

3

Arqueologia Medieval



EDIÇÕES AFRONTAMENTO

Capa e Design Gráfico: Gil Maia.

Fotografia da capa: Terrina com decoração caligráfica em «corda seca» (séc. XI). Museu de Mértola (Foto de Luís Pavão).

Fotografia da contracapa: Grande tigela com esmaltagem em verde e manganês, possivelmente fabricada em Maiorca ou Qayrawân (na actual Tunísia) em finais do séc. X e representando um navio comercial vulgar nessa época no Mediterrâneo Ocidental. Decorava a fachada da igreja de San Piero em Pisa. (Foto de G. Berti).

ISSN: 0872-2250

Nº de edição: 523

Depósito legal: 66923/93

Edição: Edições Afrontamento, Lda. — Rua Costa Cabral, 859 — 4200 Porto — Portugal

Telefones: (02) 529271, 594880 — Telefax: (02) 591777

Impressão: Litografia Ach. Brito / Porto

Acabamento: Rainho & Neves, Lda — Santa Maria da Feira

Periodicidade: Anual

A CASULA QUINHENTISTA DA MATRIZ DE MÉRTOLA

MAGDA NOGUEIRA*

VALENTINA SILVA**

Casula de veludo carmezim com faxa ao centro de linho, bordado a torçal amarelo.

N'esta faxa figuras de centauros e animaes, contornados por fio de retroz azul.

Fins do século XVI.

Freguezia de Mértola.

in

Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola, p. 76.

1. Os paramentos foram, desde sempre, vistos como peças de grande valor, quer pelos ricos materiais confeccionados, quer pelo facto de serem fruto do empenho conjunto de artífices e de artistas, o que lhes conferia um valor inestimável. Por isso mesmo, chegaram até nós peças únicas de beleza considerável. Para tal, contribuiu também o facto de apenas serem utilizados em determinadas épocas do ano (nos chamados tempos litúrgicos), bem como o de terem merecido cuidados especiais enquanto peças associadas ao culto divino.

O século XVI, um tempo de grande religiosidade marcado pelo debate teológico, vê o fausto da sumptuária litúrgica igualar a opulência da vida profana. A paramentaria adquire, então, um lugar mais destacado no campo das artes orna-

mentais. Progressivamente, a liturgia e o cerimonial sagrado exigem uma paramentação rica em veludos, brocados e bordados.

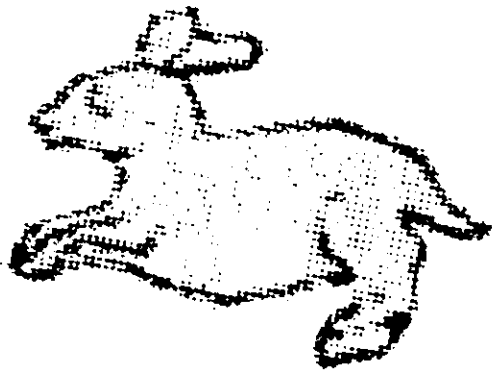
Consequentemente, torna-se tecnicamente mais complexa, ficando apenas ao alcance de artesãos especializados, o que não invalida, no entanto, a existência de peças executadas com técnicas mais deficientes que respondem à necessidade de produzir depressa e por baixo preço.

Depois de Itália, a arte do bordado chega rapidamente a outros países cristãos do Ocidente, ganhando expressão particular em Espanha e na Flandres. Durante a centúria de Quinhentos, o refinamento e a opulência da arte do brocado não se circunscrevem somente às grandes metrópoles. Assim, existiam, um pouco por todos os centros urbanos de relativa importância, mestres bordadeiros, estoleiros e casuleiros, dedicados à confecção de ornamentos sagrados, respondendo às exigências crescentes das encomendas.

O bordado é agora uma das indústrias mais brilhantes. Faz-se o realce das figuras, e o artista não mais se contenta com a utiliza-

* Licenciada em História pela F.C.S.H., U.N.L.

** Licenciada em História da Arte pela F.C.S.H., U.N.L.



ção de tintas planas próprias da medievalidade. Os matizes alcançam tons até então nunca conseguidos. Dos bordados emergem reentrâncias, sulcos e novas ondulações.

Não obstante os progressos que a tecelagem portuguesa alcançou durante os séculos XV e XVI, é descabida a comparação, nos planos artístico e tecnológico, às italiana e espanhola. Em Portugal, contrariamente ao que aconteceu noutros países europeus, não se conhece uma colaboração directa entre artistas e artesãos no esboço dos motivos destinados aos tecidos bordados.

Se bem que o mecenato exercido pelos monarcas portugueses tenha tido o objectivo de fomentar a personalização de um estilo nacional na decoração, será que essa onda de nacionalismo estético teve algum reflexo na ornamentação dos tecidos? Será que permitiu o aparecimento de tecidos genuinamente portugueses? Pode tê-lo feito. Contudo, é conveniente ter em conta que no campo da ornamentação da nossa tecelagem, ela pouco ou nada apresenta de típico ou de original, já que a maioria dos mestres que a ela se dedicam são italianos e espanhóis que seguem, naturalmente, os padrões das suas terras de origem.

2. St^o Isidoro de Sevilha, nas *Etimologias*, define casula como um *vestido redondo que envolve al hombre, asi llamada porque es como una casa pequeña*¹.

A sua origem encontra-se na *paenula* romana, veste envolvente de forma circular, com uma única abertura no vértice, utilizada para proteger das intempéries. Do uso profano, a casula passou ao litúrgico. Manteve a sua forma circular até aos séculos XIII-XIV. Por comodidade, foi sucessivamente encurtada até tomar a forma de escapulário. Hoje, de novo, retoma a forma envolvente.

A casula é um paramento em seda ou damasco, de cor determinada², bordada ou guarnecida a passamanes³, e o sacerdote veste-a sobre a alva⁴, para a celebração da Eucaristia. A Igreja ordena que o seu tecido seja fino e precioso, estando proibido o uso do linho e do algodão na sua confecção.

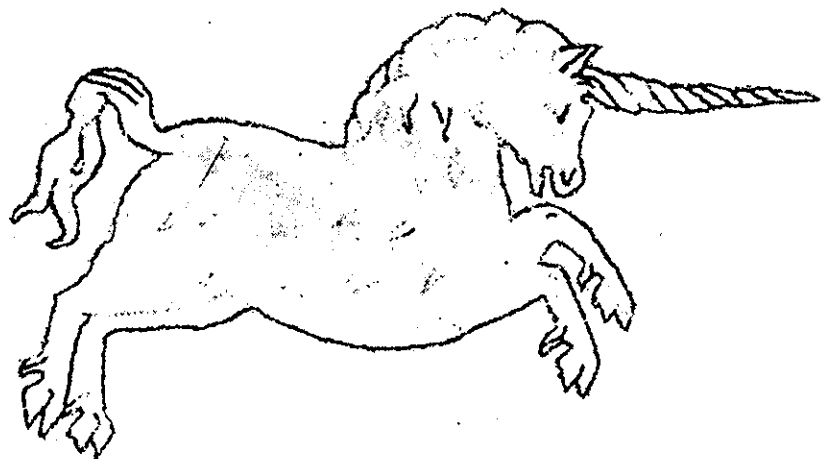
Uma casula que tem como função primeira o ofício litúrgico, não deveria ser ornamentada com figuras religiosas?

Não deveria ter um sebasto repleto de Apóstolos ou Santos, de cenas da Vida e da Paixão de Cristo, de episódios marianos, ou então, de elementos vegetalistas, típicos do século XVI?

Como entender, portanto, a existência na vila de Mértola de uma peça tão original, possivelmente única, como a casula da igreja matriz?

Com efeito, a casula analisada, de veludo liso carmesim, típico do século XVI, revela de imediato um sebasto peculiar, não só pela posição horizontal, que a sua figuração apresenta e que, por norma, deveria ser vertical⁵, como também pelas figuras pouco ortodoxas que o compõem. Centauros e um licórnio coexistem num mesmo espaço com coelhos domésticos, um pássaro, uma águia e aquilo que se pode, à primeira vista, identificar como serpentes. A paisagem vegetalista é extremamente estilizada e toda a ornamentação apresenta uma cor esbranquiçada, desgastada pelo passar do tempo.

A representação mitológica do sebasto concilia temas clássicos tipicamente ocidentais, com elementos simbólicos orientais⁶. Observando a peça do ponto de vista iconográfico, verifica-se que é possível atribuir-lhe duas acepções que, embora distintas, se complementam. Senão vejamos: ao licórnio são atribuídos simultaneamente o dom purificador pagão⁷, a castidade⁸, e a encarnação de Cristo⁹, visões puramente cristãs.



Quanto aos centauros, figuras compósitas, *qu'on dit être mis-hommes, mis-chevaux, symbolisent les hommes que la concupiscense charnelle fait semblables aux bêtes* ¹⁰, revelam instintos desenfreados, até mesmo maléficis ¹¹. O maniqueísmo está aqui bem patente. A luta entre o Bem e o Mal, o espírito e a matéria, o poder espiritual e temporal – uma temática que desde sempre dominou as civilizações ocidental e oriental. Os centauros procuram capturar o licórnio, pelo que estão organizados em torno deste, que se apresenta como o eixo central da composição.

Compartilhando o espaço mitológico, encontra-se o coelho/lebre (símbolo do amor e da luxúria, é classificado como um animal fecundo), e o pássaro, elementos que nos fazem retornar à realidade. Por isso, são denominados de elementos decorativos mistos, pois aproximam o mundo fantástico do real.

Enquadrados no universo oriental, a águia ¹² e a serpente revelam-se elementos cruciais. A águia, e a águia bicéfala, são dos mais antigos motivos da Índia, tantas vezes transcritos para as nossas tapeçarias. Aquilo que parece ser uma serpente, não raras vezes confundida com um dragão (podendo pôr-se a hipótese deste estar representado sem asas e com uma cauda pouco comum), detém atributos essencialmente ligados à mitologia clássica. Quando a Idade Média a recupera reforça-se a sua ligação ao reino do Mal. As trevas, a terra, a morte, a escuridão, a inveja, tornam-se seus apanágios.

Por tudo o que atrás se referiu, não será descabido considerar a composição do sebasto não só historiada, mas também simbólica. No seu todo, pode afirmar-se que ela tem um significado distinto da sua representação aparente, mostrando um símbolo – licórnio – em lugar destacado e dominante.

Os motivos decorativos vegetalistas, ainda que simples, constituem agrupamentos. Na casula de Mértola, vêem-se motivos fitomórficos de enrolamentos de caules contínuos (predominantes na arte indo-portuguesa), que ondulam, lançando um ou outro ornato, uma ou outra folha para lados opostos. O motivo da flor de lótus que percorre todo o século XVI terá sido trabalhado na forma de uma *pomegranate* ¹³ aberta, com folhas de formato contorcido. Uma possível estilização desta flor poderá ser encontrada na casula, se se tiver como referência as figurações – tipo existentes nos veludos italianos e espanhóis – as folhas contorcidas estão presentes, o caule frondoso e as flores bulbosas também.

3. No *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva da Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, a casula é descrita como um paramento cujo tecido-base é o linho ¹⁴, bordado a torçal amarelo e as figuras contornadas a fio de retrós azul. A utilização deste fio nos motivos, justifica-se pelo facto do fio de seda permitir um trabalho fino e apurado.

O sebasto tem uma composição decorativa aplicada, na qual os elementos ornamentais estão sobrepostos ao fundo. Este género de bordado consiste em pedaços de seda contornados segundo um desenho, colocados sobre um tipo determinado de tecido, ao qual se cozem ¹⁵. É comum rodearem-se os contornos



com um fino cordão de seda ou de ouro, consoante a importância da peça. O bordado de aplicação, ainda que económico, permite a elaboração de peças de grande magnificência e qualidade artística ¹⁶.

Verifica-se, assim, na casula da matriz de Mértola a utilização do linho como base e a da seda nos ornatos aplicados sobre o fundo bordado a ouro ¹⁷. A cor (o amarelo-ouro) é típica desta centúria, sendo encontrada frequentemente nas tapeçarias, colchas e bordados do século XVI. Também deste período é o galão que guarnece o sebasto como sugerem a franja e a carena que o rematam, pois a ornamentação dos tecidos de Quinhentos (pintada, tecida, feita por aplicação de outros tecidos ou bordada) era, muitas vezes, complementada por remates de franjas ou orlas/borlas ¹⁸.

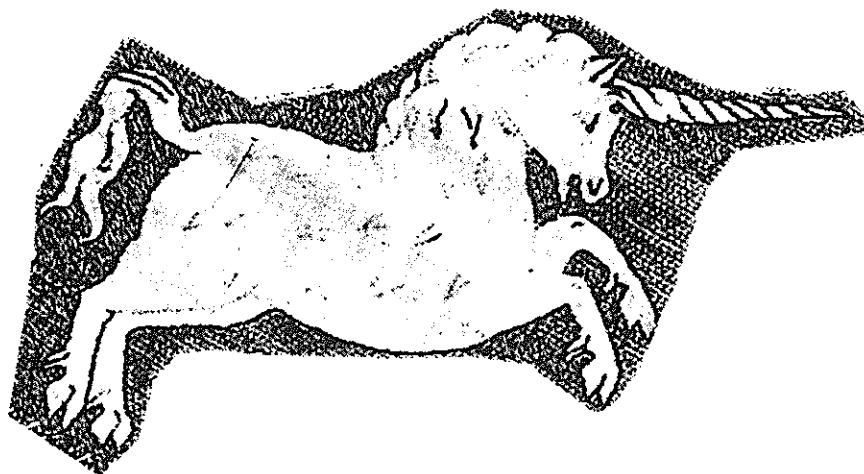
4. Em suma, e após as análises atrás elaboradas, as questões permanecem em aberto: a casula da igreja matriz de Mértola não se apresenta como uma casula-tipo do século XVI, e o sebasto constitui por si só uma excepção. Levanta-se, então a hipótese de ter sido reaproveitado de uma outra peça ¹⁹ – de uma sanefa, de uma predela, ou até mesmo de uma colcha indo-portuguesa.

É contudo, ainda difícil entender o porquê desta não ser uma casula que obedece aos modelos do seu tempo. Mas, é verdade também, que se torna bem mais económico fazer uma adaptação ou aplicação, com peças já existentes, criando-se assim uma casula, do que encomendar a um bordadeiro ou a um casuleiro uma peça original. Seria a utilização de retalhos e a readaptação uma prática descabida neste século XVI?

A religiosidade de Quinhentos obrigaria, em princípio, a uma obediência aos cânones da Igreja. Porém, o acesso dos artífices a materiais novos e ricos, aliado à sua prodigiosa imaginação renascentista, fizeram nascer obras dificilmente classificáveis. A casula da matriz de Mértola poderá ser uma delas. Apesar de não reflectir o faustoso culto dos grandes centros do catolicismo representa, de algum modo, a riqueza da arte ornamental do século XVI. O seu principal valor é o de ter resistido à delapidação ou à indiferença dos homens através dos séculos.

NOTAS

1 in Antolin Villanueva, *Los Ornamentos sagrados en España*, p. 70.



2 A cor usada na Igreja Católica nos officios litúrgicos varia de acordo com as festividades. São cinco as cores dos paramentos: branca, encarnada, verde, roxa e preta. A cor-de-rosa é permitida no terceiro domingo do Advento e no quarto da Quaresma; a cor azul celeste usa-se por privilégio em Portugal, em Espanha e em alguns conventos franciscanos, bem como nas missas da Imaculada Conceição. A cor branca é empregue nas festas do Senhor, excepto nas da Paixão, de Nossa Senhora e dos Santos não mártires. A encarnada, nas festas da Paixão e do Espírito Santo e dos Mártires. A verde, no tempo depois da Epifania e Pentecostes. A roxa, nos dias e tempos de penitência. A preta, na Sexta-feira da Paixão e nos officios fúnebres.

3 *vide*, glossário, p. 230.

4 *ibidem*, p. 230.

5 É difícil entender o porquê desta não ser uma casula que obedece aos modelos do seu tempo. Ainda que existindo excepções às tipologias renascentistas, as casulas apresentam um sebasto com figuração vertical, de modo a captar de imediato o olhar dos crentes. O sebasto unifica um conjunto de imagens, articuladas coerentemente, como se de um retábulo se tratasse, as quais raramente se afastam da temática religiosa.

6 Aqui constata-se uma possível filiação com a arte indo-portuguesa, pois uma das suas características é a de fundir num mesmo tema elementos do mundo sensível com outros do mundo mítico. O cenário do tecelão indiano é vegetalista e zoomorfo, e o simbolismo retirado da mitologia convive com cenas de costumes e símbolos indianos.

7 Para os Antigos, o corno do licórnio protegia todos os homens das doenças e venenos, desde que o utilizassem para beber. Esta crença seria posteriormente aproveitada pelo simbolismo renascentista.

8 Símbolo por excelência da Virgem – *C'est la l'emblème d'une vie chaste et pure. Il convient surtout aux vierges.*

O Renascimento fez ecoar uma vez mais a lenda medieval de que este é um animal selvagem, do qual os caçadores não se podem aproximar senão com a utilização de uma virgem. O licórnio vendo-a acerca-se, deita-se sobre o seu regaço, deixando-se prender.

9 Crê-se que o licórnio que se refugia no regaço de uma virgem, simboliza o mistério da Incarnação. A ideia de pureza, sempre conotada com este animal, será mais tarde atribuída à Virgem Maria.

10 in Guy de Tervarente, *Attributs et symboles dans l'art profane*, p. 131.

11 Exceptuaram-se os casos de Chiron e Pholos (em francês, no original), nascidos do amor puro, os quais por não terem a marca selvagem dos seus congéneres, revelam-se benfazejos, hospitaleiros, amantes dos homens.

12 Em luta contra uma serpente representa a vitória do Bem sobre o Mal, da saúde sobre a doença.

13 Em inglês, no original.

- 14 O material de fundo mais utilizado nos tecidos indo-portugueses parece ser o algodão, ainda que sejam usadas a seda, o linho, o veludo e a linhagem sendo estes dois últimos aqueles a que o artista menos recorre.
- 15 A utilização maioritária da seda na decoração das peças não invalida a existência de bordados a algodão, retrós, lã, torçal, ouro, prata e ornatos feitos em aplicação de cetim. Devido à utilização destes diferentes materiais, da arte indo-portuguesa retira-se um grande efeito cromático. O sistema mais utilizado é o do bordado amarelo sobre fundo branco.
- 16 Não existe igreja de importância na Península que não possua ornamentos ou panos com bordados sobrepostos elegantes e de grande valor artístico. O aparecimento de tais panos e roupas nas procissões cívicas e religiosas conferem uma nota singular às igrejas, aos actos e cerimónias de culto. Frequentemente, os bordados de aplicação são mesclados com outros tipos de bordados produzindo nas peças efeitos belos e novos. Se, durante a Idade Média se teceram panos, tapetes com sanefas e guarnições em fio de várias cores e em seda, no século XVI, juntaram-se-lhes trabalhos em bordado de seda e em torçais policromados.
- 17 No processo decorativo dos bordados, os que mais facilmente se encontram são os bordados a ponto de cadeia. Os povos asiáticos usaram desde sempre este ponto decorativo com grande perícia artística. É um ponto manual que também pode ser trabalhado, quer com uma agulha quer com um gancho fino. Quanto aos bordados, havia uma certa preferência por este ou aquele ponto, o que diferia entre a Índia e Portugal. Se, por exemplo, o ponto de Arraiolos parece ter sido desconhecido na Índia, o ponto de cadeia, também ele utilizado no nosso País, tem uma proveniência indiana. Por outro lado, se na arte portuguesa parece existir uma maior associação de pontos, na indiana, são mais frequentes as peças que nos revelam a utilização de um único ponto.
- 18 Tanto a aplicação de galões como a de ornatos em ponto de cadeia é tipicamente oriental.
- 19 Deste modo, teria constituído a associação de duas peças igualmente dignas. Ao veludo carmesim, tecido sumptuoso, aliou-se um fragmento rico, bordado a seda.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, Manuela de, *Novas Obras da Arte Quinhentista do Tempo de Camões em Constância*, Comissão para a reconstrução da Casa de Camões em Constância, 1978.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Histórico Artístico do Concelho de Évora*, vol. I, Ac. Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1966.

MÂLE, Émile, *L'Art Religieux au Xlle. et au XVIIIe. Siècles*, Lib. Armand Colin, Paris, 1946.

SEZNEC, Jean, *La Survivance des Dieux Antiques. Essai sur le Rôle de la Tradition Mythologique dans l'Humanisme et dans l'Art à la Renaissance*, Flammarion, Paris, 1980.

TERVARENTE, G. de, *Attributs et Symboles dans l'Art Profane – 1450/1600*, s. ed., Genève, 1958.

VAN MARLE, Raimond, *Iconographie de l'Art Profane du Moyen Age et à la Renaissance, et la Decoration des Demeures*, Hacker Art Books, New-York, 1971.

VILLANUEVA, Antolin P., *Los Ornamentos Sagrados en España*, Ed. Labor, Barcelona, 1935.

I. Correspondente a Tapeçarias

BAYARD, Émile, *L'Art de Reconnaître les Tapisseries*, Ernest Grund, 1927.

MENDONÇA, M^a José de, *Inventários de Tapeçarias Existentes em Museus e Palácios Nacionais*, I.P.P.C., Lisboa, 1983.

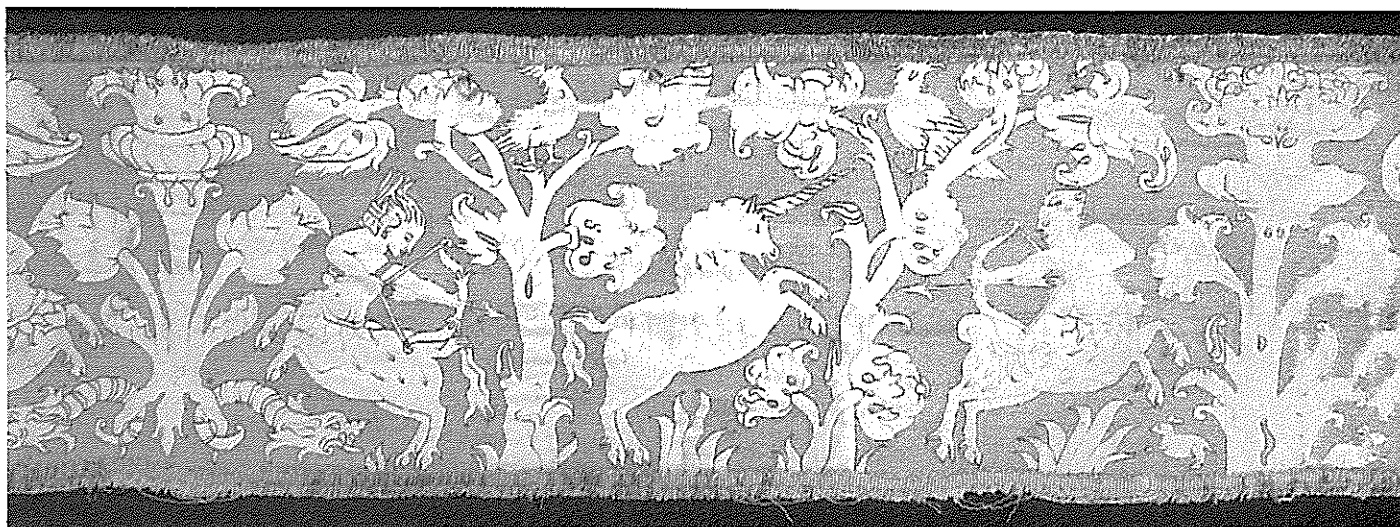
II. Correspondente a Têxteis

BASTOS, Carlos, *Indústria e Arte Têxtil*, s. ed., Porto, 1960.

idem, *Subsídios para a História da Arte Ornamental dos Tecidos*, s. ed., Porto, 1954.

ENTHOVEN, Jacqueline, *The Stiches of Creative Embroidery*, Reinhold Publishing Corporation, NewYork, 1964.

WEIBEL, Adèle Coulin, *Two Thousand Years of*



Textiles. The figured Textiles of Europe and the Near East – New York, Hacker Art Books, New York, 1972.

III. a) Artigos

DIAS, Jaime L., «Tecidos», in *A Arte Popular em Portugal*, vol III, s. ed., s. d., pp. 11-47.

KING, Donald, «Medieval and Renaissance Embroidery from Spain», in *Victoria and Albert Museum Yearbook*, London, 2, 1970, pp. 55-64.

MENDONÇA, M^a José de, «As artes Ornamentais do Século XVI», in *História da Arte em Portugal*, vol II, Portucalense Ed., Porto, 1948.

SORIO, Ileana Chiappini di, «Velvets from Venice», in *Apollo*, vol. 102, 163, London, Setembro, 1975, pp. 203-207.

SPRINGER, Lynn E., «Biblical Scenes in Embroidery», in *Antiques*, vol. 101, 2, New York, 1972, pp. 374-383.

STANDEN, Edith A., «Tapisseries Renaissance, Maniéristes et Baroques: Nouveaux Developpements», in *Revue de l'Art*, 22, Paris, 1973, pp. 91-97.

STEENEBRUGENI M. Risselin, «Broderie Indo portugaise du debut du XVIIe Siècle», in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, pp. 119-129.

b) Catálogos

CARDOSO, Nuno C., *Museus Portugueses*, ed. do autor, Lisboa, 1935.

GLOSSÁRIO

ALVA – Espécie de túnica branca com mangas usada nos primeiros séculos da Idade Média pelos

laicos e pelos clérigos mas que, depois do século XIII, passou a ser apenas veste sacerdotal usada sob a Casula.

BROCADO – Tecido de seda de origem oriental com fios de ouro ou prata, e desenhos em relevo (categoria dos panos de Damasco). Os primeiros brocados eram completamente tecidos a ouro e prata e só no fim da Idade Média a classificação se estendeu aos panos bordados a seda e muitas vezes desprovidos de fios metálicos. Os ornatos do brocado eram largos, ao passo que os de brocatel eram miúdos e ligeiros.

BROCATEL – Tecido semelhante ao brocado, tecido adamascado. Estofa de seda bordado com ornatos, frequentemente policromos. Na sua origem, eram tecidos ornados com pequenos desenhos em que entravam fios de ouro ou de prata. No século XVI, a designação estendeu-se aos tecidos de seda com ornatos sem metal.

DALMÁTICA – Túnica branca dos Imperadores romanos. Paramento dos diáconos e subdiáconos quando oficiam; vestimenta que outrora os bispos vestiam em determinadas ocasiões.

DAMASCO – Tecido de seda com desenhos lavrados que se fabricava em Damasco.

ESCAPULÁRIO – Tira de pano que alguns religiosos trazem pendente ao pescoço.

GALÃO – Tira entrançada de prata, ouro, seda, algodão, linho, própria para debruar ou enfeitar.

PASSAMANES – Fitas ou cordões entretecidos a prata, ouro e seda.

PARAMENTO – Veste oficial do clero nas funções do culto divino. No Antigo Testamento estavam determinadas as vestes especiais dos ministros do templo, bem como a sua forma e ornato. No Novo Testamento nada se encontra determinado.

PLUVIAL – Capa grande, de damasco, usada pelo oficiante nos actos litúrgicos solenes, estranhos à missa; Capa de Asperges.

PREDELA – Parte inferior de um retábulo, composta por um ou vários painéis, formando uma faixa, geralmente com meras figuras ligadas ao tema geral da composição, ou representando um assunto especial.

RECAMO – Bordado de relevo ou ornato; espécie de rebordo ou cercadura feito de galão cerrado com uma bola/orla na extremidade

RETRÓS – Fio ou fios de seda torcidos.

SANEFA – Longa tira de fazenda queorna a parte superior de uma cortina.

SEBASTO – Tira de pano, de cor diferente, usada sobre uma peça de vestuário. Adorno de vestidos, paramentos.

SERIGUILHA – Pano grosso de lã sem pelo.

SIRGO – Bicho da seda; sirguilha grossa; o mesmo que seda.

SIRGUILHA – Seriguilha; tecido de lã grosseiro.

TORÇAL – Cordão de fios de retrós; cordão de seda com fios de ouro.