como na maioria dos Beatos, estas tabelas têm um conteúdo puramente textual, mas são enriquecidos com ornamentação. A primeira tabela (fig. 1) consiste de um retângulo dividido em nove partes, com o painel central exibindo o nome do Anticristo e a cruz de Oviedo. Os retângulos são separados por bandas decoradas com motivos de folhas de acanto, usando apenas tinta preta. É uma composição muito semelhante à encontrada no manuscrito de Lervão (fl. 167r), embora neste estão ausentes os motivos vegetalistas.

A segunda tabela (fig. 2) é precedida pelo texto explicativo *Incipit magister laterculi huius et relação litterarum*, que é copiado em uma coluna única, desviando-se da organização de duas colunas do resto do texto. Esta tabela consiste numa arcada formada por oito arcos de ferradura, cada um dos quais com os nomes do Anticristo. Tem uma gama de cores mais variada do que a primeira tabela, alternando verde, vermelho e rosa. A composição aqui também pode

Fig. 2. Segunda Tabela do Anticristo. *Beato de Alcobaça*, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 247, fl. 144v (Imagem cedida pela BNP)



ser comparada à do *Beato de Lervão*, embora no manuscrito alcobacense a moldura arquitetónica é mais simples e a gama cromática mais ampla.

Além das Tabelas do Anticristo, o *Beato de Alcobaça* também contém um número importante de iniciais decoradas, cuja localização no manuscrito está ligada à particular estrutura e sequência dos textos. Apenas os três primeiros cadernos do manuscrito têm um conjunto completo de iniciais, que marcam o início dos prólogos, o prefácio e certas secções individuais nos "Comentários Menores" (*Interpretatio*). No entanto, as iniciais ornadas desaparecem gradualmente nos cadernos seguintes. Ademais, no início do manuscrito, essas letras ornamentadas variam entre quatro e nove linhas de altura, enquanto a partir do fólio 47v, são menores, ocupando apenas duas linhas de texto. Isto significa que as iniciais mais ricamente ornamentadas estão localizadas precisamente na parte do códice que exhibe anomalias na sequência textual. A este respeito, o fólio 12v deve ser destacado (fig. 3). É o fólio mais ricamente decorado de todo o manuscrito, com duas grandes iniciais marcando o começo do *Praefatio* e Prologo I.

No que diz respeito à decoração das iniciais, é preciso sublinhar que todas elas exibem semelhanças com outros manuscritos iluminados no *scriptorium* de Alcobaça nas últimas décadas do século XII e inícios do XIII (por exemplo os manuscritos ALC. 253 e ALC. 426). Da mesma forma, as tintas utilizadas no *Beato de Alcobaça* são inteiramente consistentes com o *scriptorium* alcobacense e, de forma geral, com as de outros manuscritos produzidos em mosteiros portugueses. A paleta de cores inclui alguns dos pigmentos de maior qualidade disponíveis na Europa medieval: lápis-lazúli procedente do Afeganistão; vermelhão muito provavelmente obtido das minas espanholas de Almadén (Huelva); goma-laca importada da Índia ou da China; preto de carbono e osso; e o verde garrafa.

Porém, o *Beato de Alcobaça* mostra uma particularidade: algumas das iniciais decoradas estão inacabadas, o que de facto torna este manuscrito numa testemunha excepcional para melhor conhecer o processo de produção da iluminação de manuscritos no *scriptorium* alcobacense, tal como outro manuscrito que também apresenta duas iniciais inacabadas, o ALC. 360.

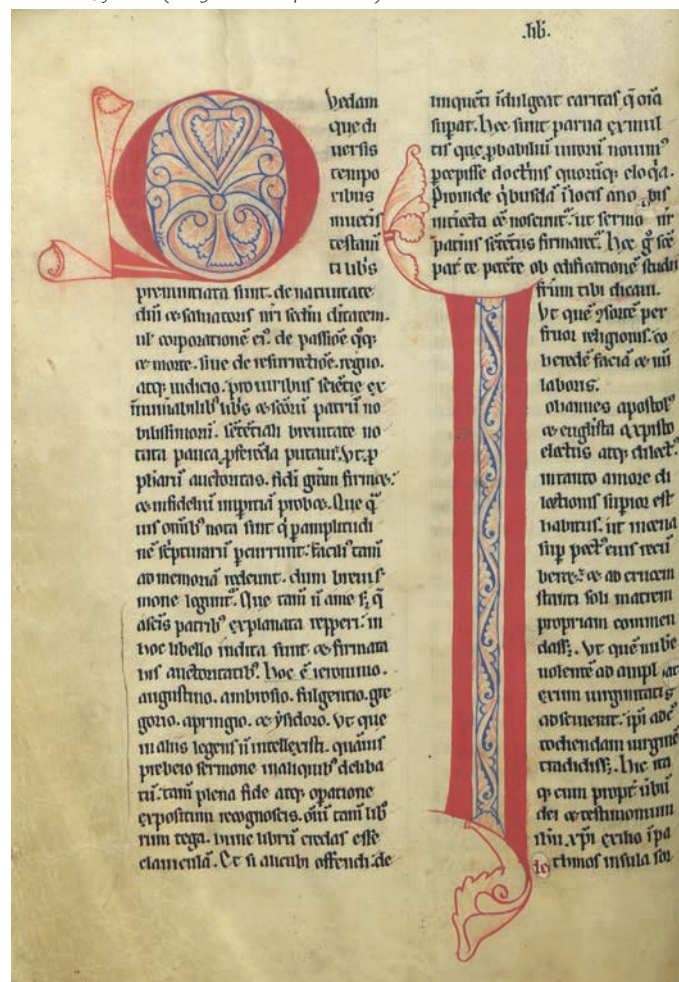
No que diz respeito à integração do *Beato de Alcobaça* na tradição textual dos Beatos, este manuscrito sempre foi considerado uma cópia direta do *Beato de Lervão*. Quer nos diversos inventários sobre códices publicados quer em estudos específicos sobre os Beatos e, nomeadamente sobre o *Beato de Lervão*, este tem sido considerado como o modelo direto do Beato alcobacense. Porém, os últimos estudos comparativos realizados entre os manuscritos de

Lervão e Alcobaça têm questionado a relação que se estabelece entre ambos os códices e a teoria tradicional que considerava o *Beato de Alcobaça* uma cópia fiel e direta do *Beato de Lervão*.

De facto, a comparação de ambos os códices permite verificar a existência de vários aspetos que os diferenciam. Em primeiro lugar, há um conjunto de fatores que se podem ter em conta porque condicionam a relação das duas cópias, mas que não são completamente definitivos nem determinantes. Entre eles está o facto de um ser um Beato ilustrado e o outro não, bem como a divergência no arranjo e sequência do conteúdo textual que, no entanto, poderia dever-se a um erro de cópia da parte do copista alcobacense.

Em segundo lugar, há outra série de aspetos que afastam as duas cópias de forma mais determinante. O *Beato de Lervão* apresenta de forma frequente abreviaturas, que estão praticamente ausentes na cópia alcobacense. Embora este tipo de abreviaturas estivessem estandardizadas

Fig. 3. Inicial ornada. *Beato de Alcobaça*, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 247, fl. 12v (Imagem cedida pela BNP)



na altura e poderem ser familiares aos copistas, o seu uso pode incrementar os erros de transcrição e cópia. A falta de grandes erros de cópia no *Beato de Alcobaça*, que se apresenta como um códice de cuidada fatura, poderia levar à conclusão de que não foi copiado de um modelo onde proliferassem as abreviaturas.

Por outro lado, existe uma segunda diferença importante entre ambos códices. Diz respeito à uma glosa que descreve a imagem que acompanha a passagem da Mensagem à Igreja de Tiátira. No *Beato de Lervão*, esta glosa está integrada na coluna de texto, que vai seguido da imagem que ilustra a passagem bíblica. Esta glosa foi posteriormente enquadrada com uma linha em tinta vermelha e rotulada com a palavra *glosa*. No *Beato de Alcobaça*, pelo contrário, essa glosa encontra-se na margem do fólio e o próprio texto não vai seguido de imagem nenhuma, uma vez que se trata de um manuscrito sem programa iconográfico. Caso o *Beato de Alcobaça* fosse uma cópia direta e fiel do texto laurbanense, é fácil imaginar que esta glosa estaria integrada na coluna de texto e não acrescentada na margem do fólio *a posteriori*.

Finalmente, é importante sublinhar que ambos os códices apresentam monogramas cristológicos. Porém, no *Beato de Lervão* encontram-se sempre integrados na coluna de texto (fls. 165v, 168), enquanto no *Beato de Alcobaça* aparecem entre as colunas de texto (fl. 142v) ou ainda na margem (fl. 145), o que também parece sugerir que foram colocados *a posteriori*.

Tendo em consideração os dados acima referidos, há vários fatores que poderiam apontar para a independência da cópia de Alcobaça relativamente ao manuscrito laurbanense. Todavia, é claro que os dois códices apresentam também elementos comuns e que têm uma conexão clara. Assim, os dois têm um número importante de glosas marginais idênticas que, ademais, são únicas no conjunto dos Beatos. Além disso, as Tabelas do Anticristo, que são praticamente idênticas em ambos manuscritos em termos de organização, texto e motivos, também são únicas dentro da tradição dos Beatos. Finalmente, é importante referir que os dois manuscritos estão ainda ligados através da nota, de época tardomedieval, que se encontra no último fólio do beato alcobacense e que menciona que o manuscrito foi emprestado a um monge de São Mamede: *Este liuro hes do moesteyro d'Alcobaça ho qual dom frey Nicholaao emprestou a frey Joham di san Mamede, ho quall frey Johan se obrigou ao tornar ao dito moesteyro d'Alcobaça ante de sua morte e este liuro non pode ser uendidu nin struydo* (fl. 183r, col. 2).

À luz destes dados, poder-se-ia pensar que o códice de Alcobaça não é uma cópia direta do Beato laurbanense, mas foi confrontado com este algum tempo mais tarde.

Ademais, abre-se também a possibilidade de considerar, caso surjam novos dados, a existência de cópias intermédias de Beatos, hoje não conservadas. São estas as que permitiriam explicar as divergências existentes entre os dois manuscritos existentes hoje, mas ainda manter a conexão entre ambos.

Por outro lado, a nota acima referida deve ser analisada em conjunto com outras duas notas no último fólio do próprio manuscrito (fl. 183r, col. 2) e mais duas que se localizam no *Beato de Lervão* (fl. 12r e fl. 17r), todas elas adicionadas entre os séculos xv e xvi. As do manuscrito alcobacense alertam sobre o preceito a aplicar aos monges que chegam atrasados ao ofício divino. As da cópia laurbanense, pela sua parte, aludem ao facto de o manuscrito ter sido utilizado nas *matinas*, no refeitório, pela comunidade monástica, numa altura em que o mosteiro já era habitado por uma comunidade feminina cisterciense, que ocupara a casa laurbanense desde 1205-1206, tal como apontado por Maria Alegria Marques. Através destas notas, bem como do conjunto de glosas marginais que se espalham ao longo dos dois códices e que reclamam a atenção do leitor, verifica-se que ambos estavam a ser utilizados pelas duas comunidades cistercienses, uma masculina e outra feminina, nos finais do período medieval; provavelmente, como consequência de uma tradição anterior.

Neste sentido, os Beatos de Alcobaça e Lervão emergem como casos relevantes que permitem questionar aspetos sobre a produção e uso dos Beatos no seio das comunidades cistercienses. Permitem questionar se esta responde a uma tradição ibérica; ao interesse do pensamento cisterciense por este Comentário ao Apocalipse e, no geral, pelo conteúdo escatológico do último livro da Bíblia; ou ainda ao interesse da própria comunidade alcobacense e laurbanense por esta obra. O futuro rastreamento de fundos monásticos e outro tipo de fontes poderá fornecer novas informações que permitam avançar no conhecimento deste conjunto de manuscritos hoje conhecidos como *Beatos*, que contêm, sem dúvida, uma das tradições textuais e pictóricas de maior relevância na Europa medieval.

Texto: AM - Fotos: BNP

Bibliografia

- ACTAS DEL SIMPOSIO, 1978, I, pp. 112 e 209; AMOS, T.L., 1989, p. 178; BARREIRA, C.F., 2019, pp. 301-326; BARREIRA, C.F. *et alii*, 2019, pp. 345-377; DÍAZ Y DÍAZ, M.C., 1958, I, n.º 412; DÍAZ Y DÍAZ, M.C., 2005, p. 32; EGRY, A., 1972, pp. 31 e 52; INVENTÁRIO CÓDICES ALCOBACENSES, pp. 217-218; LOS BEATOS, 1985, p. 108; MARQUES, M.A.F., 1980, p. 244; MIGUÉLEZ CAVERO, A. *et alii*, 2016, pp. 217-251; MUNDÓ, A.M., NASCIMENTO, A.A., 1992a, p. 159; SÁNCHEZ MARIANA, M., 1976, n.º 8.

Bíblías românicas alcobacenses

AS BÍBLIAS ROMÂNICAS hoje conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal com as cotas ALC. 396-399 e ALC. 427-431, são provenientes de Santa Maria de Alcobaça. A abadia, 53ª filha de Claraval, foi fundada com apoio régio em 1153, tendo as obras do mosteiro novo sido iniciadas em 1179 e concluídas por volta de 1252. A sua biblioteca, com 461 códices, cerca de 160 dos quais iluminados e produzidos no último quartel do século XII e primeiro quartel do seguinte, é não só uma das maiores do seu tempo, mas também uma das mais bem preservadas.

A Bíblia foi o livro por excelência das comunidades monásticas medievais, nomeadamente das cistercienses. Os códices abordados neste estudo inserem-se na produção de Bíblías monumentais que remontam ao mundo carolíngio. É num contexto de centralização imperial que os mosteiros acolhem as Bíblías, resultantes de revisão e uniformização levada a cabo por Alcuíno de York (735-804) e Teodulfo de Orleães (circa 750-821) a partir dos mosteiros de Tours e Fleury. Encomendadas pelo imperador ou por membros da corte, estas Bíblías, para as quais também se procurou um programa iconográfico comum, são oferecidas como objetos de prestígio e poder, que dignificam as abadias e atestam da qualidade artística dos seus iluminadores. Mas é com a reforma gregoriana e na continuidade da produção carolíngia, que a Sagrada Escritura se torna definitivamente o guia da vida religiosa. Os cluniacenses prosseguem com a tradição de prestigiarem os mosteiros com a encomenda de Bíblías monumentais. Em finais do século XII o mosteiro de Souvigny, priorado de Cluny, produz um notável manuscrito, a designada *Bíblia de Souvigny*, (Moulins, BM ms. 1) estudada por Patricia Stirnemann em *Un Nouveau Regard sur la Bible de Souvigny*, cujas dimensões seguem a tradição das Bíblías atlânticas, com 560 x 780 mm (aberta) e com um peso de 32 kg. A sua monumentalidade é-lhe conferida não só pelas dimensões, mas, sobretudo, pela excelência artística dos seus iluminadores, que adotam um estilo bizantinizante em cenas narrativas e numerosas iniciais historiadas e ornadas, utilizando o ouro e uma paleta rica e diversificada.

Já em inícios do século XII, Estêvão Harding, terceiro abade de Cister (1109-1133), leva a efeito uma das mais importantes revisões do texto da *Sacra Pagina* e terá mesmo sido o comitente de um exemplar notável cujo primeiro volume poderá ser cópia sua ou executado sob sua direção. Esta Bíblia, que mereceu um estudo de Yolanta Zalowska em *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux aux XII^{ème} siècle* que se apresenta hoje dividida em quatro volumes,

seria inicialmente constituída por dois. O primeiro incluía os manuscritos Dijon BM ms. 12 e 13, e o segundo os manuscritos Dijon BM ms. 14 e 15. O cólofon, presente no Dijon, ms. 13, fl. 150, indica que foi terminado em 1109. É neste primeiro volume que está registado o célebre *monitum* de Estêvão Harding. Nele, o abade determina que seja reposto o texto bíblico tendo por modelo o exemplar mais completo dos que tinham sido selecionados. Procede-se, neste contexto, à consulta de rabinos, conhecedores do hebraico, para se explicarem as passagens mais ambíguas; compararam-se estas propostas com as versões latinas e escolheram-se as concordantes. O *monitum* termina com a proibição de juntar ao texto partes supérfluas, ou de realizar qualquer tipo de notação no texto ou nas margens. Se bem que haja diferenças artísticas entre os volumes 12/13 e 14/15, especialmente nestes últimos, destaca-se a qualidade do desenho, que recorta elementos vegetalistas, zoomórficos, antropomórficos e fantásticos sobre fundos polícromos, azuis, verdes e vermelhos. Mas, o que fica patente a partir do Dijon, BM, ms. 14 é uma interessante capacidade de criação de um original programa iconográfico. No mosteiro de Claraval, os cistercienses produzem, entre 1150 e 1160, outra Bíblia, de que subsistem cinco volumes (Troyes, BM, ms. 27), cujo monocromatismo da iluminura reflete o ideal de austeridade de São Bernardo e do mundo cisterciense. Esta obra representa, sem dúvida, o exemplo da iluminura produzida por aquele *scriptorium* no período após a promulgação da célebre decisão dos Capítulos Gerais de Cister, em 1151, *Instituta Generalis Capituli LXXX/ 82*, aprovado em 1152 por Eugénio III: *Litterae unius coloris fiant et non depictae*, que Yolanta Zalowska no seu estudo de 1989 traduz por "Letras de uma só cor e não figuradas".

Como qualquer biblioteca monástica, a livraria alcobacense era constituída à base de obras destinadas à *lectio*, sendo que se verifica uma nítida opção pela corrente ascético-mística, patente na valorização dos livros bíblicos e seus comentários, da patrística latina e grega, e das hagiografias. Esta vertente do pensamento, neste período, é ainda acentuada pelos estudos teológicos de Bernardo de Claraval e de Hugo de São Victor, e pelas obras gramaticais e enciclopédicas.

Justifica-se, pela importância que Alcobaça assume, que o mosteiro, tal como as grandes bibliotecas dos cistercienses, possuísse duas Bíblías de aparato, produzidas entre a segunda metade do século XII e o primeiro quartel da centúria seguinte, uma com quatro volumes, outra com cinco.

Os estudos de iluminura permitem-nos propor que a *Bíblia*, ALC. 427-431 foi produzida na abadia alcobacense, mas a *Bíblia*, ALC. 396-399, terá sido doada ao mosteiro ou adquirida pelo mesmo num ambiente artístico que localizamos no norte da França (entre a Borgonha e Champagne). As duas Bíblias terão sido utilizadas no coro, mas os manuscritos ALC. 427-431, pelas marcas de uso que apresentam, e pelas referências do *Commentarium de Alcobacensi Mstorum Bibliotheca*, seriam utilizados igualmente no refeitório. O facto de grande parte das iniciais desta última Bíblia terem sido cortadas antes de 1775, data do *Index Codicum Bibliotheca Alcobatiae*, que já refere esta situação, será um indício, pensamos nós, de que quando os manuscritos deixaram de ter uso litúrgico, devido à sua substituição pela vulgata impressa, os próprios monges terão recortado as iniciais para lhe conferirem outras funções, que desconhecemos. Já a *Bíblia* ALC. 396-399 seria, certamente, o manuscrito de maior prestígio da abadia, provavelmente só exposto em ocasiões especiais, como parece indicar o seu estado atual, com poucas marcas de uso, sem manchas ou cortes, apesar de bem visíveis os ataques de fungos. Quanto à sua proveniência e percurso, embora seja apenas uma hipótese, poderá ter resultado de uma oferta de um membro da família real. Segundo um estudo apresentado no colóquio *Alfonso VIII e Leonor da Inglaterra: Confluências artísticas em torno de 1200*, destacou-se que poderia ter sido a filha de Afonso Henriques, D. Teresa Afonso (circa 1149-1219) ou D. Matilde, como era conhecida na Flandres, casada com Filipe da Alsácia, conde da Flandres e de Vermandois, próxima dos cistercienses tendo encomendado uma capela para se fazer tumular no mosteiro de Claraval. As relações de D. Teresa com o meio artístico próximo dos cistercienses, em Claraval, e a abadia de Alcobaça, fundada com o apoio de seu pai, poderão estar na origem na vinda desta monumental Bíblia para a grande abadia portuguesa.

O prestígio desta *Bíblia* na abadia deveria ser tal que, no século XVII, o volume ALC. 398, foi escolhido pelos monges como o manuscrito tomado por D. João I ao rei

de Castela durante a batalha de Aljubarrota. Segundo registado no próprio códice (fl. 225v), o manuscrito teria sido entregue ao próprio mosteiro pelo condestável do reino, Nuno Alvares Pereira. Não será por acaso que a historiografia alcobacense escolheu o referido volume que se inicia pelo Livro dos Reis, texto que é lido segundo os costumes monásticos não só durante o Pentecostes mas também em cerimónias de sagração e coroação reais, como é referido no estudo de Guy Lobrichon, *Le Moyen Age et la Bible*. Neste período, em que a historiografia de Alcobaça procurava a legitimação da nova monarquia portuguesa, inaugurada por D. João IV, o manuscrito bíblico surge como forma de sacralização do novo poder. Tratava-se, segundo os monges, de uma relíquia da história nacional, trazida de Aljubarrota como troféu conjuntamente com outros objetos – o caldeirão e outras peças de ourivesaria tais como castiçais, custódias e um cálice em ouro que teriam pertencido ao oratório de D. João de Castela.

As *Bíblias* ALC. 396-399 e ALC. 427-431 são duas Bíblias completas que incluem o Antigo e Novo Testamento, se bem que falte o Saltério à segunda (ALC. 427-431), pois era comum este livro circular em volume separado, devido ao seu uso mais diversificado e frequente. Como muito bem referiu Fortunato de Boaventura, há uma troca de quotas entre o ALC. 428 e o ALC. 429. O texto é em latim, com letra carolina e apostro em duas colunas. São regrados a plumbagina, têm punturação visível e possuem título corrente.

Pela tabela seguinte podemos verificar que se trata de manuscritos de grandes dimensões, aproximadas às das Bíblias monumentais românicas para uso no coro e refeitório.

Em vão tentamos encontrar um modelo, no que diz respeito à sequência dos livros, sobretudo relativamente ao Antigo Testamento. Neste aspeto não encontramos duas Bíblias iguais, já que cada mosteiro as organizava de acordo com as suas necessidades litúrgicas e com a vivência da Ordem a que pertencia. Nem sequer as duas Bíblias alcobacenses seguem o mesmo modelo, apesar de um

ALC. 396-399					ALC. 427-431				
Cotas	396	397	398	399	427	428	429	430	431
Dimensões (mm)	519x352	519x352	519x352	519x352	485x333	401x279	421x293	409x293	476x333
Nº folios	207	197	225	178	167	172	198	194	163
n.º linhas	36	36	36	36	36	30	30	30	35

ALC. 396-399		ALC. 427-431	
Antigo Testamento			
396	Gn, Ex, Lv, Nm, Dt, Js, Jz, Rt, Sl	427	Gn, Ex, Lv, Nm, Dt, Js, Jz
397	Job, 1 e 2 Par, Pr, Ecl, Ct, Sb, Ecli, <i>Oratio Salomonis</i> , Tb, Jt, Est, Esd e 1 e 2 Mac	428	1-4 Rs, 1 e 2 Par
398	1-4 Rs, Is, Jr, Lm, Ez, Dn, Os, Jl, Am, Ab, Jn, Mq, Na, Hab, Sf, Ag, Zc, Ml	429	Job, Pr, Ecl, Ct, Sb, Ecli, Tb, Rt, Jt, Est, Esd, Ne, 1 e 2 Mac.
		430	Is, Jr, Lm, Ez, Dn, Os, Jl, Am, Ab, Jn, Mq, Na, Hab, Sf, Ag, Zc
Novo Testamento			
399	Cartas de São Paulo, Act, Ap, Epístolas canónicas – Tg, 1 e 2 Pe, 1-3 Jo, Jud, 4 Evangelhos – Mt, Mc, Lc, Jo	431	Cartas de São Paulo, Act, Ap, Epístolas canónicas – Tg, 1 e 2 Pe, 1-3 Jo, Jud, 4 Evangelhos – Mt, Mc, Lc, Jo.

estudo comparativo entre as duas revelar que o ALC. 427 foi copiado pelo ALC. 396, devido à proximidade dos textos, empaginação e até dimensões. O projeto iniciado no ALC. 427-431 terá sido alterado pelo *ordinator* por razões que desconhecemos.

Em termos de organização interna, estes manuscritos estruturam-se numa relação muito orgânica entre texto e imagens. A iluminura, para além de assumir um caráter funcional, no início dos livros, *capitula* ou prólogos, evidencia uma clara dimensão estética e testemunha um trabalho de criação artística notável. As diversas tipologias de iniciais e as suas dimensões, conjugadas com os títulos manchitados policromos, hierarquizam os textos.

A *Bíblia* ALC. 396-399 servir-nos-á de exemplo desta relação entre texto e imagem. Nela são claramente destacados: o Prólogo inicial (carta de São Jerónimo a Paulino), a abertura do Génesis, as divisões dos Livros e Prólogos, as Tábuas de Concordância Evangélica e a abertura dos quatro Evangelhos. Lamentavelmente, na *Bíblia* ALC. 427-431, foi cortado um número significativo de iluminuras o que torna difícil confirmar quais as de maior impacto.

As duas Bíblias apresentam um programa ornamental coerente no contexto das Bíblias românicas. Partindo da primeira hipótese colocada por de Walter Cahn, consideramos que a *Bíblia* ALC. 396-399 será originária do norte da França apresentando, contudo, uma linguagem própria, em termos estéticos. Já a *Bíblia* ALC. 427-431, que consideramos a segunda Bíblia de Alcobaça terá sido produzida no *scriptorium* do mosteiro. A originalidade procurada pelos

artistas nestes códices de aparato impede-nos de encontrar semelhanças muito significativas entre eles, embora seja clara a circulação de modelos.

Na primeira das duas Bíblias terão colaborado diversos artistas, podendo ser identificados claramente três iluminadores distintos. O iluminador A, autor, entre outras, no fl. 1, da inicial ornada F (*Frater Ambrosius*) (fig. 1) que abre o texto do prólogo, e monograma do IN da página tapete, fl. 8v (fig. 2); o artista B, que ilumina o ALC. 399 usando uma linguagem semelhante, mas com uma forma artística diferente de a expressar (fig. 3) e o iluminador C, que produz de forma muito distinta as suas iniciais. São iniciais puzzle de grande qualidade artística, desenhadas e pintadas com rigor e elegância, mas sem a volumetria e densidade pictórica dos anteriores. É nas iniciais principais e na página tapete do ALC. 396 que podemos identificar a mão de um artista que conheceu modelos do Românico internacional e que o aproxima de exemplares como a *Bíblia de Sainte Marie du Parc* (BL, Add ms. 14788-90, fl. 6v), da *Bíblia de Arnstein* (BL, Harley ms. 2799, fl. 185v) ou da *Bíblia Mazarine* (Bibliothèque Mazarine ms. 36, fl. 6v). Estas Bíblias que abrem o Génesis (*In principio...*) com o monograma do IN são originárias respetivamente da Flandres, em 1142, do mosteiro premonstratense de Sainte Marie du Parc, e da Alemanha, do mosteiro premonstratense de Arnstein, em 1172, e da *Bíblia Mazarine* que teria sido produzido no noroeste de França, no terceiro quartel do século XII e terminado já no século XIII.



Fig. 1. Inicial ornada
F - Prólogo. Carta de
São Jerónimo a Paulino
de Nola. Norte de França
(?), século XII (segunda
metade). Lisboa, BNP,
ALC. 396, fl. 1



Fig. 2. Monograma da
palavra IN - Génesis.
Norte de França (?),
século XII (último quartel).
Lisboa, BNP, ALC. 396,
fl. 8v

Na página tapete que inicia o Livro do Génesis do ALC. 396, o iluminador utiliza motivos vegetalistas e entrelaçados envolvendo a estrutura da letra de forma a construir o monograma IN o que o aproxima dos artistas das referidas Bíblias que possuem um leque cronológico considerável, sendo a primeira de 1148 e a segunda de 1172. Pensamos que o nosso exemplar terá sido copiado entre meados e o terceiro quartel do século XII. A estrutura das letras I e N constitui o suporte para espirais, caules finos e palmetas que terminam em entrelaçados, sempre dentro de um programa não figurativo. A paleta cromática revela igualmente a excelência do iluminador e o poder económico do comitente. O sistema de cores privilegia os azuis, verdes e vermelhos, matizados e luminosos, utilizados de forma alternada e contrastante, resultando numa sinfonia de cores de múltiplos matizes que imprime harmonia e movimento à composição. Certamente

do mesmo iluminador é o F (fl. 1), que inicia o texto do Prólogo (*Frater Ambrosius...*). A letra é formada por barras, tendo entrelaçados nas extremidades. As duas partes do F são ligadas por um rosto humano que nos prende o olhar. O iluminador B tem um vocabulário ornamental semelhante, mas tratado artisticamente de forma diferente. As formas são mais simplificadas, e os matizes estão ausentes, contudo o iluminador conjuga também elementos vegetalistas, zoomórficos e antropomórficos. O iluminador C utiliza quer a técnica de pintura quer os elementos formais de forma bem diferente dos anteriores. Constrói iniciais de grande elegância e rigor de tipologia puzzle, simplificando exclusivamente os elementos vegetalistas que são tratados de uma forma gráfica e se vão repetindo ao longo dos quatro volumes. As cores utilizadas, sem qualquer elemento que dê volumetria, são o azul, vermelho e verde e, por vezes, um castanho claro, vivo e

brilhante que parece querer aproximar-se do ouro. No conjunto destes códices podemos observar cerca de 82 iniciais ornadas principais em que dominam os elementos vegetalistas e onde os elementos zoomórficos se limitam a corpos de dragão que dão forma às iniciais, nomeadamente na letra P que inicia os Atos dos Apóstolos, ALC. 399 fl. 47v ou do A que inicia o texto do Apocalipse, fl. 71v (fig. 3). Esta inicial pode constituir um bom exemplo da circulação de motivos entre Bíblias românicas, como se pode ver nas semelhanças entre a mesma inicial A da *Bíblia de São Bernardo*, Troyes, ms. 458, fl. 59v, decorada em Chartres em meados do século XII, encomendada pelo conde Thibaut II, que a ofereceu a Bernardo de Claraval, ou o da *Bible des Capucins* BnF ms. Latin 16764, fl. 118, que, segundo Patricia Stirnemann, terá sido iluminada na segunda metade do século XII por um artista ativo em Troyes e na Champagne. Os motivos antropomórficos estão ausentes nas iniciais desta Bíblia alcobacense, a não ser na figura do anjo que representa São Mateus, fl.

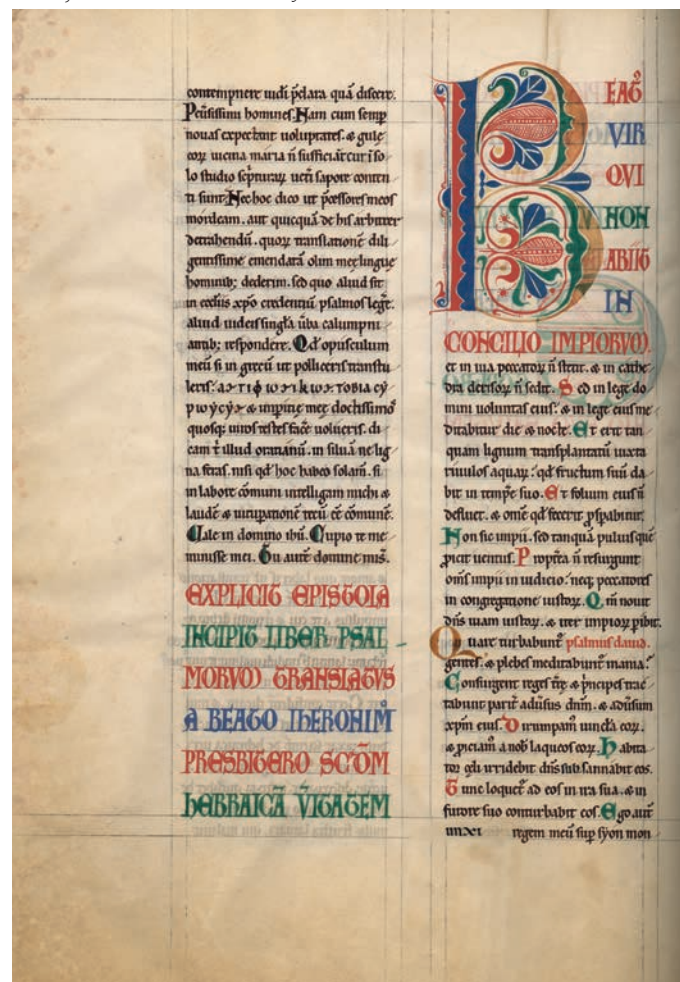
Fig. 3. Inicial ornada A - Livro do Apocalipse. Norte de França (?), século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 399, fl. 71v



101, (fig. 5). A inicial L (*Liber*) é uma letra monumental, em que a figuração simbólica do evangelista ocupa lugar de destaque. De pé, inscrito na coluna que forma a haste vertical da letra, o anjo apresenta o livro. A horizontal é constituída por um corpo de dragão com duas cabeças, uma no rosto e outra na cauda; um pequeno mamífero sai do interior de uma palmeta. O conjunto sugere a árvore genealógica de Cristo, a Árvore de Jessé, tema iconográfico que geralmente surge associada a este Evangelho de acordo com o texto. Para além das cores habituais, este espaço é dignificado pela utilização da prata que se encontra degradada.

Mas, sem dúvida, um dos espaços artísticos mais relevantes deste manuscrito é o que enquadra as Tábuas de Concordância Evangélica, ou Cânones de Eusébio, porque criadas por Eusébio de Cesareia (265-341) nos inícios do século IV. O autor, através de dez cânones, dez conjuntos de referências bíblicas, coloca em relação os Quatro Evangelhos e estabelece, entre eles, concordâncias.

Fig. 4. Inicial ornada B do Salmo 1. Norte de França (?), século XII (segunda metade). Lisboa, BNP, ALC. 396, fl. 170v

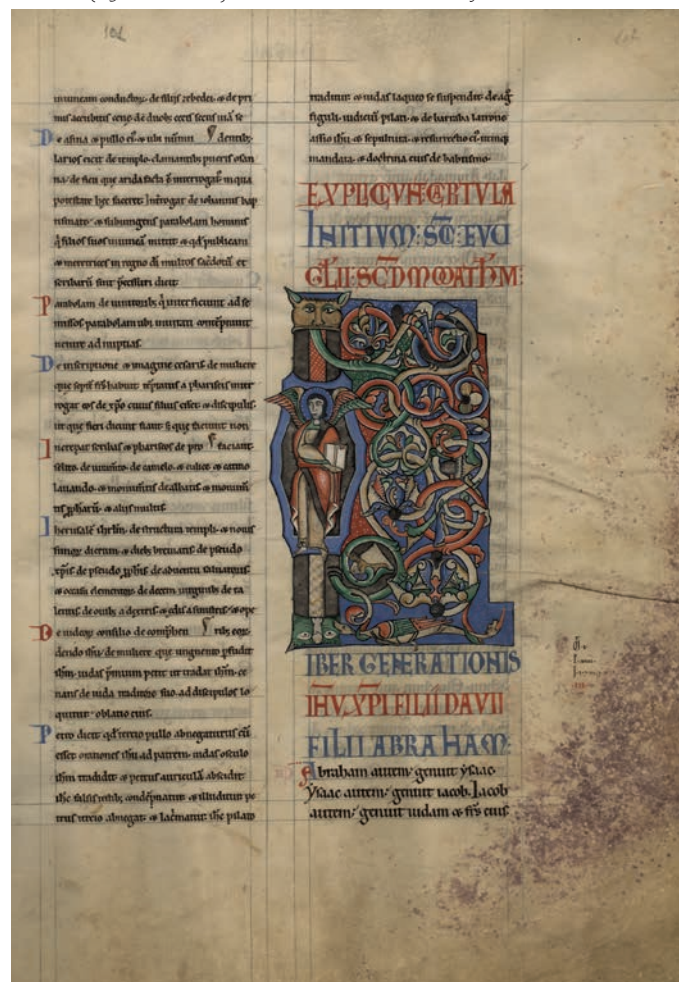


O sentido sagrado que encerram leva os iluminadores a entendê-las como espaços de um templo, numa “exploração dos recursos poéticos e metafóricos da arquitectura” como refere Walter Cahn. O iluminador (que poderá ser o do iluminador A) cria todo um programa que se estende ao longo de oito fólhos, 94v-98. Começa pela representação da construção de uma abadia (fl. 94v, fig. 6). Na parte superior podemos observar uma representação dos quatro evangelistas através dos seus símbolos, visíveis entre os operários que, dinamicamente participam na construção. O artista representa a preparação da argamassa, o trabalho dos canteiros e dos serventes, o transporte dos materiais e o sistema de elevação dos mesmos. O mestre de obras, sentado no canto superior direito, segurando uma vara, apresenta-se vestido com a dignidade que lhe é atribuída. As cores utilizadas são as habituais neste manuscrito – o laranja, azul e verde, aqui com alguns matizes e realces a branco –. Segue-se-lhe (fl. 95) uma construção fortificada numa referência à Jerusalém Celeste (fig. 7). Quatro arcadas são suportadas por colunas cujos ábacos dos capitéis são transformados em ameias. Soldados vestidos de cotas de malha, com elmo e escudo, empunham lanças e um estandarte. Junto da base das colunas, peões lançam pedras e setas. Um arauto do cimo da arcada central anuncia o confronto, soprando um aerofone. Este tema é comum a outras Tábuas de Concordância, como as da *Bíblia de Troyes*, BM, ms. 2391, fl. 138v, encomendada a Chartres para o conde Thibaut de Champagne. A iconografia deste tema remonta, pelo menos, a finais do século XI inícios do século XII, onde podemos encontrá-la na representação de Jerusalém Celeste sitiada, no *Beatus de Silos*, British Library, Add ms. 11695, fl. 222v. À medida que avançamos ao longo dos cânones, assiste-se a uma simplificação dos motivos, embora pensemos que poderá ter sido projetado um programa iconográfico preciso. O iluminador tem um interessante sentido narrativo e constrói com perícia a figura humana, conferindo-lhe vivacidade e expressão.

A segunda Bíblia de Alcobaça, ALC. 427-431, terá sido um trabalho do próprio *scriptorium*. O facto do ALC. 427 ser uma cópia textual do ALC. 396 leva-nos a propor que este manuscrito já existia anteriormente no *scriptorium* e que os copistas se serviram dele para a cópia de um segundo. Quanto à ornamentação, os artistas tiveram liberdade para o iluminar segundo a sua prática artística. Não nos é permitido avaliar toda a riqueza e diversidade da iluminura destes códices pelo facto de, como já referimos, um número muito significativo de imagens ter sido cortado, e que seriam, certamente, algumas das de maior impacto e qualidade artística. A iluminura nesta Bíblia reduz-se assim, no seu estado atual, às iniciais ornadas que

acompanham, em conjunto com os títulos manchettados policromos, os livros e prólogos bíblicos. Apresentando na sua maioria motivos vegetalistas, caules enrolados e palmetas do tipo alcobacense, os elementos zoomórficos são utilizados quase exclusivamente na figura do dragão. A técnica é adequada ao propósito do iluminador em dar volumetria e movimento à ornamentação vegetalista – utiliza o matiz em cores densas e brilhantes, vermelho, azul e laranja, sendo o verde muito característico pela sua tonalidade, a que chamamos verde garrafa, uma cor cuja composição se revela frágil e facilmente degradável –. As formas são contornadas a preto e com realces a branco, sendo maioritariamente inscritas sobre fundos pintados (fig. 8), características que predominam no primeiro e último volumes. Vários artistas colaboraram no ALC. 429, códice que apresenta um cólofon no fólho 198v: *Obsecro vos a qui hec legitis ut iohannis peccatoris memimeretis*, escrito por um copista que assina também, entre outras obras, uma Bíblia glosada, *Livro dos Profetas Menores com glosa ordinária*

Fig. 5. Inicial historiada L - Evangelho de São Mateus). Norte de França (?), século XII (segunda metade). LISBOA, BNP, ALC. 399, fl. 101



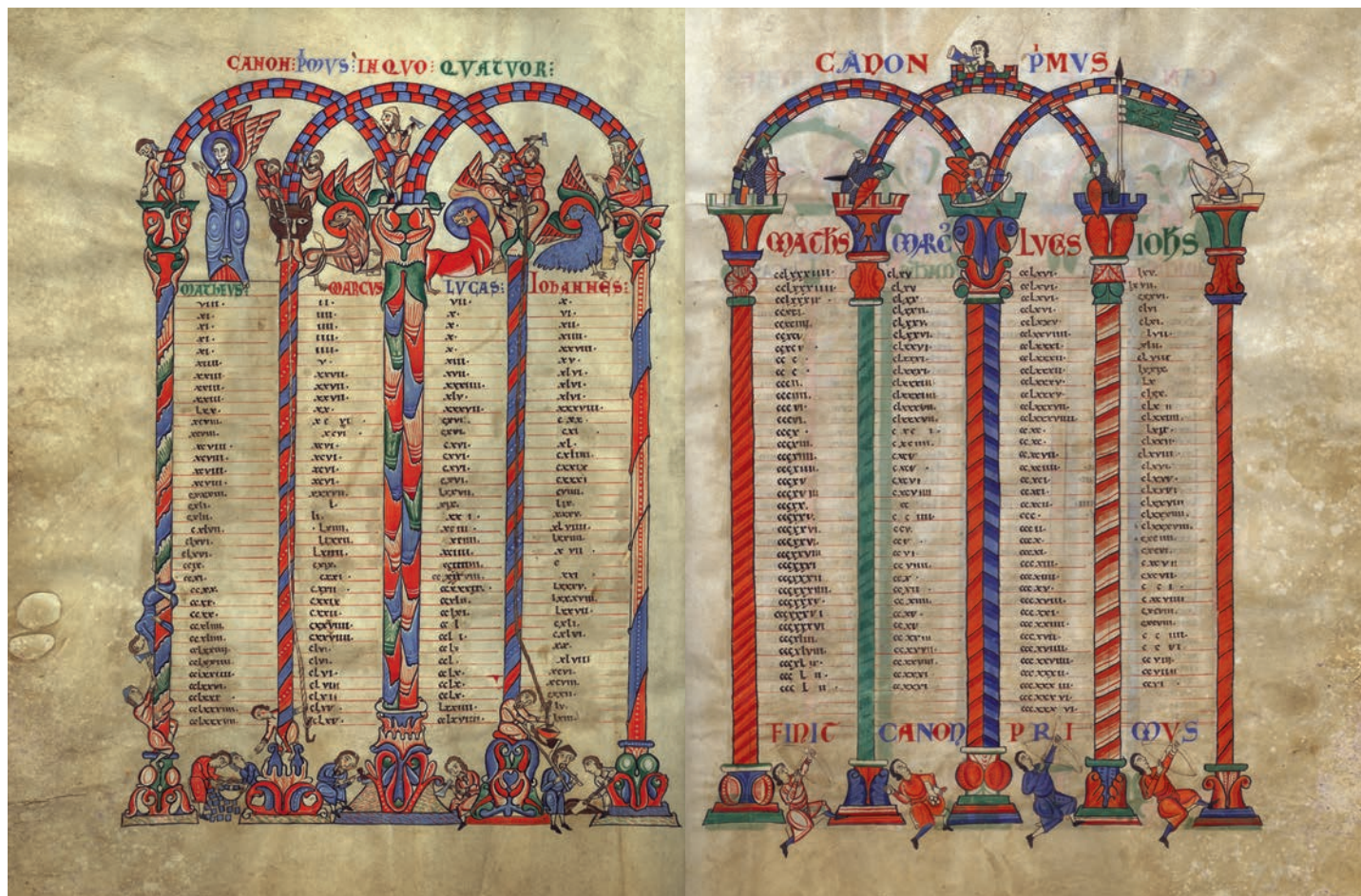


Fig. 6. Tábuas de Concordância Evangélica – Construção de uma abadia. Norte de França (?), século XII (segunda metade). Lisboa, BNP, ALC. 399, fl. 94v

Fig. 7. Tábuas de Concordância Evangélica – Cidade fortificada. Norte de França (?), século XII (segunda metade). Lisboa, BNP, ALC. 399, fl. 95

(ALC. 157), também produzida em Alcobaça. As nove iniciais que se mantêm no ALC. 429 apresentam algumas especificidades que nos remetem para modelos de abadias cistercienses como é o caso da letra I que abre o Livro de Ester, fl. 123. Aqui as cores são utilizadas em matizes com tendência ao monocromático, embora a representação do animal que sai da vegetação tenha uma cor contrastante. Também no fólio 2 (fig. 9) a ornamentação vegetalista sofre um tratamento muito diferente na forma das palmetas e caules enrolados que, neste caso, se apresentam apenas desenhados com falsos panejamentos na terminação das folhas como é comum nas iniciais do fundo do mosteiro de Cister. A mesma mão está provavelmente ligada à iluminura que acompanha no ALC. 430 (apenas quatro iniciais), a abertura do Livro do profeta Zacarias e que também é bastante familiar ao fundo de Alcobaça e aos cistercienses fl. 187v. Desconhecemos os modelos que teriam usado os iluminadores e as opções que tiveram de tomar face a determinados livros ou espaços, mas neste caso é claro que na fase de preparação da cópia do códice foi

esquecido o espaço para a inicial e o iluminador realizou-a na margem; um elegante I, curvo, com ornamentação vegetalista nas extremidades. No último volume, ALC. 431, que conta com vinte e nove iniciais ornadas, regressamos ao iluminador do primeiro códice que, de certa forma, expressa melhor as características da iluminura alcobacense quer do ponto de vista da técnica da pintura quer do vocabulário formal da ornamentação vegetalista e da representação de um bestiário que se limita quase exclusivamente à figura do dragão. (figs. 10 e 11).

O manuscrito ALC. 427, integrado num sistema de cores em que domina o vermelho, verde e azul, foi objeto de um estudo interdisciplinar, dirigido por Maria João Melo (DCR/FCT/UN) e Maria Adelaide Miranda (IEM/FCSH), integrado no projecto *The interdisciplinary approach to the study of colour in Portuguese Illuminated manuscripts* (POCTI/EAT/33782/2000). Foi possível caracterizar molecularmente as cores utilizadas, nomeadamente o azul de lápis-lazúli, o vermelho de vermelhão, obtido através do cinábrio, e o verde feito a partir de cobre

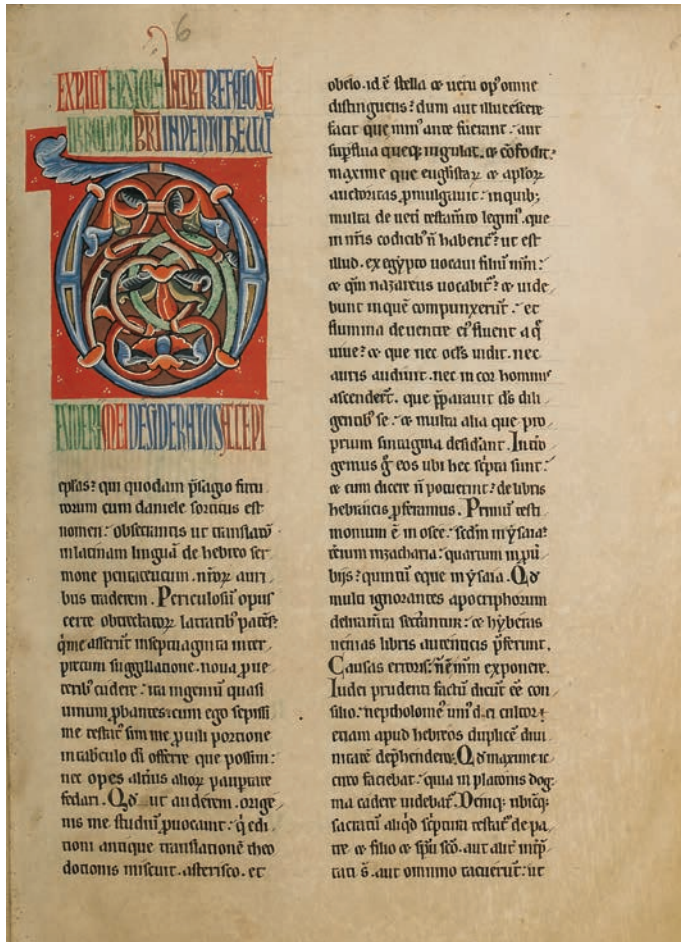


Fig. 8. Inicial ornada D do prólogo ao Pentateuco. Alcobça, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 427, fl. 6

sintético. Outras cores também utilizadas particularmente neste códice, são o laranja de *minium* ou a púrpura de goma-laca. Trata-se de pigmentos preciosos, importados de lugares longínquos como o Afeganistão de onde era proveniente o lápis-lazúli, ou de difícil extração, como o vermelhão, o *minium* ou a goma-laca (fig. 12).

Estas duas Bíblias, completas, seriam utilizadas durante o Ofício nocturno, em *matinas*, podendo a leitura fazer-se igualmente no refeitório, caso da segunda Bíblia, como referido. Fazem parte cerca de 420 Bíblias e fragmentos de grandes dimensões que chegaram até nós. Refletem não só a importância de Alcobça no último quartel do século XII e primeiro do século XIII, como mosteiro de patrocínio régio, mas igualmente o espírito da Ordem a que pertencem, através das ligações a Claraval e Cister. A sua cronologia continua a levantar dúvidas, mas podemos, num arco cronológico amplo, considerar que a *Bíblia* ALC. 396-399, pela proximidade artística com as Bíblias no norte da França, Alemanha e mesmo Flandres, poderá ser datada entre meados do século XII e os anos 70, e que a segunda Bíblia,

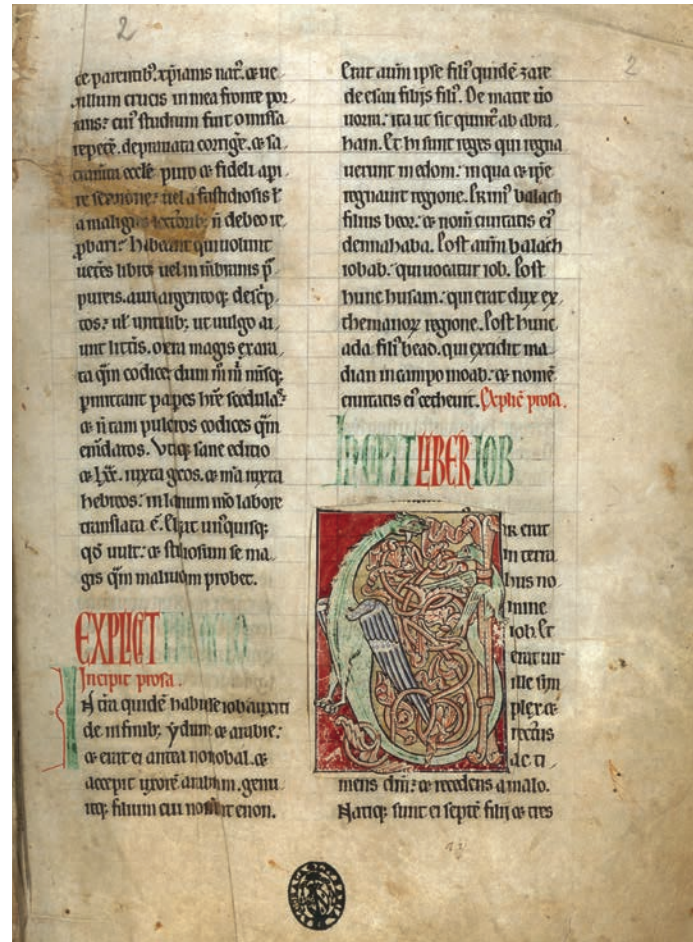


Fig. 9. Inicial ornada V – Livro de Job. Alcobça, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 429, fl. 2

que foi iniciada a partir do ALC. 396, será mais tardia e terá sido produzida no derradeiro quartel do século, no *scriptorium* de Alcobça.

Os estudos sobre as Bíblias românicas de Santa Maria de Alcobça, (ALC. 396-399 e ALC. 427-431), têm sido realizados no contexto da História de Arte, sendo urgente um estudo codicológico, textual e exegético exaustivo. As primeiras referências foram dadas em obras gerais da arte portuguesa. Na ficha 145 que integrou o catálogo da sua obra monumental *La Bible Romane*, Walter Cahn foi o primeiro historiador de arte a debruçar-se, de uma forma rigorosa, sobre os códices, ALC. 396-399, apresentando pistas para o seu estudo posterior. Localizou a sua produção na França setentrional, em meados do século XII, admitindo igualmente a hipótese de terem sido produzidos em Alcobça. O autor omite a *Bíblia* ALC. 427-431. Em 1984 Maria Adelaide Miranda, num estudo sobre a iluminura, com incidência na tipologia das iniciais ornadas, defende que os volumes ALC. 427-431 constituíam a segunda Bíblia de aparato do mosteiro,



Fig. 10. Inicial ornada H – Deuterónimo. Alcobaça, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 427, fl. 115v / Fig. 11. Inicial ornada F – Reis 1. *Commentaria in Libros Regum*, de Rabanus Maurus. Alcobaça, século XII (último quartel). Lisboa, BNP, ALC. 333, fl. 6v

produzida no próprio *scriptorium*. Carlos Alberto Ferreira de Almeida, no volume da *História da Arte em Portugal - Românico* (1986), retoma o estudo de Walter Cahn, para sublinhar a datação do ALC. 396-399, salientando dados no que diz respeito à ornamentação. Seguiu-se, em 1996, um novo estudo de Adelaide Miranda abrangendo as duas Bíblias, numa perspectiva mais global que incidiu sobre o lugar de produção e a relação com exemplares congêneres, conjugando estudos codicológicos com artísticos. Este estudo foi revisitado e aprofundado no contexto das *Actas do colóquio internacional Cister. Espaços, territórios, paisagens* (2000). Estas duas Bíblias figuraram em duas importantes exposições na Biblioteca Nacional de Portugal: *A Iluminura em Portugal - Identidade e influências* (1999) e *A Bíblia*

Medieval - do Românico ao Gótico (séculos XII-XIII) em diálogo com a pintura de Ilda David (2016), de que resultaram dois catálogos que registaram as comunicações e reflexões dos colóquios que as antecederam. Especialistas de reconhecido mérito, como Patricia Stirnemann, têm dado igualmente contributos para um melhor conhecimento destes manuscritos no contexto das Bíblias monumentais produzidas de meados a finais do século XII, quer através de publicações quer através de informações orais, em encontros científicos internacionais, mantendo-se, contudo, algumas das questões fundamentais por esclarecer.

Texto: MAM/LCS - Fotos: BNP

Bibliografia

ALMEIDA, 1986b, p. 173; BOAVENTURA, F., 1827, pp. 201 e 206; CAHN, W., 1982, pp. 17 e 292; FALMAGNE, T., 2012, pp. 13-17; INDEX CODICUM BIBLIOTHECA ALCOBATIAE, p. 179; LIGHT, L., 1984, p. 63; LOBRICHON, G., 2016, pp. 96 e 138-140; MIRANDA, M.A., 1984, pp. 70-74; MIRANDA, M.A., 1996a, pp. 79-109; MIRANDA, M.A., 2000, pp. 375-386; MIRANDA, M.A. e SOUSA, L.C., 2017, pp. 426-427; STIRNEMANN, P., 2010, p. 262; STIRNEMANN, P., 2014, pp. 20-21; STIRNEMANN, P., 2016, p. 96; ZALOUSKA, Y., 1989, pp. 16, 64 e 71.

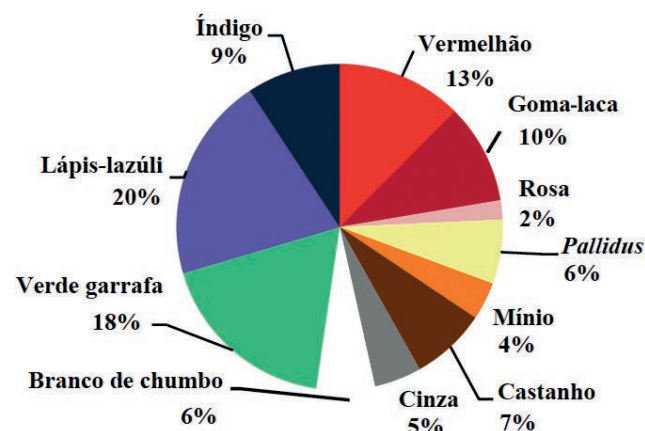


Fig. 12. Mapeamento da cor no ALC. 427. Projecto The interdisciplinary approach to the study of colour in Portuguese Illuminated manuscripts. POCTI/EAT/33782/2000

Livro das Aves, ms. ALC. 238

O *DE AVIBUS* DO MANUSCRITO ALC. 238, vulgarmente apelidado de *Livro das Aves*, foi produzido no mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, possivelmente entre 1180 e 1190, encontrando-se atualmente na Biblioteca Nacional de Portugal. Este códice é particularmente conhecido pela sua extraordinária semelhança com outra cópia cisterciense proveniente da biblioteca de Claraval (Troyes, Bibliothèque Municipale de Troyes, ms. 177, 1160-80).

O tratado *De Avibus*, de carácter teológico, foi escrito por Hugo de Folieto (circa 1102 - circa 1174), no terceiro quartel do século XII, com finalidade pedagógica. O autor procurou usar a natureza das aves, como meio simbólico, com o auxílio de imagens e mnemónicas para ensinar irmãos conversos (*conversi*) – homens maioritariamente iletrados. No século XI, e sobretudo a partir do século XII, observa-se particularmente por parte dos cistercienses a necessidade de admitir irmãos leigos nos mosteiros para gerirem a terra e o gado. A julgar pelo número considerável de exemplares do *Livro das Aves* que chegaram às bibliotecas desta Ordem, acredita-se que o elevado número de irmãos conversos nesta instituição, bem como as consonâncias da mentalidade e do espírito reformador entre o autor e Bernardo de Claraval (fundador da abadia de Claraval, 1090 - 1153), terão estado na origem da sua popularidade.

Em Portugal, conservam-se três manuscritos da época do Românico, em contexto monástico: São Mamede de Lorvão (Lisboa, ANTT, Lorvão 5, 1184), Santa Cruz de Coimbra (Porto, BPMP, Sta. Cruz 34, 1180-90) e Santa Maria de Alcobaça (Lisboa, BNP, ALC. 238, 1180-90).

Estas cópias destacam-se a nível internacional, por apresentarem um dos modelos mais completos e fidedignos da principal tradição iconográfica da obra.

O códice de Alcobaça cujas dimensões são 320 x 222 x 18 mm é composto por 227 fólios, 30 cadernos organizados em 4 bifólios. O texto, escrito em latim com letra protogótica, dispõe-se em duas colunas com 35 a 36 linhas.

O manuscrito inclui uma compilação de diferentes autores, começando com *Enchiridion ad Laurentium de fide et spe et caritate* (fls. 34r-45r) e *De Continentia* (fls. 34r-45r) de Santo Agostinho. Seguem-se *De definitionibus ecclesiasticorum dogmatum* de Pseudo-Gennadius Massiliensis (fls. 45v-51r), *Collectum Sancti Isidori de novae vitae institutione* (fls. 51r-53r), *De conflictu vitiorum et virtutum* de Ambrosius Autpertus (fls. 52r-61v), *Sententiae Sancti Augustini* (fls. 56v; fls. 61v-64v) e dois textos de Ricardo de São Vitor: *De potestate ligandi atque solvendi* (fls. 64v-74v) e *De triplici vicio mutabilitatis et constantia mentis* (fls. 74v-85r). Até este conjunto de textos existe uma assinatura nos cadernos que vai de I a X, tendo uma pequena interrupção entre os cadernos VII e VIII, e fólios 57r a 61v. Seguem-se finalmente os textos de Hugo de Folieto: *De claustrum animae* (fls. 86r-182r); *De medicina animae* (fls. 182r-193r); *De nuptiis libri duo* (fls. 193r-202v) e *De avibus* (fls. 202v-227r), que abrem uma nova numeração de cadernos, que vão de I a XVII. O manuscrito actual resulta, portanto, de duas unidades codicológicas distintas: fls. 1-85v e fls. 86-227. A. Nascimento sugere que estas poderão ter sido compiladas sob o mesmo corpo de texto aquando da substituição da encadernação.

Infelizmente, a encadernação original perdeu-se, apresentando atualmente elementos típicos possivelmente do

século XVIII. Contém pastas de cartão com uma cobertura castanho clara de pele tanada, sem decoração. A lombada terá sido posteriormente restaurada durante o século XX com a aplicação de uma fita adesiva castanha de arquivo. A costura foi feita com quatro nervos de corda salientes, tendo sido apenas encontrados alguns vestígios de uma tranchefila. O livro é fechado com o auxílio de dois fechos de tecido.

O *Livro das Aves* divide-se em duas secções: a primeira é considerada a mais original, com ilustrações e diagramas concebidos pelo próprio autor, destacando-se os símbolos associados à pomba, seguidas das passagens alusivas ao falcão, palmeira, rola e cedro do Líbano; a segunda é composta por um capítulo dedicado a cada espécie de ave, como o galo, corvo e águia, expondo as suas virtudes e vícios. Entre os três manuscritos portugueses, a cópia de Alcobaça é a única que contém actualmente o programa iconográfico completo com 30 ilustrações.

De um modo geral, as iluminuras de Alcobaça destacam-se pelo uso do verde (em oposição ao uso do azul,

como se vê nas cópias de Lervão e Santa Cruz), bem como o uso de molduras retangulares ou sem enquadramento (com as exceções das três pombas ou rola, por exemplo, que se encontram em molduras circulares), (fig. 1).

A análise molecular das tintas deste manuscrito foi realizada pela equipa do Departamento de Conservação e Restauro da FCT-UNL ao longo de diversos projectos de investigação focados no estudo da iluminura dos séculos XII e XIII em Portugal, liderados por M. J. Melo e M. A. Miranda. A paleta de cores foi identificada como típica do *scriptorium* de Santa Maria de Alcobaça, pela presença de lápis-lazúli, vermelho, goma-laca e verde sintético à base de proteinato de cobre. Adicionalmente, Alcobaça utiliza uma tinta castanha para a representação das aves em detrimento do preto (usado em Lervão e Santa Cruz), que permanece ainda por identificar.

O estudo sobre a circulação do *Livro das Aves* é particularmente interessante, pelo facto da obra não ter sofrido grandes alterações ao longo da sua disseminação,

Fig. 1. O falcão no manuscrito de Alcobaça. (BNP, ALC. 238, fl. 206v)

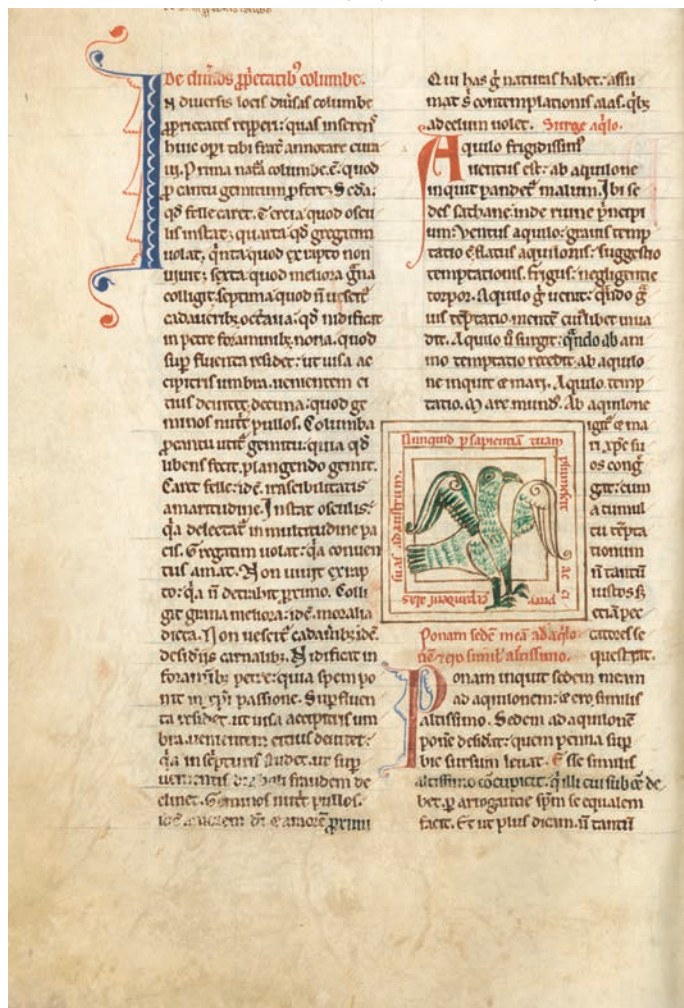


Fig. 2. Diagrama da pomba em Alcobaça. (BNP, ALC. 238, fl. 203v)



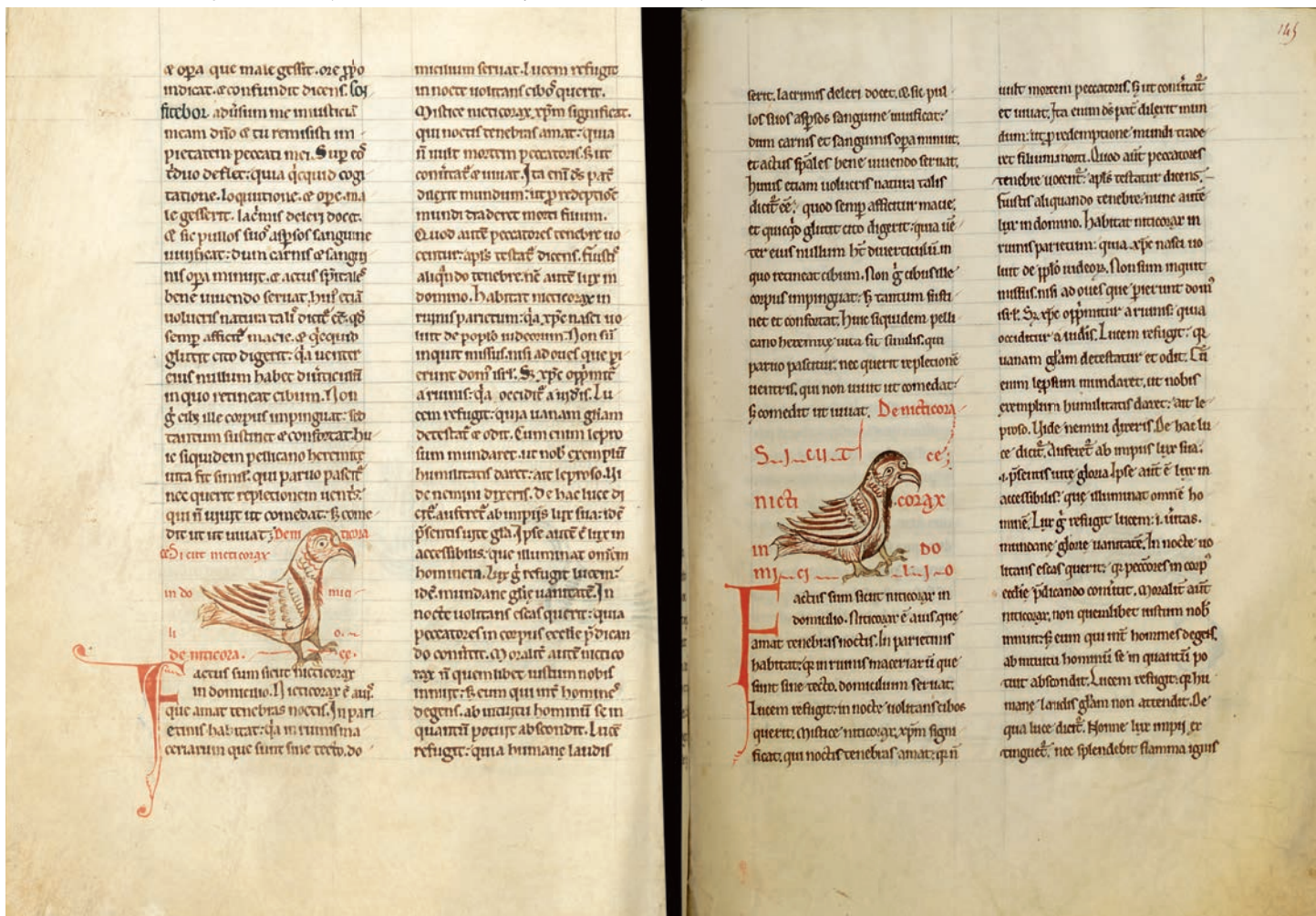
permitindo assim estabelecer relações entre diferentes *scriptoria*. Por conseguinte, as relações entre os manuscritos portugueses e as cópias mais antigas do *corpus* internacional, como o manuscrito de Heiligenkreuz (Vienna, Heiligenkreuz Stiftsbibliothek, Ms. 226, considerada a cópia mais próxima do original) terão sido cedo estabelecidas por W. B. Clark, em 1992. A este autor se deve também o reconhecimento das semelhanças entre os manuscritos de Claraval e Alcobaça, que se manifestam do ponto de vista iconográfico mas também a nível da cópia dos textos e sua colação. Consideramos pois, que um terá servido de cópia ao outro. (fig. 2).

Existem elementos iconográficos no manuscrito de Alcobaça que levam a pensar que este terá usado o exemplar de Claraval como modelo. Nomeadamente, em pequenos detalhes, como a representação dos olhos do noitibó (fl. 212v), onde o iluminador se parece ter esquecido de desenhar o olho direito do pássaro, ou então não compreendeu a perspectiva apresentada na cópia que ele estaria a replicar,

(fig. 3). Para além disso, as ilustrações do galo e da andorinha de Alcobaça parecem ter sido pintadas sobre outras iluminuras, que parecem ter sido apagadas. As representações actuais não se assemelham minimamente com as de Claraval: o galo apresenta uma linha concêntrica extra e existem ainda vestígios de outra cabeça de andorinha, que estaria posicionada mais de acordo com a cópia de Claraval. As afinidades plásticas do desenho vão muito mais ao encontro das iluminuras de Santa Cruz. Desconhece-se porque motivo terão sido alteradas aquelas duas iluminuras, (fig. 4). A ligação a Santa Cruz é intensificada ainda mais com o caso da capitular S azul (fl. 204) de Alcobaça, que se assemelha à inicial S (fl. 89) de Santa Cruz, (fig. 5).

Os dois manuscritos cistercienses evidenciam a necessidade de o iluminador seguir rigorosamente o programa iconográfico, sem impôr o seu próprio estilo. Este acatamento sugere que o iluminador estaria a seguir orientações precisas, possivelmente como sinal de respeito pela abadia-mãe. Por outro lado, os enigmáticos elementos que

Fig. 3. O noitibó em Alcobaça, na esquerda (BNP, ALC. 238, fl. 212v) e Claraval, na direita (Ms. 177, fl. 145. Photo Médiathèque Jacques-Chirac, Troyes Champagne Métropole)



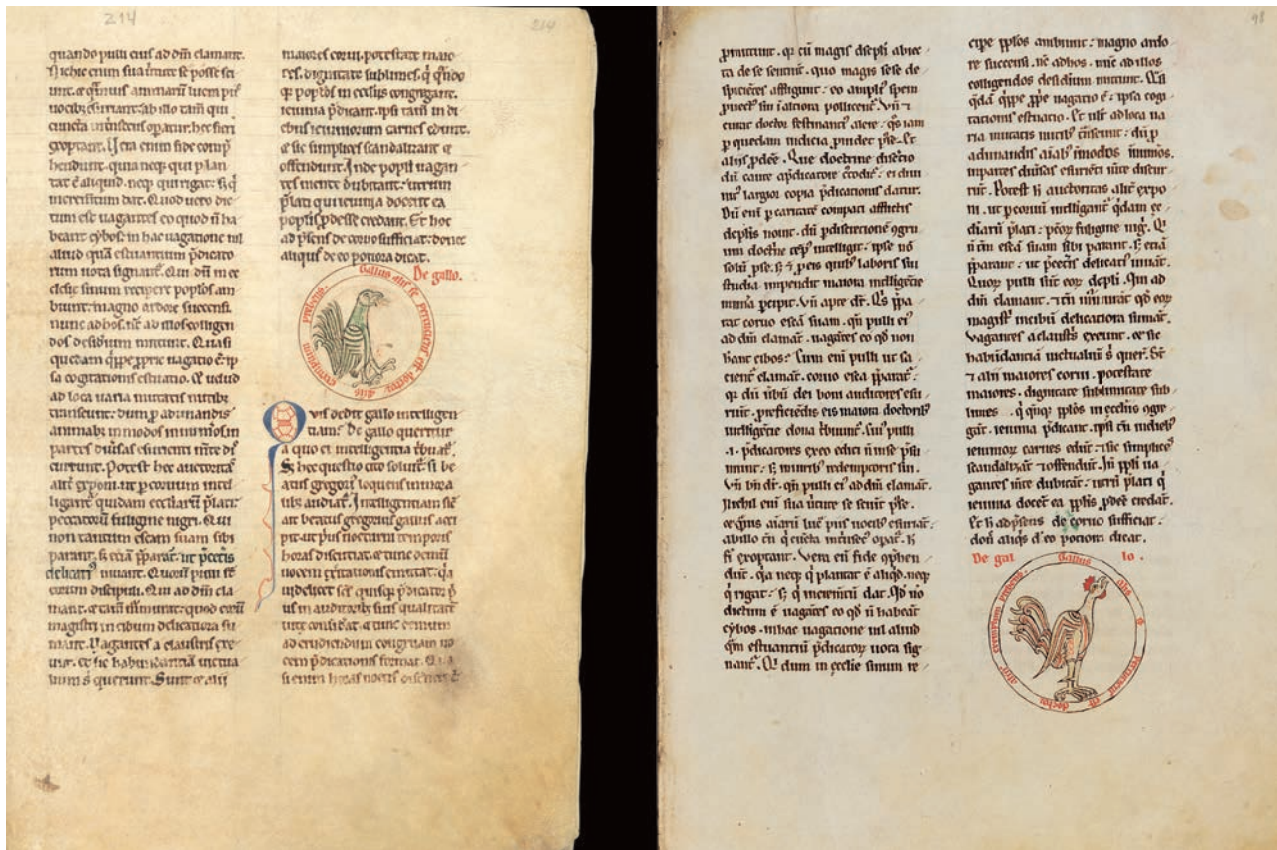


Fig. 4. O galo de Alcobaça, na esquerda (BNP, ALC. 238, fl. 214) e Santa Cruz, na direita (BPMP, Sta. Cruz 34, fl. 98)



Fig. 5. Capitular S de Alcobaça, na esquerda (BNP, ALC. 238, fl. 204), Santa Cruz, na direita (BPMP, Sta. Cruz 34, fl. 89)

ligam Alcobaça a Santa Cruz parecem igualmente sugerir que o *scriptorium* alcobancense terá estado exposto ao modelo de Santa Cruz, possivelmente numa fase mais tardia.

A investigação de Melo *et alii*, de 2011, através do mapeamento das cores – método de quantificação do uso das cores por área –, leva a uma revisão da data de produção da cópia de Claraval por Patricia Stirnemman e Remy Cordonnier para 1160-80, nesse mesmo ano. Pouco tempo depois, os manuscritos de Alcobaça e Santa Cruz, que eram considerados produções do século XIII, recebem igualmente novas propostas de datação: 1180-90, por Castro *et alii*, em 2014. Enquanto que há uma maior probabilidade da

cópia de Alcobaça ter sido feita antes de 1184, com base na sua ligação a Claraval; a cópia de Santa Cruz, se tivermos em conta critérios iconográficos, poderá ter sido produzida mais tarde, dentro deste curto período de tempo.

Texto: RC - Fotos: BNP/BPMP/MJCTCM

Bibliografia

CASTRO, R. *et alii*, 2014, pp. 31-55; CLARK, W.B., 1992; MELO, M.J. *et alii*, 2011, pp. 147-169; NASCIMENTO, A.A., 2012b, pp. 389-410.

