

# Portugal e as variações artísticas de um culto: a iconografia de Santiago na escultura dos séculos XIII e XIV<sup>1</sup>

Carla Varela Fernandes

Instituto de Estudos Medievais – NOVA / FCSH, Lisboa

**Resumo:** Na arte figurativa produzida (ou trazida) para Portugal entre os séculos XIII e XIV, a representação de Santiago encontrou uma expressão mais diversificada e mais abundante nas diversas formas de escultura do que na pintura, onde só conhecemos a sua presença a partir do século XV ou, na ourivesaria, de que não nos chegou qualquer exemplo. Assim, este texto propõe abordar as primeiras representações do apóstolo Tiago Maior na arte portuguesa através de esculturas devocionais (imagens de altar), mas também de relevos, e de como a iconografia do santo acompanhou as variações/preferências da religiosidade de cada época, bem como os factores políticos dominantes.

**Palavras-chave:** imagens devocionais, retábulo, apóstolo, peregrino, matamouros, Mestre Pero, Coimbra.

---

## *Portugal y las variaciones artísticas de un culto: la iconografía de Santiago en la escultura de los siglos XIII y XIV*

**Resumen:** En el arte figurativo producido o traído a Portugal entre los siglos XIII y XIV, la representación de Santiago encontró una expresión más diversificada y abundante en las distintas formas de escultura que en la pintura, donde solo conocemos su presencia desde el siglo XV, o en orfebrería, aunque ningún ejemplo nos ha llegado. Por lo tanto, este texto propone abordar las primeras representaciones del apóstol Santiago el Mayor en el arte portugués a través

---

<sup>1</sup> Este trabalho científico é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P. - no âmbito da Norma Transitória - DL 57/2016/CP1453/CT0041.

*de esculturas devocionales (imágenes de altar), pero también relieves, y cómo la iconografía del santo acompañó las variaciones / preferencias de religiosidad de cada época e incluso los factores políticos dominantes.*

**Palabras clave:** *imágenes devocionales, retablo, apóstol, peregrino, matamoros, Mestre Pero, Coimbra.*

---

## Portugal and the artistic variants of a cult: the iconography of St. James in 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> century sculpture

**Abstract:** In the figurative art produced in (or brought to) Portugal in the 13th and 14th centuries, the representation of Saint James gave rise to more diversified and more abundant expression in different types of sculpture than in painting, where it was only present from the 15th century. This essay proposes to approach the earliest representations of the apostle Saint James in Portuguese art through devotional sculpture (altar images), and also reliefs, to demonstrate how the iconography of the saint reflected the variations and preferences of the religiosity of each era, as well as its dominant political factors.

**Keywords:** devotional images, altarpiece, apostle, pilgrim, matamouros, Mestre Pero, Coimbra.

---

## *Portugal e as variações artísticas dun culto: a iconografía de Santiago na escultura dos séculos XIII e XIV*

**Resumo:** *Na arte figurativa producida ou traída a Portugal entre os séculos XIII e XIV, a representación de Santiago atopou unha expresión máis diversificada e abundante nas distintas formas de escultura que na pintura, onde só coñecemos a súa presenza desde o século XV, ou na ourivería, malia que non nos chegou ningún exemplo. Polo tanto, este texto propón abordar as primeiras representacións do apóstolo Santiago o Maior na arte portuguesa a través de esculturas devocionais (imaxes de altar), pero tamén relevos, e como a iconografía do santo acompañou as variacións / preferencias de relixiosidade de cada época e mesmo os factores políticos dominantes.*

**Palabras clave:** *imaxes devocionais, retablo, apóstolo, peregrino, matamouros, Mestre Pero, Coimbra.*

A escultura figurativa dos séculos da arte românica certamente contou com diversas representações de Santiago, se não nos portais das igrejas monásticas, paroquiais ou catedralícias, pelo menos na escultura de vulto (redondo ou de costas planas) destinadas aos altares das igrejas que nesses séculos XII e XIII existiam em Portugal sob o orago de Santiago. Muitas das imagens devocionais seriam em madeira (certamente policromadas e até mesmo douradas, como são algumas, pou-

cas, imagens da Virgem de Majestade que ainda se conservam), mas não chegaram aos nossos dias (pelo menos, não as podemos identificar nas colecções de museus, privadas, ou nas antigas igrejas).

A verdade é que também os portais das igrejas românicas portuguesas não ostentavam vulgarmente estátuas colunas com a representação dos apóstolos ou de outras figuras bíblicas<sup>2</sup>, mas colunas lisas ou, como foi frequente em Coimbra, decoradas com motivos geométricos e vegetalistas. Os apóstolos também não parecem ter sido opção para a decoração figurativa de tímpanos ou arquivoltas dos portais dos tempos ditos românicos. O tema do Apostolado – as 12 figuras ou estas, muitas vezes, entre Cristo – acabou por surgir, pela primeira vez (entre as obras que se conhecem) num exemplo de escultura funerária que se insere na estética do que podemos designar de Românico tardio, e que deverá ser o segundo mais antigo túmulo com jacente realizado no nosso país<sup>3</sup>.

### *Santiago apóstolo e peregrino na iconografia do século XIII*

O túmulo, destinado a um filho ilegítimo do rei Sancho I, D. Rodrigo Sanches (m.1245), foi mandado fazer pela sua irmã Teresa Sanches para o mosteiro de S. Salvador de Grijó<sup>4</sup>, e é decorado numa das faces longas do sarcófago com um apostolado, a que se junta, na extremidade esquerda, a figura de um dos Reis Magos<sup>5</sup>. A uniformização das figuras, bem como alguma deterioração e até perda de matéria pétreia, dificulta a identificação de todos os discípulos de Cristo, mas, entre os que podemos adivinhar a identificação, encontra-se Tiago Maior: a 9.º figura, ou seja, a 2.ª a ladear a *Maiestas domini*, à direita (do ponto de vista do observador) por ostentar atributos de peregrino compostelano – o bordão e a vieira. Ambos muito degradados, estes atributos tão característicos da sua iconografia permanecem ainda hoje e podemos pensar nesta como a mais antiga representação de Santiago Apóstolo/Peregrino que se conhece na arte portuguesa (não invalidando que outras anteriores possam ter existido). (Figs. 1 e 2)

2 À excepção dos portais das igrejas de Bravães e de Rubiães, ambos do século XIII, com figuras nas jambas – estátuas colunas – com a hipotética representação da Anunciação. Cf. Almeida, C. A. F., *A Anunciação na Arte Medieval Portuguesa*, Porto, 1983.

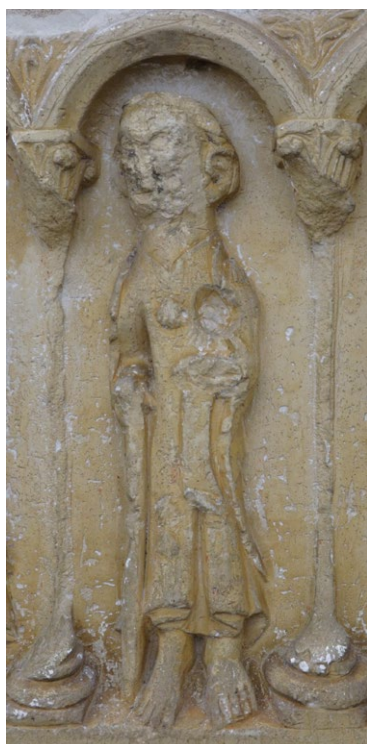
3 Barroca, M. J., *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séc. V-XV)*, Texto policopiado, Porto, 1987, pp. 469-470 e *idem*, “Sarcófago de D. Urraca”, em *Nos Confins da Idade Média*, (catálogo de Expo. – Europália), 1992, p. 143.

4 Santos, R., *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Lisboa, s/d., p. 123 e Barroca, M. J., *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Português*, vol. II, tomo 1, p. 818.

5 Identificação que só foi possível fazer há poucos anos. Sobre este tema Cf. Barroca, M. J., “As quatro faces de D. Rodrigo Sanches”, *Portugália*, Nova Série, vol. 34 (2013), pp. 163-164 e Fernandes, C. V., “The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program”, *Medievalista online*, n.º 16 (Julho – Dezembro, 2014), NOVA/FCSH, Lisboa, p. 8.



Fig. 1. Sepulcro de D. Rodrigo Sanches. Ca. 1345-47. Mosteiro de S, Salvador de Grijó. Foto: PAF.



Mas, este sarcófago não limita uma afirmação de fé em Santiago a esta representação do apóstolo de corpo inteiro e entre os seus companheiros. De uma forma mais simbólica, mas fortemente afirmativa de fé nas peregrinações jacobeitas e do papel que estas desempenhavam – não apenas nos objectivos maiores dos cristãos desses tempos (a salvação da alma) – mas nos seus próprios quotidianos. Outros elementos são representados na face oposta do sarcófago como se constituíssem uma forma de sublinhar os atributos com que a figura de Santiago é representada. (Fig. 3)

Após a retirada do sepulcro de D. Rodrigo Sanches do arcossólio – onde se encontrava mal encaixado numa das paredes do claustro do mosteiro desde a primeira metade do século XVII – descobriu-se, na face longa que permaneceu protegida dos agentes atmosféricos, da sujidade e de outras formas de destruição, a representação de vieiras em relevo (entre outros elementos: heráldicos, vegetalistas e

Fig. 2. S. Tiago. Detalhe de uma das faces longas do sepulcro de D. Rodrigo Sanches. Ca. 1345-47. Mosteiro de S, Salvador de Grijó. Foto: PAF.



Fig. 3. Face longa do sepulcro de D. Rodrigo Sanches, com heráldica, hastes, folhas e vieiras. Foto: PAF.

zoomórficos). Estas vieiras, de grande formato e volume, não poderiam ter sido escolhidas, entre a iconografia possível para este sarcófago, se não tivessem um conteúdo simbólico relevante. A vieira isolada é, nestes tempos, um símbolo inequívoco dos peregrinos e das peregrinações a Santiago de Compostela. Sabemos hoje, com base noutros exemplos analisados e já publicados, que alguns peregrinos se que a presença da vieira, associada a contextos funerários, assumia também um valor apotropaico e salvífico, símbolo material de uma crença de que, desse modo, quando ressuscitassem no dia do Juízo Final teriam consigo esse fortíssimo argumento: o de ter peregrinado a Compostela<sup>6</sup>. Recordemos o peregrino que vemos na fila dos bem-aventurados na cena do Juízo Final do portal da Catedral de Autun (ca. 1130), e, em Portugal, a presença desse elemento tão distintivo, na escarcela de peregrina jacobea do jacente da rainha Isabel de Aragão (Rainha Santa Isabel)<sup>7</sup>. Este elemento – inédito na escultura funerária medieval portuguesa até essas datas – trouxe um valor acrescido à iconogra-

6 Castiñeiras, M., *A vieira en Compostela. A insignia da peregrinación xacobeá*, Santiago, 2007, p. 31; Castiñeiras, M. *Galicia e os camiños de Santiago*, Santiago, 2016, p. 42.

7 A rainha foi sepultada também com a escarcela de peregrina decorada com a vieira, ou seja, a original que lhe havia sido oferecida pelo arcebispo de Santiago, Berenguel Landoira, aquando da sua peregrinação de 1325. Sobre o túmulo da rainha (com bibliografia anterior de diversos autores) Cf. Fernandes, Carla Varela, *Pero. O mestre das Imagens*, Lisboa, 2018, pp. 66-86.



Fig. 4. Detalhe das vieiras na outra face do sepulcro de D. Rodrigo Sanches. Ca. 1345-47. Mosteiro de S, Salvador de Grijó. Foto: PAF.

fia do túmulo de Rodrigo Sanches, em particular a esta face do sarcófago<sup>8</sup> e tornou-o, juntamente com outros temas aí representados uma obra dos anos finais da arte dita românica em território português. (Fig. 4)

Com algumas dúvidas ainda sobre a sua cronologia é uma imagem de Santiago que terá feito parte do antigo portal da igreja paroquial de Sernancelhe. Esta foi recentemente objecto de estudo, a propósito de uma investigação e projecto para a dinamização de Caminho de Torres<sup>9</sup>, no qual se refere a figura de Santiago integrada num apostolado simplificado (das 12 figuras apenas se representam 6<sup>10</sup>) e que fez

8 No já citado estudo de Barroca o autor não acentua a ligação destas portentosas vieiras com o culto e as peregrinações jacobitas por ausência de documentação que informe sobre a realização de alguma peregrinação de Rodrigo Sanches a Compostela. Parece-me possível que, naqueles tempos, a alusão a este santuário, através da representação da vieira, ao seu culto e ao valor das peregrinações e dos modelos de conduta cristã dados pelos peregrinos, eram suficientemente relevantes para constituírem argumento valioso no derradeiro momento de ajudar à desejada salvação da alma (argumentos iconográficos para gravar nos túmulos), mesmo que não tivesse havido, de facto, uma peregrinação realizada. Evoca-se a *peregrinatio* (na vida, que depois de finda conduz à nova e verdadeira vida) como reconhecido valor para qualquer cristão, pelo que a presença de símbolos jacobitas podia ser meramente evocativo e não conter o valor documental que atestasse um acontecimento da vida do tumulado. Esta posição foi também defendida por em Fernandes, Carla Varela, Fernandes, C. V., The Tomb of D. Rodrigo Sanches: the rediscovery of an iconographic program. *Medievalista online*. 16, pp. 32-33. <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA16/fernandes1604.html>

9 Ainda inédito, mas gentilmente cedido na versão original pelo seu autor: Fernandes, P. A., *História de um Caminho. Um Caminho na História*. Penafiel: Consórcio de Comunidades Intermunicipais do Douro, Tâmega e Sousa, Ave, Cávado e Minho, 2020 (no prelo).

10 Esta simplificação do número de apóstolos, umas vezes em seis e outras até mesmo só com três figuras, foi algo comum na iconografia dos séculos XI a XIII, sendo possível apontar vários exemplos, entre portais,



Fig. 5. Imagem de Santiago do antigo portal da igreja paroquial de Sernancelhe. Séc. XIII-XIV. Foto: PAF.

parte da organização compositiva e iconográfica do primitivo portal. No referido estudo identifica-se o santo, diferenciado dos outros apóstolos, que apenas seguram os respectivos livros dos Evangelhos, enquanto ele associa ainda a presença da esmoleira (escarcela) com vieiras na face voltada para o exterior. Pode tratar-se da mais antiga representação de Santiago que se conhece em Portugal, mas também pode ser contemporânea (em décadas) do capitel com *Santiago Cavaleiro de Cristo* da abadia de Celas, Coimbra (2.<sup>a</sup> metade do século XIII) ou até mesmo da primeira metade do século XIV, uma vez que rusticidade da sua esculturação (fruto não apenas da mão artística pouco adestrada que talhou estas figuras, mas também por usar como material o granito da região, e não o dúctil calcário de Coimbra) dificulta, e muito, uma proposta cronológica. (Fig. 5)

Trata-se de um importante testemunho, onde a diferenciação do santo em relação aos outros apóstolos, identificado claramente através dos símbolos da peregrinação – da escarcela com as vieiras –, demonstra também a relevância de Sernancelhe e da sua igreja, no culto a Santiago e deste caminho português em direcção a Compostela<sup>11</sup>.

retábulos e peças de ourivesaria. Para relembrar só dois casos mais antigos e sobejamente conhecidos, chamo a atenção para os lintéis dos portais de duas igrejas francesas dos Pirenéus Orientais: as igrejas de Saint-Génis-des-Fontaines (1019-1020) e de Saint-André-de-Sorède (inícios do século XI).

<sup>11</sup> Fernandes, P. A., *História de um Caminho...*, op. cit.

*Santiago cavaleiro de Cristo na abadia de Santa Maria de Celas*

Uma possível representação de Santiago é a que podemos encontrar num capitel do claustro da abadia cisterciense de Sta. Maria de Celas, em Coimbra, ainda do século XIII<sup>12</sup>. Vários autores levantaram a hipótese de se tratar da primeira representação portuguesa de *Santiago Matamouros*<sup>13</sup>, mas as propostas mais recentes apontam para uma representação de Santiago na qualidade de Cavaleiro de Cristo<sup>14</sup>, um *Santiago bellator*, e não a iconografia patronizada, isto é, totalmente definida, que se haveria de popularizar no território peninsular em especial no século XIV de *Santiago Matamouros* (com o santo a cavalo, a espadeirar os guerreiros muçulmanos que dele fogem em grande pânico e terror, ou a espezinhá-los sob a força das patas do seu cavalo, onde partes dos seus corpos estão já espalhadas no solo)<sup>15</sup>. (Fig. 6)

Os estudos mais recentes argumentaram, não obstante a representação de um homem jovem a cavalo, a segurar um escudo pontuado por cinco vieiras e com uma lança a ferir um homem gigante que segura um escudo cuja tipologia o identifica como um muçulmano, que não se trata do combate perfeitamente definido entre S. Tiago Maior, na versão de cavaleiro celestial e a vencer os seus inimigos de forma devastadora, porque, na verdade, não existem aqui muçulmanos a jazer no chão ou a fugirem aterrorizados do combate com tão poderoso e celestial cavaleiro. Este homem que se encontra de pé, armado, protegido por cota de malha na túnica e na protecção da cabeça, e com um tamanho desproporcionado em relação ao cavalo, pode ser uma mistura entre iconografias, num tempo em que os gostos (estéticas) e as sensibilidades (religiosas e leigas) também estavam em lenta mas visível marcha de mudança entre a tradição (românica e feudal) para as novidades “francígenas” (góticas) e de gosto mais urbano, muitas vezes com sobreposição de opções mais características de um dos estilos com outras opções mais características do outro.

Julgo poder ver nesta composição o correspondente a uma fase inicial da iconografia de *Santiago Matamouros*, ainda mais acercada de um modelo de Santiago como Cavaleiro de Cristo e que decorre das referências textuais ao santo como intercessor na Batalha de Clavijo difundidas desde o século XII, e até do tímpano esculpido numas das portas da catedral compostelana (porta de Clavijo, séc. XIII – também aí ainda não inteiramente definida com uma iconografia do santo cava-

12 Fernandes, Carla Varela, *Santos, Heróis e Monstros. O Claustro da Abadia de Santa Maria de Celas*, Lisboa, 2020, pp. 114-135, data criticamente os capitéis das alas Sul e Oeste do claustro, onde se encontra o capitel com a possível representação de Santiago, de ca. 1250-1289.

13 Real, M., “La sculpture figurative dans l’art roman au Portugal”, em Graf, G. (coord.), *Portugal Roman*. Paris, 1986, pp. 33-74; Pereira, F. A. B., “Iconografia de Santiago”, em *O Castelo e a Ordem de Santiago na História de Palmela*, Palmela, 1990, pp. 141-143.

14 Teixeira, F., *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal nos Séculos XIII e XIV* [Tese de douramento policopiada], 2007, pp. 129-130 e Fernandes, Carla Varela, *Santos, Heróis e Monstros...*, op. cit., pp. 74-81.

15 Refira-se como notável exemplo desta iconografia peninsular, e também um dos primeiros que se conhece, a representação de *Santiago Matamouros* no Tumbo B – Catedral de Santiago de Compostela, de 1326.



Fig. 6. *Santiago Cavaleiro de Cristo*. 2.ª metade do séc. XIII. Capitel do claustro da abadia de Santa Maria de Celas, Coimbra. Foto: © José Pessoa.

leiro a matar os mouros, mas a assumir-se perante uma assembleia, cristã e orante, como um paladino da luta contra o Islão).

Em Celas, verifica-se uma simbiose iconográfica, onde entram em cena elementos que provêm de um fundo cultural mais antigo do que as datas propostas para a realização dos capitéis do claustro de Celas (último quartel do século XIII). Pressentem-se nos modelos que estão base da concepção da figura, por um lado, o muito conhecido e mítico gigante Ferraguto das lendas (gestas) que cantavam a morte deste às mãos de



Rolando<sup>16</sup> (o intrépido e “mártir” sobrinho de Carlos Magno), como descrito no *Pseudo Turpín* (*LSJ, Libro IV, cap. 17*) e por outro, a representação das hostes muçulmanas que Santiago combate em batalhas estratégicas para os cristãos<sup>17</sup>, aqui simbolizadas num único indivíduo de grande corpulência e força desproporcionada para dar ao cavaleiro ainda mais valor e valentia na sua vitória sobre o inimigo. (Fig. 7)

O cavaleiro aqui representado é também a mistura cultural/simbólica entre Rolando e o anónimo “Cavaleiro Vitorioso”<sup>18</sup> (outra iconografia muito divulgada na arte do século XII), e Santiago na versão equestre, defensor das hostes que lutam por Cristo contra os inimigos (muçulmanos)<sup>19</sup>. Em Portugal, o tempo da codificação/padronização da iconografia de *Santiago Matamouros* só se verificaria na centúria seguinte.

Fig. 7. Detalhe do gigante muçulmano. Capitel do claustro da abadia de Santa Maria de Celas, Coimbra. Foto: © José Pessoa.

- 16 A importância da figura de Rolando na arte e na literatura do Portugal medieval já foi analisada por diversos autores, e essa historiografia foi sumariada em nota de rodapé por Barroca, Barroca, M. J., “As quatro faces de D. Rodrigo...”, *op. cit.*, p. 157. Ora, ainda a propósito do túmulo de D. Rodrigo Sanches, é muito interessante relembra que este já teve um letrado com epígrafe laudatória atribuído ao prior de Santa Cruz de Coimbra, D. João Peres, ou seja, um homem próximo da irmã do cavaleiro morto em combate, também ela monja professa na casa feminina dos regantes de Santo Agostinho de Coimbra, e comitente do túmulo do irmão, como se equaciona. Nessa epígrafe (já desaparecida, mas em boa hora transcrita), o autor compara Rodrigo Sanches a Rolando, nas suas virtudes e na capacidade de se sacrificar pelo seu senhor. Fr. António Brandão (pp. 153-153v): “Nesta sepultura jaz enterrado Dom Rodrigo filho del Rey, que foy grande cortezão, insigne em armas e semelhante a outro Roldão, amável a todos, e digno de verdadeiros louvores. Era principe gracioso e alegre: folgava de rir, e falar, porem não em forma que se notasse nelle ser incestuoso e pouco casto com suas parentas. Nas promessas foy sempre verdadeiro, e pera os inimigos de grande severidade. Chorem a este Principe o povo, o clero e os soldados de Espanha, que quanto mais se sinalou nas armas, antes mais floreceo, tanto teve de piedade, e brandura pera todos. Foi sem dúvida algum Principe digno de todo o louvor este Dom Rodrigo, pacifico, humilde, de rara bondade e sem engano. A Era em que faleceo se conta nesta forma. Ponhase no primeiro lugar a undecima letra do ABC que he M. Escrevase logo a terceira, que he C. duas vezes, e a vigesima, que he X, oito vezes, ajuntase então tres vezes escrita a que se dá depois da letra oitava que he I, e assi se notará a Era” (Cf. a transcrição da epígrafe do túmulo de Rodrigo Sanches e os comentários à mesma em Barroca, M. J., “As quatro faces de D. Rodrigo...”, *op. cit.*, pp. 153-166, com bibliografia anterior). Não estranha por isso, que na segunda metade do século XIII, a arte portuguesa tivesse a figura e o modelo de virtudes de Rolando muito presente, mesmo quando se pretende retratar outro herói cavaleiro, combatente pela fé cristã.
- 17 A iconografia da arte dita românica tem também bons exemplos desta lenda de Rolando e Ferraguto, de são muito conhecidos os exemplos que podemos ver em capitéis de monumentos que se distribuem ao longo do Caminho Francês: o capitel do Palácio dos Reis de Navarra, em Estella (Navarra), ou o de Navarrete (La Rioja), ou em Itália como é exemplo um relevo da fachada da igreja abacial de Zeno, em Verona, todos datáveis do século XII.
- 18 Tema já muito estudado por ser frequente na arte românica dos reinos peninsulares nos séculos XII e XIII.
- 19 A interpretação deste capitel como uma simbiose de lendas e iconografias –Rolando e o gigante Ferraguto, ou o Cavaleiro Vitorioso– que estão na base do início, em Portugal, da iconografia de *Santiago Matamouros* foi desenvolvida recentemente em Fernandes, Carla Varela, *Santos, Heróis e Monstros...*, *op. cit.*, pp. 74-81.

### O Santiago Matamouros *da igreja de Santiago do Cacém*

Desta iconografia, já estruturada em meados do século XIV, Portugal possui talvez um dos seus melhores exemplos artísticos: o painel esculpido da igreja matriz de Santiago Cacém (Setúbal). Um alto-relevo com 2,47cm (larg.) x 1,65cm (alt.) que certamente foi destinado a uma disposição e uma funcionalidade na igreja alentejana diferente daquela que vemos hoje. (Fig. 8)

O grande retábulo esculpido em pedra com a iconografia de *Santiago Matamouros* encontra-se hoje deslocado do seu local original, embora não tenha abandonado a ousia da igreja. A obra que aqui destacamos já foi alvo de estudo aprofundado em 2001, e as propostas e conclusões dos dois investigadores<sup>20</sup> constituem um relevante contributo, não só para o conhecimento desta obra singular, mas também para um melhor conhecimento da escultura trecentista portuguesa. Uma grande parte das propostas aí apresentadas retomamos no presente texto.

A primeira fonte escrita que refere esta obra data de 1517, e reveste-se de grande importância pelas informações que veicula<sup>21</sup>. É a descrição de uma Visitação da Ordem Santiago, isto é, uma informação cerca de 200 anos posterior à cronologia que também identificamos para a realização da obra (1.<sup>a</sup> metade do século XIV). Esta



Fig. 8. Retábulo de Santiago Matamouros. Séc. XIV. Igreja matriz de Santiago do Cacém. Foto: PAF.

20 Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo os Mouros*, Santiago do Cacém: Diocese de Beja, 2001.

21 *Ibidem*, pp. 34-36.

descrição que demonstra como o relevo que hoje vemos numa parede, era o retábulo que estava sobre o altar-mor da referida igreja e que era policromado:

*Item E loguuo visitamos a dita Jgreija primeiramente / a capella moor |  
Em a qual estaa huu halltar / allto | que sobem a elle per omze degraaos / e  
o alltar he forrado de tavoado | e em cyma /delle estaa a Jmagem de Samtia-  
guo | a cauallo | / De vuullto. | com mujtos mouros derribados ante / elle |  
Tudo de vulto <de pedra>e pyntado de nouo bem / comcertafo [...]²²*

Após o grande terramoto de 1755 a igreja ficou muito danificada e, partir daí, iniciou-se uma lenta reconstrução que demorou décadas a ficar concluída. As obras implicaram a decisão de se fazer uma inversão da planta do edifício, isto é, a entrada da igreja passou a fazer-se por onde antes era a capela-mor. O retábulo que antes estava sobre o altar-mor, não tendo sofrido grades danos sob os efeitos do sismo, foi colocado na parede sul da antiga capela-mor e aí se conserva até hoje. Foi também nessa data, e para melhor adaptação a uma apresentação parietal, que lhe foi acrescentada a larga moldura feita de cal e arreira, estucada e marmoreada<sup>23</sup>.

A princesa bizantina Vataça Lascaris de Vintemiglia, aia e grande amiga da rainha Isabel de Aragão (Rainha Santa) foi donatária da vila de Santiago do Cacém, através de escambo feito em 1310, com a Ordem de Santiago (com D. Diogo Moniz)<sup>24</sup>, em troca da igreja de Villalar (junto a Valladolid) e de uma quantia de 20 000 morabitinos. A vila só voltaria à posse dos cavaleiros espatários após a morte de D. Vataça em 1337.

Vataça<sup>25</sup> era descendente da casa imperial de Niceia mas, com a desagregação e transferência de poder nos membros da sua família, acabou com a sua mãe exilada em Aragão, corte onde era muito apreciada e querida, nomeadamente por Jaime II, irmão da nossa Rainha Isabel de Aragão que a considerava como sua *co-irmã*. Muito jovem acompanhou D. Isabel na sua vinda para Portugal para casar com D. Dinis. Foi, durante toda a vida da rainha, sua aia, amiga, confidente, perceptora dos infantes, e fez parte do jogo político dos casamentos e funções, cargos na corte que uma mulher da alta nobreza, e com as qualidades que Vataça teria, e deveria exercer nestes tempos.

Por vontade do rei Dinis casou-se em 1285 com um membro destacado da nobreza portuguesa, muito mais velho do que ela, Martim Anes de Soverosa, que a deixou viúva cedo e ainda mais rica e poderosa. Não mais voltaria a casar e prosseguiu

22 Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Mesa da Consciência e Ordens – Ordens Militares. Ordem de Santiago*, Livro n.º B-50-167, fl [5].

23 Informações que já constam do estudo de Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

24 ANTT, Sé de Coimbra, 2.ª incorporação, m. 91, n.º 4355, já citado por diversos autores.

25 Sobre D. Vataça veja-se o aprofundado e muito rigoroso estudo de Coelho, M. H. C. e Ventura, L., Vataça, “Uma Dona na Vida e na Morte”, em *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, 1, Porto, 1987, pp. 159-193, que ainda mantém grande actualidade.

a vida entre a corte portuguesa, e as cortes de Aragão e Castela, acompanhando e prestando auxílio aos filhos do casal régio português ou como agente diplomático<sup>26</sup>. Em Portugal, a partir de 1317 e ao regressar de Castela, dividiu o tempo entre o que esteve nas suas terras de Santiago do Cacém (e daí também administrando outras muitas terras suas em solo português), e o tempo que passou a residir em Coimbra, possivelmente após 1323<sup>27</sup>, e em que fez companhia à sua senhora. A partir da morte de D. Dinis, e durante toda a viuvez de D. Isabel, Vataça estreitou ainda mais a sua amizade e proximidade com a rainha, passando a habitar com ela nos paços de Santa Clara (Coimbra)<sup>28</sup>.

Na morte escolheu Coimbra como lugar derradeiro. Não no mosteiro de Santa Clara onde a rainha – falecida no mesmo ano em que ela viria a falecer – escolheu fazer na catedral, onde o seu sepulcro – que ostentava orgulhosamente os relevos com as grandes águias bicéfalas herdadas da heráldica da família imperial bizantina (de Niceia) – poderia destacar-se com maior facilidade entre as sepulturas dos clérigos que já aí se encontravam. Contratou e pagou, em 1337, a realização do seu *moimento* ao escultor que também terá sido o preferido da rainha: mestre Pero (ou Pere de Bonneuil)<sup>29</sup>, e que então residia em Coimbra, pelo que a escolha não terá sido difícil para D. Vataça<sup>30</sup>.

Já sobre a possível encomenda do relevo dedicado ao tema beligerante do santo apóstolo para a igreja paroquial de Santiago do Cacém, não obstante a maioria dos autores proporem que teria sido feita à oficina de mestre Pero ou a este em parceria artística com mestre Telo Garcia<sup>31</sup>, ou apenas por Telo Garcia<sup>32</sup>, parece-me que na possibilidade que estas propostas levantam, talvez seja necessário verificar as comparações que são feitas para se chegar a tais conclusões.

Na verdade, a historiografia da arte portuguesa tendeu durante muito tempo, e à falta de documentação sobre outros mestres escultores do século XIV, em atribuir

26 Coelho, M. H. C. e Ventura L., “Uma Dona na Vida...”, *op. cit.*, p. 159.

27 1323 – Ano coincidente com a morte da neta da rainha, também chamada Isabel, e para a qual mandou fazer um sepulcro ao mesmo mestre ou oficina que lavrou o seu e colocá-lo no mesmo templo: Sta. Clara de Coimbra. É também o ano em que D. Vataça faz o seu 1.º testamento, ainda em Santiago do Cacém (Cf. Coelho, M. H. C. e Ventura, L., “Uma Dona na Vida...”, *op. cit.*, p. 178).

28 *Ibidem*, p. 179.

29 Proposta de identificação do nome e origem do escultor apresentada por Fernandes, C. V., “Maestro Pero y su conexión con el arte de la corona de Aragón. (La renovación de la escultura portuguesa del siglo XIV)”, *Boletín del Museo y Instituto “Camón Aznar”*, LXXXI (2000), pp. 243-272, e *idem*, *Pero. O mestre das Imagens*, Lisboa, 2018.

30 Entre a já abundante bibliografia sobre o túmulo de D. Vataça e, em especial, sobre a obra artística de mestre Pero, veja-se o estudo mais recente e completo de Fernandes, C. V., *Pero. O mestre...*, *op. cit.*

31 À exceção de Santos, R., *A Escultura em Portugal. Séculos XII-XV*, vol. I. Lisboa, 1948, p. 38, que liga esta obra a produção escultórica de Évora em meados do século XIV, outros autores que se pronunciaram sobre a obra aqui em análise defenderam que a sua realização deverá estar ligada às realizações de Mestre Pero ou deste em parceria com mestre Telo Garcia: Almeida, C. A. e Barroca, M. J., *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, 2002, p. 202; Goulão M. J., “Expressões Artísticas do Universo Medieval”, em Rodrigues, D. (Coord.), Alves, Armando (Dir. Gráfica), *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, Lisboa, 2009, p. 26.

32 Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*, pp. 151-155; Pereira, F. A. B., *Dicionário de Escultura Portuguesa* (Dir. José Fernandes Pereira), Lisboa, 2005, pp. 488-499.

a quase generalidade das obras de qualidade que chegaram aos nossos dias ou que apresentam alguma qualidade e/ou grau de inovação à oficina ou à mão artística de Pero, ou à parceria artística deste com o escultor Telo Garcia, pelo facto de ambos terem sido contratados em 1334 pelo arcebispo de Braga D. Gonçalo Pereira para a realização do seu monumento funerário. Este é um dos documentos mais importantes para a história da arte medieval portuguesa do século XIV, tanto pela importância do cliente, como pela identificação de dois nomes de artistas que tinham a qualidade *magister* na sua profissão (escultores, ou *meestres dass hymagēeys*<sup>33</sup>), e ainda por identificar o local onde ambos residiam (o primeiro em Coimbra e o segundo em Lisboa), assim como pela definição do tempo para o término da obra e por ficarmos a saber que tudo deveria ser feito de acordo com o a vontade do arcebispo<sup>34</sup>.

Em valores absolutos, depois desta única menção documental a Telo Garcia (um provável castelhano), este nunca mais surgiu na documentação portuguesa, o que não invalida que tenha continuado a trabalhar, sozinho ou em parceria com Pero ou com outros escultores. Mas, de facto, sobre ele mais nada sabemos, nem sequer se participou efectivamente na realização do túmulo do arcebispo pois não conhecemos os documentos relativos ao pagamento a um e outro mestre (documento que comprovaria a conclusão dos trabalhos por ambos ou só por um), pelo que, através da documentação não sabemos se os dois tiveram saúde para poderem, em conjunto, trabalhar na obra do arcebispo, ou se se mantiveram ambos vivos durante esses meses. Em boa verdade, no caso de Mestre Pero a dúvida fica documentalmente resolvida, na medida em que, e como já referiu, em 1337 é pago pelo trabalho acabado do túmulo de D. Vataça<sup>35</sup>. E parece tê-lo feito sozinho (ou com colaboradores anónimos) e não em parceria com outro *magister*, como era também o estatuto profissional de Telo Garcia.

Se o grande painel esculpido em relevo (retábulo) que foi mandado fazer para a igreja matriz de Santiago do Cacém corresponde a uma encomenda artística de D. Vataça de Lascais<sup>36</sup>, – como faz sentido ter sido – e como foi defendido anteriormente<sup>37</sup>, uma vez que esta foi donatária da vila até à sua morte (1337) e manteve laços de colaboração estreitos com a Ordem de Santiago<sup>38</sup> (sem que com ela tenha firmado um vínculo), não significa, necessariamente, que o trabalho aí realizado

33 Como são referidos no documento de 1334 – *contrato para a realização do túmulo de Gonçalo Pereira* (Arquivo Distrital de Braga – Gav. de Capelas e Vínculos. N.º 11), dado a conhecer em Feio, A., “Dois Sepulcros Medievais e seus Artistas”, *Biblos*, I, 8-9 (1924), Coimbra, pp. 438-445.

34 (...) *lavar, aperfazer e afigurar, assi de figuras como de signais, or aquela guisa que o arcebispo mandar (...)*.

35 ANTT – Sé de Coimbra. 2.ª incorp. M. 88, n. 4200, dado a conhecer por Maria Leote da Silva Leal.

36 E importante detentora, e certamente também comitente, de obras de arte, se tivermos em conta os bens referidos nos seus testamentos, entre os quais se percebe a presença de obras de arte (de carácter devocional e leigo), que lhe pertenciam e que doou. Cf. Coelho, M. H. C. e Ventura, L., “Uma Dona na Vida...”, *op. cit.*, pp. 186-190.

37 Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*, p. 143.

38 Cf. Ayala Martínez, C., “Las Ordenes Militares y los Procesos de Afirmación Monárquica en Castilla y Portugal (1250-1350)”, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – História*, 2.ª série, XV, 2 (1998), Porto, pp. 1291-1302, também citado por Falcão, J. A. e Pereira F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*, p. 143.

tenha de andar na órbita de mestre Pero. Ou seja, a mesma cliente não teria qualquer obrigação de encomendar duas obras ao mesmo artista (neste caso, o túmulo, que sabemos ser obra de mestre Pero, e o retábulo de Santiago, de autoria ainda em campo de hipóteses).

Devemos ter em conta que tanto o principal centro de produção de escultura no país (Coimbra), como as cidades de Lisboa ou Évora dão testemunhos de intensa actividade escultórica ao longo do século XIV, e aí conseguimos detectar (por análise estilística detalhada) a presença de diversos escultores a laborar em várias décadas. Dessa forma, o campo das hipóteses fica em aberto. E se pensarmos que no Alentejo, em particular nas décadas de 30 e 40 dessa centúria (a avaliar pelos trabalhos realizados na Catedral de Évora, onde, para além da oficina de Mestre Pero, podemos individualizar o trabalho artístico de pelo menos mais 3 escultores de relevo no contexto artístico do momento<sup>39</sup>), então, a “opção mestre Pero” não deve ser a única a equacionar e a “opção Telo Garcia”, baseada em comparações com o túmulo de D. Gonçalo Pereira<sup>40</sup> (no qual não sabemos, de facto, o que terá realizado), pode fazer sentido, entre outras de artistas anónimos até ao momento, e devemos estender o campo das comparações estilísticas a outras obras.

É um facto que, não obstante as similitudes que sempre encontramos nas obras produzidas em idênticas cronologias (a primeira metade do século XIV será o tempo mais verosímil para ter ocorrido esta encomenda e realização em Santiago do Cacém), alguns elementos estilísticos que são absolutamente definidores dos modelos artísticos produzidos por mestre Pero, estão ausentes desta obra. Descarto, por isso, a autoria de mestre Pero.

Quer tenha sido uma encomenda de D. Vataça, quer tenha sido dos cavaleiros espatários que retomaram a posse da vila ainda na segunda metade da década de trinta do século XIV – e para quem o tema de Santiago como paladino das hostes cristãs contra os inimigos da fé, era, o tema mais adequado –, a verdade é que a autoria da obra pode andar na órbita de diferentes escultores, anónimos até ao momento, mas que deixaram obra com traços distintivos. Esta obra é um desses casos.

Aqui, ao contrário da cena lavrada no capitel do claustro da abadia de Celas, a identificação de muçulmanos a serem espezinhados e vencidos pelo santo cavaleiro é evidente. Identificamo-los através das armas, – espadas e escudos. Sobre estes últimos convém determos um pouco a nossa atenção. Destacam-se pelo seu formato e este permite reconhecer que se trata de adargas – do árabe *ad-darqá*, ou *el-darakah*, segundo diferentes autores. Esta arma, de carácter defensivo, era originária do Magreb (séc. X) e conheceu grande popularidade em especial nos séculos XIII

39 Veja-se, a este propósito, Fernandes, Carla Varela, “Los obispos de Évora en los siglos XIII y XIV como mecenas de la construcción/ornamentación de la catedral | Bishops of Évora in the 13th and 14th centuries as Patron of the Building/Ornamentation of the Cathedral”, em Herraéz Ortega, María Victória (Coord.), *Obispos y catedrales. Arte en la Castilla bajomedieval*, Berna, 2018, pp. 656-694.

40 Opção apontada em Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*

e XIV, quando deixa de ser um escudo circular e passa a adoptar o modelo bi-oval. A popularidade que granjeou deveu-se essencialmente à sua leveza que em nada comprometia a resistência que oferecia: era feita com couro endurecido (pele de vaga, antílope ou ónagro), preso a uma armação de madeira, tornando-a particularmente leve. Usada, quer por forças de cavalaria ligeira, quer por tropas apeadas – como se pode ver nas figuras representadas neste relevo – foi mais comumente usada pelos exércitos muçulmanos peninsulares e do norte de África<sup>41</sup>. As espadas são de dois tipos “as de lâmina dupla com guardas bilobadas à mourisca...” empunhadas pelos cavaleiros em fuga e espadas de lâmina lisa, guardas rectas e pomo em forma de cunha que segura um dos guerreiros derrubados (...)”<sup>42</sup>. Identificamo-los, ainda, pela presença dos turbantes nas cabeças dos derrotados que tão claramente ajuda a separar visualmente as representações de cristão e muçulmanos. É, efectivamente, a iconografia já sedimentada de “Santiago a Combater os Mouros” ou, usando a expressão pela qual ficou conhecido, “Santiago Matamouros”, como também já foi defendido por outros autores antes de nós<sup>43</sup>.

Centremos a atenção nas características formais, estilísticas e iconográficas presentes no grande painel esculpido em alto-relevo, num calcário brando, de cor clara e com veios (distinto do calcário brando das pedreiras de Coimbra e do calcário das pedreiras da região de Lisboa – o lioz), identificado como sendo originário de uma área situada entre Santarém e Leiria<sup>44</sup>, e cuja presença em Santiago do Cacém pode ter correspondido a uma prática comum na Idade Média: a escolha do tipo de pedra e até mesmo da pedreira por parte do escultor responsável e o seu transporte para o local de destino para aí ser trabalhada, como aconteceu com vários exemplos conhecidos. Possui vestígios da policromia, provavelmente da pintura original, embora não disponhamos de análises laboratoriais aos pigmentos nem às camadas preparatórias de que ainda há vestígios. Os temas aqui representados desenvolvem-se com forte carácter dinâmico e impressionante efeito visual.

A técnica usada foi a de escavar a pedra, desbastando e perfurando<sup>45</sup>, o que permitiu deixar uma moldura larga a toda a volta e fazer com que a composição surja numa certa profundidade. Todo o espaço é preenchido com o tema principal e este

41 As informações sobre o que caracterizava e quem utilizava as adargas foram gentilmente cedidas por Miguel Martins, em estudo ainda não publicado, e quem deixo o meu agradecimento. Sobre este tema veja-se ainda, Monteiro, João Gouveia, “Escudos”, em *Pera Guerreiar*, Palmela, 2000, p. 308; Agostinho, Paulo Jorge Simões, *Vestidos para matar. O armamento de guerra na cronística portuguesa de Quatrocentos*, Coimbra, 2013, pp. 46-50; Soler del Campo, Alvaro, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leones y al-Andalus*, Madrid, pp. 89-93; Araújo, Inês Filipa Meira, *As Tapeçarias de Pastrana. Uma iconografia da guerra*, Lisboa, 2012 (dissertação de mestrado policopiada), pp. 116-117.

42 Pereira, Fernando António Baptista, “Alto Relevo Gótico de Santiago ao Mouros (moldagem)”, em *Pera Guerreiar*, *op. cit.*, pp. 312-313.

43 No estudo mais relevante de Falcão J. A. e Pereira, F. A. B., *op. cit.*, pp. 87-142, e onde se apresenta a historiografia anterior sobre esta identificação.

44 Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*, p. 54.

45 Como também explicaram os dois autores antes citados, Falcão, J. A. e Pereira, F. A. B., *O Alto-Relevo de Santiago Combatendo...*, *op. cit.*, pp. 53-54.



Figs. 9 e 10. Detalhes do cavalo e do da figura de Santiago. Foto: PAF.

chega mesmo a alcançar o espaço da moldura, ao nível da extremidade do estandarte que o santo segura com uma das mãos ou das patas traseiras do cavalo que este monta.

Assim, do lado esquerdo (do ponto de vista do observador) e de forma algo apertada, mas sem perder os objectivos de elegância na representação, encontra-se Santiago montando um cavalo, representado inteiramente de perfil, com sela e arreios, e em pleno movimento, com as duas patas dianteiras erguidas acima do solo. Sobre o dorso, a figura de Santiago representada a  $\frac{3}{4}$ . (Figs. 9 e 10)

Este, em posição que incita ao movimento e ao aumento de velocidade da sua montada, galopa a toda a brida, com os pés nos arreios, vendo-se apenas a perna que está voltada para o observador, assim como o torso da figura, um dos braços e parte do outro. O santo tem vestes talares próprias de um cavaleiro: túnica e manto, ambos longos. A túnica, com decote redondo e mangas compridas, é presa na cintura por cinto estreito que obriga à criação de pregas ligeiramente folgadas na parte superior do corpo, e é coberta, parcialmente, pelo manto, que cai sobre o corpo e pernas da figura num expressivo e quase naturalista efeito de pregueados de subtis volumes e de ritmos diferenciados. Com o braço do lado exterior da composição Santiago segura o pomo da espada, erguida em jeito de arremesso em direcção aos inimigos que se encontram à sua frente. Com a mão do outro braço ergue o estandarte que



Figs. 11 e 12. Detalhes da imagem equestre de Santiago com espada e estandarte. Fotos: PAF.

identifica as hostes cristãs (e onde antes esteve pintada, de forma visível, a Cruz da Ordem de Santiago de Espada, símbolo da Ordem, que hoje apenas se percebe com dificuldade) e que é também o estandarte que efectiva a ideia de vitória. (Figs. 11 e 12)

À parte a cena do cavalo e do santo que – como referiram Vergílio Correia e Reinaldo dos Santos – tão bem recorda (ou mesmo evoca) os modelos

usados nas representações equestres dos túmulos de filhos ilegítimos de D. Dinis<sup>46</sup> (em particular de D. Fernão Sanches e depois de D. Pedro Afonso, ambos de meados do século XIV, em cenas de caça ao javali e/ou com falcão). As restantes partes da composição relevam uma propositada confusão, um distúrbio causado pelos movimentos em direcções contrárias, a desproporção das figuras amontoadas, mais pequenas face a um certo gigantismo de Santiago e do seu cavalo. Tudo concorre para criar a sensação de fuga, medo, cobardia, impotência, dor e morte nos planos consignados aos “inimigos na fé cristã”. (Figs: 13 e 14)

Ainda sobre o desenho do cavalo que vemos neste painel santiaguista, a semelhança já sublinhada pelos autores antes referidos, nas representações de cavalos dos

46 Correia, V. – “Santiago aos Mouros”, *Terra Portuguesa*, V. 41 (1925), Lisboa, p. 85; Santos, R., *Oito Séculos de Arte...*, *op. cit.*, p. 123.



Figs. 13 e 14. Representação dos cavaleiros muçulmanos em fuga e outros submetidos sob as patas do cavalo. Fotos: PAF.

túmulos de filhos ilegítimos de D. Dinis, relaciona-se com o valor formal dos mesmos, isto é, com a capacidade por parte dos artistas que os esculpiram de representar cavalos com proporções elegantes, figuras esguias e em pleno movimento. Ora, a única representação equestre que a historiografia da arte portuguesa é unânime em atribuir a mestre Pero é a da escultura do cavaleiro de Oliveira do Hospital, ou seja, a representação equestre de Domingos Joanes, feita para sua capela funerária<sup>47</sup>. Trata-se de uma imagem em *ronde-bosse* em que cavaleiro e cavalo parecem constituir uma figura única, compacta e estática, que, como muito bem equacionou Joaquim Oliveira Caetano, deve ter tido como modelo de base uma peça de um jogo de xadrez<sup>48</sup>. Se mestre Pero esculpiu algum cavaleiro com a elegância e a força dinâmica que encontramos do retábulo de Santiago do Cacém ou nos cavalos que ainda podemos ver numa das faces do túmulo de Fernão Sanches, não nos chegou qualquer testemunho.

Já o modelo do rosto usado para a figura do cavaleiro (a personagem principal), convoca todos os elementos que representavam a beleza ideal, ou idealizada, da época, enfim, o rosto perfeito, e que, por isso mesmo, partilha muitas semelhanças com

47 Hoje no Museu Nacional e Machado de Castro, Coimbra e com cópia na referida capela funerária (Capela dos Ferreiros, Oliveira do Hospital).

48 Cf. Caetano, J. O., "Escultura", em Coord. Rodrigues, D., *Obras-Primas da Arte Portuguesa*, Lisboa, 2011, p. 30.

outros rostos de estátuas e de relevos com representações masculinas da primeira metade do século XIV, sejam estas representações de cavaleiros, reis ou santos. Existe, em todos eles, um inegável “ar de família”, embora a análise atenta permita perceber a existência de diferenças de estilo, isto é, de diferentes mãos artísticas. (Fig. 15)

Mais do que comparável aos rostos das figuras masculinas criadas por mestre Pero e pela sua oficina, encontro maiores similitudes com o trabalho escultórico presente no rosto do jacente do infante D. João, neto do rei Dinis e filho de Afonso IV, morto ainda criança, mas representado como um jovem no seu túmulo na abadia cisterciense de S. Dinis e S. Bernardo de Odivelas, e de quem se desconhece a autoria. Trata-se de uma encomenda familiar, dos pais ou dos avós do infante, portanto, uma encomenda artística do círculo da família real que, por tradição, era feita aos melhores artistas.

Como já foi proposto anteriormente, e dada a proximidade geográfica de Odivelas com Lisboa, e também por Afonso IV (e o próprio D. Dinis) residirem por mais tempo em Lisboa, a possibilidade de sido feita a encomenda a um bom escultor residente em Lisboa, é perfeitamente equacionável. Sabemos que Telo Garcia residia em Lisboa, pois assim é referido no já evocado documento de 1334, o único conhecido até

ao momento com o nome deste mestre escultor. Não é possível afirmar que o túmulo do infante D. João e o retábulo de Santiago do Cacém são obras saídas do cinzel do mesmo escultor, mas não posso deixar de salientar a existência de semelhanças evidentes. Repare-se na caracterização dos olhos, rasgados, ligeiramente curvos na linha superior e quase rectos na linha inferior; nariz estreito e narinas salientes; boca com lábios bem mais carnudos do que aqueles que encontramos na modelação das bocas das figuras atribuídas a Mestre Pero; cabelos longos e escorridos, com as madeixas marcadas por estrias profundas e lineares e uma pequena madeixa de caracóis que cai sobre a testa (um artifício que encontramos em alguma imaginária do século XIV, como nos evangelistas dos cantos do claustro da catedral de Évora, por exemplo) mas não nas figuras da mão de mestre Pero, ou nas que lhe são atribuídas (e são muitas); o tratamento simplificado e fluído dos panejamentos, com idêntico decote debruado, redondo e largo, e com pregueados pouco angulosos e sem recurso a acrescentos decorativos, também diferentes



Fig. 15. Rosto da figura de Santiago. Foto: PAF.



Figs. 16 e 17. Rosto da figura de Santiago no retábulo de Santiago do Cacém e rosto do jacente do infante D. João. Foto: PAF.

do tratamento dos tecidos e dos modelos das indumentárias das figuras masculinas de mestre Pero. (Figs. 16 e 17)

Poderá Telo Garcia ter sido o autor, ou um dos autores, do túmulo do infante? Não temos quaisquer certezas quanto a esta questão, mas não podemos deixar de considerar pertinente que o escultor que residia em Lisboa em 1334, contratado por D. Gonçalo Pereira, pudesse ser o mesmo que havia trabalhado na realização de um ou mais monumentos funerários da família real em Odívelas? E que o trabalho aí realizado num ou nos dois sepulcros tivesse sido uma espécie de “obra de apresentação” que o levou a ser contratado pelo arcebispo de Braga (e quem sabe, antes dele, pela rainha Isabel de Aragão), em conjunto com outro *magister*, de Coimbra, ou seja, Mestre Pero?

As incertezas em que ainda nos movemos aconselham prudência nas atribuições. A documentação escrita não nos elucida suficientemente para que possamos avançar com certezas, pelo que apenas apresentamos hipóteses e procuramos contribuir com algumas achegas de carácter plástico e iconográfico que o cotejo entre obras permite.

Noutra obra escultórica, também em relevo e também no Alentejo (em Évora), um painel apresenta um conteúdo iconográfico santiaguista. Mesmo que a tradição tenha querido ver nesta representação do guerreiro conhecido por Geraldo Sem Pavor, a verdade é que a sua iconografia é decalcada da de *Santiago Matamouros*.

A parte superior é pontuada pela presença do sol e da lua como duas cabeças humanas. O cavaleiro aparece montado no seu intrépido cavalo, vestido de armadura e com a viseira do elmo levantada, a espada erguida no ar e o escudo decorado apenas com vieiras. Dois homens jazem no chão sob as patas do cavalo e uma figura, ainda de pé, junta as mãos, dirige o olhar para o cavaleiro e suplica pela sua vida (a recordar as figuras orantes do relevo da “Puerta de Clavijo” da Catedral de Compostela). Neste caso é possível colocar a hipótese de que as duas figuras que jazem aos pés do cavalo são representações de muçulmanos uma vez que podemos ver a presença de turbantes nas suas cabeças e, como defenderam Falcão e Pereira (2001: 59), até a presença de um “sacerdote” muçulmano, precisamente sob um dos pés do santo, que enverga o vestuário característico, o *alquicé*, com pequeno o capuz. (Fig. 18)

Se esta cena representasse Geraldo Sem Pavor num momento de combate e de vitória sobre os muçulmanos, então a heráldica do escudo do cavaleiro decorado com vieiras não faria sentido, uma vez que o caudilho nunca foi membro da Ordem e, no século XIV, época em que este relevo foi feito, sabia-se bem quem tinham sido os mestres e cavaleiros da ordem de Santiago. O que parece ter acontecido neste relevo que é o brasão de armas da cidade de Évora é que este pode ter evoluído de uma imagem que representava um cavaleiro a combater (um conquistador – provavelmente Geraldo sem Pavor), para se assumir, depois, que esse cavaleiro era o próprio Santiago, conferindo à conquista de Évora um carácter de intervenção divina e fazendo com que este santo ficasse para sempre ligado à sua história. Assim, e neste caso, já



Fig. 18. Brasão de Armas da Cidade de Évora com possível representação de Santiago Matamouros. Séc. XIV. Mármore esculpido em baixo-relevo. Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora, Inv. N.º ME 1744. Foto: PAF.

não temos a representação de Santiago como Cavaleiro de Cristo, mas no modelo iconográfico de *Santiago Matamouros*<sup>49</sup>.

### *A profusão das imagens de Santiago Apóstolo e/ou Peregrino no século XIV*

É impossível escrever sobre imagens de altar e sepulcros de poderosos no Portugal do século XIV sem trazer para o texto o nome de Pero, o *mestre das imagens* mais conhecido da nossa historiografia. No âmbito deste estudo, também as imagens de Santiago, tanto as que se integram nos apostolados que preenchem faces de sepulcros, como as imagens devocionais destinadas aos altares de tantas e tantas igrejas com ou sem Santiago por orago principal, têm presença na produção atribuída a este mestre de possível origem francesa ou aragonesa.

O túmulo da rainha Santa Isabel (Isabel de Aragão) tem sido unanimemente atribuído a mestre Pero, por comparação estilística (e até iconográfica) com muitas das figuras presentes no documentado sepulcro do arcebispo D. Gonçalo Pereira (Braga). Em ambos, uma das faces dos dois sarcófagos é preenchida com pequenas figuras em alto-relevo que representam os apóstolos. No sarcófago da rainha, Cristo divide o apostolado ao meio e na face do sarcófago do arcebispo apenas os 12 apóstolos preenchem idêntico espaço. Não obstante a pintura (e repintes) do sepulcro da rainha e a ausência de qualquer pintura no túmulo do arcebispo, as semelhanças entre as tipologias (modelos) para representar as figuras são indesmentíveis<sup>50</sup>.

Em qualquer um destes apostolados, Santiago está presente, mas representado de forma diferente. Como apóstolo e mártir é como o vemos, ao lado de Cristo, na face do túmulo da Rainha Isabel de Aragão: com vestes talares, cabelos e barbas longas, segura o livro dos Evangelhos e a espada (símbolo do seu martírio); no túmulo do arcebispo, conjuga a vertente missionária de apóstolo, de pés descalços e ostentando o livro, com a de peregrino de Compostela, perceptível pelo seu chapeirão (de copa alta e abas curtas) e o bordão sustentado pela outra mão. Este último modelo iconográfico, como já foi referido noutros estudos, é muito semelhante ao da figura de Santiago que encontramos no sarcófago do cavaleiro Ramon Alemany (m.1324), no Mosteiro de Santes Creus (Catalunha, Espanha), mas também com uma imagem de altar, de procedência desconhecida, e que integra hoje as coleções do Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (inv. 992 Esc), esculpido em calcário, policromado e repintado. Nestes dois últimos

49 Sobre este tema e a as especificidades e diversidades das representações de santos militares, Cf. Singul, F., "Los santos militares de Santa María de Labrada (Guitiriz, Lugo), mediadores espirituales contra la muerte del alma", *Ad Limina: revista de investigación del Camino de Santiago y las peregrinaciones*, n.º. 10 (2019), pp. 106-107.

50 Também no fragmento de um sarcófago do século XIV que pertenceu ao cavaleiro Rui do Casal (Santarém), percebemos que uma das faces repetia o tema do apostolado, juntando-lhe, pelo menos, uma figura de um anjo que sustem um escudo heráldico. Nesse pequeno fragmento, infelizmente, está ausente a figura de Santiago pois seria mais um exemplo para constatar a repetição de um ou de outro modelo ou até uma solução algo diferente.

exemplos (de Santes Creus e do MNAA) as imagens do santo acrescentam ainda a bolsa das limosnas (escarcela), que está ausente na imagem do túmulo do arcebispo<sup>51</sup>.

São imagens diferentes, nos seus atributos e no estilo (não obstante as características próprias da escultura do século XIV) de uma imagem de altar que representa Santiago, procedente do Convento de Santa Clara-a-Velha (Coimbra). Trata-se uma imagem estante, marcada pela frontalidade, e com vestígios de policromia acerca dos quais nada podemos (ainda) avançar sobre a sua eventual originalidade. De cabelos e barbas longos e anelados, com túnica comprida, mas que deixa ver os pés descalços do apóstolo, esta é sujeitada na cintura com cinto de fita estreita que faz uma pequena laçada; é coberta por manto que traça à frente e lhe confere maior volume. Numa das mãos segura o Livro e na outra, hoje sem qualquer atributo, está colocada em posição e gesto que permite antever a anterior existência de um bordão de peregrino. Na sua afirmação à evocação jacobea, junta-se a escarcela colocada a tiracolo, a onde a presença da vieira é o elemento que basta à identificação. Trata-se de uma escultura trecentista decorrente da estética e modelos artísticos introduzidos em Portugal, e em particular em Coimbra, por mestre Pero, mas certamente de um seu seguidor e não da sua mão ou oficina.

Mas, e ainda em torno do inovador sepulcro da rainha Santa Isabel, a evocação de Santiago Apóstolo não se limita aí à representação do santo no sarcófago, entre os restantes discípulos de Cristo. Há neste sepulcro uma afirmação religiosa (e até política), uma demonstração da fé e do cumprimento por parte da rainha de uma das missões mais importantes para qualquer cristão: a peregrinação. Neste caso concreto, peregrinar a Compostela.

Não desenvolverei questões relacionadas com a peregrinação de D. Isabel à “Cidade do Apóstolo” pois é um tema que tem abordagens diversas em dois textos presentes neste volume. Detenho-me, em particular, no valor que Isabel de Aragão deu a este acto e a este momento especial da sua vida na hora de escolher a imagem que quis que dela guardassem para a posteridade, através da escultura perene, em pedra, do jacente do seu sepulcro<sup>52</sup>. Neste jacente, um imenso vulto pétreo que veste

51 Comparações já feitas por Fernandes, Carla Varela, “Maestro Pero y su conexión con el arte de la corona de Aragón. (La Renovación de la escultura portuguesa en el siglo XIV)”, *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, vol. LXXXI (2000), pp.243-271 e Fernandes, Carla Varela, *Pero. O mestre das...*, op. cit., pp. 107-108 e a relação entre a imagem do túmulo da rainha Isabel e Aragão com a imagem de altar também já tinha sido objecto de referência e análise por Carvalho, M.J V., (coord.), *O Sentido das Imagens. Escultura e Arte em Portugal [1300-1500]*, Carvalho, M.J V., Lisboa, 2000, pp. 240-241, com referências bibliográficas anteriores.

52 A fortuna crítica sobre este tema é grande e já antiga, pelo que apenas cito alguns autores com trabalhos mais recentes e nos quais se refere toda a bibliografia anterior. Cf. Fernandes, C. V., *Poder e Representação. Iconografia da Família Real Portuguesa (Séculos XII a XIV)*, [Tese de doutoramento - texto policopiado], pp. 760-768 e 874-889; Ramôa, J., “Isabel de Aragão, rainha santa de Portugal: o seu jacente medieval como imagem excelsa de santidade”, *Cultura*, 27 (2010), pp. 63-81; Dias, I. R., “O túmulo da rainha santa Isabel”, em Dias, I. B. e Careto, C. F. C. (org.), *Cores. Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, 2010, pp. 291-298; e Macedo, F. P., *Santa Clara-a-Velha de Coimbra. Singular Mosteiro Mendicante*, Lisboa, 2016; Vairo, J.R., “Rainha para Sempre: o túmulo de Isabel de Aragão em Coimbra”, em Penalva, L. (Coord.), *O Tesouro da Rainha Santa. Imagem e Poder*, Lisboa, 2016, pp. 85-97.

o hábito das clarissas (ordem religiosa em que a rainha nunca professou, mas que protegeu a vários níveis, em particular com a construção do convento de Santa Clara de Coimbra, e no qual mandou colocar o seu monumento funerário), afirma-se a fé no valor das relíquias de Santiago e do culto a elas prestado em Compostela. Afirma-se o sacrifício e a imitação de Cristo (*imitatio Christi*), não apenas por vestir o hábito da linha feminina dos franciscanos<sup>53</sup> (à semelhança daquilo que diversos membros de famílias reais de outros países também faziam por esses tempos), mas através da demonstração, com provas físicas, da sua sujeição às provações do acto de peregrinar e de ter chegado ao seu destino.

Nesta primeira metade do século XIV, uma rainha de Portugal – mesmo já em tempos do reinado de seu filho, Afonso IV e Beatriz de Castela – mantinha funções políticas/diplomáticas até ao fim dos seus dias. Residia no paço que mandou construir nos terrenos do convento das clarissas de Coimbra, peregrinou a Compostela e, desse evento que se revestiu de grande relevância para sua imagem como mulher/rainha muito cristã, exemplo maior a seguir pelos súbditos, trouxe, certamente entre outros objectos de que não temos conhecimento, um exemplar do báculo do arcebispo de Compostela (com morfologia diferente de outros báculos de outros arcebispos). Este foi-lhe oferecido pelo próprio arcebispo de Compostela (Berenguel de Landoira – 1307-1330). Com o referido báculo se fez sepultar, mandando depositá-lo no interior do túmulo juntamente com o seu corpo e, no exterior, distendido sobre a estátua jacente, mandou representar uma cópia do mesmo para que essa oferta (essa prova) nunca fosse esquecida. Para além do báculo aí representado, pende do hábito de clarissa, num dos lados do jacente, uma sacola (escarcela) de peregrina (a imitar, talvez, a que também recebeu do arcebispo compostelano<sup>54</sup>) que, e à semelhança do que podemos ver em algumas imagens devocionais de Santiago, tem a vieira, símbolo primeiro da peregrinação a Compostela. Para além da vieira, e para que não houvesse dúvidas nos tempos futuros sobre a sua generosidade para com os mais desfavorecidos (a caridade), mandou que a referida escarcela tivesse representadas muitas moedas. A solução encontrada pelo escultor foi imaginativa e talvez seja o único (ou um dos poucos casos) em que a escarcela de peregrino é assim representada: as moedas adivinham-se no interior, sem divisíveis através do tecido onde ficaram marcadas pela forma e volume das mesmas.

Para terminar as referências e análises a obras do século XIV com a representação de Santiago, entre outras que poderiam ser referidas, recordo a imagem do santo representada entre o conjunto dos apóstolos nas jambas do portal principal da Catedral de Évora. Único portal de uma igreja portuguesa do século XIV (entre

---

53 Isto é, a *traditio corporis et animae* – uma via que consistiu na aproximação dos laicos às comunidades regulares na proximidade da morte, para obtenção dos desejados benefícios espirituais, ou ingressando nos movimentos ou grupos de leigos associados às ordens ou, simplesmente, vestindo-se com os hábitos das ordens na proximidade da morte ou apenas no momento da morte e sepultamento.

54 Cf. texto de Paulo Catarino Lopes, presente neste volume.

os que nos chegaram na versão original aos nossos dias), que é decorado com estátuas-colunas que representam aos doze apóstolos. Esta é uma obra singular na nossa escultura trecentista e guarda algumas questões ainda sem resposta cabal. A mais importante é, sem dúvida, o facto de dez dos apóstolos apresentarem uma uniformidade estilística e matérica muito óbvias (atribuídas por Pedro Dias à oficina de mestre Pero<sup>55</sup>, proposta com a qual concordo inteiramente), enquanto os dois que estão dispostos nas extremidades (mais próximos da porta) – S. Pedro e S. Paulo – revelam uma autoria totalmente diferente e ainda anónima.

Mas foi entre o conjunto mais uniforme dos dez apóstolos que a oficina de mestre Pedro esculpiu no mármore da região (Alentejo), que vemos a figuração de Santiago. O modelo deste é mais semelhante ao que o mestre terá feito na figura homónima numa das faces longas do sarcófago de Isabel de Aragão<sup>56</sup>, já aqui referida, pois dispensa a apresentação do chapeirão de abas e tem os cabelos descobertos, longos e escorridos junto à cabeça, tal como os restantes apóstolos deste conjunto. Diferencia-se dos demais por apresentar, sobre a indumentária de túnica e manto longos – que deixam apenas ver os pés descalços –, a escarcela com a vieira de peregrino de Compostela, colocada a tiracolo<sup>57</sup>.

### *Notas finais*

Santiago enquanto apóstolo ou enquanto associado à peregrinação ao lugar do seu túmulo – Compostela – (trajando como peregrino jacobeu) são as duas opções iconográficas com que é mais representado nos dois séculos aqui em análise, não parecendo que esta realidade seja substancialmente diferente da que caracterizou a arte figurativa de outros reinos de então.

Já a sua representação enquanto cavaleiro das milícias celestes e participante activo (em visões ou sonhos) em batalhas, específicas ou indiferenciadas, entre cristãos e muçulmanos, e como apoiante dos primeiros, corresponde a uma iconografia que se vai formando lentamente nos reinos peninsulares, primeiro ainda imbuída da imagética e caracterização de personagens que faziam parte de lendas e histórias antigas, até se consolidar no século XIV como uma iconografia própria daquele tema: *Santiago Matamouros*.

Fecha de recepción / *date of reception* / data de recepción: 05-VI-2020

Fecha de aceptación / *date of acceptance* / data de aceptación: 17-VII-2020

---

55 Cf. Dias, P., “A escultura Gótica. Primeiras manifestações em Portugal”, em *História da Arte em Portugal*, vol. IV. Lisboa, 1986, pp. 126-127.

56 Recorde-se sempre que este monumento funerário não dispõe de qualquer documento que valide a atribuição que ao longo de várias décadas tem sido feita a mestre Pero, e na qual me revejo.

57 Como já tinha identificado no estudo de Ruiz Maldonado, M., “La escultura trecentista de la seo de Évora”, Separata de *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XLV (1991), p. 35.