

ALMAS DE PEDRA

ESCULTURA TUMULAR: DA CRIAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO

Giulia Rossi Vairo
Joana Ramôa Melo
Maria João Vilhena de Carvalho
eds.



ALMAS DE PEDRA

ESCULTURA TUMULAR: DA CRIAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO

SOULS OF STONE

FUNERARY SCULPTURE: FROM CREATION TO MUSEALIZATION

IEM – Instituto de Estudos Medievais

Coleção estudos 20

ALMAS DE PEDRA

ESCULTURA TUMULAR: DA CRIAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO

SOULS OF STONE

FUNERARY SCULPTURE: FROM CREATION TO MUSEALIZATION

GIULIA ROSSI VAIRO

JOANA RAMÔA MELO

MARIA JOÃO VILHENA DE CARVALHO

Editoras

Lisboa, 2019

FICHA TÉCNICA

Título

Almas de Pedra. Escultura Tumular: da Criação à Musealização
Souls of Stone. Funerary Sculpture: from Creation to Musealization

Editoras

Giulia Rossi Vairo, Joana Ramôa Melo, Maria João Vilhena de Carvalho

Edição

Instituto de Estudos Medievais

Coleção

Estudos 20

Design e paginação

Alessandra Perluigi

Impressão

Tipografia Priscos, Lda.

Referência da imagem da capa

Alcobaça, Mosteiro de Santa Maria, Túmulo de D. Inês de Castro, pormenor

Depósito Legal

461113/19

ISBN

978-989-54529-1-0

Tiragem

200 exemplares

Apoios

Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Fundação Millennium BCP, Instituto de Estudos Medievais - NOVA FCSH, Instituto de História da Arte - NOVA FCSH, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes - Universidade de Lisboa, Câmara Municipal de Odivelas

Obra financiada pelos Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Programa Fundo de Apoio à Comunidade Científica e do Projecto Estratégico do Instituto de Estudos Medievais com a referência UID/HIS/00749/2019.

ÍNDICE

ALMAS DE PEDRA. ESCULTURA TUMULAR: DA CRIAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO. REFLEXÕES PRELIMINARES

Prefácio3

**Monumenti funerari italiani del primo Trecento: ricostruzione e
musealizzazione. Problemi di metodo e casi di studio**

Clario Di Fabio (Università degli Studi di Genova) 11

PARTE I

A CRIAÇÃO: DA ENCOMENDA E CONCEÇÃO À REALIZAÇÃO

**La production d'art funéraire a Amiens a la fin du Moyen Âge: acteurs et
modèles**

Marie Quillent (Université de Picardie Jules Verne) 29

**La scultura funeraria nell'isola di Sardegna tra XII e XIV secolo, rapporti e
interazioni con la cultura figurativa del Mediterraneo occidentale**

Andrea Pala (Università degli Studi di Cagliari), 41

A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro: ‘dos cadernos de modelos’ à *mise en abyme*

Francisco Teixeira (Universidade do Algarve)53

Os túmulos góticos do Panteão dos Almeida em Abrantes. Estratégias de significação

Francisco Henriques (Universidade de Lisboa, CIEBA)65

Les tombeaux des conseillers du roi de France vers 1300: piété et politique sous les derniers Capétiens directs

Sabine Berger (Université Paris-Sorbonne, Centre André Chastel)79

Enquanto o mundo durar: tempo, espaço e memória a partir de três estudos de caso

Lúcia Rosas, Ana Cristina Sousa (Universidade do Porto)91

La vittoria sulla morte. Osservazioni intorno all’arca di re Ladislao d’Angiò-Durazzo in San Giovanni a Carbonara a Napoli

Francesca Tota (Bibliotheca Hertziana, Max Planck-Institut für Kunstgeschichte) 105

Il soldato, il calligrafo e il sepolcro. La tomba di Antonio Rido in Santa Maria Nova a Roma

Maurizio Ficari (La Sapienza Università di Roma) 119

Una sepultura de alabastro convenyble a mi persona. El sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza, domus aeterna para la memoria y la salvación

Sonia Morales Cano (Universidad de Castilla-La Mancha) 131

PARTE II

A COMUNICAÇÃO: O TÚMULO E A PALAVRA

Les éloges funèbres dans l’art funéraire de Terre Sainte et de Chypre à l’époque des croisades

Pierre-Vincent Claverie (Centre de recherche scientifique de Chypre) ... 145

Le parole dei nobili. Epigrafi pseudo-parlanti e tombe nobiliari nella Napoli aragonese tra modelli culturali, propaganda politica e celebrazione familiare

Luigi Tufano (Università degli Studi di Napoli Federico II, CESURA) 159

PARTE III

**RECEPÇÃO E MANIPULAÇÃO: INTERVENÇÕES,
MOVIMENTAÇÕES, DESCONTEXTUALIZAÇÕES**

Il Monumento Bossi già nella chiesa di San Marco a Milano: vicende critiche e proposte attributive

Elisa Eccher (Università degli Studi di Trento) 179

O Património como preservação ou construção da memória: a trasladação dos túmulos de D. Pedro I e D. Inês

Jorge Prata (Universidade de Coimbra) 191

From *Imitazione* to Musealization: the Afterlife of Michelangelo's *Pietà* in the 16th–18th centuries

Lisa Rafanelli (Manhattanville College) 205

Les tombes comme 'preuves' historiques dans les travaux d'érudition du XVII^e siècle: *l'Histoire de tous les cardinaux françois de naissance de François Duchesne*

Haude Morvan (Université de Bordeaux Montaigne, UMS Ausonius) 217

PARTE IV

**PRESERVAR A MEMÓRIA: AÇÕES PARA CONSERVAÇÃO,
VALORIZAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO**

Conjuntos sepulcrales en el Museo Nacional de Escultura: de Bigarny a Leoni. Exhibición, problemática y reflexiones

Manuel Arias (Museo Nacional de Escultura de Valladolid) 233

Testimonianze medievali nel Seicento romano. Dal collezionismo privato all'allestimento delle memorie funerarie in San Giovanni in Laterano

Jacopo Curzi etti, Valeria Danesi (Sapienza Università di Roma) 251

Le tombeau de Philippe Pot: l'histoire matérielle de l'œuvre au service de sa conservation

Sophie Jugie (Musée du Louvre) 267

Cemeteries as museums, museums as cemeteries: exhibiting funerary sculpture in Spain, ca. 1880 to the present

Chloe Sharpe (University of York) 281

PARTE V

PROJECTOS DE INVESTIGAÇÃO

Royal epiphanies. The king's body as image and its *mise-en-scène* in the kingdom of Sicily (1130-1266)

Mirko Vagnoni (Université de Friburg) 295

***Ad futuram Regis memoriam*: para um projeto de recuperação, valorização e musealização do túmulo do rei D. Dinis**

Giulia Rossi Vairo (Universidade Nova de Lisboa, IEM) 311

Desvendando as cores medievais. Um estudo de caso: a Capela do Fundador em Santa Maria da Vitória, na Batalha

António Candeias, Sara Valadas (Universidade de Évora, Laboratório Hercules), Joana Ramôa Melo (Universidade Nova de Lisboa, IHA) 319

Escultura de *Cristo jacente*. Dificuldades de intervenção de restauro

Fernando Costa (Instituto Politécnico de Tomar), M^a Júlia Fonseca (Mosteiro de Santa Clara-a-Velha) 335

Tipologias e o património artístico no Cemitério Consolação em São Paulo

Viviane Comunale (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)..... 345

| | |
|---|-----|
| The Salu Company in Laken: an unique funerary plaster collection | |
| Tom Verhofstadt (Bruxelles, Epitaaf vzw) | 355 |

**ALMAS DE PEDRA. ESCULTURA TUMULAR: DA CRIAÇÃO À
MUSEALIZAÇÃO... À CRIAÇÃO!**

| | |
|---|-----|
| A (im)permanência do gesto | |
| Manuel Botelho (Universidade de Lisboa) | 369 |

| | |
|--------------------------------|------------|
| GALERIA DE IMAGENS..... | 395 |
|--------------------------------|------------|

**ALMAS DE PEDRA. ESCULTURA TUMULAR:
DA CRIAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO.
REFLEXÕES PRELIMINARES**

Prefácio

A escultura tumular constitui uma fonte privilegiada para o perscrutar da Idade Média, amplamente reconhecida e consideravelmente explorada pela comunidade científica internacional.

Partindo de diferentes áreas científicas e metodologias, as conclusões dos estudos que têm vindo a desenvolver-se e, nalguns casos, as revisões de discurso proporcionadas por estes, revelam a riqueza, a pertinência e o potencial da temática.

Desvendando personagens e processos, materializando pensamentos, combinando, de forma dinâmica e complexa, revelações do corpo e da alma de uma existência individual que assim se perpetua, o *moimento* abre-nos uma janela sobre realidades por outro meio difíceis – ou impossíveis – de alcançar. E o jogo que nos propõe é desafiante: entre uma aspiração espiritual e expectativas terrenas; entre um produto estético e uma peça carregada de mensagem; entre a revelação da forma concreta de um corpo que, exibido em vulto sobre o sepulcro, não se degrada, e a captação de uma alma que, aprisionada na pedra, se mantém num limbo para uma passagem que de certa forma nunca se opera.

Esta complexidade do túmulo medieval, simultaneamente fenómeno artístico, estético, espiritual, histórico, antropológico, sociológico e cultural, obriga a uma verdadeira interdisciplinaridade, como a que neste volume procuramos convocar, na senda do repto por nós lançado aquando do congresso *Almas de Pedra. Escultura Tumular: da Criação à Musealização*, decorrido de 2 a 4 de Novembro de 2017, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Por outro lado, a frequente manipulação das obras e, sobretudo, a sua descontextualização colocam aos seus investigadores desafios de ordem diversa. Efectivamente, há que continuar a entender o impacto de tais processos na compreensão dos sepulcros, buscando a sua análise à luz do contexto original para o qual foram produzidos e dos vários outros contextos em que foram sendo recebidos.

Além disso, cabe pensar sobre as mais adequadas formas de respeitar e valorizar os monumentos sepulcrais, enquanto peças exibidas num contexto museológico. Importa também continuar a debater as possibilidades de potenciar o

conhecimento e a valorização dos túmulos que se conservam *in situ*, fornecendo aos visitantes as chaves interpretativas para a sua compreensão.

Outra linha de entendimento a explorar é a da materialidade, a originária e aquela que lhe foi sobreposta, assim como os critérios de intervenção nestas obras, com o objetivo do seu restauro e recuperação, na perspetiva da sua conservação como herança patrimonial para os vindouros.

Da criação à musealização: é neste ciclo de longa duração e multifacetado, nesta espécie de vida total das esculturas funerárias, que se pretende repensar, entender, questionar e perspetivar o túmulo medieval neste volume, reunindo investigadores, museólogos e restauradores, de diversas nacionalidades e abrindo espaço à reflexão partindo de diversas áreas disciplinares. É também este olhar global e englobante que Clario di Fabio lança sobre um conjunto de monumentos fúnebres italianos do séc. XIV, num exemplar exercício de análise que nos serve como ponto de partida de toda a construção de conhecimento que ao longo deste livro propomos.

Segue-se uma série de abordagens de diversa temática e metodologia, organizadas em quatro partes cujos títulos reflectem as principais dimensões através das quais se olha o fenómeno tumular: *I. A criação: da encomenda e concepção à realização* na qual são tratados os processos criativos das obras de arte, implicando a encomenda, a produção, os artistas/oficinas, as relações entre encomendadores e mestres, os modelos e sua circulação, as fontes literárias e iconográficas, as técnicas de execução, os materiais e os programas iconográficos; *II. A comunicação: o túmulo e a palavra*, na qual se enfrentam a memória construída através da escrita, as leituras proporcionadas e as camadas de significação; *III. Recepção e manipulação: intervenções, movimentações, descontextualizações*, na qual se aborda a relação com as obras pós-produção e a sua manipulação, incluindo intervenções, movimentações/deslocações e descontextualizações; *IV. Preservar a memória: ações para conservação, valorização e musealização das obras*, em que se trata a problemática da musealização das peças, desde a conservação e o restauro até à museografia, finalizadas a ações de valorização e salvaguarda patrimonial.

Assim, dentro da primeira parte que de forma abrangente designamos 'criação', incluem-se oito estudos com incidências geográficas distribuídas entre Portugal, Itália, França e Espanha. Marie Quillent apresenta-nos uma investigação que cruza o recurso às fontes escritas – no caso, um inventário – com as sobrevivências materiais a fim de obter novos dados acerca da tumulária tardo-medieval de Amiens, dos seus agentes e mecanismos formais de produção. Idêntico propósito orienta a análise de Andrea Pala, que procura reconstituir um contexto de produção

específico – o da Sardenha tardo-medieval –, negligenciado pela historiografia, mas que se revela, não só de elevada qualidade, como plenamente inserido nas dinâmicas internacionais da época. A relação entre túmulo e espaço envolvente, tantas vezes perdida, mas quase sempre fundamental nos programas comemorativos originais, constitui o foco central de quatro outros contributos, todos trabalhando-o, contudo, sob diferentes perspectivas. No primeiro caso, Lúcia Rosas e Ana Cristina Sousa tomam essa articulação entre lugar e escultura como ponto de partida para o estudo de três projectos concretizados no Norte de Portugal, entendendo-os na suas partilhas e especificidades e encarando-os nas suas várias dimensões, que vão dos materiais utilizados aos programas iconográficos. Sonia Morales Cano usa igualmente a relação entre peça e lugar de destino como um dos pilares da sua análise acerca do túmulo quatrocentista da duquesa de Arjona, Aldonza Mendoza, originalmente destinado a um mosteiro hieronimita, em Guadalajara. Francisco Teixeira, por seu lado, explora a relação entre as duas artes – escultura e arquitectura – num jogo de escalas em que a tumulária se serve dos ‘cadernos de desenhos’ para arrojar soluções inovadoras que da ‘micro’ jamais passariam à ‘macro-arquitectura’. Esta tentativa de aprofundar o conhecimento acerca dos processos de concepção das obras funerárias – que fontes visuais?, que instrumentos?, que vias de inspiração? – está igualmente reflectida no trabalho de Francisco Henriques sobre os túmulos da igreja de Nossa Senhora do Castelo, em Abrantes, analisados do ponto de vista estrito da sua composição, nomeadamente do desenho geométrico e do projecto estrutural que terá estado na base da sua criação. Voltando à relação capela-sepulcro, este é também um dos pontos de partida de Sabine Berger, no seu estudo acerca dos programas fúnebres dos conselheiros dos últimos reis Capetos, observados como instrumento privilegiado de construção de memória e de um discurso político pleno de articulações entre o poder régio e aqueles que em seu torno gravitam. A criação de uma determinada ideia de realza através da tumulária é, por sua vez, o tema do artigo de Francesca Tota, que o trabalha partindo do caso específico e único do monumento fúnebre de Ladislao Durazzo d’Angiò, na igreja de San Giovanni a Carbonara, em Nápoles. O conjunto de contributos da primeira parte completa-se com a análise de Maurizio Ficari que aborda o modelo do túmulo ‘militar’ equestre, introduzido na cidade de Roma através do sepulcro de Antonio Rido, na segunda metade do séc. XV.

A segunda parte permite ao leitor entrar num mecanismo específico do funcionamento simbólico tumular, nomeadamente aquele que resulta da relação entre a escultura e a palavra incisa na pedra, componente central do programa, logo, elemento-chave para uma interpretação verdadeiramente orgânica dessas peças.

Este é o âmbito de análise de Pierre-Vincent Claverie, que recorre aos elogios fúnebres como fonte para indagar as possibilidades e a natureza dos processos de construção de memória concretizados pelos Francos no Oriente latino medieval. É também o tema de Luigi Tufano, para quem um conjunto de epitáfios ‘pseudo-falantes’ serve como fonte para estudar as técnicas de representação e promoção usadas por algumas famílias nobres da Nápoles quatrocentista, ao mesmo tempo que reivindica uma relação de interdependência – e não de ‘mera’ complementaridade – entre programas iconográficos e inscrições.

Na terceira parte, a ‘manipulação’ das peças tumulares é abordada através de quatro diferentes casos, que nos consentem reconhecer diferentes possibilidades de intervenção e pensar nas diversas consequências sobre o original funcionamento dos sepulcros e o significado que hoje conservam. Elisa Eccher fá-lo através do caso do monumento fúnebre de Giacomo Bossi, datado da segunda metade do séc. XIV e totalmente desmembrado no início do século XVIII. Os fragmentos sobreviventes, poucos e dispersos, são avaliados criticamente pela autora, que procura identificar os elementos realmente pertencentes ao sepulcro e, através deles, propor uma atribuição para a peça. Haude Morvan parte de uma sua proposta de reconstituição do túmulo do cardeal Hugues Aycelin, de finais do séc. XIII-inícios do séc. XIV, para uma análise da recepção da peça, entre os séculos XVII e XIX, período marcado por um interesse e vontade de preservar o sepulcro, que forneceriam à investigadora as descrições pormenorizadas que lhe permitem, hoje, ‘rever’ a composição em toda a sua sumptuosidade. Jorge Prata analisa um processo de deslocação decorrido entre 1940 e 1957 no mosteiro de Alcobaça e envolvendo os túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro. Este processo expõe a diversidade de concepções de restauro patrimonial então existentes, confrontando-se uma preferência pela memória histórica e uma valorização da função estética das peças, em função do seu novo significado na sociedade contemporânea. Lisa Rafanelli, por sua parte, toma como *corpus* uma série de reproduções, físicas e visuais, da *Pietà* de Miguel Ângelo, patente no Vaticano. A multiplicação dessa ‘prole’ artística, como lhe chama a autora, tem, na verdade, consequências na própria função e imagem do original que aquela segue fielmente, contribuindo para a sua progressiva secularização e musealização.

O tema da musealização serve como conceito-chave do último conjunto de estudos, ao longo do qual se sucedem reflexões acerca da forma de expor e usar os monumentos fúnebres – ou o que deles resta – através dos tempos e como hoje a consciência do impacto dessas ‘manipulações’ nos obriga a repensar soluções e conceitos. A introduzir a problemática, temos a grande leitura de Manuel Arias

acerca da colecção de escultura funerária do Museo Nacional de Escultura de Valladolid, criado como tal em 1933, cuja exposição se traduziu numa espécie de revitalização das originárias funções memorativas da capela do Crucifixo do Colégio de San Gregorio, onde hoje essa colecção se apresenta ao público. Função recuperada, mas também transformada, dada a inclusão na capela de um conjunto de dispositivos sepulcrais originalmente ausentes daquele espaço. Esta articulação de memórias, num lugar estranho a muitas delas, obriga, como Manuel Arias nos propõe, a pensar a interacção entre as peças e as condicionantes espaciais em que frequentemente são expostas, por forma a melhor apresentar as colecções sem falsear o entendimento que assim delas se constrói. Valeria Danesi e Jacopo Curzietti remontam a um dos primeiros projectos de ‘musealização’ de materiais fúnebres medievais, ainda em plena época moderna. Trata-se da manipulação e apropriação ideológica e propagandística de um conjunto de sepulcros e memórias medievais feita na basílica de San Giovanni in Laterano, em Roma, tentativa pioneira e inovadora de contextualizar obras daquele período em pleno séc. XVII. Nesta mesma parte, Sophie Jugie oferece-nos uma interessante análise do percurso feito pelo túmulo de Philippe Pot, original, impressionante e célebre peça do final da Idade Média, actualmente no Museu do Louvre. No epílogo de uma série de vicissitudes, são-nos dados a conhecer os resultados de um estudo material muito recentemente realizado (2018) e da investigação que o antecedeu. Finalmente, Chloe Sharpe discute a ideia do cemitério como ‘museu de escultura’, através de uma análise das inter-relações e divergências entre as duas instituições, ao mesmo tempo que analisa processos de deslocação (e re-significação) a que algumas peças fúnebres, pela sua natureza portátil, vão sendo sujeitas.

Segue-se a parte V. *Projectos de investigação* composto por um conjunto de textos de apresentação de projetos, em curso ou já concluídos, que dão conta das possibilidades que a escultura tumular oferece ainda à investigação e das novidades potencialmente extraídas de uma sua abordagem segundo novos e múltiplos enfoques, do conceito de ‘retrato’ aplicado a um contexto de representação régia (Mirko Vagnoni) ao estudo e valorização de um atelier de escultura tumular contemporânea (Tom Verhofstadt), passando por processos de restauro (Júlia Fonseca e Fernando Costa) e projectos de valorização (Giulia Rossi Vairo) e reconstituição digital (Joana Ramôa Melo e Sara Valadas) ou ainda a inventariação da colecção tumular de um cemitério oitocentista (Viviane Comunale).

O volume fecha-se por onde começara: *Da criação...à criação!* No texto que o encerra, o artista Manuel Botelho leva-nos consigo numa viagem onde as ideias, as palavras, as memórias, os anseios, o Passado, o Presente e o Futuro se entrelaçam,

numa dança envolvente e reveladora da vida ainda contida nessas *almas de pedra* que o tempo medieval nos legou.

O presente livro deve a sua existência ao patrocínio de uma série de instituições que ofereceram o seu apoio às organizadoras do congresso e editoras do volume e às quais apresentamos os nossos vivos agradecimentos: a Fundação para a Ciência e a Tecnologia, a Fundação Millennium BCP, o Instituto de Estudos Medievais e o Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais Humanas da Universidade Nova de Lisboa, o Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Câmara Municipal de Odivelas.

**Monumenti funerari italiani del primo Trecento:
ricostruzione e musealizzazione.
Problemi di metodo e casi di studio**

Clario Di Fabio (Università degli Studi di Genova)

Abstract

I monumenti funerari medievali costituiscono una classe di manufatti che pone allo studio problemi peculiari, di merito e di metodo. Inseriti in contesti architettonici, spesso di dimensioni rilevanti, hanno subito quasi sempre, dal momento della loro realizzazione ad oggi, spostamenti, amputazioni, interpolazioni e ricostruzioni, tanto negli ambiti originari quanto in sedi museali di variegata connotazione. Le cause del loro smantellamento sono molteplici, e di diversa natura, legate alla ristrutturazioni interne e alle trasformazioni degli edifici di culto in epoca tridentina, ma anche a eventi contingenti, di carattere liturgico-funzionale, storico-politico, bellico, naturale. Il problema dell'analisi filologica dei resti, della verifica storica, archeologica e critica e, se possibile, della restituzione del 'texto' originario - quasi sempre sintesi complessa e articolata di architettura, scultura e interventi pittorici di vario tipo si pone, perciò, come esigenza preliminare per una corretta impostazione dello studio di questi manufatti, tanto nelle loro valenze storico-artistiche quanto considerati come 'strumenti di comunicazione sociale' nella individuazione del messaggio specifico ad essi affidato dalla committenza nell'interazione creativa con l'esecutore.

Porsi il problema della verifica testuale di questi manufatti significa anche interrogarsi sui limiti dell'interpretazione e sui rischi della sovrainterpretazione, oltretutto sulla legittimità e i limiti di metodologie correnti e di nozioni ermeneutiche (come quella di 'tipologia') la cui applicazione indiscriminata può rivelarsi, più che utile, fuorviante e ideologica.

Attraverso l'analisi di alcuni casi-studio (tra cui quello del monumento funebre di Margherita di Brabante, opera genovese di Giovanni Pisano) verranno proposti temi e spunti di riflessione con ricadute dirette anche nel campo della museologia e della museografia.

Parole chiave

Monumenti funerari, scultura funeraria, tombe medievali: metodologie di ricostruzione, Giovanni Pisano, cultura toscana XIII-XIV secoli

Un monumento funerario è, in prima istanza, il contenitore di un corpo morto. Oggettivamente, anche il sepolcro è tuttavia un 'corpo', nel senso che è un'entità tridimensionale, spesso assai articolata in termini spaziali, funzionali, architettonici e scultorei (ma arricchita anche da un punto di vista pittorico e ornamentale), in ogni caso studiata con uno scopo primario e sostanziale: esaltare un individuo e celebrarne la memoria nel tempo¹. È uno strumento per rendere gloria a ciò che san Paolo aveva definito parte delle *membra Christi e templum Spiritus sancti*, ripreso da Agostino (*corpus vestrum templum in vobis Spiritus sancti est, quem habetis a Deo*), e che Gregorio Magno condannò poi come «abominevole involucro dell'anima»², riprendendo un concetto orfico – secondo Platone³ – vedeva nel corpo (σώμα) non solo la 'tomba', ma anche il 'segno' dell'anima: due concetti espressi in greco con lo stesso termine, σήμα.

La coscienza del valore segnico del corpo e della tomba – come si vede – non è certo acquisizione recente e non è nemmeno un concetto nato in ambito storico-artistico.

Non sembrano dunque esservi ostacoli, sotto questo punto di vista, ad ammettere che ogni monumento funerario si caratterizzi anche come 'testo' (vale a dire, come 'unità di comunicazione') poiché evidentemente attiene a una delle possibili sfere (o forme) del linguaggio; qualcosa che non solo necessita di essere letto, ma deve essere decodificato in via preventiva: un 'testo', determinato da una peculiare 'strategia' (una 'intenzionalità mirata', detto in altro modo), concepito e organizzato per essere utilizzato nell'ambito delle pratiche sociali della significazione e della comunicazione⁴.

Questa breve premessa era necessaria perché il fatto che un monumento funerario sia insieme un 'corpo' fisico, un 'testo' significativo e un *medium* con caratteristiche, struttura e finalità comunicative proprie, da un lato potrebbe condurre a sviluppare riflessioni di qualche interesse sull'impatto e l'interazione

¹ PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964 (ed. it. Torino, 2011); HERKLOTZ, Ingo, «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo, Roma, 1985. Cfr. ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du moyen âge à nos jours*, Paris, 1975 (ed. it. Roma-Bari, 1980); VOVELLE, Michel, *La mort et l'Occident*, Paris, 1983 (ed. it. Roma, 2000); LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, 2003 (ed. it. Roma-Bari, 2003); BINSKI, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, London, 1996.

² SAN PAOLO, 1 Corinzi, 6.19.15; Romani, 12.1; SANT'AGOSTINO, *Contra Maximinum Arianorum Episcopum*, XXI, 1; SAN GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, II, 7, IV.6, VI.17-19 et alibi.

³ PLATONE, *Cratilo*, in *Opere*, I, Bari, 1967, pp. 213-214. Su questa metafora: TOLOMIO, Ilario, «"Corpus carcer" nell'Alto medioevo. Metamorfosi di un concetto», in Carla CASAGRANDE, Silvana VECCHIO (a cura di), *Anima e corpo nella cultura medievale*, Firenze, 1997, pp. 3-19; COURCELLE, Pierre, *Connais-toi toi-même, II, De Socrate à saint-Bernard, L'âme fixée au corps*, Paris, 1975, pp. 325-414.

⁴ Su questi concetti, rimando solo a ECO, Umberto, *Segno*, Milano, 1973.

esistente fra i caratteri formali di un particolare *monumentum* (inteso come *medium* di comunicazione) e il messaggio di cui è portatore⁵ (quello che, in altri termini, si potrebbe definire il suo proprio ‘contenuto formale’)⁶, e dall’altro impone vincoli e obblighi metodologici particolari a chi ne fa oggetto di studio in chiave storico-artistica.

Tralasciando per il momento il primo campo, proporrò qui alcune considerazioni su quest’ultimo aspetto.

Come si può constatare dalla bibliografia specializzata, nel desiderio di ottenere risultati e di dire qualcosa di nuovo su questi temi, non sempre ci si ricorda di compiere nella sequenza corretta tutti i passi fondamentali dell’analisi testuale, vale a dire della filologia. Vi si constatano trascurati, infatti, i metodi e le procedure più tipici e fondanti, quelli codificati da Varrone già nel I secolo a.C.: *lectio* (o *emendatio*, cioè la critica testuale, con un termine attualizzato), *enarratio* (ossia l’esegesi del testo) e *iudicium* (la valutazione critica dell’opera e dell’autore)⁷: le fasi di un percorso ermeneutico tramandato dall’Antichità al Medioevo, i gradi di un metodo di approccio ai testi che i moderni hanno arricchito con un’attenzione particolare alla contestualizzazione storica, alla committenza, all’iconografia e all’iconologia.

Ma nell’affrontare i problemi della ricostruzione di monumenti funerari medievali – molto spesso pervenuti smembrati, frammentari, quando non conservati solo in minima parte –, *enarratio*, *iudicium* e contestualizzazione tendono ormai a imporsi sul preliminare e fondamentale momento della *lectio*, e in misura talvolta prevaricante. Si scrive molto, cioè, per giustificare il ‘messaggio’ che si desumerebbe da testi filologicamente poco attendibili, interpolati quando non inventati in buona parte di sana pianta. E’ un peccato – per utilizzare un concetto medievale – che molti (anche chi scrive) hanno commesso e che conduce a risultati ambigui, quando non deteriori, perché queste cosiddette ‘ricostruzioni’ finiscono per attrarre in prevalenza, e spesso disorientare, il dibattito storico-critico. Si tende a perdere di vista, in altre parole, la realtà materiale, fisica, di questi ‘testi lapidei’, soverchiata dalla loro interpretazione: senza applicare la vetusta ma organica metodologia filologica varroniana, insomma, si rischia di sconfinare nella dimensione dell’*opinio* individuale.

⁵ Cfr. MC LUHAN, Marshall, *Understanding Media*, New York, 1964 (ed. it. Milano, 1974).

⁶ Cfr. FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, 1943 (ed. it. Torino, 1972).

⁷ Cfr. BARTHES, Roland, *L’ancienrhétorique. Aide-mémoire*, Paris, 1970 (ed. it. Milano, 1976).

Per rendere più concreto il discorso, presento alcuni esempi scelti nell'ambito della produzione funeraria italiana della prima metà del Trecento. Si tratta delle tombe dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo (fig. 1), già nella cattedrale di Pisa⁸, e del vescovo Antonio d'Orso (fig. 2), in quella di Firenze⁹, opere di Tino di Camaino, e di quella del cardinale Luca Fieschi (fig. 3), realizzata in società da due scultori pisani nella cattedrale di Genova¹⁰.

⁸ Per le ricostruzioni: SUPINO, Iginio Benvenuto, «Tino di Camaino», *Archivio Storico dell'Arte*, s. II, I, 1895, pp. 177-187; VALENTINER, Wilhelm, *Tino di Camaino. A Siennese Sculptor of the Fourteenth Century*, Paris, 1935; BAUCH, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New York, 1976, pp. 169-171; DAN, Naoki, «Ricostruzione della tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino», *Michelangelo*, VI, 22, 1977, pp. 24-37; ID., *La tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino e il Rinascimento*, Firenze, 1983; ID., «Riconsiderazioni sul periodo pisano di Tino di Camaino», *Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma*, XIX, 1983-1984, pp. 7-58; KREYTENBERG, Gert, «Das Grabmal von Kaiser Heinrich VII in Pisa», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVIII, 1984, 1, pp. 33-64; TRIPPS, Johannes, «Restauratio Imperii Tino di Camaino und das monument Heinrichs VII in Pisa», in Michael Viktor SCHWARZ (ed.), *Grabmäler der Luxemburger. Image und Memoria einer Kaiserhauses*, Luxemburg, 1997, pp. 51-78; HERZNER, Volker, «Das Grabmal Kaiser Heinrichs VII. In Pisa – Alte Fakten und neue Funden Heinrichs VII in Pisa», in Volker HERZNER, Jürgen KRUGER (eds.), *Oben und Unten – Hierarchisierung in Idee und Wirklichkeit der Stauferzeit*, Speyer, 2005, pp. 163-183; BALDELLI, Francesca, *Tino di Camaino*, Morbio Inferiore, 2007, pp. 105-140, 398-401; NOVELLO, Roberto Paolo, «Il Dodicesimo Apostolo. Una nota sulla ricomposizione della tomba di Arrigo VII», in *Storie di artisti. Storie di libri. L'Editore che inseguiva la Bellezza. Scritti in onore di Franco Cosimo Panini*, Roma, 2008, pp. 85-94; KREYTENBERG, Gert, «La tomba dell'Imperatore Enrico VII a Pisa: una revisione», *Studi di Storia delle Arti*, 27, 2016, pp. 25-42. Cfr. anche: NENCI, Cinzia, «"Palia cum armis Imperatoris". Le stoffe del sepolcro di Arrigo VII di Lussemburgo nel Duomo di Pisa», *Polittico*, 1, 2000, pp. 7-20.

⁹ Per le ricostruzioni: VALENTINER, *Tino di Camaino. A Siennese Sculptor*, cit.; DAN, Naoki, «Intorno alla tomba d'Orso di Tino di Camaino», *Annuario dell'Istituto Giapponese di Cultura in Roma*, XIV, 1977-1978, pp. 44-77; KREYTENBERG, Gert, «Tino di Camainos Grabmäler in Florenz», *StädteJahrbuch*, n.s., VII, 1979, pp. 33-60; TRIPPS, Johannes, «Das Grabmal des Antonio degli Orsi in Florenz Dom», in SCHWARZ (ed.), *Grabmäler der Luxemburger*, cit., pp. 83-86; KREYTENBERG, Gert, «Zur Rekonstruktion des Grabmals für den Bischof Antonio d'Orso von Tino di Camaino im Dom von Florenz», *Studi di Storia dell'Arte*, XX, 2009 (2010), pp. 31-44; FRENI, Gabriele, «From Terrific Death to the Angels' Care: the Program of the Tomb of Antonio d'Orso and Francesco da Barberino», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36, 2009, pp. 7-32; BARBAVARA DI GRAVELLONA, Tiziana, «Gli Angeli dell'Elevatio animae e il monumento sepolcrale di Antonio d'Orso nel duomo di Firenze», in Gabriele FATTORINI, Tiziana BARBAVARA DI GRAVELLONA (a cura di), *Arnolfo di Cambio Tino di Camaino e il duomo di Firenze*, Munich, s. d. (ma 2015), pp. 47-103.

¹⁰ Per le ricostruzioni: BOTTO, Ida Maria, «Una ricostruzione ipotetica: il Trecento», in *La scultura a Genova e in Liguria dalle origini al Cinquecento*, Genova, 1987, pp. 179-213; CILIENTO, Bruno, DI FABIO, Clario (a cura di), *La Tomba Fieschi. Problemi di storia e di restauro di un monumento trecentesco*, Genova, 1991; GROSSI BIANCHI, Luciano, «Una architettura tra Genova e Avignone: la tomba del cardinale Luca Fieschi», in Gabriella AIRALDI e Paolo STRINGA (a cura di), *Mediterraneo genovese. Storia e Architettura*, Genova, 1992, pp. 135-142; KREYTENBERG, Gert, «Ein unpubliziert Fragment von Grabmal für Kardinal Fieschi von Lupo di Francesco und ein neuer Vorschlag zur Rekonstruktion des Monuments», *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LVI, 2, 2014, pp. 153-169. Sul monumento e i suoi autori, cfr. inoltre: POLZER, Joseph, «S. Maria della Spina, Giovanni Pisano and Lupo di Francesco», *Artibus et Historiae*, XXVI, 51, 2005, pp. 9-36; DI FABIO, Clario, «Gli scultori del monumento del cardinale Luca Fieschi nella cattedrale di Genova. Precisazioni e proposte», in *Arnolfo di Cambio. Il monumento del cardinal Guillaume de Bray dopo il restauro, atti del convegno (2004)*, Roma, 2009 (numero speciale di *Bollettino d'Arte*, s. VII, 2009), pp. 263-288; ID., «Segni di egemonia: mecenatismo e committenze di Luca Fieschi a Genova», in Gianluca AMERI e Clario DI FABIO (a cura di), *Luca Fieschi, cardinale, collezionista, mecenate (1300-1336)*, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 112-137; ID., «Potere, reliquie e spazi sacri a Genova fra Due e Trecento: I Fieschi, il presbiterio della Cattedrale e l'altare del Battista», in Gianluca AMERI (a cura di), *Arte e letteratura a Genova fra XIII e XV secolo. Temi e intersezioni*, Genova, 2017, pp. 82-114.

Anche una rassegna rapida e superficiale, come quella che posso condurre qui per lo spazio a mia disposizione, palesa che le ricostruzioni proposte di questi tre articolati e importanti complessi funerari non solo sono quasi sempre radicalmente diverse tra loro (e questo si giustifica in primo luogo con la scarsità di elementi scultorei e di dati oggettivi di cui siamo in possesso), ma spesso del tutto inconciliabili. E colpisce in quale proporzione, nella maggior parte di esse, le parti congetturali siano ben più estese di quelle originali. E si noti che proprio sulle parti aggiunte senza prova archeologica si concentra, in genere, il dibattito.

Queste 'ricostruzioni' hanno quasi sempre carattere soltanto grafico e bidimensionale: non sono cioè immagini costituite da 'cose reali', ma da altre immagini, combinate graficamente fino ad attingere una plausibilità quasi soltanto visiva. Come accade nella più recente proposta di ricostruzione (fig. 3) del monumento del cardinale Luca Fieschi¹¹, eretto contro il muro sud del presbitero della cattedrale di Genova fra il 1336 e una data successiva al 1340 da una maestranza governata – secondo me – da due scultori pisani: il Maestro della Tomba Fieschi (forse da identificare con Bonaiuto di Michele) e Lupo di Francesco¹². Vi si notano quattro statue di Virtù, già nella chiesa della Maddalena, giustamente identificate da Piero Torriti nel 1960 come copie puntuali (e, per ragioni topografiche, dirette) di quelle della tomba di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano (fig. 4)¹³. La loro pertinenza originaria al complesso funerario Fieschi è plausibile per stile, ma non è finora documentata¹⁴, e in questo disegno ricostruttivo (fig. 3) sono state disposte come cariatidi di sarcofago sebbene non siano portanti e siano invece rifinite su tutti i lati; inoltre, sono raffigurate su leoni stilofori che sul dorso reggono imposte assai più piccole, in realtà, del basamento delle statue stesse¹⁵. In questo caso, trattandosi di *Virtù cardinali*, il loro significato allegorico di fondamenti e principi ispiratori dell'agire politico è parso sufficiente ad autorizzare la loro collocazione a sostegno di un sarcofago, anche se mancano di tutti i requisiti

¹¹ KREYTENBERG, «Ein unpubliziert Fragment von Grabmal für Kardinal Fieschi von Lupo di Francesco», cit..

¹² DI FABIO, «Gli scultori del monumento del cardinale Luca Fieschi», cit.; ID., «Segni di egemonia», cit..

¹³ TORRITI, Piero, «Una statua della Giustizia di Giovanni Pisano per la tomba a Margherita di Brabante in Genova», *Commentari*, XI, 3-4, 1960, pp. 231-236; anche per la bibliografia, cfr. inoltre: AMERI, Gianluca, «"Dilexisti Iustitiam et odisti iniquitatem". Per una rilettura del cartiglio della Giustizia della Tomba di Margherita di Brabante», in Gianluca AMERI (a cura di), *Un Medioevo di parole e immagini*, Ariccia, 2017, pp. 163-216.

¹⁴ QUARTINO, Luigina, «Quattro statue genovesi del XIV secolo: una proposta di attribuzione», *Bollettino d'Arte*, s. VI, 68-69, 1991, pp. 107-112.

¹⁵ Le misure delle basi delle statue variano da cm 25 x 27 a 25 x 23; le basi dei leoni misurano cm 23 x 23.

fisici, materiali, necessari perché possano svolgere la funzione statica di piedritti¹⁶. Caratteristiche che mancano del resto anche ai loro modelli diretti della tomba di Margherita di Brabante (fig. 6), cui si è assegnata, nonostante tutto, analoga funzione. Ma in un contesto funerario statue di Virtù potrebbero trovare anche altre congrue collocazioni, visto che, concettualmente, non sono solo adatte a 'sostenere', ma anche ad 'accompagnare', 'attorniare' la persona che qualificavano e che le praticava¹⁷.

In termini puramente visivi, questa nuova proposta ricostruttiva della Tomba Fieschi sembra verosimile, ma filologicamente non è comunque accettabile, soprattutto perché non impiega tutti i resti esistenti del monumento di cui si vorrebbero rievocare le forme originarie. Non tiene conto, ad esempio, del fatto che esso, secondo i documenti coevi, constava di due elementi distinti: una *capella* e una *sepultura*. Come attestano (fig. 5) poi i frammenti che qui pubblico (non utilizzati, insieme a un centinaio di altri, nella pur suggestiva, più recente ricostruzione), la *capella* aveva una struttura di forma semipoligonale e vi erano altre parti figurate in collocazione architettonica.

In casi come questo sarebbe più esatto parlare di proposte congetturali, piuttosto che di vere e proprie ricostruzioni. Si deve però riconoscere che non recano danno, perché hanno il merito di non toccare le opere. Esiti ben più discutibili, perché ottenuti maneggiando le opere vere, ha ottenuto nel 2004 invece il forzoso riassetto di alcune parti di questo stesso monumento all'interno del Museo Diocesano di Genova, messo in atto trascurando ogni istanza filologica e perfino ogni evidenza funzionale e stilistico-formale¹⁸ (fig. 6).

Anche alla luce di queste osservazioni, credo che si dovrebbe ribadire un prerequisito, un presupposto metodologico: per entrare a pieno titolo nel dibattito storico-critico, ogni proposta deve misurarsi coi documenti. Con tutti i documenti, cioè con tutti i resti identificati (assolutamente nessuno escluso), esaminati e

¹⁶ Nell'Arca di san Pietro Martire di Giovanni di Balduccio, in Sant'Eustorgio di Milano, figure allegoriche di Virtù stanno alla base della tomba. Sono lavorate a tutto tondo, ma nella parte posteriore, pur rifinite fino alla lisciatura, hanno un appiombamento vertiginoso, parallelo a quello della faccia del retrostante pilastro portante, al quale le figure sono agganciate con tenoni; le due serie genovesi, invece, sono composte da figure modellate a tutto tondo.

¹⁷ PESENTI, Franco Renzo, «Breve nota sull'interpretazione del monumento di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano», *Studi di Storia delle Arti*, X, 2000-2003, pp. 7-15.

¹⁸ Per i criteri adottati: BOZZO, Gianni, «Considerazioni sullo smontaggio e la ricomposizione nel chiostro di San Lorenzo di Genova del monumento funebre del cardinale Luca Fieschi», in *Arnolfo di Cambio. Il monumento*, cit., pp. 289-298. Per fare solo un esempio: dei quattro capitelli che sormontano le brevi colonnine sovrapposte ai leoncini stilofori, il primo e l'ultimo sono originali e in situazione corretta; il secondo è originale, ma in collocazione errata (coronava un gruppo di tre colonnine della capella); il terzo è del XV secolo.

indagati nelle loro caratteristiche materiali e tecnico-esecutive, con tutti gli eventuali attestati sincroni sull'opera e il suo autore, con tutte le testimonianze storico-documentarie coeve, eventuali documenti grafici e testimonianze erudite postmedievali che ne visualizzino lo stato e le trasformazioni, le ricomposizioni, le risistemazioni. Quando sia possibile, si dovranno compiere riscontri di archeologia del costruito e ognuno di questi documenti, di prima, seconda e terza mano, va sottoposto in via preliminare agli accertamenti filologici di cui sopra.

Si avverte il bisogno, insomma, di ripristinare le regole di un 'gioco' che spesso le ha dimenticate o messe da parte per conseguire comunque un risultato. E si sente la necessità di operare in questo campo avendo chiaro il senso del limite e della storia. Perché non è detto che la vera e propria ricostruzione (anche se effettuata solo sulla carta, o in ambito digitale) sia un traguardo sempre e comunque storicamente possibile da raggiungere, tanto più nel caso di monumenti oggi del tutto scompaginati e molto lacunosi.

Problemi ancora diversi pone la loro ricontestualizzazione, cioè l'accertamento e la visualizzazione dell'ambito e dell'ambiente fisico, architettonico, in cui il monumento veniva percepito in origine. Ma a questo tema non posso in questa sede che accennare.

Tutto ciò ha un impatto diretto su un altro aspetto importante, quello della presentazione di questi complessi smembrati e lacunosi in ambito museale. In un museo, infatti, le conclusioni delle indagini scientifiche devono essere declinate in una chiave didattica e museologica rigorosa, ma anche suggestiva sul piano museografico e di alta qualità museotecnica, se si vuole che il pubblico sia informato in modo gradevole ed emozionante senza tradire la storia e la filologia.

Suggestivo e accattivante ma insidioso si è rivelato in diversi casi, a mio parere, l'impiego del metodo che viene definito della storia della fortuna iconografica, in base al quale sarebbe possibile ricostruire il modello-prototipo a partire da opere ritenute sue derivazioni o repliche, integrali o parziali¹⁹.

E' infatti usuale – ed è pressoché inevitabile – far ricorso a procedure analogiche per cercare di integrare un testo lacunoso (il monumento che si intende ricostruire dai suoi resti) utilizzando elementi e contesti di altri monumenti, di epoca precedente o successiva, creduti – a seconda dei casi – i prototipi (cioè, i modelli) o le derivazioni (vale a dire, gli antitipi), più o meno variati, dei complessi oggetto di

¹⁹ È stato teorizzato soprattutto da: SEIDEL, Max, «L'Artista e l'Imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante», in Max SEIDEL (a cura di), *Giovanni Pisano a Genova*, catalogo della mostra, Genova, 1997, pp. 63-216 (spec. 67-68).

studio. Relativamente ai monumenti funerari medievali, sintesi di architettura, scultura e spesso anche pittura, decorativa e figurativa, questo procedere *à rebours* non garantisce però sempre e comunque risultati attendibili, soprattutto nel caso di strutture grandi, articolate, multiformi e ideate per soddisfare le esigenze speciali di committenti di condizione sociale altissima in frangenti storici molto precisi. Non pochi di essi, in effetti, sono stati concepiti e realizzati per essere dei 'pezzi unici', piuttosto che dei 'prototipi', e le strutture derivate sono legate a ciò che li precede e a ciò che li segue solo dalla presenza (o dall'assenza) di alcuni elementi strutturali, architettonici, iconografici o decorativi, ma anche questi spesso reinterpretati in modo creativo e combinati in una sintassi variata. In casi del genere non accade mai che le derivazioni ricalchino alla lettera il modello, perché si devono adattare alle caratteristiche e alle esigenze celebrative e comunicative di committenti diversi da quelli originari per lignaggio, disponibilità economiche, intenti e anche per le diversità dell'ubicazione e dei caratteri dello spazio al quale erano destinati.

A partire da incerte e parziali repliche, cioè, è quanto mai arduo trarre deduzioni univoche e certe, e questo è particolarmente valido quando – ribadisco – il modello aveva addirittura – per ragioni che possono essere le più varie – le caratteristiche di un *unicum*. Ed ancor più difficile è quando ne era stato autore non solo un artefice di buona levatura, ma un artista come – ad esempio – Giovanni Pisano, che identificava proprio nell'innovazione, nella capacità di inventare, il connotato distintivo del proprio operare.

In casi del genere, quindi, ancor più difficilmente si può dedurre un 'prototipo' da pretese repliche, e ogni certezza viene impedita dal fatto che quell'*unicum* esiste ormai solo in frammenti casualmente conservati del corredo scultoreo originario e che le parti strettamente architettoniche – essenziali per ricostruire, senza inventarla, la configurazione originaria del monumento e per contestualizzare le sculture in termini assoluti e relativi, con tutte le conseguenze di ciò sul piano segnico e semantico – furono in genere le prime ad essere smantellate, accatastate in disordine per essere reimpiagate in altri contesti, oppure vendute e – nel peggiore e più frequente dei casi – distrutte con noncuranza per produrre calcina.

Il metodo basato sulla 'storia della fortuna iconografica' ha poi un altro punto debole: ipostatizzare le 'tipologie' come qualcosa di simile alle 'categorie' platoniche, che esiste a priori, mentre esse sono in effetti solo il frutto della ricostruzione a posteriori degli storici dell'arte. Non che questo punto di vista non abbia una sua legittimità e non consenta risultati, ovviamente, solo che funziona molto meglio (ed è davvero verificabile) se è applicato alla ricostruzione di manufatti di livello medio; se si resta, cioè, nell'ambito di una produzione in cui i

tassi di standardizzazione – negli aspetti architettonici – e di serialità – in quelli del corredo scultoreo e magari anche pittorico – sono più marcati rispetto alle varianti *ad personam* che uno scultore di primo rango è chiamato a escogitare e realizzare per rispondere – come si diceva – alle esigenze specifiche di un committente eccezionale per statuto sociale, censo, cultura, o a circostanze storiche speciali.

Mi domando – per fare un esempio – da quale lignaggio iconografico potremmo dedurre (se non fosse in parte ancora esistente e se non vi fossero fotografie che lo rappresentano com'era prima delle distruzioni dell'ultima guerra mondiale) la forma generale e i dettagli del monumento di Roberto d'Angio, eretto in Santa Chiara di Napoli dai fratelli Bertini²⁰ o, per restare nella stessa città, di quello di Ladislao di Durazzo in San Giovanni in Carbonara²¹. O anche di quello, pur meno ingente per dimensioni e meno articolato per schema compositivo, che nella basilica inferiore di Assisi celebra Filippo di Courtenay, imperatore latino di Costantinopoli, col suo inaudito e bizzarro complesso statuario: il sovrano, con le gambe accavallate, seduto in trono sul dorso di un leone presso una Madonna col Bambino in trono, il tutto direttamente sovrastante la camera funeraria con angeli reggicortina e giacente²².

Ma mi chiedo in particolare da quale 'tradizione iconografica' si potrebbe dedurre (se non si fosse miracolosamente conservato) che del sepolcro di Margherita di Brabante – eretto da Giovanni Pisano in San Francesco di Genova fra 1312 e 1314 su commissione dell'imperatore Enrico VII – faceva parte un gruppo statuario con due angeli apteri che faticosamente sollevavano dall'avello verso la luce divina il corpo glorioso della sovrana (che infatti è unico nella statuaria europea del primo Trecento), e come si sarebbe potuto immaginare (se non vi fossero un

²⁰ Cfr. CHELAZZI DINI, *Giulietta, Pacio e Giovanni Bertini da Firenze e la bottega napoletana di Tino di Camaino*, Prato, 1996; D'OVIDIO, Stefano, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli», *Hortus Artium Medievalium*, 21, 2015, pp. 92-112; ID., «Cernite Robertum Regem Virtute Refertum. La 'fortuna' del monumento sepolcrale di Roberto d'Angiò in S. Chiara», in Francesco ACETO, Stefano D'OVIDIO, Elisabetta SCIROCCO (a cura di), *La chiesa e il convento di Santa Chiara. Committenza artistica, vita religiosa e progettualità politica nella Napoli di Roberto d'Angiò e Sancia di Maiorca*, Battipaglia, 2014, pp. 275-312; per problemi di visibilità: VITOLO, Paola, «"Ecce rex vester". Christiformitas e spazio liturgico», in ACETO, D'OVIDIO, SCIROCCO, *La chiesa e il convento di Santa Chiara*, cit., pp. 227-274; BRUZELIUS, Caroline, GIORDANO Andrea, GILES, Lucas, REPOLA, Leopoldo, DE FEO, Emanuela, BASSO, Andrea, CASTAGNA, Elisa, «L'Eco Delle Pietre: History, Modeling, and GPR as Tools in Reconstructing the Choir Screen at Santa Chiara in Naples», in Paola VITOLO (a cura di), *Progetti digitali per la storia dell'arte medievale / Digital projects for the History of Medieval Art*, Sesto Fiorentino, in corso di stampa.

²¹ Cfr. BOCK, Nicolas, «Antiken- und Florenzrezeption in Neapel 1400-1450», in Klaus BERGDOLT, Giorgio BONSANTI (eds.), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, 2001, pp. 241-252.

²² Cfr. KREYTENBERG, Gert, «La tomba dell'imperatore latino di Costantinopoli ad Assisi», *Studi di storia dell'arte*, 8, 1997, pp. 9-48; NERI LUSANNA, Enrica, «I Francescani e la scultura», in Angelo TARTUFERI, Francesco D'ARELLI (a cura di), *L'arte di Francesco: capolavori d'arte italiana e terre d'Asia dal XIII al XV secolo*, Firenze, 2015, pp. 115-129.

disegno e testimonianze documentarie ed erudite a provarlo) (fig. 7) che vi trovava posto anche un sarcofago con le Virtù cardinali assise ai lati della Caritas sovrastato dalla scena della *Dormitio* della sovrana stessa, assistita da altri due angeli apteri e accolta entro cortinaggi scostati da putti nudi. *Elevatio* e *Dormitio*: soggetti mutuati dall'iconografia mariana, bizantina e gotica (fig. 8) e applicati alla glorificazione della *sanctissima* e *dulcissima* sovrana morta a Genova²³, ma qui completamente riletti in una spettacolare chiave statuaria, rivisitati da un artefice dotato non solo di una precisa autocoscienza d'artista, ma – com'è stato ben dimostrato – di doti specifiche di iconografo²⁴.

Mi domando allora come si possa continuare ad accreditare elaborazioni grafiche come quelle pubblicate (fig. 9) come 'ricostruzioni' di quel perduto, gigantesco monumento funerario, ideato da Giovanni Pisano a settant'anni di età: l'unico da lui eseguito in tutta la sua carriera, per progettare il quale non poteva rifarsi a nessun paradigma progettuale e a nessuna prassi operativa consolidata di bottega. Inoltre, queste cosiddette ricostruzioni²⁵ impiegano solo alcuni dei resti del monumento (l'*Elevatio* e le *Virtù*), mentre vi trovavano posto – ormai lo si sa – anche le statuette incappucciate di almeno due *Pleurants*, una Madonna col Bambino, figure di santi di medio formato e anche altri rilievi, oltre quelli del sarcofago²⁶. Questi disegni 'ricostruttivi' si ispirano a tombe di Tino di Camaino (fig. 10): uno

²³ DI FABIO, Clario, «Depositum cum statua decumbente. Recherches sur Giovanni Pisano et le monument de Marguerite de Brabant», *Revue de l'Art*, CXXIII, 1, 1999, pp. 13-26; ID., «Elevatio del corpo glorioso della regina Margherita di Lussemburgo», in Alessandro TOMEI (a cura di), *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura". Le opere*, catalogo della mostra, Milano, 2009, pp. 257-258; ID., «Facies ad faciem. Approfondimenti su Giovanni Pisano e il mausoleo di Margherita imperatrice», *Arte medievale*, s. IV, 1, 2010-2011, pp. 143-188; ID., «Ritratto vero e vero ritratto. Giovanni Pisano e il volto di Margherita di Brabante», in Gianluca ZANELLI (a cura di), *La Giustizia di Giovanni Pisano. I cinquant'anni di un'acquisizione*, Genova, 2017, pp. 41-61.

²⁴ SEIDEL, Max, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, I, Venezia, 2012, pp. 119-345. Cfr. poi: DIETL, Albert, «In arte peritus. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos», *Römische Historische Mitteilungen*, XXIX (1987), pp. 75-125; DIETL, Albert, «Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern», in Herbert BECK, Kerstin HENGEVESS DURKOP (eds.), *Studien zu Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt am Mein, 1994, pp. 175-190; NOVELLO, Roberto Paolo, «Giovanni Pisano: gli inizi dell'artista moderno», in Enrico CASTELNUOVO (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*, Roma-Bari, 2004, pp. 138-146; DI FABIO, Clario, «"Gratis discenda parando". La ricezione di un modello perduto di Giovanni Pisano: il Calvario della Fondazione Cini», in *Le plaisir de l'art du Moyen-Âge. Commande, production et réception de l'œuvre d'art. Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, pp. 841-847.

²⁵ TORRITI, «Una statua della Giustizia di Giovanni Pisano», cit.; SEIDEL, «L'Artista e l'Imperatore», cit., pp. 94-95; TRIPPS, Johannes, «Eine Schutzheilige für Dynastie und Reich. Giovanni Pisano und das Grabmal der Margarete von Brabant in Genua», in SCHWARZ, *Grabmäler der Luxemburger*, cit., pp. 27-49.

²⁶ DI FABIO, Clario, «Giovanni Pisano: Margherita di Brabante», in Clario DI FABIO (a cura di), *Giovanni Pisano. La tecnica e il genio. I. Novità e approfondimenti sul monumento a Margherita di Brabante*, Genova, 2001, pp. 1-15; DONATI, Piero, «Verso Levante. Sculture erratiche di provenienza genovese nella Liguria Orientale. Giroldo da Lugano, Giovanni Pisano, Luca Cambiaso, Taddeo Carlone», *Prospettiva*, CXXV, 2007, pp. 23-34.

prende a modello il sepolcro a parete del cardinale Petroni nel duomo di Siena²⁷, l'altro quello di Maria d'Ungheria in Santa Maria Donnaregina di Napoli²⁸, nonostante vi siano ottime ragioni per ritenere (concordo pienamente col parere di John Pope-Hennessy) che quella genovese fosse una struttura visibile a 360 gradi²⁹, visto che tutte le sculture citate sono rifinite su tutti i lati. Per citare a paragone esempi più adatti, si dovrebbero quindi imboccare – semmai – strade diverse e guardare in chiave privilegiata al sepolcro di san Domenico, eretto da Nicola Pisano a Bologna³⁰, a quello di san Pietro Martire realizzato in Sant'Eustorgio di Milano da Giovanni di Balduccio³¹ e a quello allestito per sant'Agostino dalla sua bottega in San Pietro in Ciel d'Oro di Pavia³²: tutte tombe libere nello spazio e tutte riservate a santi³³, quale del resto era Margherita di Brabante, *sanctissima imperatrix*, che appunto in segno di santità indossa la stola incrociata sul petto, innalzata alla gloria degli altari da Porchetto Spinola, arcivescovo ghibellino di Genova, già nel 1313, dopo una serie di miracoli verificatisi sulla sua tomba o avvenuti in suo nome³⁴.

Davanti a un caso del genere, si deve proprio concludere che la realtà dei fatti documentabili supera di gran lunga l'immaginazione e la pur creativa fantasia degli storici dell'arte: tutte le ricostruzioni di un complesso tanto caratterizzato dal

²⁷ Cfr. BALDELLI, *Tino di Camaino*, cit., pp. 143-164; COLUCCI, Silvia, «L'attività toscana di Tino di Camaino», in Roberto BARTALINI (a cura di), *Scultura gotica senese (1260-1350)*, Torino, 2011, pp. 120-121, 141.

²⁸ Cfr. BALDELLI, *Tino di Camaino*, cit., pp. 266-276; ACETO, Francesco, «Tino di Camaino a Napoli», in BARTALINI, *Scultura gotica senese*, cit., pp. 185-186, 196-197. Ottime sintesi in: ACETO, Francesco, VITOLO, Paola (a cura di), *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia, 2017 (per la tomba in questione: pp. 181-185).

²⁹ POPE-HENNESSY, John, «Giovanni Pisano's Tomb of Empress Margaret. A critical Reconstruction», *Apollo*, CXXVI, 1987, 307, p. 223.

³⁰ Cfr. MOSKOWITZ, Anita Fiderer, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and its Legacy*, University Park (Pennsylvania), 1994; ROMANO, Serena, «The Arca of St. Dominic at Bologna», in Wessel REININK, Jeroen STUMPEL (eds.), *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art*, Dordrecht, 1998, pp. 499-513; FERRETTI, Massimo, «59. Collaboratore di Nicola Pisano», in Massimo MEDICA (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, Venezia, 2000, pp. 217-225. Cfr. anche CANNON, Joanna, «Dominican Shrines and Urban Pilgrimage in Later Medieval Italy», in Paul DAVIES, Deborah HOWARD, Wendy PULLAN (eds.), *Architecture and Pilgrimage, 1000-1500. Southern Europe and Beyond*, London, 2013, pp. 143-163.

³¹ Cfr. MOSKOWITZ, Anita Fiderer, «Giovanni di Balduccio's arca di San Pietro Martire: form and function», *Arte lombarda*, n.s., 96-97, 1991, pp. 7-18.

³² Cfr. DALE, Sharon, «Grant me Chastity and Continence. But not yet. The iconography and Patronage of the arca di Sant'Agostino», *Arte medievale*, s. IV, I, 2010-2011, pp. 207-230; ALBERTINI OTTOLENGHI, Maria Grazia, «L'arca di Sant'Agostino», in Maria Teresa MAZZILLI SAVINI (a cura di), *San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia. Mausoleo Santuario di Agostino e Boezio. Materiali antichi e problemi attuali*, Pavia, 2013, pp. 352-381; DALE, Sharon, *The Arca di Sant'Agostino and the Hermits of St. Augustine in fourteenth-century Pavia*, London, 2014; COSMA, Alessandro, «Giordano di Sassonia e l'arca di sant'Agostino a Pavia: questioni di fonti e iconografia», in Ilaria MIARELLI MARIANI, Stefano PIERGUIDI, Ilaria RUFFINI (a cura di), *Iconologie. Studi in onore di Claudia Cieri Via*, Roma, 2016, pp. 103-110.

³³ TOMASI, Michele, *Le arche dei santi. Scultura, religione e politica nel Trecento veneto*, Roma, 2012.

³⁴ Per le fonti e la loro disamina: DI FABIO, «Facies ad faciem», cit., pp. 172-178.

crisma dell'eccezionalità elaborate seguendo il metodo della 'fortuna iconografica' appaiono poca cosa a fronte di quanto i dati di fatto disponibili oggi ci suggeriscono. Suggeriscono, ma ci lasciano solo parzialmente intuire.

Vengo a questo punto alla parte conclusiva del mio discorso, quella dei problemi specifici che la musealizzazione di reperti di questo genere, così frammentari, presenta. Anche in questo caso mi servirò come 'caso di studio' del monumento a Margherita di Brabante.

Prima della seconda guerra mondiale, quelli che allora si ritenevano gli unici resti della tomba (compresi due angeli ormai riconosciuti di Giovanni di Balduccio e di data più tarda) erano presentati nel Museo di Palazzo Bianco in modo piuttosto anodino; in una sistemazione inaudita furono riproposti nel 1950 a cura dell'architetto Franco Albini³⁵ e di Caterina Marcenaro³⁶, direttrice dei musei civici genovesi: le tre sculture dell'*Elevatio* della regina furono fissate su un piedistallo telescopico di ferro nero orientabile in rapporto alla luce del giorno. Gettò nello sconcerto alcuni, che parlarono di profanazione tecnologica dell'opera d'arte; fece gridare altri al miracolo. Oggi, con maggiore tranquillità e distacco, si può dire che non solo la sala del museo era bellissima e che la scultura in quella presentazione *hard* non era per nulla profanata, ma viveva nel rapporto con il muro di fondo, ricoperto di lastre di ardesia naturale e con la luce. Peraltro, quella sistemazione, in apparenza studiata solo a fini estetici, offriva in effetti una soluzione molto più filologica di quanto non si potesse immaginare, perché denunciava lo stato pressoché negativo delle nozioni che allora si avevano sulla forma antica del monumento (di cui nel 1950 non si conoscevano altri pezzi) e sulla collocazione e la presentazione originaria di quelle sculture, meravigliosi frammenti: una scelta estetica molto *hard* coincideva – non è un paradosso – con il massimo della filologia allora possibile. Era, insomma, una presentazione intellettualmente onesta e straordinariamente suggestiva. E, sul piano estetico, (occorre dirlo) decisamente appagante.

A confronto, risultano inadeguate sia l'attuale ricomposizione dell'*Elevatio*, sia la sua presentazione nel Museo di Sant'Agostino, studiata nel 1987 in occasione

³⁵ Cfr. PIVA, Antonio, PRINA, Vittorio, *Franco Albini 1905-1977*, Milano, 1998; DI FABIO, Clario, *Palazzo Bianco*, in Piero BOCCARDO, Clario DI FABIO (a cura di), *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Torino, 2004, pp. 149-156.

³⁶ Cfr. DI FABIO, Clario, «Una protagonista della scena culturale genovese fra 1950 e 1970: Caterina Marcenaro fra casa e musei», in Anna ORLANDO (a cura di), *Genova e il collezionismo nel Novecento. Studi nel centenario di Angelo Costa*, Torino, 2001, pp. 92-106; FONTANAROSSA, Raffaella, *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*, Roma, 2015.

della mostra *Giovanni Pisano a Genova*, abbandonando la sistemazione albiniana con motivazioni di ordine filologico³⁷: il gruppo è oggi bene e correttamente illuminato da destra, ma è ricomposto in modo non corretto, sia perché impone un punto di vista di profilo del tutto errato per le due figure di destra, sia perché quella di sinistra non si adatta a legarsi alla figura della regina, sia perché è posto su una sorta di implausibile 'altare'. Ha però il merito di rendere possibile ammirare da vicino anche la lavorazione del retro e verificare come si tratti davvero di un complesso scultoreo 'statuario', pensato e scolpito per 'vivere' nello spazio e non per essere vincolato fisicamente e visivamente alla parete³⁸. Lo dimostra il fatto che, ai primi del XVII secolo, quando il monumento fu smontato, le parti figurative furono brutalmente forate per inserirvi tiranti di ferro divenuti necessari per vincolarle, nella stessa chiesa di San Francesco, alle pareti di due cappelle di proprietà dei duchi Doria di Tursi, cui quelle vestigia servivano per scopi di glorificazione familiare, attestando un vincolo speciale di questa casata con l'Impero mai interrotto, fra Medioevo ed Età moderna³⁹.

Come uscire da questa *impasse*? Non ho proposte innovative e taumaturgiche; penso sia da raccomandare, piuttosto, un metodo onesto, fondato sui dati di fatto e sulla loro valutazione, piuttosto che su ipostatizzazioni e apriorismi. Un contributo importante può venire oggi dall'impiego delle tecnologie della realtà virtuale, che consentono di far convivere diversi livelli di informazione e consentono diversi livelli di approccio, linguistici e metalinguistici. Ma soprattutto consentono di ottenere risultati che tengono conto della tridimensionalità dei manufatti e di non manipolare, se non in misura minima, le opere⁴⁰. Ma, anche in questo caso, senza

³⁷ ROTONDI TERMINIELLO, Giovanna, «Conservazione e restauro», in SEIDEL, *Giovanni Pisano a Genova*, cit., pp. 205-216 (spec. 212).

³⁸ Cfr. da ultimo: DI FABIO, Clario, «Giotto, Giovanni Pisano e Marco Romano: rapporti tra pittura e scultura nella cappella degli Scrovegni», *Bollettino del Museo Civico di Padova*, C, 2011 (ma 2018), pp. 143-183 (spec. 182-183).

³⁹ DI FABIO, «Depositum cum statua decumbente», cit., pp. 14-18.

⁴⁰ Posso annunciare che in riferimento al monumento a Margherita di Brabante le sorprese non sono finite: uno studio in corso, con l'ausilio di tecnologie aggiornate, condotto anche in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, ha già dato risultati che debbono essere sottoposti a verifiche e controlli combinati, tanto si discostano dalle conoscenze divulgate e da quelli che sono comunemente ritenuti dati di fatto. Anticiparli qui prima che tutti i controlli incrociati siano stati compiuti non sarebbe serio, in primo luogo sul piano del metodo, ma non credo si dovrà attendere ancora molto. In sede di convegno ho presentato in proposito due brevissimi filmati (realizzati da Margherita Orsero, dottoranda delle Università di Genova e di Lausanne) in cui, partendo dallo stato attuale, si propone in forma virtuale, nel primo quello che credo (come ho argomentato a suo tempo) fosse il punto di vista corretto per percepire il gruppo dell'*Elevatio* e nel secondo un esempio di come, impiegando queste tecnologie, si possano verificare – senza toccare e movimentare gli originali – i nessi e i rapporti fra i resti ancora disponibili.

attribuire a questi metodi e a queste tecnologie il ruolo di moderni, virtuali *dei ex machina*.

Ringrazio le colleghe che mi hanno invitato a presentare questo contributo. Un grazie speciale a Margherita Orsero per l'appassionata collaborazione e, per l'aiuto e il confronto, a Francesca Girelli, a Cristina Improta dell'Opificio delle Pietre Dure, a Paola Vitolo.

PARTE I

**A CRIAÇÃO:
DA ENCOMENDA E CONCEÇÃO À REALIZAÇÃO**

La production d'art funéraire a Amiens a la fin du Moyen Âge: acteurs et modèles

Marie Quillent (Université de Picardie Jules Verne)

Résumé

La ville d'Amiens, capitale de la Picardie, se trouve entre deux des principaux foyers de productions funéraires de l'époque médiévale, Paris et Tournai. Elle a accueilli et conserve encore de remarquables monuments funéraires, reflets des nombreux échanges artistiques, commerciaux et humains dont elle était le théâtre. Les artistes ayant réalisé ces tombeaux sont méconnus, et le milieu de la production d'art funéraire amiénois encore peu étudié. Cet article propose, à partir de l'analyse d'un inventaire encore jamais réalisé des monuments funéraires médiévaux de la ville d'Amiens et de sources écrites, de tenter de comprendre de quelle manière et par qui étaient réalisés ces monuments funéraires, de déterminer leur provenance et de définir les modèles à partir desquels ils furent créés.

Mots-clés

Monuments funéraires, processus de création, transferts artistiques, processus de production

La ville d'Amiens, capitale de la Picardie médiévale, est au Moyen Âge une zone de contacts et d'échanges entre l'Europe septentrionale et la capitale du royaume de France. Elle se trouve ainsi entre deux des principaux centres de production de sculpture funéraire de l'époque: Tournai et Paris. Grâce à cette position de carrefour, elle est le théâtre d'intenses transferts culturels et artistiques, mais aussi commerciaux: un grand nombre des monuments funéraires retrouvés dans la ville d'Amiens sont le fruit d'importations. Ceux produits par des ateliers locaux sont largement influencés par la présence de ces œuvres issues de milieux artistiques voisins, qu'il s'agisse de copies ou de formules originales élaborées pour faire face à la concurrence. Les monuments funéraires amiénois sont ainsi le reflet de cette circulation de modèles et des traditions artistiques de la ville qui les a vus naître.

Guerre de Cent Ans, épidémie de Peste et crise économique sont autant de facteurs qui ont marqué la fin du Moyen Âge et conditionné sa production artistique, notamment funéraire. La hausse du taux de mortalité, le déclin des élites traditionnelles et le développement de la bourgeoisie sont autant de conséquences qui ont participé à la démocratisation de l'usage du monument funéraire à partir du XIV^e siècle. Enfin, les mutations religieuses en cours, telle que la *devotio moderna* théorisée, entre autres, par Van Kampen avec son *Imitatio Christi* publiée en 1427, le développement de l'idée du Purgatoire ou encore la présence grandissante des ordres mendiants dans le paysage urbain ont joué un rôle non négligeable dans la diffusion de la commande de tombeaux.

La question des artistes qui ont réalisé ces monuments funéraires à Amiens entre 1200 et 1530 a rarement été abordée¹. Ce sujet, à l'image de l'étude des monuments funéraires en général, est aussi passionnant que complexe. Il existe autant d'options de réalisation d'un tombeau qu'il existe de modèles et de variations du monument funéraire au cours de la période médiévale, et qui, de plus, varient selon l'espace étudié. Cet article se propose d'en étudier les acteurs et le processus de production propres à la cité amiénoise.

¹ Georges Durand a publié un article sur le tailleur d'image Antoine Anquier qui est le seul artiste amiénois connu pour avoir réalisé un gisant: DURAND, Georges, «Antoine Anquier, notice biographique», *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XXVIII, 1917, pp. 26-54. Henri Zanettacci mentionne dans son étude sur les ateliers de sculptures en Picardie quelques monuments funéraires seulement dans: ZANETTACCI, Henri, *Les ateliers picards de sculptures à la fin du Moyen Âge*, Paris, 1954. Quelques recueils d'épigraphes permettent de connaître certains tombeaux, dont celui de RODIERE, Roger, *Épigraphie de Picardie*, Amiens, 1925; quelques mentions s'y rapportent dans la série de la *Picardie historique et monumentale*, et dans quelques articles du *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*. En somme, aucun inventaire ou étude d'ensemble n'a encore été réalisé, et les travaux disponibles concernent seulement les tombeaux les plus connus.

La ville d'Amiens comptait, en plus de la cathédrale Notre-Dame et de son cloître des Machabés, de nombreux couvents et abbayes, ainsi qu'une douzaine d'autres églises paroissiales, dont quatre pourvues d'un cimetière, auquel s'ajoutait le grand cimetière urbain Saint-Denis². Ces lieux ont accueilli et accueillent encore, bien que dans une bien moindre mesure qu'à l'époque médiévale, un large panorama de monuments funéraires. La présente étude concerne un corpus de 136 monuments, dont 78% a aujourd'hui disparu. Épitaphiers, publications érudites du XIX^e siècle et archives ont permis d'en retrouver la trace. Les monuments funéraires les mieux documentés ou encore existants ont été classés en cinq catégories, présentées ici dans l'ordre décroissant du nombre d'éléments présents dans le corpus. Les 'dalles ou plaques épigraphiques' sont des monuments simples, de petite dimension, sur lesquels est sculptée ou gravée une épitaphe qui occupe la quasi-totalité, voire la totalité de sa surface. Ce sont les éléments les plus utilisés en raison de leur praticité et de leur faible coût. Les 'tableaux votifs', de format rectangulaire, représentent au moins un défunt accompagné de son saint patron et priant devant une image de dévotion. Les 'gisants' sont des effigies funéraires en haut ou moyen-relief positionnées à l'horizontale, qui peuvent être placées dans un enfeu, sur un sarcophage, ou sur une dalle surélevée sur des colonnettes ou des figures animalières. Ces œuvres emblématiques de l'art funéraire médiéval, avec les 'dalles gravées', rectangulaires, à effigie ou non, avec une épitaphe le long des bords, ne sont cependant pas les monuments les plus nombreux du corpus. Les destructions successives et les aléas de la conservation n'y sont certainement pas pour rien, mais il faut prendre en compte la période étudiée afin de comprendre ce phénomène: le gisant et la dalle gravée sont parmi les premiers monuments funéraires à apparaître à Amiens au XIII^e siècle, et sont utilisés au-delà de 1530. La dalle épigraphique et le tableau votif sont quant à eux apparus à partir du XIV^e siècle et se sont développés en masse pendant les décennies suivantes pour faire face à la demande croissante en matière de monument funéraire et au manque de place dans l'espace ecclésial. Moins onéreux, ils participent dès lors à une démocratisation de l'art funéraire et envahissent les églises et les cimetières urbains. La cathédrale abritait également un groupe de 'priants', représentation grandeur nature en ronde-bosse du défunt en position de prière dont il ne reste plus qu'un seul témoin actuellement. Enfin, la dernière catégorie consiste en des ensembles formant de véritables 'chapelles

² Il se trouvait à l'emplacement de l'actuelle place René Goblet. Voir DURAND, Georges, «Le cimetière Saint-Denis à Amiens», *Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie*, t. XXXI, 1926-1928, pp. 181-328.

funéraires', souvent pourvues d'un décor peint et/ou sculpté, comme des 'mise au tombeau' monumentales³.

À la diversité des types s'ajoute la diversité des matériaux: pierre calcaire, pierre de liais, marbre, pierre de Tournai, albâtre, bois, fer, cuivre et autres alliages métalliques, sans oublier leurs revêtements colorés, la grande majorité des monuments funéraires, à part certains en cuivre et quelques dalles gravées, étant peinte et/ou dorée.

Les exécutants à l'origine de cette myriade de créations offraient les profils les plus divers. Les artistes, ces artisans de la mémoire grâce auxquels les Hommes du Moyen Âge ont pu faire parvenir une trace de leur vie passée jusqu'à nous, sont difficiles à identifier. Les tombeaux signés sont inexistant à Amiens et les sources ne sont pas des plus loquaces à leur sujet. Antoine Anquier est le seul tailleur d'images connu pour avoir participé à la réalisation d'un tombeau, celui du doyen du chapitre Adrien de Hénencourt dans la cathédrale d'Amiens en 1530, dont les comptes de l'exécution testamentaire mentionnent le nom comme sculpteur du gisant (fig. 11)⁴. Polyvalent, il a également réalisé diverses commandes pour la ville d'Amiens, aurait participé au chantier des stalles de la cathédrale, et serait l'auteur des sculptures de l'*Histoire de Saint-Firmin*, en dessous de laquelle se trouve le tombeau de de Hénencourt. Les autres tailleurs d'images actifs dans ville sont susceptibles d'avoir eux aussi réalisé des gisants⁵.

Cette absence d'information à propos des auteurs de monuments funéraires à Amiens et dans son diocèse concerne tous les types de monuments cités en introduction. Prêter attention à cette absence permet toutefois de faire parler ce silence. Les archives des foyers artistiques voisins connus, entre autres, pour leur production funéraire, sont bien souvent plus loquaces à propos de leurs artistes. La terminologie utilisée pour désigner ces artistes est assez révélatrice. Certains, dans l'Artois, le Hainaut et l'Île-de-France, sont appelés 'tombiers'. Il est généralement admis que ce terme désigne les artisans dont les ateliers souvent situés à proximité de carrière de pierre dure, sont spécialisés dans la réalisation de dalles funéraires

³ Trois fondations de ce type ont été repérées pour la ville d'Amiens: celles, disparues, des familles D'Ainval et De Hénencourt dans le cimetière Saint-Denis, et celle de Marie Le Cat et Pierre Le Coustellier, toujours visible dans l'église Saint-Germain-l'Écossais.

⁴ Amiens, Archives départementales de la Somme, 4 G1072, copie du testament d'Adrien de Hénencourt; 4 G1013, comptes de l'exécution testamentaire d'Adrien de Hénencourt, 3 novembre 1531.

⁵ Les comptes de la ville en mentionnent une dizaine entre 1380 et 1530. Stéphanie Diane Daussy a relevé ceux du XVI^e siècle dans: DAUSSY, Stéphanie Diane, *Sculpteur à Amiens en 1500*, Rennes, 2013.

gravées. Tournai est réputée pour ce type de production⁶, et à Paris il a été établi que les individus réalisant ce type d'œuvre étaient concentrés près de la porte Saint-Jacques, rue des Tombe⁷. Sont aussi parfois appelés 'tombiers', principalement en Île-de-France, des tailleurs d'images qui se sont signalés par la réalisation de tombeaux à gisant destinés à des personnalités de haut rang, principalement des membres de la famille royale. C'est ainsi le cas de Jean de Liège⁸, de Jean de Lamprenesse⁹ alors qu'il travaille sur la tombe du comte Othon de Bourgogne, de Robin Loisel¹⁰ alors qu'il vend une pièce de marbre blanc pour l'autel de la chapelle de la duchesse d'Orléans (Blanche de France?), de Jean Pepin de Huy¹¹ lorsqu'il est payé pour la tombe de Robert d'Artois, ou encore de Pierre de Thoiry¹² alors qu'il réalise une statue de Charles VI pour la galerie des rois créée par Philippe le Bel au Palais.

Dans le Hainaut et à Tournai, les termes de 'graveur de lame' et de 'marbrier' désignent les graveurs de dalle funéraire en pierre carbonifère issue du Tournaisis¹³. Cependant, Jean Aloul¹⁴, à qui Mahaut d'Artois commande un tombeau, qui serait selon François Barron le gisant en marbre noir attribué tantôt à Blanche de Castille, tantôt à Mahaut d'Artois et tantôt à Marie de Brienne qui se trouve aujourd'hui à Saint-Denis, est lui aussi qualifié à plusieurs reprises de 'marbrier'.

Aucun de ces termes n'apparaît pas dans les archives d'Amiens, que ce soit dans les comptes de la ville, celle du chapitre de la cathédrale ou les quelques actes testamentaires retrouvés – à part ceux concernant Adrien de Hénencourt, déjà mentionnés. Cette absence peut faire penser à un commerce local de la dalle gravée et du monument funéraire en général peu florissant, voire quasi inexistant, ainsi que l'absence d'artistes spécialisés dans la production d'art funéraire dans la ville d'Amiens. L'étude des carrières et des pierres présentes sur son territoire vient accréditer cette hypothèse. Si les analyses pétrographiques font encore défaut pour

⁶ Voir NYS, Ludovic, *La pierre de Tournai: son exploitation et son usage au XIII^e, XIV^e et XV^e siècle*, Tournai, 1993.

⁷ HAMON, Étienne, *Géographie de l'activité artistique à Paris vers 1500: premiers éléments pour une méthodologie*, Archives nationales, février 2008, [En ligne] <http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/pdf/geo-artistique-1500.pdf>.

⁸ VIDIER, Alexandre, «Un tombier liégeois à Paris au XIV^e siècle. Inventaire de la succession de Hennequin de Liège (1382-1383)», *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, t. XXX, Paris, 1903, pp. 283-308.

⁹ BEAULIEU, Michèle, BEYER Victor, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, 1992, p. 67.

¹⁰ *Ibidem*, p. 74.

¹¹ *Ibidem*, p. 81-82.

¹² *Ibidem*, p. 91.

¹³ GIL, Marc, NYS, Ludovic, *Saint-Omer gothique*, Valenciennes, 2004, p. 230.

¹⁴ BEAULIEU, BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, cit., p. 10.

Amiens, les informations une nouvelle fois délivrées par les archives, couplées aux cartes géologiques, permettent d'avoir une meilleure connaissance des carrières amiénoises et plus généralement, samariennes. Plusieurs carrières étaient exploitées dans la ville même d'Amiens et ses alentours, fournissant de la craie plus ou moins gélive et de bonne qualité. Comme le montre les cartes géologiques, quasiment tous ces gisements présentent des inclusions de silex plus ou moins importantes, qui peuvent amoindrir leur valeur et compliquer leur taille¹⁵. Les carrières se trouvant au sein même de la ville amiénoise fournissaient des craies de mauvais aloi¹⁶. L'une de celles présentant la craie de meilleure qualité pour la sculpture se trouvait entre Pont-Rémy et l'abbaye du Gard, soit entre Amiens et Abbeville. Sur le chantier de la cathédrale les carrières locales ont peu été utilisées, au bénéfice de matériaux des vallées environnantes, issues des carrières de calcaires de Croissy, Fontaine-Bonneleau ou encore Beaumetz, et de grès de Villers-Bocage. L'absence de gisement de pierre dure semblable à la pierre de liais et au calcaire grossier du bassin parisien ou au calcaire carbonifère du Tournaisis n'aurait donc pas permis à Amiens et aux villes de son diocèse de participer au commerce de la dalle gravée, largement développé en Île-de-France et dans le Hainaut.

Ainsi, la plupart des monument funéraires retrouvés à Amiens et ses environs sont issus de l'importation, et proviennent d'une de ces deux régions. Ce phénomène débute dès les premières résurgences de monuments funéraires au début du XIII^e siècle, avec la commande à un atelier vraisemblablement parisien des gisants en bronze des évêques fondateurs de la cathédrale, Évrard de Fouilloy et Geoffroy d'Eu, encore visible dans cette église, que l'on peut supposer être issus de l'entourage de l'atelier d'Hugues de Plailly connu pour plusieurs commandes de prestige¹⁷. D'autres monuments parmi les plus remarquables de la ville, comme le gisant du cardinal Jean de La Grange commandé à un atelier parisien également, ou un grand nombre de tableaux votifs venu de Lille, Arras ou Tournai, ont été importés. Une infime partie des dalles gravées ou taillées en méplat provient manifestement d'Amiens ou de ses environs, le reste venant majoritairement du Hainaut ou d'Île-de-France. Il en va de même dans l'ensemble de l'ancien diocèse d'Amiens¹⁸. Le commerce des monuments funéraires étant en pleine expansion depuis le XIV^e

¹⁵ Carte géologique du BRGM, 1/50000.

¹⁶ VASSELLE François, «Les carrières de pierre d'Amiens et de ses environs dans la Somme», in Jacqueline LORENTZ (dir.), *Carrières et constructions en France et dans les pays limitrophes*, actes du 119^{ème} congrès national des sociétés savantes (Amiens, oct. 1994), Paris, 1996, pp. 136-150.

¹⁷ BEAULIEU, BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, cit., p. 83.

¹⁸ Les limites de l'ancien diocèse d'Amiens correspondent à peu près au département actuel de la Somme. Voir *Carte du diocèse d'Amiens du XII^e au XVII^e siècle, avec ses divisions par Doyennes*, dressée par François DARSY, publiée avec les *Bénéfices de l'Église d'Amiens*, Amiens, 1872, vol. I.

siècle et se démocratisant au cours du XV^e, certains artistes de la ville d'Amiens ont cherché des solutions originales pour faire face à la rude concurrence des régions voisines et pallier le manque de matériau de qualité d'origine locale.

Certaines villes du nord du royaume, comme Arras et Lille, ont opté pour des copies d'œuvres tournaisiennes. Amiens possède un exemplaire de ce type de production. Il s'agit du tableau votif d'Antoine de Biez et Isabeau de Bergues, dont bordures à fleurs sont similaires à celles que l'on observe sur des œuvres conservées à Arras, et qui présente la même qualité de la taille quelque peu grossière, qui laisse penser qu'il s'agit d'une copie artésienne d'une œuvre ou d'un modèle originaire de Tournai ou du Hainaut, où l'on utilisait également ce motif.

Les artistes présents à Amiens ont eux aussi opté pour le travail de matériaux importés, mais également pour l'élaboration de modèles originaux plutôt que pour la copie des œuvres hainuyères. En témoigne une série de tableaux votifs dont les caractéristiques ne sont partagées par aucun autre milieu, et qui puisent leur originalité dans les autres productions figurées du milieu amiénois. Un groupe se caractérise par la présence d'un ange dans la partie inférieure du cadre du tableau, tenant les armoiries du ou des défunts, motif récurrent de la fin du Moyen Âge et présent, entre autres, dans les sculptures de *l'Histoire de saint-Firmin* dans les clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens.

Les tableaux votifs à fonds peints de paysages sont certainement les formes les plus originales et les plus remarquables de cette production, destinées à la clientèle amiénoise. Seul deux d'entre eux n'ont pas disparu. Commandés par des membres de la famille Fontaine, ils proviennent de l'ancienne église Saint-Rémi d'Amiens, et sont aujourd'hui conservés au Musée de Picardie. La première date des années 1480 (fig. 12). Deux défunts prient à genoux devant une scène de la Crucifixion dans laquelle apparaissent la Vierge, saint Jean, sainte Catherine et un saint en costume d'évêque. Dans le fond, un cortège de soldats à pied et à cheval se dirige vers une ville fortifiée bordée d'eau. La scène est pourvue de nombreux détails, depuis les costumes des personnages jusqu'à l'architecture. Le second tableau, offert par Jean de Fontaine et Marie de Conty présente au centre est représentée une Déposition de Croix autour de laquelle prient les nombreux membres de la famille des défunts, présentés par sainte Barbe et par une seconde sainte accompagnée d'un dragon, sainte Marguerite ou peut-être sainte Marthe. La taille et la polychromie est plus grossière que dans le précédent, bien qu'on remarque, dans le coin supérieur droit, les restes d'une ville peinte d'une certaine qualité rappelant le premier tableau votif

rattaché à la famille Fontaine. Les dessins des frères Duthoit¹⁹ permettent d'identifier d'autres tableaux inédits de ce type, bien qu'aucun de ces croquis ne permette de dire précisément à quoi pouvait ressembler le fond peint, dont seul quelques éléments ont été reproduits²⁰.

Ludovic Nys, dans son étude sur les tableaux votifs tournaisiens, a mis en évidence la probable origine locale de ces œuvres conservées à Amiens²¹. Leur composition est très proche, peut-être plus encore que pour ceux issus de milieux plus septentrionaux, de l'enluminure et de la peinture locales. La crucifixion du tableau votif de la famille Fontaine est ainsi très similaire à celle des *Heures à l'usage d'Amiens*, attribuée au Maître d'Antoine Clabault (fig. 13), autant dans la composition que dans le dessin²². On pourrait même également le rapprocher du *Triptyque du Calvaire* de Rogier van der Weyden: on y retrouve le même *perizonium* flottant au vent, contrastant avec la rigidité du corps du Christ. Les tableaux votifs produits dans la région hainuyère au début du XIV^e siècle ont joué un rôle majeur dans la constitution des modèles des primitifs flamands, qui à leur tour ont inspiré les tableaux votifs amiénois. On est ici en présence d'un phénomène d'influences entre peinture et sculpture, qui dans le cas du monument funéraire de la famille Fontaine, s'entremêlent et se complètent.

Si les modèles précis utilisés par les artistes ayant réalisés ces tableaux votifs restent encore à identifier, il est indéniable que ces œuvres sont le fruit d'une étroite collaboration entre tailleurs d'images et peintres. Un seul et même artiste ou atelier ne peut pas être à l'origine de ce dernier. Les statuts des métiers de l'image promulgués en 1491 dans la ville d'Amiens, interdisaient de cumuler les professions: un sculpteur ne pouvait être peintre ou même embaucher un peintre, et inversement²³. Le caractère très pictural des compositions des tableaux votifs suggère donc qu'un peintre avait certainement fourni un modèle à un sculpteur et avait assuré la mise en couleur et la réalisation des fonds et des figures.

¹⁹ Les frères Duthoit sont des artistes sculpteurs, peintres et dessinateurs et des restaurateurs amiénois du XIX^e siècle. Voir PINETTE, Matthieu, LERNOUT, Françoise, DELAS, Raphaële, WISCART, Jean-Marie, *Aimé et Louis Duthoit. Derniers imagiers du Moyen Âge*, catalogue d'exposition (Musée de Picardie, 13 sept. - 30 nov. 2003), Amiens, 2003.

²⁰ M. P. Duthoit VI-62 (Crucifixion semblant similaire à celle de la famille Fontaine, arbres et collines représentés dans le fond); M. P. Duthoit XIV-74 (relief d'un paysage esquissé dans le fond d'une Vierge de Pitié); M. P. Duthoit VI-30 (paysage avec arbre dans le fond d'un *Ecce Homo*).

²¹ NYS, Ludovic, *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre 1350-1475*, Louvain-la-Neuve, 2001, p. 144-146.

²² *Missel à l'usage d'Amiens*, attribuée au Maître d'Antoine Clabault, Amiens, Bibliothèque municipale d'Amiens, ms. 0163, f. 155v.

²³ Publiés dans THIERRY, Augustin, *Recueil des monuments inédits de l'histoire du Tiers Etat. 1^{ère} série. Chartes, coutumes, actes municipaux, statuts des corporations d'arts et métiers des villes et communes de France. Région Nord, t. II, contenant les pièces relatives à l'histoire de la ville d'Amiens, depuis le XV^e jusqu'au XVII^e siècle*, Paris, 1853, pp. 447-449.

L'exemple du monument funéraire d'Adrien de Hénencourt offre un exemple bien documenté de collaboration entre artistes. Le testament et les comptes de l'exécution testamentaire offrent de précieux renseignements à propos de la réalisation du tombeau encore visible dans la cathédrale Notre-Dame d'Amiens. D'après son testament, Adrien de Hénencourt a eu selon les critères médiévaux 'une bonne mort', c'est-à-dire une mort préparée à l'avance, avec un testament précis et même un emplacement prévu à l'avance pour son tombeau, auquel il avait réfléchi de son vivant²⁴. Les comptes de l'exécution testamentaire permettent quant à eux de connaître le nom de chaque individu impliqué dans l'élaboration de ce projet. Antoine Anquier, 'tailleur d'image' amiénois, a sculpté le gisant d'après un 'patron' esquissé par le 'peintre' Guillaume Lagnier. Un second 'peintre', Pierre Palette, était chargé de mettre en couleur la sculpture. Le gisant fut posé sur une dalle en pierre de Tournai commandée au 'tailleur de marbre' tournaisien François Beddet²⁵. Une plaque de cuivre du 'fondeur' Pierre de la Cauchie gravée d'une épitaphe rédigée par le prêtre Jehan de Beguines se trouvait autrefois en dessous de la niche qui abrite le gisant. Enfin, une grille de fer fournie par le 'serrurier' Jehan Parent, également disparue, fermait l'ensemble. Le tombeau d'Adrien de Hénencourt est donc l'objet d'une collaboration entre six artistes aux spécialités différentes et aux horizons divers.

Le tombeau de Ferry de Beauvoir, oncle d'Adrien de Hénencourt, également commandé par ce dernier, apporte une autre preuve de l'importance de la peinture dans les monuments funéraires amiénois: une grande peinture murale se déploie autour de la niche du gisant, dans une mise en scène qui le sublime et le met en valeur (fig. 14). Deux chanoines et deux anges dévoilent le catafalque sur lequel repose le gisant. Avec son caractère funéraire avéré, elle participe activement à la composition du tombeau. Dans la niche même du défunt, un collègue apostolique chantant le *Credo* et deux pleurants accompagnent le défunt évêque. Une nouvelle fois, des similitudes sont observables avec les œuvres du Maître d'Antoine Clabaut, notamment la Vierge au Manteau de l'*Escritel de la confrérie Notre-Dame-du-Puy*²⁶.

²⁴ BAYARD, Florence, *L'art de bien mourir au XV^e siècle. Etude sur les arts de bien mourir au bas Moyen Âge à la lumière d'un ars moriendi allemand du XV^e siècle*, Paris, 1999.

²⁵ Certainement Jean Bedet, imagier, graveur de lames et carrier à Tournai, mentionné dans BEAULIEU, BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, cit., p. 10 et NYS, *La pierre de Tournai*, cit. pp. 176-178, ou bien son fils.

²⁶ *Escritel de la confrérie Notre-Dame du Puy d'Amiens*, attribué au Maître d'Antoine Clabaut, Amiens, vers 1490-1491, Société des Antiquaires de Picardie, ms. 23, voir GIL, Marc, «Escritel de la confrérie du puy Notre-Dame d'Amiens» in Gil MARC, Laetitia BARRAGUE-ZOUÏTA, Régis COTTENTIN, Hattori CORDELA,

Utiliser une clôture sculptée de chœur ou de transept comme monument funéraire était bien établi dans la cathédrale d'Amiens. Le chanoine Gilles Aux Cousteaux initia cette pratique, en commandant dans son testament la clôture du transept nord racontant l'histoire de saint Jacques-le-Majeur et au pied de laquelle il se fit enterrer. Il a été suivi par le chanoine Jean Wytz, en 1522, qui fit de même avec la clôture du transept sud avec le thème le Temple de Jérusalem, puis Jehan Saquespée qui plaça son priant sur un pilier de la clôture du chœur dont il était le commanditaire, aujourd'hui disparue, racontant le début de l'histoire des saints Victorin, Gentien et Fuscien. Cette solution permettait de monumentaliser la sépulture. Dans ces monuments aussi peinture et sculpture se rencontraient, la plupart des niches composant ces clôtures possédant un fond peint et la totalité des figures était polychromée et dorée.

La collaboration entre artistes et l'origine des modèles utilisés posent la question du degré de liberté de chacun des acteurs du processus de création d'un monument funéraire. Ce degré ne semble pas évoluer en fonction du type de monument réalisé. Certes, les monuments funéraires de grandes dimensions, de type gisant ou priant, et les monuments au programme ambitieux sont plus susceptibles d'avoir été pensés en amont par le commanditaire qui aura veillé à passer un contrat ou à mentionner dans son testament ses volontés en matière de sépulture. Cependant des monuments funéraires moins ambitieux en termes de dimension et de matériau, comme des dalles épigraphiques, n'étaient pas pour autant abandonnés à la fantaisie de l'artiste. Ainsi la dalle du chanoine Jean de la Chapelle, destinée à la cathédrale de Cambrai, fut réalisée en 1491 par l'imagier tournaisien Jean Bedel ou Bedet d'après un patron réalisé par Gabriel Clouet, frère de Jean Clouet²⁷. La même attention s'observe pour le monument du chanoine de Cambrai Michel de Beringhen, qui dans son testament précise qu'Alart Genoie devra réaliser son monument funéraire selon le patron du peintre Herman, en 1457. Le degré de liberté du sculpteur est donc, en apparence, dans les cas précités, moindre que celui du peintre.

Cependant, la liberté du peintre qui réalise le patron doit aussi être interrogée : comment le patron a été élaboré ? Quels types de recommandations a fourni le commanditaire ? Aucun contrat de commande n'ayant été retrouvé à Amiens, il est

Illuminations. Trésors d'enluminures des musées de France – Jan Fabre, catalogue d'exposition (Lille, Palais des Beaux-Arts, 7 nov. 2013- 10 fév. 2014), Lille, 2013, notice 46, p. 233.

²⁷ BEAULIEU, BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Âge*, cit., p. 10 et NYS, *La pierre de Tournai*, cit., p. 177.

difficile de fixer une règle générale pour le processus de commande et d'élaboration d'un monument funéraire, ses formes semblant cependant relever principalement de la volonté du commanditaire. L'intérêt d'un tel sujet réside donc en grande partie dans la possibilité de cerner les nuances de la personnalité du défunt.

Enfin, l'exemple du monument funéraire de Jean Coquillant pour la cathédrale de Saint-Omer vient souligner toute la complexité du sujet: le futur défunt a demandé dans son testament qu'on lui réalise un monument funéraire similaire au tableau votif de Michel Ponche, déjà présent dans ladite cathédrale. À l'examen de l'œuvre conservée, on constate que seul le type de monument a été imité, et non la composition ni l'iconographie²⁸: sur le modèle est représentée une Vierge à l'Enfant et le donateur n'apparaît pas; sur sa réplique le donateur prie devant une Vierge de Pitié.

Les ressources en matériau de la ville d'Amiens ne lui ont pas permis de développer une production d'art funéraire aussi intense qu'à Paris ou à Tournai. Ses peintres et imagiers ont cependant su trouver des solutions originales pour faire face à la demande et à la concurrence accrue venue de ces deux villes. C'est la conjonction de ces esprits créatifs qui a permis la création d'œuvres remarquables, comme le tableau votif de la famille Fontaine. Des analyses stylistiques plus poussées permettraient de mieux identifier la personnalité des artistes ont participé à son élaboration. La question des monuments funéraires en cuivre n'a pas été ici évoquée, principalement par manque de source, autant matérielle que textuelle, mais on peut estimer qu'ils furent le fruit du même type de collaboration. La poursuite de l'étude systématique du monument funéraire à l'échelle de la Picardie permettra de mettre au jour réseaux d'échanges matériels, commerciaux, humains et artistiques qui ont nourris cette production. Au-delà de l'attitude face à la mort, c'est finalement bien sur l'humain que l'étude des monuments funéraires nous en dit plus.

²⁸ GIL, NYS, *Saint-Omer*, cit., p. 234.

La scultura funeraria nell'isola di Sardegna tra XII e XIV secolo, rapporti e interazioni con la cultura figurativa del Mediterraneo occidentale

Andrea Pala (Università degli Studi di Cagliari),

Abstract

Lo studio della scultura funeraria nella Sardegna basso medievale è un argomento controverso, che non è stato ancora trattato in un quadro complessivo dalla storiografia specialistica. Questa lacuna è dovuta principalmente alla scarsità di fonti materiali giunte a noi. Tra queste si annoverano però diversi manufatti scultorei che testimoniano una produzione dal XII sino al XIV secolo, periodo in cui si affermano e chiudono il loro corso storico nell'Isola quattro nuove entità statuali: i regni giudicali, comandati da un giudice (*iudex sive rex*) come riportato dalle fonti scritte. Dall'esame degli elementi superstiti, in alcuni casi ancora *in situ* in altri alienati in collezioni museali italiane o europee, è possibile riscontrare delle opere di alto livello qualitativo, spesso provenienti da officine scultoree centro italiane. Una di queste è la statua marmorea di un vescovo attribuita a Nino Pisano, esponente di una delle botteghe peninsulari più importanti del Trecento. Nella relazione si farà un'analisi storiografica e si evidenzieranno i problemi ancora aperti per la ricostruzione storico artistica della produzione scultorea medievale nei monumenti funerari isolani, spesso commissionati da personaggi di alto rango. A partire dall'esame delle fonti scritte, si prenderanno in esame le singole opere scultoree e i monumenti più complessi, passando dal riconoscimento iconografico alla loro collocazione originaria, quando non nota, nonché all'individuazione dei possibili committenti. Si cercherà così di restituire un quadro complessivo della condizione locale, che si rapporta a un ben più ampio scenario storico artistico che travalica i confini regionali e che vede la Sardegna medievale perfettamente inserita in uno contesto internazionale.

Parole chiave

Mediterraneo, Medioevo, Sardegna, cultura, monumenti funerari

Lo studio della scultura funeraria nella Sardegna basso medievale è un argomento controverso che non è stato ancora trattato in un quadro d'insieme dalla storiografia specialistica. Questa lacuna è dovuta principalmente alla scarsità di fonti materiali giunte a noi. Tra la metà del X e gli inizi dell'XI secolo non si hanno testimonianze di sculture riferibili a contesti funerari, per quanto sia documentata la presenza di tombe a camera nel meridione dell'isola che avrebbero ospitato personaggi di rango¹ e che avrebbero potuto conservare qualche associazione figurativa nella scultura. Purtroppo ad oggi ciò non è verificabile. Soltanto le fonti scritte fanno pensare all'esistenza di sepolture monumentali riferibili alla cerchia giudicale nel XII secolo², anche se non sappiamo se questi monumenti fossero dotati di un apparato plastico che riportava l'effigie, o immagini diverse, per celebrare la memoria dei defunti. È possibile trovare un'interessante testimonianza nel condaghe di Santa Maria di Bonàrcado, che «raduna le registrazioni di atti e memorie relative alla vita del monastero benedettino camaldolese di Bonàrcado, dipendente dalla badia camaldolese di San Zenone di Pisa», che partono dal 1110 circa sino a giungere fino alla metà del XIII secolo³. Nel documento si attesta che il giudice Pietro I di Arborea, nel confermare al monastero alcuni beni in uomini e terre, elencava *toto sa parzone de donna Tococele et dessas terras d'afiu ki derat pro armari sa clesia et issu monumentu suo*⁴, ovverossia tutta la parte di donna Tococele e delle terre derivanti da successione ereditaria, da lei donate per dotare la chiesa e il suo sepolcro⁵. Il giudice Pietro I menzionato nella fonte è documentato tra il 1172 e il 1207, apparteneva alla casata indigena dei Lacon-Serra ed era figlio di Barisone I, che regna dal 1146-1185: alla sua presenza fu consacrata la *clesia nova* di Santa Maria di Bonàrcado, annessa al monastero camaldolese istituito attorno al 1110 per volontà del giudice arborense Costantino I, che l'aveva affidato all'abate di San Zeno a Pisa⁶. La donna Tococele era sposata a Gonnario-Comita de Gunale, giudice di

¹ CORONEO, Roberto, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, Nuoro, 2000, p. 43.

² A fronte di una frammentarietà di fonti scritte per i secoli anteriori all'anno Mille, l'intensificarsi delle carted'archivio dall'XI secolo in poi consentì di appurare la divisione della Sardegna nei quattro giudicati o regni di Cagliari, Arborea, Gallura e Torres. SCHENA, Olivetta, «La Sardegna nel Mediterraneo bizantino (secoli VIII-XI): aspetti e problemi storici», in Rossana MARTORELLI (a cura di), *Settecento-Millecento. Storia, Archeologia e arte nei "Secoli Bui" del Mediterraneo. Dalle fonti scritte, archeologiche ed artistiche alla ricostruzione della vicenda storica: la Sardegna laboratorio di esperienze culturali*, Cagliari, 2013, pp. 48-54.

³ VIRDIS, Maurizio (a cura di), *Il Condaghe di Santa Maria di Bonàrcado*, Cagliari, 2002, p. XIII.

⁴ *Ibidem*, p. 10, doc. 1 [c. 1r].

⁵ BOSCOLO, Alberto, «Sepolture in Sardegna nell'alto medioevo», *Archivio Storico Sardo*, XXXVI, 1989, pp. 77-82.

⁶ CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, cit. p. 35.

Arborea e di Torres⁷. Si deduce così che qualche rapporto doveva esistere tra chiesa e sepolcro, poiché la donazione era avvenuta allo scopo preciso di fornire al monastero i mezzi perché avesse cura di entrambi. Dalle attestazioni emerge così la figura di una donna di altissimo lignaggio che possedeva beni e terre di cui poteva disporre secondo la sua volontà⁸. Malgrado questi indizi, nessuna traccia materiale del presunto sepolcro è giunta a noi, tantomeno si annoverano immagini che conservino memoria della sua esistenza.

Nel nord dell'isola si erge la chiesa di San Pietro di Sorres, la cui vicenda edilizia si fa risalire tra la seconda metà dell'XI e la seconda metà del XII secolo⁹. La chiesa fu cattedrale della diocesi di Sorra (oggi Sorres) almeno dal 1112, come attesta l'esistenza in quell'anno di un *sorranus episcopus* di nome Giacomo¹⁰, poi inglobata dall'archidiocesi di Sassari in seguito alla bolla di unione emanata da Giulio II nel 1503¹¹. All'interno dell'edificio, nella prima campata nord, è conservata una scultura funeraria, costituita da una piccola arca sostenuta da due mensole incassate nel paramento murario, di cui una è dotata di stemma (fig. 15). Sopra il blocco parallelepipedo poggia la scultura di un vescovo sdraiato con le mani incrociate sul petto e le vesti del suo ministero, ovvero la mitria, il pastorale e quello che è stato indicato come un pallio¹². Un altro elemento significativo all'interno della chiesa è un sarcofago che designa – anche questo – quasi certamente la sepoltura di un vescovo (fig. 16), come si desume dal pastorale scolpito al centro della fronte accompagnato, sulla destra, da una croce patente. Il sarcofago è ora dotato di una lastra che lo copre parzialmente, aggiunta in anni vicini a noi, come dimostrerebbe già la testimonianza del *Viaggio in Sardegna* di Paul Valery del 1834 dove il sepolcro è ricordato come «tomba vuota e scoperta» in una chiesa in stato di totale degrado¹³. Negli anni Settanta del secolo scorso Giancarlo Zichi ha ipotizzato che i resti del prelado che si trovavano al suo interno siano stati esumati e sistemati nell'arca più

⁷ BROOK, Lindsay Leonard, CASULA, Francesco Cesare, COSTA, Maria Mercedes, OLIVA, Anna Maria, PAVONI, Romeo, TANGHERONI, Marco (a cura di), *Genealogie Medioevali di Sardegna*, Cagliari-Sassari, 1984, pp. 159-160.

⁸ CORONEO, *Scultura mediobizantina in Sardegna*, cit. p. 35.

⁹ CORONEO, Roberto, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo Trecento*, Nuoro, 1993, pp. 96-101.

¹⁰ ZICHI, Giancarlo, *Sorres e la sua diocesi*, Sassari, 1975, p. 41.

¹¹ TURTAS, Raimondo, «Erezione, traslazione e unione di diocesi in Sardegna durante il regno di Ferdinando II d'Aragona (1479-1516)», in *Actas del VII convegno di Storia della Chiesa in Italia*, Roma, 1990, pp. 715-755.

¹² LILLIU, Osvaldo, *La cattedrale di San Pietro di Sorres. Genesi di un'architettura medioevale in Sardegna*, Parma, 2011, p. 79.

¹³ VALERY, Paul, *Viaggio in Sardegna*, Nuoro, 2003, pp. 60-61.

piccola posta in alto¹⁴. In realtà Zichi riprende un'ipotesi già avanzata da Dionigi Scano che nel 1907 vedeva «un rozzo sarcofago ricavato da un masso monolitico in calcare, che ha grafito una croce vescovile». Lo Scano pensava che il sarcofago fosse un «lavoro mediocre del XIII secolo in cui le ridotte dimensioni inducono a ritenere che esso sia stato un postumo omaggio dei canonici di Sorres a qualche illustre e venerato presule della diocesi e che questo raccogliesse le spoglie del vescovo effigiato nella chiesa di San Pietro»¹⁵. Al di là della presunta esumazione e spostamento dei resti, che andrebbe supportata da sostanziate argomentazioni, ma che non fa certamente escludere l'esistenza *ab origine* di un monumento più complesso, dovrebbe essere innanzitutto verificata la collocazione originaria della piccola scultura del vescovo posta in alto, tradizionalmente riconosciuta – insieme al sottostante sarcofago – come sepoltura di Goffredo, monaco cistercense che resse la diocesi di Sorres dal 1171 al 1178¹⁶. Tuttavia, diversi sono i problemi relativi a questo/i manufatto/i: struttura originaria, riconoscimento del vescovo raffigurato e dello stemma araldico posto sulla mensola, collocazione all'interno della chiesa nei diversi periodi storici, solo per citare alcune questioni aperte.

Dallo studio preliminare della planimetria della chiesa, si constata che, nella metà dell'Ottocento, Alberto Della Marmora restituiva una collocazione della statua del vescovo nella navata laterale a nord, posta nella quarta campata anziché nella prima dove oggi si trova¹⁷. Anche dalla documentazione fotografica più antica la statua risulta spaccata e con il capo rivolto verso ovest, non verso est come nella sistemazione attuale. Da ciò si deduce, anche prendendo con le dovute cautele gli appunti di viaggio del Della Marmora, che il manufatto ha certamente subito degli spostamenti rispetto alla situazione più antica. La consultazione delle carte d'archivio della Soprintendenza Belle Arti, Archeologia e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e sud Sardegna consente di appurare le modifiche apportate al sarcofago più grande, che nel 1955 risulta senza alcuna copertura della vasca e ancora poggiato direttamente sul pavimento, anziché rialzato come si vede oggi. Inoltre, è interessante prendere in esame le insegne e i paramenti sacri che indossa il vescovo scolpito nella pietra. L'analisi del bacolo pastorale consente solo la generica identificazione dell'asta che percorre tutta la lunghezza del corpo, con ricciolo che si avvolge a fianco alla mitra. Quest'ultima,

¹⁴ ZICHI, *Sorres e la sua diocesi*, cit., p. 232.

¹⁵ SCANO, Dionigi, *Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo*, Cagliari-Sassari, 1907, pp. 181-182.

¹⁶ SERRA, Renata, *La Sardegna*, Milano, 1989, p. 305.

¹⁷ BRIGAGLIA, Manlio, *Alberto della Marmora, Viaggio in Sardegna. Le Antichità*, Nuoro, 2010, II, p. 223, Tav. XXXVIII.

invece, si presta ad un'analisi più dettagliata: dalla forma rappresentata è infatti possibile riconoscere un copricapo in uso già dalla metà del XII secolo, ovverossia con corni (*cornua*) davanti e dietro, generalmente di poca altezza (19-22 cm), che diventeranno più grandi solo a partire dal secolo successivo¹⁸. Lo stato di degrado e la perdita della cromia, che verosimilmente ricopriva la scultura, rende difficile però riconoscere la tipologia precisa del copricapo (mitria semplice, aurifrigiata o preziosa). Il prelado sembra che indossi una pianeta, dove pare che si distingua una guarnizione a croce forcuta in uso dal X-XI secolo anche se maggiormente in auge nei secoli XIII e XIV¹⁹. Sembra però più probabile che il vescovo indossi un'insegna liturgica di grande importanza come il pallio, ornamento del papa e degli arcivescovi, utilizzato anche dai vescovi solo in casi eccezionali²⁰. Si può aggiungere che il vescovo defunto non è raffigurato vivo come *totus homo*, ma come corpo morto nel sonno eterno²¹: forse questo aspetto suggerisce l'esistenza di un monumento più complesso o di una decorazione più articolata all'interno dell'edificio religioso in epoca medievale? Comunque sia, la scultura del vescovo certamente «serviva a garantire la memoria del defunto, nel senso tecnico, liturgico del termine: con la sua presenza, il sepolcro rammenta al clero gli obblighi contratti col defunto [...]. Anche tutti gli altri fedeli erano visibilmente interpellati, affinché le loro preghiere si unissero a quelle dei religiosi»²².

Le sepolture di epoca giudicale nella fabbrica di San Pietro di Sorres rimangono per ora una questione aperta; meglio indagate sono quelle militari di età bizantina individuate nell'area in anni passati²³. È comunque di interesse anche l'intero esame della chiesa, che ha una lunga tradizione storiografica²⁴, nonché la disamina delle carte dei restauri eseguiti sulla struttura dalla fine dell'Ottocento sino alla metà degli anni Cinquanta del secolo scorso²⁵. In particolare, nel paramento murario in facciata possiamo osservare che nell'alzata del gradino della porta d'ingresso vi è l'epigrafe che riporta inciso il nome di un *Mariane Maistro* (MARIANE MAISTRO)

¹⁸ BRAUN, Joseph, *I paramenti sacri. Loro uso e simbolismo*, Torino, 1914, pp. 150-151.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 105-106.

²⁰ *Ibidem*, p. 129.

²¹ Cfr. CONTE, Pietro (a cura di), Erwin PANOFSKY, *La scultura funeraria dall'Antico Egitto a Bernini*, Torino, 2011, p. 77.

²² TOMASI, Michele, *L'arte del Trecento*, Torino, p. 104.

²³ MAETZKE, Guglielmo, «Borutta (Sassari) – Tomba bizantina presso San Pietro di Sorres», in *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1966, pp. 368-374; SPANU, Piergiorgio, *La Sardegna bizantina tra VI e VII secolo*, Oristano, 1998, p. 127.

²⁴ Si veda lo studio più recente: USAI, Nicoletta, «San Pietro di Sorres en Borutta (Sassari). Aspectos y problemas de una catedral románica en Cerdeña», *Románico*, 23, 2016, pp. 40-47.

²⁵ INGEGNO, Alfredo, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano, 1993, pp. 203, 210, 240, 252, 280.

preceduto da un *signum crucis* (fig. 17), che si presta a più interpretazioni, forse la più credibile delle quali individua il Mariane come un *magister*, la più importante delle maestranze coinvolte nella realizzazione della chiesa di San Pietro in un periodo non facilmente determinabile²⁶. Si tratterebbe di una firma, oppure di altro? Per cercare di trovare risposte a queste domande, a mio avviso, un aspetto che merita ulteriori ricerche risiede proprio nell'esame del luogo in cui si trova quest'epigrafe: la soglia della chiesa, dove la firma è in bella vista, in un posto di passaggio e di ingresso in cattedrale. Sarebbe forse questo uno spazio più adatto ad accogliere la sepoltura del capo di una bottega capace di soddisfare richieste importanti e impegnative, tanto da lasciare il suo nome letteralmente scolpito sulla pietra a futura memoria? Se così fosse, non sarebbe senz'altro l'unico caso nel Medioevo, come dimostra la più celebre sepoltura di Buscheto nella facciata duomo di Pisa. Inoltre, l'esame del paramento murario a pochi metri dalla scritta, quindi all'altezza del basamento della chiesa, consente di individuare una croce a bracci espansi inscritta in un cerchio, ricavata su di un unico blocco che invita ad indagare ulteriormente su questa parte della struttura.

Il quadro generale di carenza materiale e testuale per il XII e il XIII secolo è manifesto, anche se si registrano sepolture privilegiate in diversi edifici sacri di questo periodo²⁷. Al Duecento si riconduce un monumento funerario conservato nella chiesa di San Pantaleo, nel sud della Sardegna a Dolianova, vicino alla città di Cagliari, capitale dell'omonimo giudicato caduto per mano pisana nel 1258. La chiesa, ex cattedrale dell'antica Dolia, fu edificata in tre fasi tra il XII e il XIII secolo e conclusa tra il 1261 e il 1289 ad opera di maestranze provenienti dal cantiere della chiesa di Santa Maria di Bonarcado. Al 1170 si riferiscono l'impianto trinavato, i pilastri cruciformi e tratti di muratura – fase in cui ebbe un ruolo importante il *Magister Bonanus* (M[AGISTE]R BONANVS) ricordato in una delle iscrizioni della chiesa –, mentre l'alzato è pertinente al XIII secolo²⁸. Il summenzionato monumento, riconducibile al XIII secolo inoltrato, si trova nel prospetto meridionale della chiesa. È stato realizzato con materiali marmorei di reimpiego; una coppia di corti fusti di colonne romane che regge un sarcofago strigilato, sul quale poggiano i pilastri a

²⁶ DELOGU, Raffaello, «Pistoia e la Sardegna nell'architettura romanica», in *Il Romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, atti del I Convegno internazionale di studi medievali di Storia e d'Arte, Pistoia, 1966, p. 94.

²⁷ In ciò che rimane nelle strutture murarie della chiesa di San Pietro a Galtelli (*ante* 1138), nell'abside sono state ricavate due tombe, una con pastorale in rilievo; cfr. CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille*, cit., p. 84. Nella parete esterna dell'abside della chiesa di San Pietro a Galtelli (*ante* 1138) ci sono due cavità quadrangolari destinate a sepolture privilegiate, una delle quali conserva al suo interno un rilievo scolpito di un pastorale.

²⁸ DELOGU, Raffaello, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma, 1953, p. 168.

sezione ottagonale, sormontati dai capitelli per l'imposta dell'archivolto parietale a sesto acuto²⁹.

Più consistenti sono le fonti scritte del secolo successivo che documentano la presenza di un sepolcro dei giudici d'Arborea nella cappella gotica della cattedrale di Oristano, la cui esistenza è corroborata dalle disposizioni testamentarie di Ugone II d'Arborea, che il 4 aprile 1335 dà ordine di essere sepolto, insieme ai suoi antenati, nella cappella di San Bartolomeo, allora in costruzione, nella stessa cattedrale³⁰. Tra le varie questioni Ugone richiede che, se dovesse morire al di fuori delle mura cittadine, il suo corpo venga traslato e sepolto nella stessa cappella³¹. Da questi brevi passaggi si deduce l'importanza rappresentativa del luogo per la corte giudicale. Si può immaginare un sepolcro monumentale dei giudici, anche se non tutti gli studiosi sono d'accordo³², di cui non rimane traccia a causa del rimaneggiamento completo della chiesa a partire dal XIV secolo e pressoché ricostruita tra il 1729 e il 1745³³. Allo stato attuale degli studi neanche il luogo delle sepolture giudicali è conosciuto con certezza poiché i pochi reperti noti riguardano componenti della famiglia giudicale, di cui alcuni solo in forma ipotetica³⁴, ma non giudici, e non hanno fornite valide indicazioni per chiarire la questione. Tra questi sicuramente ricordiamo una lastra di marmo con epigrafe e stemma, posta nella chiesa di Santa Chiara in Oristano, relativa alla sepoltura di Costanza di Saluzzo, consorte del giudice Pietro III d'Arborea, rimasta vedova nel 1347, che si ritirò nel monastero clariano trascorrendo qui gli ultimi mesi della sua vita³⁵.

Tra i vari manufatti oristanesi allo stato erratico e forse decontestualizzati, si annovera la statua marmorea di un vescovo conservata nella chiesa di San Francesco, che non è da escludere fosse destinata ad ornare un monumento più complesso. La statua (fig. 18) – alta circa 1 metro – rappresenta l'immagine di un vescovo abbigliato con i paramenti sacri degni del suo rango: una lunga tunica cade morbida sino al basamento, coperta da un mantello con alto cappuccio che scende dietro le spalle. I tratti del volto sono segnati dalle profonde rughe della fronte e da

²⁹ CORONEO, *Architettura romanica dalla metà del Mille*, cit., pp. 202, 206-207.

³⁰ BOSCOLO, Alberto, CASULA, Francesco Cesare, TOLA, Pasquale (a cura di), *Codice Diplomatico della Sardegna*, Sassari, I, 1985, doc. XLI, p. 2017.

³¹ GAVIANO, Paolo, «Il sepolcro dei giudici di Arborea in San Bartolomeo, cappella gotica della Cattedrale di Oristano», in Giampaolo MELE (a cura di), *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale al Settecento*, atti del 2° convegno internazionale di studi (Oristano, 7-10 dicembre 2000), Oristano, 2005, p. 259.

³² *Ibidem*, p. 261.

³³ NAITZA, Salvatore, *Architettura dal tardo '600 al classicismo purista*, Nuoro, 1992, pp. 70-72.

³⁴ ADDIS, Ovidio, «Un sarcofago giudicale arborense», *Archivio Storico Sardo*, XXV, 1957, pp. 1-14.

³⁵ TASCA, Cecilia, «Le influenze pisane nella produzione epigrafica sarda e catalana del XIV secolo», *Archivio Storico Sardo*, 35, 1987, p. 61.

quelle intorno agli occhi. La lunga barba si divide in quattro ciocche simmetriche e ricade sopra la veste. La testa è coronata da una mitria bicuspidata, riconducibile alla tipologia di mitria aurifregiata, ornata da piccole guglie ricurve poste sul bordo dei due pannelli. Grazie ad un'osservazione ravvicinata si può constatare che questo copricapo era ornato nelle fasce da girali fitomorfi arricchiti da preziosi decori in foglia d'oro, di cui si riscontrano ancora le tracce. Una mitria dalle forme analoghe a quella della statua, seppure priva delle guglie uncinata, la si può trovare nella mitria preziosa custodita nell'ex cattedrale di Santa Giusta risalente al XIV secolo³⁶. L'esame delle mani consente di appurare che queste sono coperte da *chirotecae*, cioè guanti pontificali, il cui uso ai vescovi poteva essere concesso solo dall'autorità papale. Nel dito medio della mano destra vi è traccia di un anello, forse dipinto e trattato con meccatura o doratura dopo la fase di definizione plastica. Il vescovo con la stessa mano impugnava un bacolo pastorale, di cui sono riconoscibili un frammento dell'asta che passa tra il dito anulare e quello medio e le tracce degli attacchi dove questo aderiva, sia nello scollo del mantello che nel piede destro. Il prelado con la mano sinistra regge un libro chiuso da due stringhe parallele, decorato sul piatto da una rosetta quadrilobata e da sei borchie. I paramenti liturgici conservano tracce di decorazioni floreali e colorazione anche nel bordo del mantello, maggiormente visibili nella parte destra della statua e nella parte posteriore, in coincidenza con la piega del braccio sinistro. La cromia azzurra stesa all'interno del mantello ne costituisce un altro tratto distintivo, percepibile anche nell'epigrafe incisa sul basamento ottagonale in marmo su cui la statua poggia, dove si legge: NINUS: MAGI(S)TRI: ANDREE: DE PISIS: ME FECIT che assegna la paternità dell'opera a Nino Pisano, figlio di Andrea autore della porta sud di bronzo del Battistero di Firenze (1330-1336), del quale si ha notizia nel 1348-1368³⁷. Il manufatto uscirebbe quindi da una delle botteghe peninsulari più importanti del Trecento. Di conseguenza, la statua sarebbe giunta dall'area centro italiana nel giudicato di Arborea, dove per l'intero corso del XIV secolo si continueranno ad importare sculture gotiche provenienti da atelier toscani, come ad esempio le statue lignee tardo trecentesche-inizio quattrocentesche della chiesa dell'Annunciata di Oristano e della chiesa dell'Angelo di Sagama³⁸. La scultura di questo vescovo è nota agli studiosi solo dal novembre 1900, quando l'ingegnere Dionigi Scano, nelle pagine

³⁶ PASOLINI, Alessandra, «Le mitrie vescovili», in Roberto CORONEO (a cura di), *La cattedrale di Santa Giusta. Architetture e arredi dall'XI al XIX secolo*, Cagliari, 2010, pp. 225-236.

³⁷ BURRESI, Mariagiulia, «Per l'identificazione di Nino Pisano», *Critica d'Arte*, XX, 128, (marzo-aprile 1973), pp. 6-12.

³⁸ FENU, Ivo Serafino, «L'Annunciata di Oristano e l'Angelo di Sagama problemi attributivi e storici», in MELE, *Chiesa, potere politico*, cit., pp. 221-248.

della rivista *Arte e Storia*, diede notizia del ritrovamento della statua «buttata tra i rottami e i calcinacci» di un antico fondaco del convento di San Francesco a Oristano³⁹. Da allora la statua è conservata nei suoi locali. La datazione è generalmente riferita all'età matura di Nino Pisano, cioè al 1360-68⁴⁰, ma anche agli anni più giovanili della sua produzione⁴¹. Si precisa che, nonostante di Nino restino ben tre opere firmate, la ricostruzione della sua personalità e della sua attività è stata rallentata dalle numerose incertezze relative alla loro collocazione cronologica ed al loro rapporto con la testimonianza del Vasari che gli attribuì altre opere, sulle quali una rivisitazione critica degli studiosi ha espresso dei dubbi. Diversi nodi sono ancora da sciogliere per la ricostruzione storico artistica dell'opera oristanese, a partire dal riconoscimento iconografico sino alla sua collocazione originaria. La problematica della committenza rimane aperta per una statua dalla qualità esecutiva molto alta, che prevedeva senz'altro un importante impegno economico. Per lo studio del manufatto, non si possono negare le assonanze, per un determinato periodo, tra la chiesa di San Francesco di Oristano e la chiesa di Santa Maria Novella a Firenze: «entrambi gli edifici conservano due statue marmoree firmate dallo scultore Nino Pisano, come lo stesso vescovo di Oristano e la Madonna col Bambino conservata nella cappella Rucellai fiorentina», ma anche crocifissi gotici dolorosi affini e molto vicini stilisticamente (il cosiddetto crocifisso di Nicodemo oristanese e quello della cappella della Pura in Santa Maria Novella, quasi attribuibili alla stessa bottega)⁴². Un particolare che, tra le altre cose, suggerisce di intraprendere un'indagine sia sui rapporti tra francescani e domenicani, sia sugli artisti che gravitavano attorno a questi ordini religiosi⁴³. È infatti noto che i frati Minori e i Predicatori appartenevano entrambi alla provincia di Toscana e che i conventi sardi mantenevano stretti contatti con le istituzioni religiose di terraferma, sicuramente con quelle di Pisa⁴⁴. L'iconografia della statua oristanese è stata associata alla figura San Basilio Magno in base alla presenza dell'omonimo reliquiario conservato nella stessa chiesa, che i più recenti studi di Salvatore Cosentino e di Roberto Coroneo

³⁹ SCANO, Dionigi. «Una statua di Nino Pisano in Sardegna», *Arte e Storia*, XIX, (III della terza serie), nn. 20-21, 1900, p. 133.

⁴⁰ SERRA, Renata, *Pittura e scultura dall'età romanica dalla metà del Mille al primo Trecento*, Nuoro, 1990, p. 59, con bibliografia precedente.

⁴¹ FIDERER MOSKOWITZ, Anita, *The sculpture of Andrea and Nino Pisano*, Cambridge-New York-Melbourne, 1986.

⁴² PALA, Andrea, «Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano, un modello di iconografia francescana in Sardegna», *IKON-Journal of Iconographic Studies/Časopis za ikonografske studije*, 3, 2010, p. 132.

⁴³ PALA, Andrea, «La produzione artistica nel regno di Arborea tra potere giudiciale e Ordini mendicanti (XIII-XIV secolo)», *RIME*, 16/1, giugno 2016, pp. 75-76.

⁴⁴ MELONI, Maria Giuseppina, «Ordini religiosi e politica regia nella Sardegna catalano-aragonesese della prima metà del XIV secolo», *Anuario de Estudios Medievales*, 24, 1994, p. 834.

hanno però ricondotto alle reliquie di San Gregorio di Nazianzo⁴⁵. Il riferimento a un santo specifico non è comunque supportato da prove documentarie o da precisi riferimenti iconografici. Ci sarebbe forse da notare che le vesti portate dal vescovo potrebbero essere riconducibili più ai Predicatori che ai Minori conventuali, soprattutto per l'assenza del cingolo in vita. Per una nuova direzione della ricerca, è forse utile ricordare che tra il 1312 e il 1339 è arcivescovo di Oristano il padre domenicano Guido Cattaneo, «diviso da subito nella curia arcivescovile e gli incarichi politici e diplomatici alla corte di Ugone II d'Arborea, che lo elegge suo fidato consigliere ed amico»⁴⁶. I difficili rapporti dell'arcivescovo con i francescani non possono essere negati⁴⁷, in particolare in un periodo in cui le controversie teologiche all'interno dell'ordine giunsero anche in Sardegna. In questi anni il convento oristanese riveste una grande importanza, come testimonierebbe anche un documento del 20 giugno 1330, restituito nel codice diplomatico di Guido Cattaneo, che riporta le disposizioni di Alfonso IV d'Aragona (1327-1336) sulla raccolta dei proventi per la spedizione contro Granada e Genova⁴⁸. Proprio la chiesa dei frati Minori, e non la cattedrale, è scelta per ospitare una cassa di legno dotata di serrature per farvi confluire i contributi⁴⁹. È senz'altro di interesse anche una lettera precedente a questa, datata al 28 marzo 1329, dove Alfonso IV intima al Cattaneo di metter fine agli eccessi che va commettendo contro i frati: tra questi abusi si deve annoverare senz'altro il divieto imposto dal primate di essere seppelliti nella chiesa del convento, pena la scomunica⁵⁰. Si registra, infatti, una ritorsione del Cattaneo contro i francescani che vede i canonici, mandati dall'arcivescovo stesso, impegnati sia nell'offesa della croce dei Minori, calpestata coi piedi nel fango, sia nell'appropriazione indebita di un turibolo e del secchiello dell'acqua benedetta. L'azione violenta si conclude col fermento dei frati, ai quali fu anche proibito di portare in processione la croce senza l'autorizzazione del vescovo⁵¹. Un dato

⁴⁵ COSENTINO, Salvatore, «Sul cosiddetto reliquiario di san Basilio conservato nella chiesa di San Francesco in Oristano», *Néa 'Póμῆ. Rivista di ricerche bizantinistiche*, n. 5, 2008, pp. 169-184; CORONEO, Roberto, «Un argento epigrafico bizantino in Sardegna: il Reliquiario di San Basilio nel San Francesco di Oristano», in MELE, *Chiesa, potere politico*, cit., pp. 161-175.

⁴⁶ SCHENA, Olivetta, «Guido Cattaneo, *Tyrenensis et Arborensis archiepiscopus*, tra Regno d'Arborea e Corona d'Aragona», *Schede Medievali*, 41 (gennaio-dicembre 2013), p. 192.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ CONDE Y DELGADO DE MOLINA, Rafael (a cura di), *Codice diplomatico di Guido Cattaneo*, Oristano, 2012, doc. 56, p. 157.

⁴⁹ DANIELI, Nadir, «Per una rilettura delle fasi architettoniche dell'area della cattedrale di Oristano nei secoli VIII-XIV», in *...in ecclesia Sancte Marie de Arestano, in basilica videlicet Sancti Micaelis, que dicitur Paradisus*, atti del Seminario di Studio (Oristano, 29 settembre 2013), Oristano, 2014, p. 62.

⁵⁰ CONDE Y DELGADO DE MOLINA, *Codice diplomatico*, cit., pp. 140-141.

⁵¹ *Ibidem*.

altrettanto grave è documentato nella negazione dell'Eucarestia e di tutti i sacramenti ai fedeli che si sarebbero confessati presso i frati e che poi avrebbero scelto di essere sepolti nella chiesa di San Francesco⁵². Le intrinseche ragioni economiche associate alle sepolture nella chiesa sono evidenti⁵³ e meritano un'adeguata indagine sullo sviluppo architettonico dell'edificio conventuale nel XIV secolo, che prevedeva senz'altro un investimento finanziario ricavabile anche dalle inumazioni a cui erano spesso legati i lasciti testamentari. Dei *turibulum et vas aque* cui si fa riferimento nella lettera del 28 marzo 1329⁵⁴ non vi è più traccia, constatando ancora una volta che questa tipologia di suppellettili trecentesche, ma anche di epoca precedente, sono documentabili in Sardegna solo nelle fonti scritte o in quelle iconografiche⁵⁵. È inoltre difficile identificare la croce cui si fa riferimento nell'increscioso episodio riportato nello stesso scritto di Alfonso IV indirizzato a Guido Cattaneo, anche se forse sarebbe possibile inquadrare in questo difficile periodo storico l'arrivo del crocifisso di Nicodemo, il cui legame con la persona dell'arcivescovo domenicano o al suo *entourage* è ancora da verificare, rispetto ai dati oggettivi che lo vedono collocato in un edificio che appartiene alla comunità francescana. Così come sarebbe importante riflettere proprio sull'iconografia della statua del Santo Vescovo, che per diversi aspetti potrebbe essere riconosciuto nello stesso *Tyrenensis et Arborensis archiepiscopus* Guido Cattaneo, la cui effigie scultorea sarebbe potuta essere contenuta entro una loggetta sistemata a corredo di un monumento funerario, come ad esempio è ipotizzabile per il gruppo veneziano con la figura della Vergine col Bambino e i santi Pietro e Paolo, realizzato da Nino Pisano e collaboratori, posto al di sopra della tomba del doge Marco Cornaro⁵⁶. La scultura giunta a noi ha delle corrispondenze cronologiche di poco successive alla morte del primate domenicano (*ante* 17 ottobre 1339)⁵⁷, la cui memoria visiva potrebbe essere stata affidata proprio a questa statua. D'altronde il Cattaneo risulta verosimilmente essere il più importante arcivescovo arborense dell'intero

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Dall'esame della documentazione scritta sui primi insediamenti mendicanti presenti nell'isola si registra un'interferenza del clero diocesano a discapito dei diritti dei frati. In particolare, sembra probabile che lo stesso clero incoraggiasse gli esecutori testamentari a trattenere pagamenti di legati dovuti ai Minori. Cfr. WEBSTER, Jill R. «The early catalan mendicants in Sardinia», in *Biblioteca Francescana Sarda*, II, nn. 1-2, Oristano, 1988, pp. 13-14.

⁵⁴ CONDE Y DELGADO DE MOLINA, *Codice diplomatico*, cit., p. 140.

⁵⁵ PALA, Andrea, *Arredo liturgico medievale. La documentazione scritta e materiale in Sardegna fra IV e XIV secolo*, Cagliari, 2011, pp. 130-132, 170, 174, 188, 190.

⁵⁶ Si veda: BURRESI, Mariagiulia (a cura di), *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Milano, 1983, pp. 31, 114, 118, 183 (scheda n. 25).

⁵⁷ Si veda: VIDILI, Massimiliano, *Cronotassi documentata degli arcivescovi d'Arborea dalla seconda metà del secolo XI al Concilio di Trento*, (Studi Arborensi, 1), Roma, 2010, pp. 47, 98.

Medioevo per la sua lunga e rilevante attività condotta e documentata in centosei attestazioni⁵⁸. Nonostante ciò, purtroppo ad oggi non si conservano dati utili che attestino un legame tra il manufatto e la persona dell'arcivescovo.

È certamente ancora un campo da esplorare quello della scultura funeraria della Sardegna giudicale. Così come si dovrebbe affrontare uno studio sistematico dei vari frammenti scultorei erratici o collocati in collezioni museali, come le colonne cariatidi rinvenute agli inizi del Novecento⁵⁹, ora nella Liebieghaus di Francoforte⁶⁰, provenienti dalla cattedrale cittadina e ascritte agli anni Trenta/Quaranta del XIV secolo⁶¹, ma che meritano una revisione critica. Per giustificare la presenza della statua marmorea nella chiesa di San Francesco e spiegare la ancora poco chiara collocazione originaria di alcune opere oristanesi, sarebbe utile ricordare gli episodi dell'invasione francese della città nel febbraio del 1637, quando lo stesso tesoro della cattedrale, benché trasferito in un nascondiglio sicuro, fu saccheggiato dagli occupanti⁶². Non deve però stupire l'iconografia del 'nostro' vescovo, con il pastorale e il libro tenuto dalla mano sinistra, che trova dei precedenti già nel monumento dell'arcivescovo Wichmann von Seeburg (1192) nella cattedrale di Magdeburgo in Germania⁶³. Nel Trecento è inoltre indubbio il grande contributo che diede la spiritualità mendicante nel rinnovamento iconografico⁶⁴, di cui è necessario tenere conto per l'esame della produzione artistica di questo periodo.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 42-43, 98-116.

⁵⁹ SCANO, *Storia dell'arte in Sardegna*, cit., pp. 410, 416-417.

⁶⁰ *Gotische Bildwerke. Liebieghaus*, Liebieghaus, Frankfurt am Main, 1966, schede nn. 22-24.

⁶¹ SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica*, cit., pp. 50, 54, scheda 19, con bibliografia precedente.

⁶² MURGIA, Giovanni, «Edifici di culto e clero di Oristano dopo l'attacco francese del 1637», in MELE, *Chiesa, potere politico*, cit., p. 351.

⁶³ BADHAM, Sally e OOSTERWIJK, Sophie «"Monumentum aere perennius"? Precious-metal effigial tomb monuments in Europe 1080-1430», *Church monuments. Journal of Church Monument Society*, XXX, 2015, p. 19.

⁶⁴ TOMASI, *L'arte del Trecento*, cit., pp. 88-89.

A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro: 'dos cadernos de modelos' à *mise en abyme*

Francisco Teixeira (Universidade do Algarve)

Resumo

Os túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro, existentes no mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobça, há muito que têm merecido a atenção da historiografia da arte em Portugal. Nos últimos anos, as análises desenvolvidas em teses e artigos permitiram um aprofundamento de vários problemas e questões levantados por estas duas excepcionais obras escultóricas, nomeadamente a nível iconográfico. Menos atenção tem sido dada à problemática do trabalho da, ou das oficinas que realizaram as suas arcas tumulares e jacentes. Nesta comunicação analisa-se a questão dos modelos e da singularidade da microarquitectura aí presente, colocando-se problemas quanto à utilização de 'cadernos de desenhos', à presença de uma linguagem, em pequena escala, do tardo-gótico, destacando-se a utilização, em vários casos, de *mise en abyme*. Estas análises permitem-nos reflectir sobre o papel do encomendador, D. Pedro I, e analisar elementos essenciais do trabalho dos escultores, contribuindo para a compreensão das novidades destas duas arcas tumulares em relação à anterior escultura funerária em Portugal.

Palavras-chave

Microarquitectura, túmulo de D. Pedro, túmulo de D. Inês de Castro, escultura funerária

As duas oficinas

Os túmulos de D. Inês de Castro e de D. Pedro I, que se encontram no mosteiro cisterciense de Santa Maria de Alcobaça, constituem duas obras-primas da escultura funerária medieval (fig. 19).

Datados de meados do século XIV, os diferentes estudos consideram, vulgarmente, que o primeiro terá sido realizado entre 1358 e 1360 e o túmulo régio entre este ano e 1366¹. Sem discutir aqui os problemas que estas datações colocam, importa realçar que permitem pensar que a feitura dos mesmos terá demorado entre 4 e 6 anos.

Fernão Lopes, na sua crónica trecentista dedicada ao rei D. Pedro I, diz-nos que o seu túmulo é *mui subtilmente obrado*, numa atitude própria de um homem do século XIV em que se valorizava o trabalho manual. Ao longo do século XX, a historiografia da arte em Portugal foi realçando a riqueza da decoração arquitectónica, ímpar no panorama da escultura funerária em Portugal pela variedade e qualidade de soluções apresentadas ao longo dos faciais das duas arcas, podendo justificar-se essa realidade escultórica pelo gosto medieval da *varietas*².

Essa diversidade de representação de elementos arquitectónicos está bem patente em ambos os túmulos, constituindo o primeiro aspecto visualmente em destaque nas suas arcas tumulares. No entanto, sendo legítima essa argumentação do interesse pela *varietas*, parece-nos insuficiente, já que ninguém parece negar o mesmo gosto medieval pela diversidade nos encomendadores dos outros túmulos medievais com elementos arquitectónicos muito mais repetitivos e modestos sob o ponto de vista escultórico. Para além do invulgar programa de imagens historiadas dos dois túmulos, pensadas conjuntamente de maneira a exprimirem correspondências simbólicas entre os dois sepulcros, o que primeiro chama a sua atenção, como já realçámos, é o conjunto de representações da arquitectura em pequena escala, separando as diversas personagens sagradas, as cenas narrativas, hierarquizando imagens e contribuindo, como na arquitectura construída, para a sua dignificação.

Uma visão geral das arcas tumulares evoca realidades arquitectónicas distintas ao espectador. Neste aspecto, alguns dos mais estimulantes estudos sobre os dois

¹ A bibliografia mais completa sobre os túmulos pode ser vista em: SILVA, José Custódio Vieira da, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, Lisboa, 2003; AFONSO, Luís Urbano, *O Ser e o Tempo. As idades do Homem no Gótico Português*, Casal de Cambra, 2003. Apenas MORALES, Serafim, «El Texto Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D.ª Inês», in Aires do NASCIMENTO e Cristina RIBEIRO (orgs.), *Actas do 4º Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de Outubro de 1991)*, Lisboa, 1993, vol. 1, pp.71-89, indica diferente cronologia, embora sem justificar.

² Sobre a *varietas* na arte medieval: WIRTH, Jean, *Sur le Statut de l'Object d'Art au Moyen Age*, Genebra, 2007, p. 27.

monumentos funerários oferecem interpretações diferentes: uma catedral do Norte, uma catedral do Sul ou, noutra proposta mais diferenciada, um claustro³.

Sem desenvolver aqui este problema da interpretação global das microarquitecturas, parece-nos, no entanto, merecerem destaque dois aspectos: em primeiro lugar a questão várias vezes enunciada das relações entre a microarquitectura e a arquitectura real, construída, na qual uma das vias interpretativas diz respeito ao aspecto 'experimental' da microarquitectura; em segundo lugar, e apesar dos autores não nos apresentarem a sua argumentação a este respeito, o facto da visão conjunta de qualquer das arcas lembrar a representação de alçados, o tipo de desenho de arquitectura mais vulgar no século XIV, nomeadamente em desenhos de catedrais na Europa, indício que deve ser entendido, em primeiro lugar, como significando um conhecimento e experiência do desenho de arquitectura⁴.

Ambos os túmulos foram encomendados pelo rei D. Pedro I, revelando o desejo de mandar realizar duas obras que se distinguiam na época pela complexidade de soluções na microarquitectura, sem comparação com as arcas funerárias realizadas anteriormente.

Sendo o rei o encomendador, não parece credível que tivesse dado indicações aos mestres pedreiros em relação a todo o tipo de elementos arquitectónicos a escolher nas arcas, tanto mais que apesar do peso do encomendador na feitura das obras tumulares medievais, seria certamente dada alguma liberdade aos artífices no tocante a alguns pormenores.

Ao contrário de uma mera apreciação geral dos túmulos, cuja complexidade exigia um planeamento no desenho arquitectónico, uma análise mais pormenorizada sugere, inclusive, hesitações e aparentes mudanças na escolha de alguns elementos 'decorativos'⁵. Nestas duas arcas a problemática revela-se ainda mais complexa na medida em que se tem defendido a existência de um 'orientador' para os programas iconográficos, dada a sua complexidade, apresentando soluções únicas no panorama da escultura funerária europeia. Daí que este 'orientador'

³ Propostas que aparecem respectivamente em: SILVA, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, cit., p. 93; FERREIRA, Emídio M., *Um Pensamento de Pedra, Os Jacentes Duplos Medievais e o Túmulo dos Pinheiros na Colegiada de Guimarães*, [s.l.], 2013, p. 44; PEREIRA, Paulo, «A Arquitectura enquanto Metáfora. Iconografia da Arquitectura (séculos XII-XVI)», in *A Arquitectura Imaginária, Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, catálogo da exposição (Museu Nacional de Arte Antiga, 1 de Dezembro de 2012-30 de Março de 2013), Lisboa, pp. 92-101.

⁴ Sobre a questão do desenho de arquitectura, e em particular do desenho de fachadas como elemento representativo ver: RECHT, Roland, *Le Dessin d'Architecture*, Paris, 1995, p. 50.

⁵ Em relação ao problema de eventuais mudanças de um projecto inicial ver: TEIXEIRA, Francisco, «A Microarquitectura nos Túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro», in *IV Congresso de História da Arte Portuguesa, Homenagem a José-Augusto França. Actas*, Lisboa, 2014, pp. 333-338.

possuísse conhecimentos teológicos e religiosos necessariamente superiores aos do rei D. Pedro I.

A compreensão do papel desse ‘orientador’, como alguém que concebeu um programa iconográfico, é tanto mais difícil quando, como já foi criticamente destacado, a própria noção de programa é de complexa utilização para a Idade Média. Sem desenvolver esta problemática, na medida em que nos centramos nas relações entre microarquitectura e trabalho escultórico, como indiciadora da compreensão dos trabalhos das oficinas, note-se que entre outros problemas, se confunde na mesma noção de programa a ideia de um projecto inicial e de um resultado final numa obra artística⁶.

O túmulo de D. Inês de Castro apesar de ter sido certamente o primeiro a ser esculpido, para recolher o corpo primeiramente depositado no convento de Santa-Clara-a-Velha em Coimbra, revela-nos maior diversidade de soluções na microarquitectura, bem patente no modo como se articulam os gabletes com os outros elementos arquitectónicos em miniatura. Foi sublinhado ter este túmulo um aspecto ‘mais convencional’, mas cremos ser esta apreciação referente aos programas narrativos⁷. Mais problemática nos parece ser a afirmação de Francisco Pato de Macedo e de Maria José Goulão da maior simplicidade das ‘arquitecturas’ neste túmulo, encontrando paralelo com a afirmação de Mário Barroca para quem a arca tumular do rei apresenta «maior barroquismo»⁸.

A continuidade de ambas as arcas na ‘tradição’ da escultura funerária medieval portuguesa tem sido igualmente sublinhada, destacando-se vários dos elementos arquitectónicos presentes. Para ilustrar esta ‘tradição’, comparando-se o trabalho escultórico das duas arcas com exemplos anteriores, tem sido utilizado o exemplo da arca do rei D. Dinis, patente no mosteiro cisterciense de Odivelas, datada de 1324. O mesmo ‘modelo’ baseado no desenho arquitectónico das edículas terá tido continuidade na arca de D. Leonor Afonso, em Santa Clara de Santarém, da primeira metade do século XIV, e, com ‘ projecção maior’, em ambos os túmulos alcobacenses (fig. 20)⁹.

⁶ PASTOUREAU, Michel, «Programme, Histoire d'un mot, histoire d'un concept», in Jean-Marie GUILLOUET e Claudia RABEL (orgs), *Le Programme. Une Notion Pertinente en Histoire de l'Art Médiéval?*, Paris, 2011, pp. 17-25.

⁷ MORALEJO, «El Texto Alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y D^a Inês», cit., p. 89.

⁸ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, «Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês», in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, 1995, vol. I, p. 448; ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário, *O Gótico*, Lisboa, 2002, p. 240.

⁹ SILVA, José Custódio Vieira da, «Memória e Imagem. Reflexões sobre a Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)», *Revista de História da Arte*, 1, 2005, p.72.

A análise da modelação e feitura dos exemplos indicados parece-nos, contudo, merecer conclusões distintas. Se o túmulo de D. Dinis nos mostra, pelo gabletes, pelo cuidado na volumetria da microarquitectura, pela inserção de elementos verticais entre gabletes, o melhor trabalho escultórico de microarquitectura na escultura funerária anterior aos túmulos de D. Inês de Castro e D. Pedro (apesar das diferenças), menos robusta nos parece a comparação com a arca de Santarém, com arcos polilobados de pouco rigor geométrico, sem a utilização de diferentes planos, mostrando simples gravações na pedra¹⁰.

Numa apreciação de carácter muito geral, essa 'tradição' na escultura funerária pode ser alargada a outras obras, nomeadamente de mestre Pêro, numa genealogia da microarquitectura, em que se procuram outros túmulos com edículas. Merece referência, a este respeito, a apreciação de Pato de Macedo e Maria José Goulão, chamando a atenção para o facto de em ambas as arcas alcobacenses se fazer uso de edículas estreitas e de edículas largas (acompanhando a tipologia criada por Virgílio Correia em 1927), o que as afastaria do túmulo de D. Dinis¹¹.

Não é fácil conjugar estas apreciações de carácter geral quanto à riqueza da microarquitectura dos dois túmulos, com o trabalho das oficinas. Pelo seu grau de generalidade, é ingrato partir das apreciações anteriores, mais de carácter estético que estilístico, para um levantamento de hipóteses relativas à mão-de-obra.

Numa apreciação também sintética, Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão anunciam a possibilidade, que na verdade se pode aplicar a outros túmulos monumentais, da existência de vários artistas a trabalhar nos túmulos por ser possível detectar a «presença de várias mãos»¹².

Mais explícita quanto ao tipo de mão-de-obra utilizada, Joana Ramôa avança com a hipótese de nos encontrarmos perante «o trabalho simultâneo de dois mestres diferentes» nas duas arcas¹³. Argumenta, em particular, com o friso percorrendo superiormente qualquer das arcas, em que se inscrevem escudos. A diferença nesse trabalho surge como reveladora de um trabalho escultórico distinto numa e outra arca.

Os mesmos frisos têm servido como indício de outra natureza, mas distinta do tipo de mão-de-obra em causa: para Paulo Pereira os frisos dos túmulos

¹⁰ Sobre as deficiências do trabalho escultórico na arca de D^a. Leonor Afonso ver: ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de, *A Anunciação na Arte Medieval em Portugal. Estudo Iconográfico*, Porto, 1983; TEIXEIRA, Francisco, «O Túmulo de Leonor Afonso: espaço, imagens e gestualidade», in *Santarém na Idade Média*, actas do colóquio, Santarém, 2007, pp. 23-34.

¹¹ MACEDO, GOULÃO, «Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês», cit., pp. 443-453.

¹² *Ibidem*, p. 446.

¹³ RAMÔA MELO, Joana, *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*, Tese de Doutoramento, Lisboa, 2012, p. 378.

alcobacenses são semelhantes aos existentes em túmulos como os do infante Filipe na igreja de Santa Maria de Villalcazar de Sirga, ou no sarcófago da igreja do mosteiro de Santa Maria de Palazuelos, sugerindo que, ao contrário da teoria que defende a presença de eventuais mestres portugueses, os mestres dos túmulos de D. Pedro e D. Inês teriam a sua origem na zona de Burgos¹⁴.

Em qualquer dos casos, as análises anteriores focam em particular elementos arquitectónicos em miniatura que podem ser considerados secundários, pese a importância simbólica que assumem por se interligarem a elementos heráldicos. Por outro lado, os exemplos aduzidos por Paulo Pereira, sendo significativos numa tipologia das arcas com vários níveis e possuindo um friso heráldico na sua parte superior, apresentam significativas diferenças em relação às arcas de Alcobaça que estamos a analisar. Num dos casos, os escudos são intercalados por pequenos elementos verticais, como se fossem contrafortes lisos, enquanto no outro exemplo por entre as armas dispõem-se construções em miniatura, sempre idênticas, com vários níveis, com os níveis superiores de menor dimensão que os inferiores.

Noutra apreciação genérica, José Custódio Vieira da Silva chamou a atenção para os «pormenores no tratamento escultórico» de ambas as arcas, permitindo supor terem sido realizadas por «mãos diferentes», ao contrário dos jacentes, realizados pelo mesmo artista¹⁵. Sublinha, igualmente a aproximação entre o jacente do monarca e a estátua jacente de D. Lopo Fernandes Pacheco, de meados do século XIV e presente numa capela do deambulatório da Sé de Lisboa, reafirmando o que já tinha sido defendido por Aarão de Lacerda¹⁶.

Estando longe do nosso propósito entrar num estudo dos jacentes, sublinhe-se, tendo em conta aquela análise, encontrarmo-nos em presença de um trabalho especializado, com divisão entre a arca e o jacente. Esta observação parece, de resto, coerente com outros exemplos, como o de D. Gonçalo Pereira, onde se nota o trabalho de mãos distintas entre a arca e o jacente. Neste caso, parece poder-se avançar que na primeira trabalha mestre Pêro, conhecido escultor também pelo trabalho de peças de vulto, enquanto o jacente terá ficado a cargo de mestre Telo Garcia. Este túmulo revela-se igualmente significativo, a respeito da mão-de-obra, porque exemplifica a circulação de mestres, neste caso de Lisboa e de Coimbra.

A análise das arcas de Alcobaça, no que respeita à divisão, especialização e hierarquia do trabalho escultórico, exige uma observação cuidadosa da obra,

¹⁴ PEREIRA, Paulo, *A Fábrica Medieval. Conceção e Construção na Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*, Tese de Doutoramento, Lisboa, 2011, p. 319.

¹⁵ SILVA, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, cit., p. 79.

¹⁶ LACERDA, Aarão, *História da Arte em Portugal*, Porto, 1942, p.478.

incidindo primeiro no túmulo de D. Inês de Castro, o primeiro a ser concluído. Este estudo passa, em primeiro lugar, pelo exame dos conjuntos figurativos, atendendo principalmente à representação dos corpos e à situação no interior das edículas (fig. 21).

Nas pequenas edículas temos a representação de várias personagens de vestes compridas, identificadas como profetas do Antigo Testamento, apresentando uma filacteria que se desdobra frente ao tronco¹⁷. Estes profetas encontram-se, dadas as pequenas dimensões das edículas, por vezes completamente juntos às colunas de um dos lados. Em todos eles, a atitude é frontal em relação ao espectador, quer pela disposição dos corpos, quer pela situação da cabeça. Apenas se verifica uma pequena sugestão de movimento pela presença, por vezes, de um braço dobrado junto ao corpo.

Na arca tumular do rei encontramos idêntico ritmo de grandes e pequenas edículas. No entanto, as personagens mostram, na sua maioria, os corpos a três quartos, uma cabeça realizada por escultores diferentes da arca de D. Inês, pela sua modelação e proporções em relação ao corpo; estas cabeças mostram-se inclinadas para um dos lados, com uma rotação bastante pronunciada (fig. 21).

Esta diferença na espacialidade dos corpos, e na disposição em relação ao espectador coloca a questão de nos depararmos perante escultores diferentes, inclusive no trabalho das edículas das duas faces maiores do túmulo régio. Este aspecto merece relevo, na medida em que pode significar estarmos perante um trabalho simultâneo nas duas faces da arca, contribuindo para a existência de qualidades plásticas distintas a par de uma mais rápida feitura da mesma.

Poderá colocar-se a hipótese de nos encontrarmos perante o trabalho de um escultor secundário que começou apenas a trabalhar no túmulo do rei, correspondendo à entrada em funções de novo um artífice que vinha juntar-se à oficina que já tinha trabalhado no primeiro túmulo. No entanto, não cremos que se trate de uma mera nova divisão de trabalho no seio da 'oficina primitiva', tendo cabido uma simples tarefa secundária a um escultor menos dotado, e por isso sem ter esculpido imagens historiadas das edículas maiores¹⁸.

As maiores dimensões da arca régia possibilitaram a criação de maior relevo nas microarquitecturas em relação ao fundo, maior contraste entre elementos arquitectónicos em miniatura, e originando, pelo facto dos gabletes serem mais agudos, um maior espaço livre entre eles, com uma perfuração da pedra dando a

¹⁷ Ver exemplo em: SILVA, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, cit., p. 83.

¹⁸ Sobre os escultores 'secundários' ver: ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, *De Pierre, d'Or et de Feu*, Fayard, Paris, 1999, p. 233.

sugestão de 'rendilhado'. Estas diferenças entre as duas arcas podem ser interpretadas apenas como a resolução de dificuldades sentidas na feitura da primeira, bem patentes na disposição espacial de várias figuras, como é particularmente notório na imagem da Última Ceia, com a colocação de Judas sob a mesa, enrugando a toalha, por notória falta de espaço (fig. 22).

A análise da espacialidade das personagens integrando as cenas da vida de São Bartolomeu, no túmulo de D. Pedro, revela, mais uma vez, diferenças significativas no trabalho escultórico em relação às cenas da Infância e Paixão de Cristo, no interior das edículas maiores do túmulo da amada régia. Encontramos, no túmulo de D. Pedro, as personagens com pregas mais profundas, a utilização generalizada de pregas em 'v', mantos que quebram antes de atingirem o solo e, repetidamente, mantos que se arrastam pelo chão, junto ao corpo. Também esses corpos contidos nas edículas maiores revelam uma mais natural envolvência pelas vestes, limitando as diferentes partes do corpo, sem excluir a multiplicação das pregas, antes indicada, característica do ilusionismo e do gosto que a escultura gótica vai desenvolver. Pela disposição espacial das personagens, conferindo-lhes um espaço próprio e pela articulação mais pronunciada das várias partes do corpo, as figuras adquirem movimento o que permite dar vida a essas personagens.

As diferenças do trabalho escultórico surgem tão pronunciadas que não nos parecem susceptíveis de serem vistas como um simples aproveitamento da experiência escultórica adquirida na feitura do primeiro túmulo, quando o pouco tempo que terá mediado entre a feitura das duas arcas não deveria possibilitar tão acentuadas divergências nas qualidades plásticas da figuração, devendo serem interpretadas como o resultado do trabalho efectuado por artistas distintos.

Como vimos, o vocabulário empregue para exprimir a actividade de vários escultores no trabalho das arcas e dos jacentes – 'mão-de-obra', 'artistas', 'mestres' – não permite facilmente uma compreensão rigorosa da hierarquia das oficinas presentes, embora tal facto seja em parte justificável pela inexistência de documentação relativa à feitura destas peças. Apesar desta lacuna, o que se conhece a nível europeu das oficinas de escultura (mesmo sendo mais tardias), as características da aprendizagem do trabalho, no seio das mesmas, cabendo as tarefas mais importantes, na elaboração de figuras de vulto e de relevo, aos mestres à frente de uma oficina¹⁹, possibilita, com algum rigor que se coloque a hipótese de serem dois mestres, com as suas oficinas a trabalhar respectivamente em cada arca tumular alcobacense.

¹⁹ Sobre as oficinas medievais ver: WIRTH, Jean, *La Datation de la Sculpture Médiévale*, Genebra, 2004, p.176 e sgs.

O trabalho da microarquitectura

Após a análise da escultura figurativa para entender a diversidade e a hierarquia da mão de obra que terá trabalhado nas arcas funerárias, importa reflectir sobre a microarquitectura presente, preocupação principal deste estudo.

No túmulo de D. Inês de Castro deparamo-nos com um trabalho de microarquitectura particularmente complexo, pela opção de apresentar gabletes mais diferenciados que no segundo túmulo. Não apenas pela não repetição do tipo de arcos sob os gabletes, mas também pelas várias tipologias na articulação entre gabletes, óculos e arcos. A variação dos elementos arquitectónicos em miniatura, sem repetições no exterior de cada imagem narrativa, repete-se no friso superior, em que apenas cada par de figuras apresenta a mesma arcaria (fig. 22).

Esta variação na microarquitectura revela também um trabalho de grande complexidade no desenho arquitectónico. Herdeiros da geometria de Gaspard Monge, é-nos difícil compreender as dificuldades existentes no século XIV para passar de um desenho geométrico para a pedra, das duas para as três dimensões ou, por outras palavras, da geometria para a escultura. A arca de D. Inês de Castro, à semelhança da arca do rei, revela a execução prévia de um desenho geométrico que não encontra paralelo com as exigências da realização de qualquer arca trecentista em Portugal. Daí se compreende a referência constante nos estudos sobre as ambas as arcas à necessidade de um 'caderno de modelos', como uma exigência para um conhecimento geométrico pouco vulgar e indispensável para a realização de motivos arquitectónicos diversificados e rigorosos²⁰.

Não sabemos, de facto, se existiu algum 'caderno de modelos', tanto mais que a nível europeu esses 'cadernos' parecem ter desaparecido ao longo do século XIII, a crer nos exemplares que chegaram até aos nossos dias²¹. Teria existido, não só para necessidade das duas oficinas, como para apresentação do que se tem denominado 'projecto' ao encomendador e, neste caso também, certamente, ao 'orientador' antes referido. Esse 'caderno de modelos' não consistiria numa espécie de catálogo de arcos, ou outro tipo de desenhos de arquitectura, mas simplesmente num desenho servindo para o mestre de cada arca mostrar como seria o seu trabalho. Mais que um códice contendo material de carácter 'pedagógico', como o próprio nome pode sugerir, seria um elemento de contacto e informação entre o mestre e quem encomendava uma obra, apresentando uma proposta de obra²².

²⁰ SILVA, *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*, cit., p. 93; PEREIRA, «A Arquitectura enquanto Metáfora Iconografia da Arquitectura (séculos XII-XVI)», cit., p. 94.

²¹ WIRTH, *La Datation de la Sculpture Médiévale*, cit., p. 177.

²² *Ibidem*, p. 177.

Para a realização de pormenores arquitectónicos na pedra utilizavam-se os gabaritos, de que nos chegaram imagens medievais e que mais não eram do que moldes que permitiam concretizar na pedra a execução de várias figuras. Embora Paulo Pereira tenha colocado a hipótese do uso de gabaritos na feitura dos túmulos²³, o seu uso terá sido certamente limitado, perante as dificuldades de traçar, na pedra, arcos e figuras geométricas com pequenas dimensões, por vezes apenas com dois milímetros.

Vimos anteriormente como vários exemplos da escultura funerária em Portugal permitem falar em trabalho especializado, pelo menos na divisão de tarefas entre arcas e jacentes. As exigências de um desenho geométrico de grande rigor em ambas as arcas, nas quais terão trabalhado duas oficinas distintas, mantendo a qualidade no desenho e na concepção da microarquitectura em qualquer delas, permitem supor a presença de um terceiro mestre especialista no desenho geométrico.

Há uma outra característica do trabalho das arcas que não tem sido assinalada: apesar de Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão terem defendido que «as arquitecturas adequam-se às figuras representadas»²⁴, julgamos essa qualidade do trabalho escultórico pouco alcançada. Parecem-nos, pelo contrário, bem patentes as dificuldades, em várias edículas de ambas as arcas, de articular as imagens historiadas no interior das grandes edículas com as microarquitecturas que as limitam, pela falta de um espaço próprio para as diferentes personagens, inclusive com a sobreposição de microarquitecturas no interior das imagens, como encontramos, no túmulo régio, na cena em que São Bartolomeu é esfolado. Várias das imagens possibilitam verificar como a troca da microarquitectura no exterior de uma cena por outra microarquitectura, utilizada noutra imagem narrativa próxima libertava espacialmente as figuras e impedia o contacto vulgar entre as personagens e os elementos arquitectónicos, constringendo o escultor que as teve de criar para representar a vida de Cristo ou de São Bartolomeu.

A qualidade do desenho arquitectónico e geométrico, certamente um desejo da parte do rei e do orientador das arcas, com uma complexidade extraordinária mesmo no panorama europeu trecentista, conduziu a que o desenho arquitectónico se contivesse a si mesmo, num domínio técnico de grande qualidade, numa verdadeira *mise en abyme*. Esse efeito de divisão dos elementos por meio do desenho arquitectónico, da junção de novos elementos, de miniaturização elevada, várias vezes com interpenetração das formas arquitectónicas, só foi possível por via do que consideramos ter existido na feitura das arcas de D. Pedro e D. Inês de Castro:

²³ PEREIRA, «A Arquitectura enquanto Metáfora. Iconografia da Arquitectura (séculos XII -XVI)», cit., p. 94.

²⁴ MACEDO, GOULÃO, «Os Túmulos de D. Pedro e D.^a Inês», cit., p. 448.

um mestre do desenho arquitectónico, para além dos mestres escultores de cada uma das arcas.

Os túmulos góticos do Panteão dos Almeida em Abrantes. Estratégias de significação

Francisco Henriques (Universidade de Lisboa, CIEBA)

Resumo

Tendo sido apontadas afinidades estilísticas e compositivas entre os túmulos de D. Diogo e D. Lopo de Almeida, na igreja de Nossa Senhora do Castelo, em Abrantes, com os da Ínclita Geração, no mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, nunca estas foram inteiramente clarificadas do ponto de vista geométrico e estrutural das suas organizações compositivas.

Na análise comparativa aqui efetuada apuraram-se as metodologias geométricas de composição, clarificando se terão sido gizadas segundo uma metodologia comum, se terão seguido outras similares, ou, eventualmente, se nenhuma tenha sido aplicada.

Perante as referidas semelhanças e a grande proximidade cronológica entre estas obras, procurou-se apurar a origem e as relações entre os respectivos encomendadores, bem como a hipotética relação dos autores, oficina e/ou seguidores, porquanto a linhagem dos Almeidas tenha mantido estreita ligação à coroa e lhe tenha possibilitado o acesso aos mesmos artistas.

Palavras-chave

Tumulária, túmulos de Abrantes, geometria, D. Lopo de Almeida

A linhagem dos Almeida

Se a D. Lopo de Almeida devemos atribuir a encomenda das obras em análise - os túmulos de D. Diogo e de D. Lopo de Almeida, na igreja de Nossa Senhora do Castelo, em Abrantes - necessário será procurar os antecedentes que ligam os Almeida à casa real, aí encontrando a justificação para que fosse autorizada a execução destes túmulos em clara réplica dos da Ínclita Geração na Capela do Fundador da igreja do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, com alguma probabilidade concebidos por artistas envolvidos na grande empreitada real do mosteiro de Santa Maria da Vitória, necessariamente conhecedores e imbuídos da gramática arquitetónica e ornamental que é comum a ambas as obras.

Com alguma segurança, sabemos que Fernão Álvares de Almeida terá sido o primeiro desta linhagem, cuja ascensão social se dá no decurso da crise de 1383-1385¹. Frade cavaleiro da Ordem de Cristo, D. Fernão era homem de confiança do Mestre de Avis, tendo estado ligado à sua tomada de poder, na ação que conduziu à morte do Conde de Andeiro. Foi confirmado cavaleiro de Avis em 1384 e, mais tarde, feito vedor da Fazenda Real e comendador de Vila Viçosa e Juromenha. Ao longo da sua vida foi agraciado com uma série de tenças e mercês, rendas, pensões, terras e imóveis que avultaram a sua fortuna e poderio. Foi comendador e depois claveiro² da Ordem de Avis e integrou o Conselho Real, tendo sido o primeiro desta estirpe a acumular bens e direitos na vila de Abrantes de que foi o primeiro alcaide-mor. Foi também aio dos infantes D. Duarte e D. Pedro, ainda antes de D. João ter sido aclamado o I de Portugal, tendo por dever instruí-los e treiná-los como bons cavaleiros e aperfeiçoá-los no manejo das armas. Embora sujeito às regras que a sua condição de frei cavaleiro lhe impunha, Fernão Álvares de Almeida teve seis filhos de dois casamentos: do primeiro nasceu Álvaro Fernandes de Almeida, que veio a ser alcaide-mor de Torres Novas e, do segundo consórcio, Diogo Fernandes de Almeida, o filho segundogénito.

Por alegados motivos de insanidade mental e esterilidade do primeiro filho da sua segunda união (e esquecendo a existência do verdadeiro primogénito), depois de falecido Fernão Alvares, em 1429, D. Diogo Fernandes de Almeida herdou todos os seus bens, tenças e mercês.

Ainda jovem, D. Diogo pelejou ao lado de D. João I na conquista de Ceuta, tendo sido armado cavaleiro pelo infante D. Duarte cinco dias após a batalha, na mesquita

¹ ALMEIDA, Andreia, *D. Lopo de Almeida: Memórias do Primeiro Conde de Abrantes Entre a Medievalidade e a Modernidade*, Abrantes, 2010.

² Por vezes também denominado clavário, era o guarda das chaves, tesoureiro ou contador, de uma comunidade ou ordem militar.

maior daquela cidade. Confirmado herdeiro legítimo, foi vedor da Fazenda de D. João I, depois de D. Duarte e de D. Afonso V, reposteiro-mor e cavaleiro do Conselho Real. Terá casado sete vezes, embora os dados transmitidos pelos cronistas sejam divergentes³. Brancaamp Freire refere que o seu primeiro consórcio se realizou com Beatriz Anes, filha de D. Pedro da Guerra (que era neto de D. Pedro I e de D. Inês de Castro, portanto, irmão do Mestre de Avis); dessa sua primeira união foi filho primogénito D. Lopo de Almeida que seria, por conseguinte, neto de D. João I.

D. Lopo de Almeida, herdeiro natural de D. Diogo após o seu falecimento em 1450, recebeu de D. Afonso V todas as suas tenças e mercês, as quais, com o tempo, pela sua lealdade e valorosos préstimos, se foram avolumando. Anos mais tarde foi também nomeado cavaleiro do Conselho Real e, em 1471, foi-lhe doado o senhorio de Abrantes e o direito de padroado de todas as igrejas daquela vila. Variadíssimos registos dos cronistas atestam a sua bravura e tenacidade não só enquanto homem de armas, mas igualmente nas múltiplas missões diplomáticas em que desempenhou ações de grande relevo, entre as quais se destaca o papel que teve na embaixada que negociou o casamento da infanta D. Leonor de Portugal com o imperador do Sacro Império Romano, Frederico III.

Figura eminente do seu tempo, D. Lopo de Almeida visitou importantes focos da cultura humanística (Nápoles, Siena, Florença e Roma) e conheceu importantes figuras de mecenas do Renascimento como Cosme de Médicis, que refere nas suas cartas de Itália⁴.

Enquanto mecenas, beneficiou várias instituições monásticas do seu padroado, entre as quais a igreja de Nossa Senhora do Castelo, a igreja de S. João Baptista, o convento de S. Domingos, impulsionando também a construção do hospital do Salvador.

Contando vinte e seis anos, casou com D. Brites da Silva (parente dos Silva de S. Marcos, Tentúgal, por parte da mãe), de cujo consórcio nasceram doze filhos, quase todos distinguindo-se e tornando-se figuras destacadas na sociedade quinhentista portuguesa, entre eles - para referir apenas os de maior nomeada - D. João de Almeida (2^o senhor de Abrantes, cavaleiro do Conselho Real, guarda-mor e vedor da

³ *Livro de Linhagens do Século XV*, Lisboa, 1956; FREIRE, Anselmo Braancamp, *Brasões da Sala de Sintra*, Lisboa, 1901, vol. II, p. 340; MORAIS, Cristovão Alão, *Pedatura Lusitana*, Porto, 1943, t. II, vol. II, p. 398; GAIO, Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Braga, 1938, t. II, p. 72.

⁴ COSTA, António Domingues de Sousa, *Portugueses no Colégio de São Clemente e Universidade de Bolonha Durante o Século XV*, Bolonia, 1990, vol. II, pp. 701-760. CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra - Modelos e Programas Arquitectónicos*, Tese de Doutoramento em História de Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2002, pp. 285-287; PEREIRA, Fernando António Baptista, «O Gosto Artístico dos Almeidas», in *Actas do Colóquio Comemorativo dos 500 Anos do Estado Português da Índia*, Abrantes, 2009, pp. 48-51.

Fazenda de D. Afonso V e de D. João II, mordomo-mor da princesa D. Joana e herdeiro do cargo de D. Jorge, filho bastardo de D. João II), D. Francisco de Almeida (comendador da Ordem de Santiago, guarda-mor de D. João II e da rainha D. Leonor, e 1º vice-rei da Índia), e D. Jorge de Almeida (o bispo bonde de Coimbra, cuja ação mecénática na sua diocese e na sede do bispado é hoje bem conhecida⁵).

Análise plástica

A igreja de Nossa Senhora do Castelo foi fundada em 1215 por D. Afonso II e edificada sobre as ruínas da velha mesquita. Foi depois destruída por um terramoto, em 1429, e reedificada em 1433, por D. Diogo Fernandes de Almeida. Os túmulos de D. Diogo Fernandes de Almeida e de D. Lopo de Almeida, situados no lado da epístola e no lado do evangelho da capela-mor, respetivamente, foram os primeiros do conjunto que nesta igreja deu início ao panteão familiar dos Almeida, expressão de um novo 'gosto' que se iniciou a partir dos túmulos dos membros da Ínclita Geração no mosteiro de Santa Maria da Vitória.

Embora a abertura de arcossólios nas paredes das igrejas fosse prática comum já desde séculos anteriores, os «moimentos alçados»⁶ tiveram em Portugal o seu momento inaugural na Batalha⁷. Com frequência, e muito naturalmente, estas obras inspiravam-se em modelos arquitetónicos coevos⁸, sendo estes, também, um exemplo concreto da replicação do modelo compositivo de um portal.

Muito idênticos entre si, os dois túmulos de Abrantes mimetizam claramente os da Ínclita Geração; e estes, como alguns autores já referiram, colheram as suas referências no portal axial da igreja do Mosteiro⁹. Entre si - os dois túmulos de Abrantes, por um lado, e os quatro túmulos da Batalha, por outro -, pouco ou nada diferem na estruturação e organização compositiva, distinguindo-se sobretudo ao nível dos detalhes escultóricos, a que faremos referência ao longo de uma descrição única focada nas obras de Abrantes.

As estruturas tumulares reforçam e organizam os arcossólios, que se aprofundam no pano murário segundo um arco quebrado, recobrando e

⁵ CRAVEIRO, *O Renascimento em Coimbra*, cit., p. 288 e sgs.

⁶ VILAR, Hermínia Vasconcelos, *A vivência da morte no Portugal medieval: a Estremadura portuguesa (1300 a 1500)*, Redondo, 1995, p.105.

⁷ *Ibidem*.

⁸ PEREIRA, Paulo, *A "Fábrica Medieval". Conceção e Construção na Arquitectura Portuguesa (1150-1550)*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2011.

⁹ CORREIA, Vergílio, *Batalha: Estudo Histórico Artístico e Arqueológico do Mosteiro da Batalha*, Porto, 1929; SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*, Lisboa, 1970; *Guia de Portugal, Vol. II, Estremadura, Alentejo, Algarve*, Lisboa, 1983.

robustecendo todo o nicho, e acolhendo o sarcófago na sua base (figs. 1b e 1c). Tendo este arco como origem, forma-se seguidamente um canopial¹⁰, com os acrescidos segmentos de círculo elevando-se e unindo-se logo acima do fecho daquele. Neste ponto, uma cornija assenta sobre o fecho do arco e nas duas pilastras laterais, estas servindo de reforço estrutural ao conjunto.

A modenatura do arco é formada por um idêntico conjunto de arquivoltas, alternando delicados motivos florais, um bocel e um caveto, e um túmido enrolamento de folhagens. Em baixo, à altura do frontal, as pilastras exibem um relevo simulando pedestais apainelados como elementos de suporte.

O arco quebrado vê-se então emoldurado pelo canopial, consistindo num listel central afestoado no extradorso por um delicado relevo vegetalista. A partir de meia altura acresce-lhe uma faixa acentuando o perfil, à qual se sobrepõe um motivo de folhagem que origina, no topo, o arranque do florão no coroamento da obra.

As pilastras são apaineladas e gabletadas no topo, e os gabletes encimados por pináculos piramidais cogulhados, elevando-se a uma altura ligeiramente inferior à do florão do coroamento. As cantoneiras do arco são preenchidas por uma arcaria cega, numa série de listéis sobrepostos de secção sucessivamente inferior, compondo um rendilhado quadrilobado de grande efeito volumétrico. Sobre a cornija está uma fiada de pequenos arcos trilobados invertidos, coroados de pequenos florões – elementos inexistentes nos túmulos da Batalha. Delimitando frontalmente a altura do sarcófago, encontra-se uma espessa cornija que se prolonga às pilastras laterais, sobrepujada por uma fiada de flores-de-lis.

Os túmulos da Batalha (fig. 23a) evidenciam uma diferença na arquivolta mais interna do arco, vendo-se os enrolamentos mais volumosos e de modulação mais espaçada, simulando desenvolver-se em espiral em volta de um toro e, por isso, gerando um mais interessante jogo formal acentuado pelas diferentes intensidades de luz e sombra. Neste último aspeto, é o túmulo de D. Lopo que colhe maior realce e valor formal destacando-se de todos os outros, compondo, já no intradorso do arco, uma grilhagem formada por pequenos arcos trilobados pendentes, que melhor notabiliza e enriquece visualmente toda a estrutura. Esta arcaria, ausente nos túmulos batalhinos, segue mais de perto a composição do portal axial da igreja de Santa Maria da Vitória.

No interior do nicho, o túmulo de D. Lopo segue a mesma disposição dos da Ínclita Geração¹¹, coberto por uma tampa semicilíndrica, neste caso com o fuste liso

¹⁰ Também de carena, contracurvados ou flamejantes. Cf. SILVA, Jorge Henrique Pais da, CALADO, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e de Arquitectura*, Lisboa, 2005, p. 35.

¹¹ Dos quais se distingue o do infante D. Henrique, tendo sido substituída a tampa por um jacente.

e sem decoração¹²; excetuam-se os extremos da tampa, simetricamente decorados com uma ramada de carvalho com as respetivas folhas e bolotas e uma delicada grilhagem de pequenos arcos trilobados semelhante àquela que distingue o intradorso do arco. Pormenor de interesse é a ligeira inclinação desta tampa do túmulo de D. Lopo, – por contraposição às dos túmulos da Batalha, todas horizontais –, sobrelevando o lado da cabeça. Entre todos os túmulos, o de D. Diogo é o único desprovido desta 'tampa'¹³.

Os frontais dão indicações claras sobre os sepultados, ostentando as suas armas, empresas e epitáfios laudatórios da sua virtude. No túmulo de D. Lopo, pode ler-se *mandou fazer esta sepultura na qual se mandou lançar*, assegurando-nos ter sido ele o comitente destas obras¹⁴.

Necessariamente diferentes são os frontais dos túmulos dos infantes na Batalha, notavelmente esculpidos com a respetiva heráldica e divisas. Sem epitáfios, estes foram substituídos pelos seus *mottos*, esculpidos na cornija que faz o remate do topo de cada sarcófago¹⁵.

Ainda que nos tenhamos referido às estruturas de Abrantes e da Batalha como 'iguais', no que concerne à global organização compositiva destas últimas há um aspeto da maior relevância que importa clarificar: por adequação dos túmulos aos panos de parede da Capela do Fundador, divididos em espaços desiguais por imposição dos pilares que servem a subdivisão daquela planta quadrangular para elevação da abobada octogonal, os túmulos de D. Pedro e o de D. Fernando foram estruturados independentemente e autónomos, enquanto os de D. Henrique e D. João estão unidos sob uma estruturação única, com uma pilastra única ao centro operando a divisão entre arcossólios. Para tal, ajustou-se esta estrutura tumular à largura do vão delimitado pelos pilares estruturais, encontrando-se a pilastra central em exato alinhamento com o mainel principal da janela que acima se rasga e os florões que coroam os canopiais na prumada do intradorso das suas ombreiras.

¹² As tampas dos outros túmulos – de D. Pedro, D. João e D. Fernando (os dois primeiros, sepultados com as esposas, e para elas incluindo também a tampa respetiva) – vêem-se decoradas em relevo de modo igual, como se do escudo português se tratasse.

¹³ Em MACHADO, Carlos de Sousa, FERRINHO, João da Costa, *O Concelho de Abrantes*, Lisboa, 1952, p. 65, refere-se que na parede fundeira do túmulo de D. Lopo existia «insculpida uma cruz com uma cora de mártirios».

¹⁴ (...) faleceu a 16 de Setembro de 1486 e mandou fazer esta sepultura na qual se mandou lançar (...). Para uma completa leitura: ALMEIDA, D. Lopo de Almeida: *Memórias do Primeiro Conde de Abrantes*, cit. pp. 19 e 23.

¹⁵ A propósito do programa comemorativo dos príncipes de Avis cf. FARRE TORRAS, Begoña, *Brotherly love and filial obedience: the commemorative programme of the Avis princes Santa Maria da Vitória, Batalha*, Tese de Mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

Analisadas autonomamente, as estruturas de cada arcossólio possuem todas as mesmas dimensões; no entanto, se os túmulos laterais tivessem sido identicamente alinhados – isto é, centrados com os vãos e janelas respetivas – perder-se-ia a coesão do conjunto, assim como o conceito unitário que presidiu à ideação de D. Duarte¹⁶.

Já o túmulo de D. Duarte de Meneses (fig. 23d), hoje na igreja de S. João do Alporão, em Santarém, também incluído neste mesmo aro de afinidades formais e estilísticas¹⁷, exhibe uma série de elementos que o distanciam desta composição uniforme que caracteriza os dois conjuntos de túmulos acima descritos. Embora obedecendo a uma organização compositiva semelhante – estruturando de forma idêntica os mesmos elementos (um arco lateralmente reforçado por pilastras, encimados por uma cornija sobrepujada pelos gabletes e florão das pilastras e do arco, com o jacente repousando sobre a tampa do sarcófago contido na base da estrutura) –, ainda assim encontramos-lhe uma série de alterações e acrescentos que definitivamente o afastam da estrita composição a que obedecem os anteriores conjuntos, a saber: a subdivisão do arco canopial¹⁸ em duas secções ogivais, com uma platibanda profusamente rendilhada assente em duas pequeninas colunas adossadas ao intradorso do arco; e a inclusão de representações figurativas¹⁹ sob a forma de estatuária de vulto perfeito e altos relevos, para os quais foram criados volumosos e opulentos baldaquinos e mísulas projetantes²⁰. Também diferente é a modenatura do arco, com um distinto conjunto de arquivoltas, seja em número, perfis ou motivos; a decoração das pilastras, neste caso mais diversificada, minuciosa e abundante; ou as cantoneiras, onde a arcaria cega é substituída por uma composição de sarças ardentes ordenadas em fileiras sobrepostas. No topo da estrutura, sobre a cornija, o rendilhado com a arcaria trilobada aproxima-o da composição dos túmulos de Abrantes, elemento inexistente nos túmulos batalhinos.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, cit., p. 20; GOULÃO, Maria José, «As Figuras do Além. A escultura e a Tumulária», in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, 1995, vol. II, p. 173.

¹⁸ E não apontado, como nos outros ficou explícito.

¹⁹ Neste especto afastando-se claramente do restante grupo.

²⁰ Nas pilastras, as imagens da Virgem e de São João, à esquerda e à direita, respetivamente; e no topo, sob o canopial, a representação do Crucificado com quatro anjos colhendo das suas chagas o sangue do sacrifício que celebra a Nova Aliança.

Análise geométrica

Conhecidas as várias metodologias geométricas empregues na génese de obras de arte coevas²¹, dando continuidade aos estudos geométricos por nós efetuados neste âmbito²², optámos por empregar uma série de traçados decorrentes do ‘marco’ em que se inscreve cada uma das obras²³. Verificámos, então, que em nenhuma delas foram usadas estas metodologias como auxiliares prévios de composição, empregues para disposição rigorosa de cada elemento na qual cada um ocupa um lugar determinado e estabelece entre si e o todo uma relação específica na conceção global da obra.

Procedemos, então, à análise do desenho dos arcos na procura de dados indicadores das metodologias geométricas empregues, que nos fornecessem informações quanto à total organização compositiva das estruturas tumulares. Procurámos as cesuras ou os ‘encontros’ dos aparelhamentos dos blocos de pedra que nos revelassem o modo construtivo, concluindo tratar-se de ‘arcos realçados’, que nos deram a indicação correta do local onde iniciar o desenho respetivo. Observámos que os lóculos obedeciam a uma estruturação segundo um arco quebrado, e que somente a arquivolta externa das modenaturas se desenha como um arco contracurvado. Com interesse, verificámos ainda que as tampas semicirculares, tanto a de D. Lopo em Abrantes como as da Batalha alinham com o arranque dos arcos realçados.

Ainda que tenhamos verificado que a escolha dos ‘marcos’ respetivos não tivesse tido qualquer repercussão no global ‘desenho’ das estruturas tumulares, indicamos as medidas do ‘marco’ em que se inscreve a obra (largura e altura máximas, por nós aferidas no local), o ‘módulo’ respetivo²⁴ e o retângulo correspondente, bem como o vão e flecha dos arcos, e o triângulo correspondente.

²¹ VIOLLET-LE-DUC, Eugène, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1854; BECHMANN, Roland, *Villard de Honnecourt: La Pensée Technique aux XIIIe Siècle et sa Communication*, Paris, 1993; PEREIRA, A “*Fábrica Medieval*”, cit.

²² HENRIQUES, Francisco, *O Retábulo da Pena de Nicolau Chanterene – Geometria e Significação*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007; ID., *Portais Para o Espaço do Divino – Geometria e Narrativa no Retábulo Escultórico do Renascimento*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

²³ *Cadre*, no original em francês, é o retângulo no qual se inscreve a obra tendo em conta os seus limites extremos. É um elemento que assume importância maior na criação da obra, uma vez que se constitui o «molde que dá ao seu conteúdo uma forma determinada». Cf. BOULEAU, Charles, *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, Paris, 1963, p. 37.

²⁴ Conceito entendido como a razão entre o lado maior e menor de um retângulo. O número assim obtido caracteriza a relação entre os lados desse retângulo e, por isso, o próprio retângulo, definindo-o dentro de uma série de tipologias. Cf. CASIMIRO, Luís Alberto, *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550)*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2004, pp. 891-893.

Túmulos de Abrantes:

Marco: L. 403 cm x A. 595 cm

Módulo: $m = 1.4764$

Por aproximação, por excesso, poderia tratar-se de um Retângulo $\sqrt{2}$, com $m = 1.414$

Arco: Vão 208 cm x Flecha 148 cm - Triângulo isósceles acutângulo

Túmulos da Batalha (D. Pedro):

Marco: L. 445 cm x A. 680 cm

Módulo: $m = 1.5281$

Por aproximação, por defeito, poderia tratar-se de um Retângulo composto VI (um Quadrado com um Retângulo $\sqrt{3}$) com $m = 1.577$

Arco: Vão 265 cm x Flecha 135 cm - Triângulo isósceles acutângulo

Túmulo de D. Duarte Meneses:

Marco: L. 435 cm x A. 700 cm

Módulo: $m = 1.6092$

Por aproximação, por defeito, poderia tratar-se de um Retângulo de Ouro (Φ), com $m = \Phi = 1.618$

Arco (canopial): Vão 352 cm x Flecha 327 cm - Triângulo isósceles acutângulo

Os túmulos de Abrantes (a partir do de D. Lopo de Almeida)

Ao procurarmos desenhar o arco canopial a partir do vão e flecha existentes, verificámos que os arcos gerados pelas aberturas do compasso, com o centro demasiado próximo da flecha, originam um arco próximo do arco de pleno centro e sem concordância com a curvatura do arco em estudo.

Assim, no traçado global do arco identificámos uma combinação de duas metodologias (fig. 24c). Em primeiro lugar, verificámos ter sido empregue o habitual traçado do arco quebrado realçado, que nos fornece com exatidão o arco em estudo a partir do vão AB e flecha MC aferidos. De facto, encontrado o triângulo ABC, é feito o prolongamento das mediatrizes de AC e BC de modo a cruzar AB, assim determinando os pontos D e D' (subdividindo a base AB em quatro segmentos iguais)²⁵. Seguidamente são traçadas duas novas circunferências com a abertura equivalente a pouco mais de metade da abertura inicial, desta forma gerando a

²⁵ Um *tiers-point*, segundo Villard de Honnecourt. Cf. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, cit.; BECHMANN, *Villard de Honnecourt: La Pensée Technique aux XIIIe Siècle*, cit.

arquivolta exterior do arco quebrado realçado, a mesma que se encontra na origem do canopial. Unindo D a E (o ponto médio de TC), no seu prolongamento encontramos o ponto F - centro do segmento do arco que formará o canopial²⁶ - na intersecção da projeção vertical do raio da circunferência que delimita o interior da arcaria invertida do intradorso. Na sequente abertura ou fechamento do compasso sobre os mesmos pontos D e D' produz-se um conjunto de circunferências, cujos cruzamentos entre si, ou com as restantes circunferências, determinam corretamente pontos igualmente importantes na estrutura, tais como a largura da estrutura tumular, a localização das duas arquitraves que se encontram sob a platibanda e a marcar a altura do frontal, ou o desenho do arco pelo interior da arcada polilobada²⁷.

O arco de D. Diogo segue exatamente a mesma metodologia construtiva (fig. 24b).

Os túmulos da Batalha (a partir do túmulo de D. Pedro)

O risco dos arcos batalhinos é idêntico ao que se encontrou nos túmulos de Abrantes, embora diferindo em decisivos detalhes construtivos que os afastam de uma mesma gênese. Também no presente caso não encontrámos aplicado o traçado habitualmente seguido para gerar um arco canopial, verificando-se igualmente que a sequente metodologia segue também um diferente pressuposto que passamos a identificar (fig. 24a).

Depois de aferido o triângulo ABC, e gerados os pontos D e D' pelo prolongamento das mediatrizes de AC e BC sobre AB, com centro naqueles pontos e abertura em A e B, desenham-se os arcos AC e BC que nos fornecem com precisão o 'arco quebrado realçado' em análise. A circunferência correspondente à arquivolta externa possui um raio que excede em um terço o raio das circunferências originais passando nos vértices A, B e C.

Os pontos F e F' (centros dos arcos que fecham o canopial) são aqui aferidos de forma diferente (igualmente mesclando metodologias). Assim, procedendo-se à divisão de AB em quatro partes iguais²⁸, toma-se o primeiro ponto a partir flanco (H, e no prolongamento do segmento que o une com E) iremos encontrar F, desta

²⁶ Cujos raio é o mesmo que o dos segmentos que desenham o intradorso.

²⁷ Embora muito próximo de uma *vesica piscis* não o é, dado que, não só o desenho do arco é gerado a partir do intradorso, como os dois centros destas duas circunferências não se encontram alinhados sobre si mesmas.

²⁸ Ainda que este seja também um *tiers-point*, neste caso o processo de divisão da base AB não decorre de uma metodologia geométrica inerente ao triângulo em questão, isto é, proporcionalmente determinada pela intersecção do prolongamento das perpendiculares de AC e BC sobre AB, como acontece em Abrantes.

feita na intersecção com a projecção vertical do ponto do raio da circunferência que delinea o intradorso do arco, coincidente com AB. Neste caso, o raio do segmento do canopial é o mesmo do arco maior.

Sendo que os dois túmulos centrais resultam de uma aglutinação e que a pilastra central opera a separação entre dois arcosólios, a junção dos dois arcos forma aí um canopial invertido (fig. 25).

Questionámo-nos se o desenho da janela teria determinado o desenho dos arcos, de modo a gerar uma composição simétrica, embora não tivéssemos tido acesso a qualquer desenho que tivesse permitido verificar esta hipótese²⁹ e o desenho desse alçado registado por James Murphy não nos garantisse total exatidão³⁰. Ainda assim, o ensaio sobre a nossa fotocomposição deu-nos uma resposta afirmativa, embora apenas a verificação sobre um desenho efetuado a partir de um correto e apurado levantamento, incluindo o topo da janela, o permita afirmar.

O portal axial da Batalha

Dado não termos encontrado um mesmo traçado na génese da organização compositiva dos túmulos de Abrantes e da Batalha, e que os mesmos não exibem evidências de um traçado gerado segundo as metodologias prescritas, pensámos ser importante verificar se no portal da igreja encontraríamos o mesmo traçado.

Ao efetuarmos os primeiros desenhos, logo verificámos existir uma *vesica piscis* na origem do traçado (fig. 26). Sobre a linha horizontal que contém os pontos A e B correspondentes às impostas do arco, com o compasso apontado em A e depois em B e com abertura igual a AB; no cruzamento das circunferências determinamos, no topo, o ponto C. Unindo A a B e ambos a C, obteremos o triângulo equilátero ABC, exatamente como nos é referido na proposição 1 do I Livro dos *Elementa* de Euclides³¹.

Uma vez encontrado o arco, verifica-se que a arquivolta externa é obtida por maior abertura do compasso firmado nos mesmos pontos. A arquivolta seguinte,

²⁹ Muito embora nos tenham sido gentilmente cedidos vários desenhos pela Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC) e tenhamos efetuado várias procuras nos arquivos digitais do Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA).

³⁰ A imagem por nós consultada em MURPHY, James, *Plans, elevations and views of the church of Batalha in the Province of Estremadura in Portugal*, Londres, 1795. As diferenças entre os desenhos do autor britânico e as estruturas existentes já foram várias vezes referidas, entre outros por SILVA, José Custódio Vieira da, «Mosteiro de Santa Maria da Vitória - fundação, o programa, os arquitectos, as fontes de influência», *Revista de História da Arte*, 4, 2007, pp. 335-353, cf. p. 349.

³¹ Consultado em *Euclid's Elements of Geometry*, trans. Richard FITZPATRICK, 2008, p. 8.

correspondendo ao canopial, um pouco mais ampla, não se desenha até às impostas e submerge nos contrafortes. Correspondendo a um *quinte-point*³², tomando-se o primeiro ponto imediato a cada flanco, unindo-se ao ponto médio de TC³³ e prolongando essa linha até encontrar a projeção vertical de D (o raio da circunferência inicial de centro A), iremos obter o ponto F. Neste ponto, com abertura igual ao raio da base, traçamos o segmento que encerra o canopial desde o ponto G até ao fecho sobre a projeção horizontal de F.

Com um traçado bem diferenciado do que se observou nos túmulos, fornece-nos indicações algo seguras de tratar-se de risco seguindo outras tradições e metodologias geométricas – e esta será mais próxima da proposta por Villard de Honnecourt.

O túmulo de D. Duarte Meneses

Diferente da tipologia dos túmulos anteriores, ainda assim decidimos proceder à sua análise geométrica, para melhor esclarecer afinidades ou paralelismos relativos à sua gênese compositiva.

Determinada a linha horizontal das impostas e encontrados os pontos A e B correspondentes à arquivolta externa do arco, depois de determinado o ponto C na base do florão que coroa o canopial, traçámos o triângulo ABC com os vão e flecha aferidos, os quais nos permitiram identificar o desenho do arco contracurvado da presente estrutura tumular (fig. 24d).

Seguindo a metodologia prescrita, acharam-se as mediatrizes de AC e BC; seguidamente as de AT e BT' que se prolongaram até intercepta AB e aí determinando D e D'. Com centro e D e abertura em A, traçou-se a circunferência e o segmento do arco AT; e com centro em D' e abertura em B traçou-se a circunferência e o segmento do arco BT'.

Seguidamente une-se D a T, prolongando esse segmento até encontrar a linha horizontal que contém C, determinando o ponto F.

Com centro em F e abertura igual a AD, traçámos a circunferência cujo segmento de arco TC fecha o canopial. No mesmo centro D (e D') encontramos as circunferências de raio menor, cujos segmentos delineiam o intradorso do arco. Com o mesmo raio destas circunferências, mas apontada sobre o eixo central, encontra-se a circunferência ao centro que perfaz o arco abatido.

³² «Pour tracer les panneaux des claveaux de l'arc *quinte-point* (...), on procédera de la même manière; seulement, la base de l'arc étant divisée en cinq parties égales (...): VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française*, cit., p. 441.

³³ Ou T'C no lado oposto, que aqui não desenhámos para simplificação visual da figura.

As projeções verticais dos raios destas circunferências determinam com precisão os flancos exteriores das pilastras que demarcam lateralmente a estrutura, podendo ainda encontrar-se uma série de outros pontos resultantes do cruzamento das várias circunferências. As projeções horizontais e verticais terão servido ao artista para colocação e posicionamento dos diferentes elementos da organização compositiva.

Epílogo

A construção do mosteiro de Nossa Senhora da Vitória, na Batalha, iniciou-se em 1387-88, segundo o risco e a direção de Afonso Domingues³⁴. Falecido este em 1402, deixando por finalizar as partes altas, abóbadas e o claustro, será mestre Huguet quem assumiria a direção da restante empreitada. Mais tarde, por nova disposição de D. João I, seria também deste mestre o traçado e edificação da acrescida Capela do Fundador. Com a morte de Huguet, Martins Vasques seguir-se-lhe-ia no cargo, entre 1438 e 1448, e depois deste, o seu sobrinho Fernão de Évora, até 1477. Se a Martins Vasques não são imputáveis obras de vulto, certamente dando continuidade sem inovação aos desígnios de Huguet, já de Fernão de Évora se pode afirmar o oposto, assim o comprovando o novo claustro já imbuído de uma outra sintaxe construtiva e decorativa, verdadeiramente diferenciadas das anteriores³⁵.

O portal axial da igreja vê-se claramente caracterizado pelas soluções arquitetónicas e decorativas de mestre Huguet, distintas das que foram empregues no portal sul, naturalmente mais simples e ainda apegado à arcaizante simplicidade característica de Afonso Domingues³⁶.

Tendo sido iniciada a construção da Capela do Fundador por Huguet, logo após o testamento de D. João I, em 4 de Outubro de 1426 - com probabilidade, durante o ano de 1427 - e finalizada somente em 1434, no ano seguinte à sua morte, a construção dos túmulos dos infantes ter-se-á iniciado apenas cerca de 1437, dado o testamento do príncipe D. Fernando, com data desse mesmo ano, sugerir que o túmulo já se encontraria no lugar, embora ainda não finalizado³⁷.

Como se tem afirmado, os túmulos dos infantes seguem de perto o traçado do portal axial mas, como atrás mostrámos, dever-se-ão ao risco de um outro oficial

³⁴ GOMES, Saúl, *O Mosteiro de Santa Maria da Vitória no Século XV*, Coimbra, 1990; SILVA, «Mosteiro de Santa Maria da Vitória», cit.

³⁵ Não referimos os mestres de obras que se seguiram, porque ocuparam o cargo em datas posteriores já sem relevo no contexto da presente análise.

³⁶ SILVA, «Mosteiro de Santa Maria da Vitória», cit., pp. 346-347.

³⁷ FARRE TORRAS, *Brotherly love and filial obedience*, cit., pp. 19-20.

incumbido pelo mestre-de-obras dessa 'subempreitada', dada a sua natural ocupação com a direção global de todo o estaleiro, e com acrescidas preocupações geradas em torno da nova e premente empreitada do panteão de D. Duarte. Um traçado geométrico diferente empregue na conceção dos arcos assim no-lo indica, ideia que vemos corroborada pela opinião de Vergílio Correia, ao atribuir a Martim Vasques a execução do túmulo de D. Duarte³⁸, escultor que terá também executado os túmulos dos Océm, na igreja de S. Domingos de Santarém³⁹. Embora o traçado geométrico dos arcos dos túmulos dos infantes seja dissemelhante daquele empregue para o portal axial da igreja do mosteiro da Batalha, a obra exhibe uma correta e óbvia adequação estética dos sintagmas decorativos, de acordo com a global direção do mestre-de-obras.

Os túmulos de Abrantes, com risco diferente dos da Batalha, foram seguramente concebidos por encomenda de D. Lopo (assim o assegura o epitáfio), após a morte de D. Diogo de Almeida, em 1450. Mais do que a Martim Vasques, falecido em 1448, devemos atribuí-los a Fernão de Évora que esteve à frente das obras batalhinas até 1477, e/ou a um seu oficial que para ali se deslocou temporariamente para execução desta empreitada sob sua orientação e a risco seu. As semelhanças estéticas e formais deverão ser imputadas a D. Lopo, que as terá exigido em virtude de uma pretendida notabilização através da identificação imediata com os túmulos da Ínclita Geração. A relação privilegiada da linhagem dos Almeida com a casa real, nesta data contando já com três gerações de estreito contacto, e de uma relação parental que justificava a proteção e algum nepotismo em torno da linhagem, terá, necessariamente, estado na origem e ter facilitado esta encomenda.

³⁸ CORREIA, Vergílio, «A Arte do Século XV», *Obras*, Coimbra, 1949, vol. II, p. 126.

³⁹ DAVID, Dionísio M. M., *Escultura Funerária Portuguesa do Século XV*, Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1989, p. 39.

Les tombeaux des conseillers du roi de France vers 1300: piété et politique sous les derniers Capétiens directs

Sabine Berger (Université Paris-Sorbonne, Centre André Chastel)

Résumé

Au sein d'une action artistique polymorphe et polysémique, la commande de monuments funéraires, associée ou non à des entreprises architecturales plus ou moins ambitieuses, constitue une part importante de l'œuvre des conseillers des derniers Capétiens directs.

Partageant les principales préoccupations spirituelles de leurs contemporains, attachés en cela au salut de leur âme comme à la perpétuation de leur souvenir ici-bas, les proches serviteurs du roi veillent particulièrement à la fondation de chapelles ou d'établissements pieux, y choisissant bien souvent de disposer leur tombe. La dépouille, parfois ensevelie dans une nécropole privée auparavant instituée par le défunt, est couverte d'une dalle ouvragée ou bénéficie d'une effigie plus élaborée (gisant simple ou tombeau de couple), en dialogue avec un programme décoratif d'ampleur variable. La diversité des matériaux utilisés ainsi que l'iconographie, qui intègre des éléments conventionnels ou témoigne de choix plus individuels, méritent d'être examinées. Les corrélations entre environnement spatial du lieu d'inhumation et physionomie du tombeau doivent également être explicitées à la lumière du parcours tant familial que politique du commanditaire, dont la carrière nécessite en effet d'être brièvement évoquée.

De la commande à la livraison de la tombe, et considérant également le devenir ultérieur de celle-ci, c'est une facette éclairante du mécénat de l'entourage politique du roi de France – à une période charnière de l'histoire du royaume – que nous proposons de retracer dans cette communication elle croisera histoire et histoire de l'art dans le but de mettre en évidence les spécificités de la commande funéraire en contexte curial autour de 1300.

Mots-clés

France, art funéraire, politique, XIV^e siècle

Introduction

Au sein d'une action artistique polymorphe et polysémique¹, la commande de monuments funéraires, associée ou non à des entreprises architecturales plus ou moins ambitieuses, constitue une part importante de l'œuvre des conseillers des derniers Capétiens directs².

Partageant les principales préoccupations spirituelles de leurs contemporains, attachés en cela au salut de leur âme comme à la perpétuation de leur souvenir ici-bas, les proches serviteurs du roi veillent particulièrement à la fondation de chapelles ou d'établissements pieux, choisissant bien souvent d'y disposer leur tombe. La dépouille, parfois ensevelie dans une nécropole privée auparavant instituée par le défunt, est couverte d'une dalle ouvragée ou bénéficie d'une effigie plus élaborée (gisant simple ou tombeau de couple), en relation avec un programme décoratif d'ampleur variable. La diversité des matériaux utilisés ainsi que l'iconographie, qui intègre des éléments conventionnels ou témoigne de choix plus individuels, méritent d'être examinées. Les corrélations entre environnement spatial du lieu d'inhumation et physionomie du tombeau doivent aussi être explicitées à la lumière du parcours tant familial que politique du commanditaire, dont la carrière nécessitera parfois d'être brièvement évoquée.

De la commande à la livraison de la tombe, et considérant également le devenir ultérieur de celle-ci, c'est une facette éclairante du mécénat de l'entourage politique du roi de France – à une période charnière de l'histoire du royaume – que nous proposons de retracer dans cette contribution: elle croisera histoire et histoire de l'art dans le but de mettre en évidence les spécificités de la commande funéraire en contexte curial autour de 1300.

Les lieux d'inhumation. Entre choix individuels et traditions familiales

Considérons d'abord la localisation des monuments funéraires. En matière de choix du lieu d'inhumation, deux options coexistent: se conformer aux pratiques familiales antérieures ou s'en éloigner afin de distinguer sa place dans le lignage par la réalisation d'une toute nouvelle nécropole.

¹ Cette thématique a été explorée avec profit dans notre thèse de doctorat préparée sous la direction du professeur Dany Sandron: BERGER, Sabine, *Action éditiale et artistique des conseillers du roi de France (1270-1328)*, Paris, 2012.

² Ou de leurs exécuteurs testamentaires.

La conformité aux pratiques ancestrales

La fidélité la plus manifeste à la tradition familiale s'exprime par une inhumation au sein de l'établissement religieux privilégié par le lignage: par exemple, les Chambly, les Montmorency ou les l'Isle-Adam, importants viviers de serviteurs royaux, optent pour l'église de l'abbaye Notre-Dame-du-Val³, à Mériel, plus ancienne fondation cistercienne d'Ile-de-France, proche de leurs domaines respectifs – la participation au financement de travaux affectant l'édifice, favorisé par la famille de l'Isle-Adam, n'est d'ailleurs pas exclue. On relève également les tombeaux de quelques Montmorency dans l'abbaye de Port-Royal-des-Champs⁴, au sud du diocèse de Paris, fondée par un aïeul au commencement du XIII^e siècle. En Bourgogne, les Dicy (Pierre, clerc du roi, et son fils Guillaume) choisissent l'église des Echarlis⁵, établissement cistercien, près de Sens.

L'ordre reçoit en outre les faveurs de très nombreux individus gravitant dans l'orbite royale: le veneur du roi Guillaume Malgeneste, mort en 1302, est enterré à proximité du réfectoire de l'abbaye de Longpont⁶, près de Soissons; le valet du roi Aubert de Hangest, mort en 1311, l'est dans la salle capitulaire de l'abbaye normande Notre-Dame de Bonport⁷; le connétable Gaucher de Châtillon, comte de Porcien, mort en 1325, est inhumé dans l'église abbatiale du Pont-aux-Dames⁸, à l'est de Paris, établissement fondé en 1226 par le grand-père de Gaucher qui recevra plusieurs inhumations d'enfants royaux au XIV^e siècle. Se plaçant sous la protection spirituelle des frères (ou des sœurs) du monastère choisi, ces familiers du roi obéissent également aux habitudes familiales, parfois très prégnantes.

³ Département Val-d'Oise. Sur ces élections de sépultures, voir par exemple FOUCHER, Serge, *L'abbaye Notre-Dame du Val et ses tombeaux disparus*, Paris, 1989, pp. 25, 41 (mention d'une chapelle en l'honneur des douze apôtres dont les vitraux figuraient les armes des Chambly), pp. 50 et 55.

⁴ Département Yvelines. Sur cette abbaye, voir par exemple MABILLE, Henri, *L'église de Port-Royal-des-Champs (1204-1710)*, Paris, 1901.

⁵ Département Yonne. Sur ces inhumations, voir par exemple SALOMON, «Histoire de l'abbaye des Echarlis», *Bulletin de la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, vol. 6, 1852, pp. 387-450, plus particulièrement p. 410 et REGNIER, Edmond, *Notes historiques sur Villefranche-Saint-Phal, son château, son abbaye, l'abbaye des Echarlis, Villefranche-Saint-Phal de la Révolution à nos jours*, Auxerre, 1915, pp. 694-696.

⁶ Département Aisne. Sur cette inhumation, voir par exemple AUBERT, Marcel, «Les tombeaux de l'abbaye de Longpont», *Congrès archéologique de France*, 1912, pp. 305-316 et POQUET, Alexandre E., *Monographie de l'abbaye de Longpont, son histoire, ses monuments, ses abbés, ses personnages célèbres, ses sépultures, ses possessions territoriales*, Paris, 1869, p. 135.

⁷ Département Eure. Sur cette inhumation, voir par exemple DURANVILLE, Léon (de), *Essai historique et archéologique sur la ville de Pont-de-l'Arche et sur l'abbaye de N.-D.-de-Bonport*, Rouen-Paris, 1856, p. 203.

⁸ Département Seine-et-Marne. Sur cette inhumation, voir par exemple ERLANDE-BRANDENBURG, Alain, «Les tombeaux de Pont-aux-Dames», *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1969, pp. 193-194.

La nécropole de fondation recente

A l'inverse, certains conseillers royaux sont à l'origine de projets funéraires visant à disposer leur tombeau dans une fondation nouvelle, en rupture avec les choix ancestraux: marqueur d'une ascension sociale réalisée ou espérée, volonté de se dégager de l'emprise familiale, cette solution se caractérise généralement par la conception d'une collégiale qui sollicite toute l'énergie du fondateur.

Enguerran de Marigny⁹, proche conseiller de Philippe le Bel auprès duquel il cumule les charges et les responsabilités – développant une fortune considérable qui attisera les convoitises et précipitera sa chute –, est ainsi l'initiateur d'une collégiale à vocation sépulcrale, Notre-Dame d'Ecouis¹⁰, construite et instituée au cœur du domaine normand du chambellan, dans l'archevêché de Rouen: desservie par un chapitre de douze chanoines, l'église, de vastes dimensions mais assez austère, est rapidement édiflée dans le but de recevoir le tombeau du commanditaire. La dédicace est célébrée deux ans après le début des travaux, le 9 septembre 1313, devant un éclatant parterre de serviteurs royaux clercs et laïcs et de grands ecclésiastiques. Un ensemble statuaire exceptionnel, donnant corps aux multiples reliques¹¹ possédées par la communauté canoniale, protège le défunt dont les couleurs figurent de façon répétée sur l'architecture du tombeau comme dans les vitraux originellement armoriés: une véritable entreprise mémorielle consacrée à la glorification de Marigny est érigée en une période relativement courte. Pendu en avril 1315, exposé au gibet de Montfaucon pendant deux ans puis enterré en 1317 dans l'église des Chartreux de Vauvert¹², à Paris, le 'second roi de 'rance' – comme on le surnomme au début du XIV^e siècle – rejoint Ecouis dans les années 1320 pour n'être définitivement enseveli sous un gisant qu'à la fin du siècle suivant, sur l'autorisation du roi Louis XI.

Prenant peut-être Marigny pour modèle ou menant en parallèle un projet analogue, Guillaume d'Harcourt¹³, membre éminent de l'Hôtel royal, établit en 1318

⁹ Sur cet individu, on se reportera principalement à FAVIER, Jean, *Un conseiller de Philippe le Bel: Enguerran de Marigny*, Paris, 1963.

¹⁰ Département Eure. Deux ouvrages majeurs sont centrés sur la collégiale: REGNIER, Louis, *L'église Notre-Dame d'Ecouis, autrefois collégiale*, Paris, 1913 et GILLERMAN, Dorothy, *Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis. Art and Patronage in the reign of Philip the Fair*, PA, 1993.

¹¹ Sur celles-ci, on se reportera principalement à BENET, Armand, *Inventaire du trésor de la collégiale d'Ecouis (Eure) en 1565*, Caen, 1888.

¹² Sur cette inhumation, voir MILLIN, Aubin-Louis, *Antiquités Nationales...*, 5 vols., Paris, 1790-1799, t. 5, art. LII («Chartreuse de Paris»), p. 17.

¹³ Sur cet individu et sa famille, on se reportera principalement à LE NOIR, Jacques-Louis, *Preuves généalogiques et historiques de la maison de Harcourt, publiées par M. le marquis d'Harcourt, avec une lettre de M. Léopold Delisle, membre de l'Institut*, Paris, 1907.

une communauté de treize chanoines en l'église de La Saussaye¹⁴, dans le diocèse d'Evreux. L'édifice constitue le point d'orgue d'un long processus de démarcation, la parentèle de Guillaume reposant dans l'église Notre-Dame-du-Parc au château d'Harcourt, instituée quelques décennies auparavant par son père Jean I^{er}. Bâtie avec l'appui du roi à l'aube des années 1310, en l'honneur de Saint Louis, la collégiale est à destination funéraire, ce que rappelle le testament du fondateur (1327)¹⁵: bien dotée et pourvue de tout le nécessaire, elle s'inscrit en outre dans le vaste mouvement de création d'établissements pieux dédiés au grand-père de Philippe le Bel, canonisé en 1297 – nombre de serviteurs du roi contribuent au phénomène¹⁶.

Plusieurs contemporains, comme le clerc du roi Raoul de Presles, agissent de manière semblable en conduisant la construction – ou le remodellement – d'un édifice religieux au sein duquel ils entendent placer leur tombeau et, avec une certaine fréquence, celui de leur épouse ou de leur descendance. Discrète mais raffinée, l'église paroissiale Saint-Pierre de Presles-et-Boves¹⁷, en Picardie, conserve encore les gisants de Raoul, originaire du lieu, et de Jeanne du Chastel, à l'état de débris (fig. 27). On pourrait aussi mentionner le chancelier Jean de Cherchemont, qui réalise dans les années 1320 la collégiale Saint-Jean-Baptiste de Ménigoute¹⁸, en Poitou, pour y placer son tombeau, ou le puissant chambellan Hugues II de Bouville, qui élève en 1304 au rang de collégiale l'église Notre-Dame de Milly[-la-Forêt]¹⁹, dans l'archevêché de Sens, où il choisit d'être enterré. A Milly cependant, le silence des sources postérieures comme l'absence actuelle de tout monument funéraire probablement due à la reprise complète de cet édifice, consécutive à des

¹⁴ Département Eure. Sur cette fondation, on se reportera surtout à DELAMARE, Louis, *La Saussaye et sa collégiale*, Elbeuf, 1879 et à SAINT-DENIS, Henri-Michel et DUCHEMIN, Pierre, *Notice historique et statistique sur la Saussaye*, Elbeuf, 1885.

¹⁵ Voir l'enregistrement du testament de Guillaume d'Harcourt par la chancellerie royale: Paris, Archives Nationales (AN), JJ 65A, fol. 152v^o-153r^o, n^o 229, mais aussi la copie de ce même testament, d'époque moderne, dans le cartulaire de la collégiale: Evreux, Archives Départementales de l'Eure (ADE), 2 F 2007, *Cartulaire*, fol. 22v^o-24r^o.

¹⁶ Sur celui-ci, voir notamment CAILLET, Jean-Pierre, «Les trois cercles de l'exaltation de la figure de Saint Louis: le roi, les dignitaires, la parentèle», in Arturo Carlo QUINTAVALLE (org.), *Medioevo. Immagine e memoria*, atti del 11. Convegno internazionale di studi (Parma, 23-28 settembre 2008), Milan, 2009, pp. 578-589.

¹⁷ Département Aisne. Sur cet édifice, voir SANDRON, Dany, «Presles-et-Boves», in Id., *Picardie gothique. Autour de Laon et Soissons, les édifices religieux*, Paris, 2001, pp. 311-316.

¹⁸ Département Deux-Sèvres. Poitiers, Archives Départementales de la Vienne (ADV), 8 G 126 (1324-1785). Sur cette fondation, voir par exemple GUERIN, Paul, CELIER, Léonce (ed.), *Recueil des documents concernant le Poitou contenus dans les registres de la Chancellerie de France*, t. 1: 1302-1333, Poitiers, 1881, fol. 267, n. 270 et DURAND, Bernadette, *Ménigoute et son canton autrefois*, Bressuire, 1991.

¹⁹ Département Essonne. Sur cet individu et sa famille, on se reportera principalement à FLEUREAU, Basile, *Antiquitez de la ville et du duché d'Estampes*, Etampes, 1683, reed. Marseille, 1991, p. 601-sgs.

destructions, au lendemain de la Guerre de Cent Ans ne permettent malheureusement pas de pousser plus loin les investigations.

La tombe et son environnement immédiat: quel écrin pour le défunt?

Qu'il s'agisse de la mise en place d'un tombeau dans un espace ecclésial préexistant ou de l'édification *ex nihilo* d'une église destinée à maintenir le souvenir du fondateur, le projet funéraire est mûrement réfléchi: il en va de la pérennité d'un dispositif destiné à accompagner le mort de prières perpétuelles mais également de la réputation terrestre de ce dernier, qui s'engage avec fougue dans une entreprise de longue haleine dont il espère ordinairement qu'elle bénéficiera à ses successeurs. Dans ce sens, le monument recevant l'inhumation est conçu, restructuré ou décoré, avec une évidente application.

Un cadre adéquat pour l'ensevelissement

La construction d'une chapelle ou d'une collégiale, comme l'aménagement d'un lieu plus ancien, reflètent couramment la volonté de concilier une certaine sobriété architecturale avec les nécessités ostentatoires propres aux fondations sépulcrales aristocratiques (ou s'en réclamant). Cela est sensible en particulier dans la [sur]représentation du fondateur et, éventuellement, de ses proches autour du monument funéraire: l'enveloppe architecturale sévère peut ainsi contraster avec un décor abondant et signifiant faisant la part belle à l'héraldique, dont la vitrerie ou le mobilier liturgique porte alors la trace.

A Ecouis, le tombeau du chambellan, non érigé (ou simplement non finalisé) du vivant d'Enguerran de Marigny, prend place dans un enfeu situé au nord du chœur (fig. 28), sous des fenêtres jadis revêtues de ses armes. L'édifice, écrin solide et grandiose de la tombe, se conçoit comme un «appareil pour le salut»²⁰ dont aucun élément n'est laissé au hasard – Presles ou La Saussaye offrent par ailleurs quelques analogies avec Ecouis. Massive, formée d'un grand vaisseau unique aboutissant à un profond chœur à trois pans accolé d'une chapelle unique au nord comme au sud, l'église est percée de longues baies au remplage simple mais élégant, notamment aux façades, et ponctuée à l'origine, à l'entrée principale, d'une représentation des époux Marigny présentant à la Vierge au trumeau le modèle réduit de leurs fondations antérieures, premières effigies de ce type (des laïcs, non nobles) à garnir le portail d'un édifice religieux²¹.

²⁰ L'expression est de Dorothy Gillerman, dans GILLERMAN, *Enguerran de Marigny and the Church of Notre-Dame at Ecouis. Art and Patronage in the reign of Philip the Fair*, cit., p. 7.

²¹ Voir REGNIER, *L'église Notre-Dame d'Ecouis, autrefois collégiale*, cit., pp. 175-178.

Chancelier de France et archevêque de Narbonne, originaire d'Auvergne, Gilles Aycelin de Montaigut choisit quant à lui l'adjonction d'une chapelle, dite Notre-Dame-du-Rosaire, à la collégiale Saint-Cerneuf de Billom²², dans le diocèse de Clermont, pour y installer son tombeau (fig. 29): en 1318, la chapelle accueille ainsi le corps du prélat, homme politique de premier plan et promoteur de multiples travaux édilitaires, au sein d'un programme exhaustif dévoilant une forte dévotion mariale. Il s'agit probablement de la duplication, en sa terre natale, du projet particulièrement abouti que le chancelier mène à bien quelques années auparavant pour l'abside de la cathédrale de Narbonne, la chapelle Notre-Dame-de-Bethléem²³ – architecture, sculpture, peinture et vitrail composent un contenant raffiné au service du salut et de la mémoire du défunt.

L'articulation entre l'espace architectural et le tombeau

Le champenois Jean de Joinville, fameux historiographe de Louis IX mort en 1317, et son fils Anseau, mort en 1349, tous deux familiers des derniers rois Capétiens, élisent leur sépulture dans la collégiale castrale Saint-Laurent de Joinville²⁴, reliée au château familial. L'ouverture du caveau seigneurial, en 1738, a donné lieu à un compte-rendu sommaire²⁵ nous livrant des éléments appréciables: apparaissant les traits vieillis, en cotte de mailles, Jean repose sous la forme d'un gisant; Anseau bénéficie d'un traitement comparable mais sa tombe est «environnée de colonnes, supportant une architecture en forme de chapelle», d'après les termes de Jules Fériel, pionnier de l'archéologie médiévale en Haute-Marne. Les effigies des épouses d'Anseau (Laure de Sarrebruck et Marguerite de Vaudémont) se situent non loin de là, dans un environnement que l'on imagine saturé de souvenirs familiaux célébrant

²² Département Puy-de-Dôme. Sur cette chapelle, on se reportera principalement à COURVILLE, Anne, «Billom, ancienne collégiale Saint-Cerneuf», in Anne COURVILLE, *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques, les édifices religieux*, Paris, 2002, pp. 138-154. Le testament du chancelier a été édité par AUBERT DE LA FAIGE, Genest Emile, *Le testament de Gilles Aycelin de Montaigu, archevêque de Narbonne, puis de Rouen, chancelier de Philippe-le-Bel*, Riom, 1898.

²³ Département Aude. Sur les travaux affectant la cathédrale sous l'archiépiscopat de Gilles Aycelin (dont la réalisation de cette chapelle), on se reportera par exemple à PAUC, Jean, «Histoire de la découverte des décors de la chapelle Notre-Dame de Bethléem dans l'ancienne cathédrale des saints Just et Pasteur de Narbonne. Présentation des décors», in Myriam DEMORE, Jean NOUGARET et Olivier POISSON (orgs.), *Le grand retable de Narbonne: le décor sculpté de la chapelle de Bethléem à la cathédrale de Narbonne et le retable en pierre du XIV^e siècle en France et en Catalogne*, actes du 1^{er} colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen Age (Narbonne les 2 et 3 décembre 1988), Narbonne, 1990, pp. 27-36.

²⁴ Département Haute-Marne. Sur cette fondation, voir FÉRIEL, Jules, *Pièces historiques concernant la sépulture des anciens seigneurs de Joinville, précédées de la description de leurs tombeaux dans l'église collégiale*, Chaumont, 1844, p. 3 (destruction de la collégiale en 1793), pp. 5-6 (tombeau de Jean de Joinville) et p. 7 (tombeau d'Anseau de Joinville).

²⁵ Voir FÉRIEL, Jules, *Notes historiques sur la ville et les seigneurs de Joinville, avec un appendice*, Paris, 1835, p. 29, p. 92 et pp. 159-163 («Appendice. Ouverture des caveaux et épitaphes des seigneurs»).

ostensiblement la bravoure des aïeux: l'écu de Geoffroy V de Joinville et la ceinture de saint Joseph, ramenés d'Orient en 1254 par Jean de Joinville, côtoient en effet «un reliquaire représentant la Sainte-Chapelle de Paris, et renfermant des reliques rapportées [par Saint Louis]». Ornée d'un programme pictural centré sur les épisodes de la septième croisade (à laquelle prend part le chroniqueur), la collégiale est le réceptacle pérenne des tombeaux de ses patrons. Moins documenté, ou de façon nettement plus fragmentaire, que Notre-Dame d'Ecouis, ce cas permet surtout de saisir l'importance de la construction d'une mythologie familiale autour des inhumations, ultimes vestiges matériels des défunts dont on veut conserver la mémoire intacte... et magnifiée.

A l'abbaye cistercienne Notre-Dame de Foucarmont²⁶, fondée par Henri d'Eu au XII^e siècle, l'église abrite jusqu'au XVII^e siècle le tombeau de Jean de Brienne, comte d'Eu (mort en 1294) -fils du chambrier de Louis IX Alphonse de Brienne, mort à Tunis, inhumé à Saint-Denis -, comme celui de sa mère, Marie de Lusignan. Les tombes sont en émail champlevé, celle de Marie comportant les noms et armoiries de ses parentes, tandis que sur le tombeau de Jean figurent sa généalogie ainsi que les noms de Saint Louis, de Philippe le Hardi et de plusieurs pairs de France, dont quelques anciens compagnons; le Christ, la Vierge, les saints Jean, Denis, Pierre, Paul et Georges sont quant à eux représentés *en ymaige* (donc en relief) sur les petites faces du tombeau. Comme le mentionne une chronique du XIV^e siècle, la chapelle funéraire est alors décorée d'une peinture fixant pour la postérité *l'obsecque du dit Jehan [... et] la lign[é]e de Alphons[e] de Brienne] et de son père [Jean, mort en 1237, roi de Jérusalem puis empereur latin de Constantinople]; l'archevêque de Reims est enfin figuré à l'entrée de l'édicule et le conte de Saint Pol [le bouteiller Guy III, mort en 1317] [fait] signe de eulx reconforter*²⁷. Un tel programme peint, perdu lors de la destruction de l'abbaye, a pu exister dans d'autres chapelles sépulcrales, érigées ou non par des commanditaires relevant de la sphère nobiliaire: cette intéressante 'pétrification des funérailles', auxquelles assistent en 1294 tous les familiers du défunt, consolide les relations parentales et filiales face à la mort tout en matérialisant le souvenir des fondateurs des lieux, la famille comtale d'Eu.

L'architecture vient ceindre le monument funéraire, mis en valeur dans un espace plus ou moins dilaté: elle offre bien souvent de vastes surfaces murales ou

²⁶ Département Seine-Maritime.

²⁷ Voir «Chronique des comtes d'Eu, depuis 1130 jusqu'en 1390», in Natalis de WAILLY, Léopold DELISE et Charles-Marie-Gabriel BRECHILLET-JOURDAIN (ed.), *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, Paris, 1894, t. XXIII, p. 439-448, plus particulièrement pp. 444-446, mais aussi ESTANCELIN, Louis, *Histoire des comtes d'Eu*, Dieppe-Paris, 1828, pp. 62-63.

vitrées à la dépeintion de scènes religieuses ou profanes en dialogue constant avec le tombeau, qui peut être simple ou double, frugal ou fortement ouvragé.

Des tombeaux à la physionomie diversifiée

Simple plate-tombe ou gisant sur socle, le monument funéraire revêt des physionomies différentes, à la discrétion du commanditaire ou de son exécuteur testamentaire. La dalle funéraire, largement préférée - on peut songer à celle du maître des eaux et forêts Oudard du Creus, mort en 1329, en l'église paroissiale Saint-Gervais de Pontpoint²⁸-, le dispute au monument tridimensionnel, adopté par les plus illustres conseillers royaux. De nombreux tombeaux ayant été altérés, déplacés voire complètement détruits, il est difficile d'avoir une vision d'ensemble de la production funéraire associée à l'entourage politique du roi de France: il reste cependant possible de dégager de grandes tendances.

Humilité ou ostentation

Certaines sources - qui restent exceptionnelles! - donnent à voir la physionomie du tombeau, seulement projeté ou effectivement réalisé. Guillaume d'Harcourt décide par exemple, pour deux de ses trois épouses comme pour son fils Jean, de laisser une somme conséquente par testament pour des tombes *hautes et levées* (pour lui-même et sa dernière femme), soit avec gisant, et *par terre sanz enleveure* (pour sa première épouse et son enfant), soit de simples dalles tumulaires: la mention *d'œuvre de Limoges* permet cependant d'imaginer la qualité des ouvrages, qui ont pu être conçus mais auront alors disparu à la Révolution²⁹.

A Ecouis, le monument funéraire d'Enguerran de Marigny, peut-être commencé au XIV^e siècle, en tout cas hybride, reste tout aussi difficile à appréhender: les dessins de Gaignières et de Millin³⁰, seules représentations connues de la tombe, diffèrent sur certains détails mais figurent tous deux un gisant sur socle placé sous un dais trilobé surmonté de quatre-feuilles armoriés, soutenant un Couronnement de la Vierge entre deux priants, certainement le couple Marigny - l'enfeu est encore décelable dans le chœur de la collégiale.

²⁸ Département Oise. Sur ces tombeaux, on se reportera principalement à LAURAIN, Ernest, «Pierres tombales de Saint-Gervais de Pontpoint (XIV^e siècle)», *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1910, pp. 328-333.

²⁹ Voir DELAGE, Franck, «Note sur quatre tombes de l'œuvre de Limoges (1327)», *Bulletin de la Société historique et archéologique du Limousin*, t. 66, 1917, pp. 275-281, plus particulièrement p. 279, d'après Paris, AN, JJ 65A, fol. 152v°-153r°, n° 229 et Evreux, ADE, 2 F 2007, Cartulaire, fol. 22v°-24r°.

³⁰ Voir REGNIER, *L'église Notre-Dame d'Ecouis, autrefois collégiale*, cit., p. 187 et *sgs*.

Il n'est pas non plus exceptionnel d'observer des tombeaux doubles. Le bailli Guillaume de Mussy, mort entre 1306 et 1308, dispose vraisemblablement en la collégiale Saint-Pierre de Mussy[-sur-Seine]³¹, entre Bourgogne et Champagne, son tombeau de couple (fig. 30), si l'on admet cette identification traditionnelle. L'église semble en tout cas profiter des largesses de ce serviteur royal qui, coupable de malversations, s'implique vigoureusement dans l'œuvre du nouvel édifice à la charnière des XIII^e et XIV^e siècles. D'une qualité frappante, le tombeau représente, taillés dans la masse, Guillaume (en chevalier) et son épouse Jacqueline, mains jointes, chiens aux pieds, la tête surmontée d'une scène habilement exécutée où leurs âmes sont accueillies au ciel par Abraham, sous un gâble redenté d'un trilobe – il pourrait s'agir en outre d'une commande de l'épouse, celle-ci apparaissant les yeux ouverts.

Les tombeaux des grands ecclésiastiques comptent parmi les plus soignés. La tombe de Gilles Aycelin s'enchaîne ainsi dans la paroi méridionale de la chapelle funéraire du chancelier, à Billom: se recommandant également à la Vierge présente à de multiples reprises, Aycelin est notamment entouré du Christ, des saints Pierre et Paul comme de huit personnages pouvant figurer la parenté ecclésiastique de l'ancien archevêque³²; le tombeau, en pierre de Volvic, est coiffé d'un arc trilobé sous un gâble aigu, flanqué de pinacles creusés de niches où prennent encore place quelques figures.

Tout aussi fastueux et comparable dans son encadrement architectural, le monument funéraire de l'évêque de Paris (et conseiller de Philippe le Bel) Simon de Bucy, en la cathédrale Notre-Dame³³, est originellement disposé dans une chapelle absidiale de son initiative dédiée à saint Nicaise. De cet ensemble qui témoigne de l'attachement du prélat à son édifice – dont il contribue à l'avancement des travaux –, il ne reste que le gisant de marbre, jadis posé sur un socle orné de trèfles: Bucy (faiblement détérioré) y figure en costume épiscopal, la tête sur un coussin, les mains croisées sur la poitrine, un dragon aux pieds; la Vierge à l'Enfant peinte sur ce qui constitue au XIV^e siècle le mur de fond de l'enfeu subsiste également, restaurée, accompagnée d'un saint Denis céphalophore et de l'évêque, dont l'*Elevatio animae* figure au sommet de la composition.

³¹ Département Aube. Sur cette collégiale, on se reportera principalement à ISNARD, Isabelle, «La collégiale Saint-Pierre-aux-Liens de Mussy-sur-Seine. Bilan des connaissances et hypothèses de recherche», *La vie en Champagne*, n° 18, avril-juin 1999, pp. 3-16.

³² Voir COURTILLE, Anne, «Gilles Aycelin à Saint-Cerneuf de Billom», in EAD., *Histoire de la peinture murale dans l'Auvergne du Moyen Âge*, Brioude, 1983, p. 89.

³³ Sur ce tombeau, on se reportera principalement à GUILLOUËT, Jean-Marie, KAZEROUNI, Guillaume, «Le tombeau de Simon Matifas de Bucy: une nouvelle peinture médiévale à Notre-Dame de Paris», *Revue de l'Art*, n° 159, 2008, pp. 35-44.

Le souvenir du service royal

Foule de gisants ou de dalles funéraires portent des épitaphes révélant, pour certaines, les fonctions politiques ou administratives des défunts; nous n'en évoquerons que quelques-unes.

Ainsi, la tombe de l'évêque d'Evreux Adam de L'Isle (mort en 1328 ou 1329), inhumé, suivant la tradition familiale, à l'abbaye Notre-Dame-du-Val, comporte la mention de *conseiller du roi Charles [le Bel]*³⁴.

Jean Dubois, évêque de Dol[-de-Bretagne] (mort en 1324), se prévaut quant à lui de ses charges juridiques: son épitaphe indique sa fonction d'avocat du roi au Parlement, si l'on en croit la reproduction de celle-ci sur une plaque de marbre noir à la suite de la destruction de son tombeau, auparavant situé dans un enfeu ménagé dans la paroi septentrionale de la chapelle absidiale Saint-Samson, à la cathédrale de Dol³⁵.

Le tombeau de Michel Mauconduit (mort la même année), situé devant l'oratoire Saint-Louis, dans l'église parisienne des Chartreux de Vauvert, porte similairement la mention de *Domini Regis Francie consiliarius*³⁶.

A Pontpoint, Oudard du Creus rappelle à la postérité sa charge de *mestre et enquesteur des eaues et des fores [de] n[ot]re s[ire] le roy* alors que l'épitaphe d'Anseau de Chantemesle, à Flavacourt, précise *jadis chambellan le roi Charles [le Bel]*³⁷.

Plus lointainement, l'abbé de Saint-Denis Mathieu de Vendôme (mort en 1286) fait déjà figurer sur son tombeau sa charge de régent durant la seconde croisade de Saint Louis, qui se solde par la mort du souverain – on y lit qu'il *garda le royaume de France au tans du Roy Loy qui mourut en Cartaie*³⁸.

Hommes d'Eglise ou conseillers laïcs, d'extraction noble ou plus modeste, la plupart de ces individus attachent une nette importance à la mise en mémoire de leur activité au service de la Couronne, évidemment cruciale pour la consolidation de l'identité familiale et la progression sociale éventuelle des proches.

³⁴ Voir LE BRASSEUR, Pierre, *Histoire civile et ecclésiastique du comté d'Evreux*, Paris, 1722, ch. XXX, p. 223.

³⁵ Département Ille-et-Vilaine. Voir AMIOT, Patrick, *Dol-de-Bretagne d'hier à aujourd'hui*, t. II: *La cathédrale Saint-Samson*, Dinan, 1986, pp. 171-172.

³⁶ Voir RAUNIE, Emile, PRINET, Max, LESORT, André, VERLET, Hélène (ed.), *Epitaphier du Vieux Paris...*, Paris, 1901, t. 3, pp. 58-59.

³⁷ Département Oise. Voir BARRE, L.-M., *Flavacourt. Notice historique et archéologique*, Beauvais, 1879, p. 39.

³⁸ Voir BROWN, Elizabeth, *Saint-Denis, la basilique*, Paris, 2001, p. 393.

Premières conclusions

Le tombeau, son lieu d'accueil – de la chapelle greffée à un bâtiment antérieur à la collégiale de fondation récente – de même que l'environnement décoratif éventuellement mis en place constituent une «œuvre totale», décisive pour le fondateur (ou le bénéficiaire d'une telle fondation) dont elle détermine la survie tant spirituelle que sociale: il s'agit de sauver son âme, de perpétuer son souvenir et de laisser une empreinte matérielle de son passage ici bas conciliant ses choix esthétiques avec ses préoccupations religieuses.

Des alliances familiales ou professionnelles, une émulation teintée de rivalité, le recours à des artistes et des maîtres d'œuvre royaux expliqueraient les parallèles convaincants pouvant être tracés entre des projets architecturaux et sépulcraux parfois fort éloignés géographiquement les uns des autres et s'étalant même sur plusieurs règnes. Bien des exemples pourraient être ici sollicités – le rapprochement le plus intéressant concerne Ecouis et La Saussaye.

Conçus sous tous les formats, les tombeaux des conseillers royaux s'inscrivent dans l'art du temps, dominé par des modèles stylistiques majeurs et persistants telles que les créations élaborées à destination des membres de la famille royale ou des hommes d'Eglise les plus éminents. La typologie inclut des œuvres discrètes ou saisissantes, de la plate-tombe d'apparence la plus modeste au tombeau d'époux sur soubassement ouvragé. L'appétence pour la création de nouvelles nécropoles se signalant distinctement dans l'espace monumental mérite toutefois d'être notée. L'autre particularité notable consiste en l'insistance, par le biais de l'épitaphe, sur les charges et les fonctions que les fidèles serviteurs du roi peuvent remplir durant leur existence – une subtile «mise en pierre» de la mémoire politique est ainsi générée. L'étude jointe de ces productions funéraires et des stratégies commémoratives de l'entourage politique royal contribue de surcroît à une connaissance plus approfondie du paysage artistique de la France des années 1300.

Enquanto o mundo durar: tempo, espaço e memória a partir de três estudos de caso

Lúcia Rosas, Ana Cristina Sousa (Universidade do Porto)

Resumo

No quadro das relações entre a arquitetura e a tumulária, este artigo aborda as capelas e os túmulos de João Anes Gordo (Sé do Porto), Afonso Pires (S. Pedro de Balsemão, Lamego) e Lourenço Vicente (Sé de Braga). Embora no caso de Lourenço Vicente reste unicamente a capela, a solução arquitetónica e a planimetria existentes apresentam semelhanças com a capela funerária do alcaide João Anes Gordo, devendo, pois, ser pensadas em conjunto. Os programas iconográficos dos túmulos da Sé e de S. Pedro de Balsemão são similares. O calcário, a matéria-prima usada no túmulo de João Anes Gordo, permitiu uma qualidade plástica alheia ao exemplar em granito de Afonso Pires, embora a imagem visual que dele hoje temos, corresponda apenas a uma perspetiva parcial da obra primitiva. Apesar das diferenças entre materiais escolhidos e do conseqüente resultado plástico, os programas iconográficos dos sepulcros de João Anes Gordo e Afonso Pires apresentam semelhanças, expondo um coerente e contínuo discurso salvífico.

Palavras-chave

Capelas funerárias, túmulo de João Anes Gordo (Sé do Porto), capela funerária de Lourenço Vicente (Sé de Braga), túmulo de Afonso Pires (São Pedro de Balsemão, Lamego)

Arquitetura das capelas funerárias: relação espaço-túmulo

Implantada junto ao ângulo sudoeste do claustro da Sé do Porto, ergue-se uma capela funerária da época gótica, habitualmente designada por Capela de S. João Evangelista. Nela estará sepultado João Gordo, embora não seja possível precisar quem é o tumulado nem o instituidor da capela.

A identificação de João Gordo como sendo o cavaleiro da Ordem do Hospital, alcaide e juiz do mar de D. Dinis e D. Afonso IV, que terá morrido a 10 de dezembro de 1333, deve-se a Artur de Magalhães Basto. O autor justifica a identificação do tumulado como cavaleiro da Ordem do Hospital, referindo a existência de uma pequena cruz de Malta gravada sobre o manto do jacente, à altura do peito, do lado esquerdo¹, elemento que, apesar do desgaste do calcário, pode ser observado a partir de um plano superior.

O programa arquitetónico da capela, tal como hoje se apresenta, levanta igualmente algumas questões. O seu abandono, mau estado de conservação e até desconhecimento, registados nos meados do século XIX quando aí funcionava uma oficina de carpintaria como veremos, e a informação lacunar relativamente ao seu restauro em meados do século XX, não permitem aferir de forma satisfatória as transformações que recebeu.

A capela apresenta uma planta hexagonal constituída por uma parcela de perfil retangular que, a oriente, é rematada por três faces, ao modo de uma cabeceira. O alçado desta parcela é composto por colunelos com anéis de fuste e, superiormente, por três frestas atualmente entaipadas. Na parte superior dos muros são visíveis os arranques e respetivos suportes do que deveria ser uma abóbada de cruzaria de ogivas. Na espessura da parede sul abre-se um arcossólio com capitéis vegetalistas, onde se encaixa o túmulo. O lado norte é composto por um amplo arco com colunas adossadas e capitéis vegetalistas.

Em 1888, Joaquim Possidónio Narciso da Silva refere-se à capela funerária que descobriu em 1852, quando levantou a planta da Sé do Porto, escrevendo que o túmulo pertencia a um antigo Bailio. Segundo o autor, a capela abobadada estava situada «na travessa que conduz para a entrada do palácio episcopal, ficando quase misto com o portão de entrada deste edifício»². Segundo Manuel Monteiro, o acesso original da capela correspondia ao amplo arco aberto a norte, dando para a entrada

¹ BASTO, Artur de Magalhães, *Silva de História e Arte (notícias portucalenses)*, Porto, 1945, p. 73 e 75-76; BASTO, Artur de Magalhães, *A Sé do Porto. Documentos Inéditos relativos à sua Igreja*, Porto, 1940, p. 22. Apesar das informações documentais recolhidas por Magalhães Basto subsistem algumas dúvidas relativamente à identificação do tumulado.

² SILVA, José Possidónio N. da, «Explicação da Estampa n.º 85», *Boletim da Real Associação dos Architetos Civis e Archeologos Portugueses*, Lisboa, 12/2.ª série, t. V, 1888, p. 188.

do primitivo claustro «em cujo limite periférico foi construída»³. Esta hipótese foi anteriormente avançada por Carlos de Passos que, considerando embora que a capela havia sido instituída na segunda metade do século XIII por Martim Mendes, escreveu que o arco fronteiro à arca tumular «formou outrora passagem do claustro para a capela»⁴.

Na planta ao nível térreo⁵, anterior às obras de restauro das décadas de 1930-1940, é visível que o amplo arco (a norte), através do qual se acede hoje à capela, estava entaipado. A capela comunicava então unicamente com o exterior, através de um vão de perfil quadrangular, posteriormente demolido e preenchido com aparelho pseudo-isódomo. No mesmo pano de muro foi ainda aberta uma fresta. Terá sido durante aquela intervenção que se construíram os degraus que hoje permitem vencer a diferença de cota entre o pavimento da capela e o do espaço contíguo, a sul⁶. Ao ser levantado o pavimento do Cartório da Sala do Cabido, que se situa exatamente sobre a capela funerária, ficou a descoberto uma abóbada em tijolo – então demolida e substituída pelo teto de madeira que ainda hoje se conserva⁷ – cujos arranques se situavam abaixo do nível das frestas. As fotografias da campanha de restauro permitem ver uma parte das frestas bem como os arranques da abóbada de cruzaria de ogivas, sendo claro que a causa da destruição da cobertura da capela se deveu à adição daquele piso⁸.

Parece-nos também ser claro que a capela excedia o perímetro do claustro, estando isenta da sua quadra para a qual se abriam as três frestas posteriormente entaipadas. O claustro atual corresponde a uma construção de 1385, realizada sob o bispado de D. João III (1373-1389), o que não significa que a quadra claustral anterior tivesse uma dimensão muito diferente. Já foi notada a dificuldade em implantar o programa do último quartel do século XIV no espaço disponível, o que se traduz na diversa dimensão das arcadas e em outros desequilíbrios dos elementos da construção⁹. Aliás, o alinhamento da capela funerária segue muito de perto o da fachada da igreja na sequência da qual, como é habitual nas arquiteturas

³ MONTEIRO, Manuel, «A jazida medieva de João Gordo», *Dispensos*, I, Braga, 1980, p. 329. (publicação original de 1945 em *O Tripeiro*).

⁴ PASSOS, Carlos de, *Porto: Notícia Histórico-Archeologica e Artística da Cathedral e das Igrejas de Cedofeita e S. Francisco*, Porto, 1929, p. 44.

⁵ DES.00042261 SIPA. URL: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086

⁶ DES.00048548 SIPA. URL: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086

⁷ BOTELHO, Maria Leonor, *A Sé do Porto no Século XX*, Lisboa, 2006, p. 107.

⁸ Fotos 00051628 e 00051629 SIPA. URL: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1086

⁹ ALMEIDA, C. A. Ferreira de, «Arquitetura gótica», in *História da Arte em Portugal. O Gótico*, Lisboa, 2002, p. 60.

românica e gótica, se construía o muro ocidental da quadra do claustro. A capela funerária, a ser anterior ao claustro construído por volta de 1385, pode ter também determinado, como pré-existência, a curta dimensão das suas galerias.

Entre 1385 e 1391, o arcebispo D. Lourenço Vicente (1374-1397†) manda edificar uma capela funerária na Sé de Braga para albergar o seu túmulo¹⁰, do qual restam hoje escassos fragmentos. A capela foi dedicada à Senhora da Anunciação de antes do Natal, liturgicamente designada Senhora do Ó, também conhecida como capela de Nossa Senhora do Livramento. A sua instituição, registada em documento de 1404, incluiu a dotação de um valioso conjunto de livros litúrgicos, alfaias e outros objetos de culto¹¹.

O testamento regista: Em premeiramente mando sepultar e soterrar o [fl. 2] meu corpo na capela minha que ordeney de consentimento do Cabido da dita Igreja de Braga junto com as paredes da dita Igreja Catedral e aly omde jaz emterrada a rainha dona Tareyja e o conde Dom Anrique seu marido (...) ¹².

A capela de D. Lourenço Vicente parece configurar a reformulação de uma capela anterior, uma vez que aí estavam sepultados os condes portugalenses. Apesar de quase nada restar do seu túmulo original, com exceção de um fragmento da tampa sepulcral e, provavelmente, um dos leões que sustentam o novo túmulo realizado no século XVII, D. Rodrigo da Cunha (1634) e Jorge Cardoso (1666) deixaram-nos duas descrições que, com todas as reservas que este tipo de fontes deve merecer, não queremos deixar de registar. Segundo Rodrigo da Cunha, o arcebispo «Aqui mandou lavrar a sua sepultura, pondo no alto do moimento a sua estátua, vestida em pontifical e lançada sobre ele»¹³. Jorge Cardoso refere que o arcebispo «tinha em seu mausoléu, lavrado em torno de figuras e imagens de Sanctos que ficava na Capella chamada dos Reis. Agora se lhe erigio outro de novo, o qual fica debaixo de hum arco de pedra na mesma capella, à mão direita, onde se deixa ver por vidraças, e não tocar, com este »¹⁴.

Segundo Manuel Monteiro, a capela funerária da Sé do Porto serviu certamente de modelo à que o arcebispo Lourenço Vicente edificou no conjunto catedralício da Sé de Braga. O mesmo autor considera que, antes da sua ampliação para poente, a

¹⁰ MARQUES, José, «O testamento de D. Lourenço Vicente e as suas capelas na Sé de Braga e na Lourinhã», in *Homenagem à arquidiocese primaz nos 900 anos da dedicação da catedral*, Lisboa, 1993, p. 185.

¹¹ *Ibidem*, pp. 201-215.

¹² *Ibidem*, p. 205.

¹³ CUNHA, D. Rodrigo da, *Primeira parte, da historia ecclesiastica dos arcebispos de Braga, e dos Santos e Varoes illustres, que florecerão neste arcebispado. Por dom Rodrigo da Cunha arcebispo, & senhor de Braga, primaz das Hespanhas*, Braga, 1634, p. 207.

¹⁴ CARDOSO, Jorge, *Agiologio lusitano dos sanctos e varoens illustres em virtude do reino de Portugal (...)*, Lisboa, 1666, t. III, p. 541

capela bracarense «tinha a mesma hexagonal, as mesmas colunas erguidas nos ângulos do polígono, as mesmas mísulas intermédias para apoio da abóbada nervada, a mesma edícula do lado do Evangelho e a porta do mesmo lado norte»¹⁵. A planta da capela de D. Lourenço tem hesitações na sua construção e uma configuração naviforme que talvez possa ser uma manifestação da vontade de ter uma capela centralizada que, assim sendo, teria dificuldades em implantar-se no local.

D. Afonso Pires, bispo do Porto entre 1359 e 1372, ano da sua morte, instituiu um morgado dotado da respetiva capela funerária dedicada a Santa Maria, na igreja de S. Pedro de Balsemão (Lamego)¹⁶. O túmulo, que se encostava ao pé-direito do lado do Evangelho do arco triunfal, era acompanhado por uma epígrafe do lado oposto, local onde ainda se conserva. A oitava e última regra desta inscrição destinava-se a ser completada depois da morte de Afonso Pires, segundo Mário Barroca, autor que data a epígrafe entre 1362 e 1372 e que propõe a seguinte leitura:

HIC IACET DO(m) Nus ALFO(n) / Sus EPiscopuS PorTuGALLensiuM Q(u)i FEC(it) ET
ConSaCraVit ECCLESiAB [Sic] ISTAm ET / VISITaVit SEPULCruM DomiNI / ET BASELICaS
APPostoLORuM / PETRI ET PAULI ET DE / CES(s)IT IN Era M^a CCCC^a 17

Segundo C. A. Ferreira de Almeida, hoje nada se vislumbra da reconstrução gótica. Arquitetonicamente tudo o que aí vemos pertence ao século XVII e à época da Reconquista¹⁸. A capela seria novamente reconstruída em 1634 pelo morgado Luís Pinheiro de Sousa Coutinho e sua mulher D. Catarina de Carvalho. Na descrição que nos deixou D. Rodrigo da Cunha (1623), anterior à reforma seiscentista, a localização do túmulo parece corresponder ao espaço que conheceu no século XX: «Sepultaram-no na igreja de S. Pedro de Balsemão que ele próprio edificara da parte do evangelho, em sepultura alta, e com a sua estatua em Pontifical sobre elle»¹⁹.

É digno de nota que Afonso Pires tenha conservado parcelas altimedievais do templo pré-existente, atitude que parece configurar o prestígio da antiguidade da arquitetura. É na entrada da capela-mor que se conserva a parte mais antiga da

¹⁵ MONTEIRO, «A jazida medievá de João Gordo», cit., p. 331, nota 3.

¹⁶ SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista D. Afonso Pires, Bispo do Porto (1359 - † 1372)», *Lusitania Sacra*, 2.ª série, 13-14, 2001-2002, p. 201.

¹⁷ BARROCA, Mário Jorge, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422). Corpus Epigráfico Medieval Português*, Lisboa, 2000, vol. II, t. II, p. 1770.

¹⁸ ALMEIDA, C. A. Ferreira de, *História da Arte em Portugal. O românico*, Lisboa, 2001, pp. 31-32.

¹⁹ CUNHA, D. Rodrigo da, *Catálogo e História dos Bispos do Porto*, Porto, 1623, pp. 192-193.

construção, parcela original que representa «um trecho muito significativo da nossa arquitetura moçárabe»²⁰.

Devoção e imagem

As semelhanças dos programas iconográficos dos túmulos de João Gordo e de Afonso Pires são evidentes e justificam, por isso, uma reflexão particular. Partindo da ideia sustentada por José Mattoso²¹, relativa à existência de uma topografia simbólica do sepulcro, que se manifesta numa leitura vertical da base para a tampa, começaremos a leitura iconográfica destes túmulos a partir dos elementos constitutivos dos suportes. Estes são dominados por representações animalistas e, em particular, por figuras de leões, mais ou menos estilizados em função do conhecimento que deles tinha o artista, das fontes utilizadas, da sua imaginação ou da «visão deformada da realidade» que marcou o Ocidente medieval²². Os do túmulo de João Gordo demonstram sinais de grande desgaste, tendo perdido as garras, parte da cabeça, mas exibindo grandes juba identitárias da espécie. As esculturas do túmulo de Afonso Pires revelam uma maior riqueza descritiva e consequentemente uma leitura simbólica mais precisa. Figura ambivalente, podendo encarnar valores positivos e negativos bem expressos nos textos bíblicos, o leão conquista um estatuto muito privilegiado na literatura medieval. Entendi do como «o mais forte dos animais, que não recua diante de nada» (Provérbios 30, 30), é reconhecido como o 'rei' por Santo Isidoro, «por ser a mais importante de todas as bestas»²³. O *Fisiológico*, abre o texto a falar do leão, «rei de todos os animais»²⁴, destacando, em particular, as virtudes que o convertem em símbolo cristológico. A primeira respeita à vigilância. Cláudio Eliano (?-235) realçara já que o leão movimenta a cauda enquanto dorme, demonstrando que o sono não o domina por completo²⁵, ideia repetida por Santo Isidoro que afirma que «quando se entregam ao sono mantêm os olhos vigilantes»²⁶. Dormindo de olhos abertos e sempre vigilante, é equiparado no *Fisiológico* a Cristo que dormiu corporalmente na cruz,

²⁰ ALMEIDA, *História da Arte em Portugal*, cit., p. 32.

²¹ Citado e analisado por CHAMBEL, Pedro, «Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumularia Medieval do Entre-Douro-e-Minho», *Medievalista on line*, 1, 2005, p. 8, disponível <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-tumularia.htm> [acedido 14.04.2018].

²² DELORT, Robert, *Les animaux ont une histoire*, Paris, 1984, p. 76.

²³ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologías*, Madrid, 2004, p. 901.

²⁴ *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*, ed. Nilda GUGLIELMI, Madrid, 2002, pp. 65-66.

²⁵ MARIÑO FERRO, Xose Ramón, *El simbolismo animal: ciencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, p. 283.

²⁶ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologías*, cit., 2004, p. 901.

mas conservou a sua divindade à direita do Pai²⁷. Pelo seu carácter vigilante e protetor, o leão assume uma função apotropaica nos portais dos templos e nos sepulcros²⁸, sendo igualmente entendido como um símbolo da morte e da ressurreição de Cristo: *Mortuus hic jacuit mortem dum morte premit hic leo dormivit, qui pervigil omnia trivit*²⁹. Imagem do Filho da Virgem Maria que destruiu a morte mediante a morte, encadeando e vencendo o demónio para eterno descanso dos fiéis³⁰, o leão representa Cristo ressuscitado e triunfante. As duas razões explicam a recorrência do tema nas bases dos túmulos medievais, surgindo em mais de metade deste tipo de peças portuguesas, datadas do século XIV, que apresentam suportes individualizados³¹. As virtudes da custódia e vigilância ajudam igualmente a explicar a presença dos quatro leões no túmulo de João Gordo e os dois de olhos abertos e a rugir no de Afonso Pires.

A originalidade deste último reside, porém, na representação de outras virtudes associadas ao leão, também relatadas nos bestiários. De acordo com estes textos, os leõezinhos nascem cegos e desvalidos, sendo cuidadosamente observados e cuidados durante três dias pela mãe leoa. Ao fim do terceiro dia o leão reanima-os com o seu sopro ou rugido e dá-lhes vida, tal como Deus ressuscitou da morte o seu Filho, para salvar a Humanidade ou como Cristo ressuscitará a Humanidade morta pelo pecado. Estamos certos que é este o tema representado na base do túmulo de Afonso Pires, que expõe um pequeno ser entre as patas de um leão (fig. 31). Cena interpretada por Sant'Anna Dionísio como tratando-se de «um molosso a devorar uma criança»³² e na tradição local como um leão que domina um porco, triunfo do bem sobre o mal, consideramos, na verdade, que se trata do pai leão a ressuscitar a sua cria, episódio sabiamente adaptado pelo artista à forma da base a esculpir. O tema reforça, deste modo, o discurso da Ressurreição muito presente neste programa iconográfico.

O carácter único deste sepulcro está igualmente patente na base que representa um leão sobre uma figura humana deitada de costas, com a cabeça entre as patas

²⁷ *El Fisiólogo*, cit., p. 65.

²⁸ GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís, «El León», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 1/2, 2009, p. 37.

²⁹ Inscricção presente sobre a parede do túmulo sagrado da basílica do Santo Sepulcro de Jerusalém, cit. in FAVREAU, Robert, «Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 3, 1991, p. 624, disponível em https://www.persee.fr/doc/AsPDF/crai_0065-0536_1991_num_135_3_15027.pdf [acedido 14.04.2018].

³⁰ *Bestiario medieval*, ed. Ignacio MALACHEVERRÍA, Madrid, 2008, p. 94.

³¹ Emídio M. Ferreira citado por CHAMBEL, «Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumularia Medieval do Entre-Douro-e-Minho», cit., p. 8.

³² DIONISIO, *Sant'Anna, Guia de Portugal. Trás-os-Montes e -Alto Douro. II - Lamego, Bragança e Miranda*, Coimbra, 1988, vol. 5, p. 709.

diantes do felino, braços erguidos e mãos a segurar as orelhas do mesmo (fig. 32). Tema tradicionalmente interpretado como sendo o do leão andrógago, o devorador de homens que os conduz para um novo estado de existência³³, símbolo do «voraz poder da morte» também corrente na arte funerária³⁴ corresponderá antes, no nosso entender, a uma outra simbologia. O leão do túmulo de Afonso Pires não devora, mas salva o pecador arrependido, demonstrando que a clemência é uma das suas principais virtudes. «Perdoa os caídos» como assinala Isidoro de Sevilha³⁵, salva os que estão prostrados na terra, como descrevem os bestiários, porque a cólera do Senhor será terrível, mas Ele salvará todos os que estiverem prostrados e que reconheçam as suas faltas³⁶.

A quinta base do túmulo de D. Afonso Pires requer também, neste contexto, uma atenção particular. Interpretada na historiografia como um leão³⁷ e apresentada no conhecido desenho do acervo da Biblioteca Nacional como um estranho ser híbrido³⁸, consideramos que representa antes uma pantera, animal cristológico muitíssimo valorizado nos bestiários medievais. Trata-se indubitavelmente de um felino, de garras longas, orelhas recortadas, olhos rasgados e bem desenhados, boca aberta (hoje parcialmente partida), e um manto a envolver o pescoço e a cair em camadas sobre os membros dianteiros (fig. 33). O desaparecimento da cor original do túmulo, evidenciada pelas pequenas partículas azuis e vermelhas ainda visíveis na arca, dificultam a identificação do motivo e a pouca valorização que a historiografia lhe votou. A beleza da sua pele, multicolor ou mesclada de branco e negro, a harmonia das suas formas, a elegância dos seus movimentos e a limpidez dos seus olhos converteram a pantera num dos mais belos animais relatados nos bestiários³⁹, nobre e adornada como uma rainha, «envolta num vestido de ouro e muitas cores» e «ornada com ouro de Ofir» (*Salmos*, 45, 10). Animal belo, pacífico e muito inteligente, dorme quando está saciado e desperta ao fim de três dias, lançando um forte rugido e libertando da sua boca um aroma perfumado que atrai todos os animais, próximos ou distantes, até si. A pantera ama e é amada por todas as bestas com a exceção do dragão, que a teme e odeia, escondendo-se nas

³³ CHAMBEL, «Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários», cit., p. 27.

³⁴ MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal: ciencias y significados en la cultura occidental*, cit., p. 280.

³⁵ ISIDORO DE SEVILHA, *Etimologías*, cit., p. 901.

³⁶ FAVREAU, Robert, «Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales», cit., p. 624.

³⁷ A título de exemplo, a recente publicação do Museu de Lamego: *Um Ano. Um tema. Tumularia no Museu de Lamego e Vale do Varosa*, Lamego, p. 67.

³⁸ Túmulo do bispo Dom Afonso Pires (1359-1372), segundo um desenho: aguadas a tinta da china. 169_ Biblioteca Nacional de Portugal © BNP [http://http://purl.pt/25413/2/].

³⁹ MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal: ciencias y significados en la cultura occidental*, cit., p. 337.

profundezas da terra onde permanece como morto, incapaz de ouvir a sua voz e suportar o hálito perfumado que sai da sua boca⁴⁰. A sua beleza, o seu odor e o domínio sobre o dragão explicam a integração deste animal no bestiário de Cristo, conquistando um espaço mesmo superior ao da pomba e do cervo, acarretando conotações exclusivamente positivas⁴¹. A pantera é a imagem de Cristo ressuscitado que fez sentir um doce perfume aos que estavam perto e longe Dele, difundido igualmente a paz na terra e no céu⁴².

Metáfora de Cristo ressuscitado e salvadora dos homens, os bestiários comparam igualmente a pantera aos pregadores, os bons homens deste mundo que gritam bem alto e anunciam as mensagens do Senhor, conduzindo, pelas suas palavras perfumadas, as almas para a vida eterna. E quem, pelos seus atos e verbo, salvar almas, conquistará o seu próprio lugar no Paraíso. Porque os bons pregadores demoram-se na leitura e meditação das Sagradas Escrituras, refletindo sobre a natureza divina de Deus, deixando o corpo dormir como a pantera mas permanecendo ativos no pensamento⁴³. Afonso Pires poderia, desta forma, incluir-se neste grupo de bons pregadores, o homem de fé que pisou os solos sagrados da Terra Santa e de Roma, sepultado na igreja de Balsemão por si escolhida, atraindo até ao seu túmulo milagroso e glorioso muitos fiéis, vigilante eterno dos desígnios do Senhor, fiel às palavras de Mateus: «Vigiai, pois, porque não sabeis em que dia virá o vosso Senhor» (*Mt*, 24, 42)⁴⁴.

A forma devota e piedosa como conduziu a sua vida parece ter-lhe garantido a fama de santidade, explicando as muitas visitas ao seu túmulo de que nos fala Frei Tomás da Encarnação e a crença no carácter milagroso da terra onde se situa a sua arca tumular⁴⁵. Eram muitos, de acordo com o relato de D. Rodrigo da Cunha, os milagres ocorridos junto ao sepulcro do 'bispo santo', tal como era conhecido na região de Lamego, particularmente a terra onde este pousava, à qual se atribuía poderes curativos, terra virtuosa «contra maleitas, & com a trazerem consigo, ou beberem a agoa em que deitam algumas reliquias della, saram deste mal infinitas

⁴⁰ *Ibidem*, p. 94.

⁴¹ VOISENET, Jacques, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Turnhout, 2004, pp. 60-61.

⁴² *Bestiário medieval*, cit., p. 94.

⁴³ *Ibidem*, pp. 98-99.

⁴⁴ Ideia de vigilância patente no texto de ENCARNÇÃO, Frei Tomás da, *Historia Ecclesiae Lusitanae: Per Singula Saecula ab Euangelio Promulgato*, 1759-63, vol. IV, p. 139: «Vigilate quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit, quasi Symbolom». Informa igualmente sobre o carácter milagroso do túmulo do bispo: «Sepulcrum miraculis factum est gloriosum e populi frequentia celebre».

⁴⁵ SARAIVA, «O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista: D. Afonso Pires, Bispo do Porto (1359-†1372)», cit., p. 205.

pessoas»⁴⁶. Esta prática inscreve-se, assim, nas experiências gustativas que envolvem alguns túmulos de santos, em particular de rituais relacionados com a Eucaristia⁴⁷.

Estes dados poderão explicar, deste modo, a importância que o tema da Última Ceia assume nos dois túmulos em análise. Tal como refere Miri Rubin, com o enfatizar da relação sacerdote-sacramento patente na Eucaristia e, em particular, no momento do *elevatio*, o interesse pela Última Ceia afirma-se também, constituindo a ligação entre o ritual central de mediação garantido por Cristo e a sua própria vida e palavras⁴⁸. Apesar da visibilidade do desgaste da pedra no túmulo de Afonso Pires, é possível verificar as semelhanças iconográficas demonstradas na representação deste episódio nos dois túmulos. Partindo da leitura do tema no sepulcro de João Gordo, Cristo levanta a hóstia com a mão direita, envolvendo com o braço esquerdo o corpo de João, deitado sobre a mesa (fig. 34). Sobre esta, cuidadosamente coberta com uma toalha marcada por pregueados regulares, estendem-se vários alimentos que se misturam com os atributos dos Apóstolos. Estes, certamente de possível identificação no programa original, são hoje difíceis de destrinçar devido ao desgaste da pedra. Para além de João, podem ser facilmente reconhecidos pelos atributos da chave e da espada, Pedro e Paulo, respetivamente à direita e à esquerda de Cristo. A figura de Judas está assim ausente. A filacteria que sai da boca de João e alguma agitação sentida nas restantes figuras, voltadas entre si e não de frente para o espectador, permite-nos compreender que Cristo acaba de anunciar que um dos presentes (aqui ausente) o irá trair. A narrativa escolhida é a do *elevatio*, o exato momento da consagração que converge no milagre eucarístico. A Eucaristia distingue-se, deste modo, dos restantes sacramentos pelo facto de Cristo existir corporalmente constituindo, por isso, verdadeiro alimento para a alma. A liturgia surge, neste sentido, como memória da Ressurreição e da comunhão com o Senhor⁴⁹, explicando também a importância atribuída pelos fiéis às orações e missas rezadas *pro anima*. Estabelece-se, assim, um paralelismo entre a liturgia eclesiástica e a celeste, pois Cristo Redentor comunica com os homens por meio da sua palavra, gerando um movimento descendente do céu para a terra intercalado

⁴⁶ CUNHA, *Catálogo dos Bispos do Porto*, cit., p. 193.

⁴⁷ SANCHEZ AMEIJERAS, Rocío, «Imagery and Interactivity: Ritual Transaction at the Saint's Tomb», in *Decorations for the Holy Dead. Visual Embellishments on Tombs and Shrines of Saints*, Turnhout, 2002, vol. 8, p. 30.

⁴⁸ RUBIN, Miri, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge, 1991, pp. 298-299.

⁴⁹ LE GOFF, Jacques, *A la recherche du temps sacré*, Paris, 2014, p. 31.

pelo ascendente proporcionado pela liturgia, da terra para o céu. E a iconografia assume um papel fundamental ao colocar em paralelo estes dois planos⁵⁰.

O tema prende-se, assim, com as novas devoções que procuram enfatizar a humanidade de Cristo, o filho de Deus que se fez homem, ultrajado e sofredor das maiores provocações e tormentos. Motiva-se a reflexão sobre os mistérios da Paixão do Senhor e da remissão dos pecados da humanidade através do sofrimento do Deus incarnado. E neste sentido, o tema da Última Ceia liga-se com o do Calvário patente no facial dos pés, no túmulo de João Gordo e no lateral direito do de Afonso Pires. Recorda-se, desta forma, o sacrifício de Cristo e a sua vitória sobre a morte, bem como o seu perpétuo sofrimento pelos pecados dos homens. A inquietude perante a morte e a respetiva salvação da alma são evidentes, explicando a presença destes temas em contexto tumular. No caso do túmulo de Afonso Pires, esta angústia é acentuada pela presença dos dois ladrões crucificados ao lado de Cristo, o bom e o mau, imagens alegóricas da Salvação e da condenação eterna. Cabe a cada alma seguir o caminho do arrependimento e da fé em Cristo escolhidos por Dimas, e assim alcançar o Paraíso, ou como Gestas, o dos castigos eternos destinados aos que não se convertem, que não escutam a palavra de Deus, que se entregam a uma vida de pecado, condenando assim a sua alma aos tormentos do Inferno. A presença dos dois ladrões contribui, deste modo, para acentuar o carácter único e erudito do programa iconográfico do túmulo de Afonso Pires, bem como demonstrar a atualização dos temas escolhidos em relação ao seu próprio tempo, questões que não têm sido valoradas pela historiografia.

O caminho que a Humanidade tem de seguir até ao Último Julgamento, o tempo escatológico de que nos fala Jacques Le Goff⁵¹, é facilitado pelo contributo que os santos dão às orações e aos apelos dos homens, figuras chamadas a salvar toda o género humano enquanto seus principais intercessores. Entre eles, a figura de Maria ocupa um lugar privilegiado, explicando o tema da sua coroação no facial da cabeça, nos dois casos em estudo (fig. 35). Na representação da Coroação da Virgem, e como é corrente nos séculos XIII e XIV⁵², Maria está sentada à direita do Filho que lhe coloca a coroa na cabeça com a mão direita, pousando a esquerda sobre o globo terrestre que repousa no seu regaço. No túmulo da Sé do Porto, a Virgem tem as mãos junto ao peito, unidas em oração, enquanto no de Balsemão pousa a direita sobre o colo e levanta a esquerda em sinal de bênção. Este programa iconográfico

⁵⁰ MATTOSO, José, «O culto dos mortos no fim do século XI», in José MATTOSO (ed.), *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*, Lisboa, 1996, p. 85.

⁵¹ LE GOFF, *A la recherche du temps sacré*, cit., p. 11.

⁵² RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, Barcelona, 1996, pp. 644-645.

resulta da crescente devoção que o culto à Virgem Santíssima conhece no medievo, poderosa protetora a que podem recorrer todos os pecadores, mesmo os mais indignos, certos da sua interceção na vida e na morte. E por isso é a mais invocada dos santos do Além, *rainha celestial nos altos céus, advogada dos pecadores*, mãe, consoladora e piedosa⁵³. Obreira de milagres póstumos, «taumaturga de ultratumba»⁵⁴, o tema de Nossa Senhora Coroada foi corrente em contexto funerário e em esconjuros contra o demónio, como o que podemos ler na seguinte impreciação:

Sennora benedicta, reina acabada,
por mano del tu fijo, don Christo coronada,
líbranos del Diablo, de la su zancajada
que tiene a las almas siempre mala celada⁵⁵.

A presença dos Apóstolos, difusores da doutrina e fundadores das primeiras sedes episcopais, justifica-se do mesmo modo nestes sepulcros. Esta presença é reforçada pela figura de são Pedro, o príncipe dos Apóstolos, nos dois túmulos, facilmente identificado pelo atributo da chave, memória da simbólica entrega que Cristo lhe fez da sua Igreja, e por são Paulo, reconhecível pelo atributo da espada, exemplo último dos que sabem escutar o chamamento e se convertem, o apóstolo evangelizador de muitos povos. No caso específico do túmulo de Afonso Pires, o destaque que é dado a estes dois santos pode também ser explicado pelo perfil de devoção e penitência que o defunto demonstrou em vida ao visitar as *basilicas apostolorum Petri et Pauli*, em Roma, como pode ler-se no epitáfio latino que mandou colocar na capela de Balsemão⁵⁶. Quanto a são João Batista, representado no topo da cabeceira ao lado de Cristo, no túmulo de João Gordo, o precursor do Messias, o ‘último dos profetas’ e o ‘primeiro mártir’ da fé em Cristo, o primeiro na hierarquia dos santos⁵⁷, o destaque que lhe é dado pode ser explicado por se tratar do seu homónimo, eventualmente escolhido como patrono, como foi corrente na prática devocional do tempo. Os três santos – Pedro, Paulo e João Baptista –

⁵³ Tal como se pode ler em testamentos dos séculos XIV e XV. PINA, Isabel Castro, «Ritos e imaginário da morte em testamentos dos séculos XIV e XV», in José MATTOSO (ed.), *O Reino dos Mortos na Idade Média Peninsular*, cit., pp. 127 e 136.

⁵⁴ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, cit., p. 648.

⁵⁵ BERCEO, Gonzalo de, «La iglesia despojada, en los milagros de Nuestra Señora», 746, cit. in HERNANDO GARIDO, José Luis, «Sobre arte bajomedieval en la Ribera del Duero: zarragones, obispillos, santos toneleros y endemoniados», *Biblioteca: estudio e investigación*, 25, 2010, p. 3, disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3798172> [acedido 13.04.2018].

⁵⁶ BARROCA, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. *Corpus Epigráfico Medieval Português*, cit., vol. II, t. II, p. 1770.

⁵⁷ RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, cit., pp. 488 e 491.

integram, no entanto, a corte celestial de «intercessores e recomendados» e contam-se entre os mais invocados nos testamentos de Trezentos e Quatrocentos⁵⁸.

As tampas dos túmulos, voltadas para o Altíssimo e menos visíveis ao olhar do espectador, são dominadas pela representação dos que neles se fizeram sepultar. O objetivo principal da construção das arcas tumulares na Idade Média é o de perpetuar a memória dos que desapareceram, sendo o ‘monumento’ entendido como recordação que serve de advertência à memória, na linha de pensamento de Isidoro de Sevilha; asseguram a salvação eterna, mas garantem, igualmente, a «fuga ao esquecimento»⁵⁹. Os jacentes podem, neste sentido, ser entendidos como imagens concretas de uma memória viva que se associa às orações dos fiéis, conceção resultante de uma sociedade cristã que mantém com os defuntos uma relação de grande proximidade e familiaridade⁶⁰. Os critérios adotados para a sua representação estão de acordo com a função social que ocuparam em vida. O jacente de Afonso Pires respeita esta tendência, usando hábito episcopal, mitra, báculo e anéis nos dedos da mão que o sustem, elementos identificadores da dignidade que ocupou em vida, imagem social que contrasta com a ausência de retratos ou de traços individualizados (fig. 36). Ao contrário da maioria dos jacentes episcopais, cujas mãos repousam sobre o peito, Afonso Pires segura o báculo com a esquerda. A direita desapareceu, mas estaria erguida em gesto de bênção, como se observa no túmulo de um prelado não identificado na Sé de Lisboa⁶¹. A posição estática é substituída por uma mais dinâmica, encontrando-se o bispo representado no exercício das suas funções o que reforça, no nosso entender, a importância da liturgia presente no programa iconográfico deste túmulo e do papel que os clérigos ocupavam nessa função. Este facto é potenciado pela representação dos olhos abertos. É um bispo vivo e ativo que se representa e não uma figura perecida ou adormecida a aguardar a salvação eterna; um eficaz elo de ligação entre o Aquém e o Além, ideia comprovada pela fama de santidade que logrou alcançar e na divulgação dos milagres operados junto ao seu túmulo. O jacente de João Gordo reflete, igualmente, o seu estatuto social privilegiado, patente na indumentária e nos sinais distintivos de grupo que ostenta: túnica comprida, manto sobre os ombros e espada embainhada no lado esquerdo, envolvida pela correia de couro que a prendia ao seu senhor, repousando a mão direita sobre a mesma. Os pés dos dois

⁵⁸ PINA, «Ritos e imaginário da morte em testamentos dos séculos XIV e XV», cit., pp. 127 e 135.

⁵⁹ SILVA, José Custódio Vieira da, «Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)», *Revista de História da Arte*, 1, 2005, pp. 50 e 55.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 49-50.

⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

jacentes apoiam-se num par de cães, apresentando os do túmulo de Afonso Pires um talhe muito cuidado, com ricas coleiras de «guizos de ouro» que justamente chamaram a atenção de Joaquim Vasconcelos⁶². Estas são demonstrativas do afeto que os cães mereceram dos seus senhores, sendo entendidos como símbolos de fidelidade e amizade, dispondo-se a morrer pelo dono e nunca abandonando o seu corpo, como os apresentam nos bestiários⁶³.

Ambos os jacentes beneficiam da companhia de anjos, figuras muito presentes na iconografia tumular, constituindo «um dos sinais mais fortes da sacralização destes monumentos»⁶⁴. Nos dois túmulos assumem uma atitude zeladora da alma⁶⁵. Marta Dias integra esta iconografia dos anjos nas representações relacionadas com o *postmortem*⁶⁶. Na celebração do ofício dos defuntos começava-se com o responsório *Subvenite*, no qual se invocava aos santos de Deus e anjos do Senhor que recebessem a alma e a levassem para junto do Altíssimo. Orações de missa e hinos de ofícios de defuntos inseridos no rito hispânico reiteram a posição do exército angélico e de todos os santos como escolta protetora da alma no caminho para o Paraíso⁶⁷. No túmulo de Afonso Pires, os dois anjos, junto à cabeça do defunto, abraçam o corpo numa aparente atitude de amparo e voltam a cabeça para o Altíssimo, confirmando esta tese. Cristo Redentor, Maria Virgem Santíssima, advogada e consoladora, anjos e santos, acompanham a alma ao seu destino eterno, «à maneira de um cortejo celeste»⁶⁸.

⁶² VASCONCELLOS, Joaquim de, «Ensaio sobre a Architectura Romanica em Portugal. Egreja De Balsemão», *Arte. Archivo de obras de Arte*, 1908, p. 95.

⁶³ Disponível em <http://bestiary.ca/beasts/beast181.htm> [acedido 26-3-18].

⁶⁴ SILVA, «Memória e Imagem. Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV)», cit, p. 67.

⁶⁵ DIAS, Marta Miriam Ramos, *A Arte Funerária Medieval em Portugal. Uma relação com a liturgia dos defuntos*, Tese de Doutoramento, Porto, p. 72.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 68.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 242.

⁶⁸ PINA, «Ritos e imaginário da morte em testamentos dos séculos XIV e XV», cit., p. 131.

**La vittoria sulla morte.
Osservazioni intorno all'arca di re Ladislao d'Angiò-Durazzo
in San Giovanni a Carbonara a Napoli**

Francesca Tota (Bibliotheca Hertziana, Max Planck-Institut für Kunstgeschichte)

Abstract

Il contributo affronta lo studio di uno dei monumenti sepolcrali più significativi e al tempo stesso complessi della Napoli di inizi Quattrocento, un *unicum* nel panorama delle tombe regnicole per le dimensioni colossali e l'articolata concezione iconografica. Si tratta del mausoleo, sovraccarico di statue, rilievi dipinti e pitture, che fu creato per accogliere le spoglie del valoroso condottiero e re di Napoli Ladislao d'Angiò Durazzo (1376-1414), ospitato sin dall'origine nella chiesa agostiniana di San Giovanni a Carbonara. L'opera, pervenutaci nella sua monumentale interezza, offre l'interessante opportunità di indagare molteplici aspetti relativi al suo impianto funerario: dalla sua ideazione compositiva, che richiama illustri precedenti sepolcrali di età angioina, alla trama concettuale sottesa all'iconografia del programma figurativo, risultato di una meditata elaborazione, concepita all'interno della politica funeraria promossa dalla casa regnante, fino a includere aspetti di natura stilistica che riflettono le tendenze seguite a Napoli all'inizio del XV secolo.

Attraverso una ricognizione delle fonti letterarie sarà indagato e ricostruito lo spettro di significati che si voleva comunicare attraverso tale monumento, analizzando le ragioni della committenza, il complesso programma iconografico – soprattutto alla luce delle vicende storico-politiche di Napoli e della dinastia dei Durazzo –, i processi di costruzione della memoria e le modalità di celebrazione dell'illustre defunto.

Parole chiave

Scultura funeraria, Napoli, Ladislao d'Angiò Durazzo, San Giovanni a Carbonara

Il sepolcro dove riposano le spoglie di re Ladislao, ultimo esponente in linea maschile della dinastia d'Angiò-Durazzo (1377-1414), si eleva con la sua mole soverchia alle spalle dell'altare maggiore della chiesa di San Giovanni a Carbonara a Napoli, e costituisce una delle testimonianze monumentali più grandiose, prodotte nell'arco del Medioevo, dell'arte funeraria europea¹ (fig. 37).

Le sue eccezionali dimensioni² ne fanno uno dei mausolei più imponenti – secondo soltanto a quello di re Roberto in Santa Chiara – realizzato fino a quel momento in Italia, un aspetto che non deve passare trascurato quando si rammenti l'endemica carenza di marmo sofferta dalla città partenopea³.

Ma il sepolcro del sovrano durazzesco si impone allo sguardo dello studioso, oltre che per le sue ragguardevoli caratteristiche strutturali, soprattutto per l'interesse riposto da un lato nella sua complessità semantica, che già si annuncia nel ricco e articolato apparato iconografico, dall'altro per le novità di forma e stile che ne dettano la sua traduzione plastica. Al di sotto, infatti, di una patina tardogotica – il tratto formale a balzare per primo agli occhi –, il monumento funebre del re contiene degli elementi che preannunciano l'irrompere in città di una nuova sensibilità proto-rinascimentale⁴.

Gli anni del cantiere scultoreo

Non è possibile individuare il momento in cui si pose mano alla costruzione del complesso funerario. Malgrado ciò non si può escludere che re Ladislao, il quale aveva dimostrato nei confronti della sede dell'ordine agostiniano un'attenzione di tutto riguardo, impegnandosi a sostenere la campagna di edificazione della chiesa

¹ Il monumento funebre è stato oggetto di un interesse modesto da parte degli studi. Tra i pochi contributi che se ne sono occupati, segnalo: MORISANI, Ottavio, «Aspetti della "regalità" in tre monumenti angioini», *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte*, 9, 1970, pp. 88-122; ABBATE, Francesco, *Il monumento a Ladislao di Durazzo*, in Amedeo MERCURIO (a cura di), *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra Quattrocento e Cinquecento*, atti della Giornata di studio (Pietrasanta, 3 ottobre 1992), Firenze, 1994, pp. 17-22; BOCK, Nicolas, «À cheval au paradis: monuments funéraires équestres en Italie autour de 1400, entre modèle antique et idéal chevaleresque», in Bernard ANDENMATTEN, Agostino PARAVICINI BAGLIANI e Eva PIBIRI (a cura di), *Le cheval dans la culture médiévale*, Firenze, 2015, pp. 167-196; DELLE FOGLIE, Anna, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Milano, 2011, pp. 18-23.

² Le misure (8 m x 14,30 m) sono desunte da: FILANGIERI DI CANDIDA, Antonio, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, opera postuma a cura di R. Filangieri di Candida, Napoli, 1924, p. 34, n. 1.

³ D'OVIDIO, Stefano, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò in Santa Chiara a Napoli», *Hortus Artium Medievalium*, vol. 21, 2005, pp. 92-115, p. 92, n. 3, con riferimenti bibliografici. Come ricorda l'autore, i marmi erano per lo più importati da Roma.

⁴ Sono gli anni in cui Donatello e Michelozzo realizzano il sepolcro Brancacci a S. Angelo al Nilo, tra il 1428 e il 1429. Un cenno a queste problematiche è contenuto in BOCK, Nicolas, «Antiken- und Florenzrezeption in Neapel (1400-1450)», in Klaus BERGDOLT e Giorgio BONSANTI (a cura di), *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, Venezia, 2001, pp. 241-252.

tra gli anni 1410-1414⁵, avesse previsto sin dall'origine la destinazione dell'area presbiteriale a luogo di propria sepoltura dinastica⁶, in una soluzione architettonica che era destinata a echeggiare quella di S. Chiara con il mausoleo di Roberto d'Angiò, modello evidentemente emulato dalla tomba del sovrano durazzesco⁷.

Di certo, l'avvio materiale della complessa macchina marmorea fu dato soltanto all'indomani della morte del re, avvenuta nel 1414, su commissione, come ricorda l'iscrizione, della sorella del defunto, la regina Giovanna II, secondo una linea tradizionale di committenze al femminile per cui Napoli si è distinta sin dai tempi angioini⁸. Più controverso appare invece circoscrivere il momento in cui la sovrana si fece carico di questa impresa.

Si è a conoscenza dalle fonti che la cerimonia funebre del re si svolse all'insegna della frugalità; si trattò di una commemorazione parca e ridotta al minimo, «a lumi

⁵ DELLE FOGLIE, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, cit., pp. 8-9 e 15-18. I legami dei Durazzo con il sito di 'Carbonara' risalgono alle prime ore del loro insediamento in città. Le fonti ricordano come già Carlo III vi avesse fondato un santuario dedicato alla Pietà, noto come 'Pietatella'. Cfr. MOCCIOLA, Luciana, *La committenza di Carlo III d'Angiò-Durazzo (1381-1386)*, in Pio Francesco PISTILLI, Francesca MANZARI, Gaetano CURZI (a cura di), *Universitates e baronie Arte e architettura in Abruzzo nel Regno al tempo dei Durazzo*, atti del Convegno (Guardiagrele - Chieti, 9-11 novembre 2006), Pescara, 2008, vol. I, pp. 241-254. Le donazioni proseguirono poi sotto Ladislao e Giovanna II, ma bisogna tenere a mente che quella di Carbonara rimase sempre un'area familiare per la Corona, che risiedeva nel vicino Castel Capuano, come documenta tra l'altro la preferenza accordata in tema di sepolture e cappelle dai nobili fedeli alla stirpe durazzesca, si pensi, ad esempio, al caso dei Caracciolo del Sole, cfr. TUFANO, Luigi, «Linguaggi politici e rappresentazioni del potere nella nobiltà regnicola tra Trecento e Quattrocento. Il mausoleo di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara e i caratteri trionfalistici del sepolcro nobiliare», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 27, 1, 2015, pp. 221-246.

⁶ Non si possiedono documenti che dichiarino un interesse concreto del sovrano a questo progetto. Rimane dunque il dubbio su chi avesse deciso la collocazione del sepolcro regale nella tribuna, se lo stesso Ladislao ancora in vita, oppure, come propendono gli studi, Giovanna II. Si vedano: DELLE FOGLIE, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, cit., pp. 9 e 18 e SABATINO, Rosa, «La "favrica dela ecclesia reale de Sancto Juane a Carvonare" in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano», *Napoli nobilissima*, 5 Ser., 3, 2002, 3/4, pp. 135-152.

⁷ BOCK, «À cheval au paradis», cit. e ID., «L'art à la cour angevine: la sculpture et le gothique international (1380-1435)», in Guy MASSIN LE GOFF, Dominique SOULIER, Francesco ACETO, (hrsg.), *L'Europe des Anjou, aventure des princes angevins du XIIIe au XVe siècle*, catalogo della mostra (Fontevraud, Abbaye Royale, 15 giugno -16 settembre 2001), Paris, 2001, pp. 89-101, in part. pp. 95-99. Casi di sepolture analogamente poste alle spalle dell'altare non sono rari. Il pensiero corre subito al sepolcro di Galeazzo Visconti, inizialmente previsto per essere collocato al centro dell'abside della Cattedrale di Milano, poi non più portato a termine (cfr. CAVAZZINI, Laura, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, p. 17) e soprattutto alla sepoltura di Filippo Sanginetto ad Altomonte, solo per citare alcuni casi. Per la tomba Sanginetto, si veda: PAONE, Stefania, *Santa Maria della Consolazione ad Altomonte: un cantiere gotico in Calabria*, Roma, 2014.

⁸ VITOLO, Paola, «Imprese artistiche e modelli di regalità al femminile», in Patrizia MAINONI (a cura di), *"Con animo virile": donne e potere nel Mezzogiorno medievale (secoli XI-XV)*, Roma, 2010, pp. 263-318 e DELLE FOGLIE, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, cit. Su Giovanna II: FERENTE, Serena, «Joanna II of Anjou-Durazzo, the Glorious Queen», in Israëls MACHTELT and Louis Alexander WALDMAN (ed.), *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, Florence, 2013, II, pp. 24-30.

spenti», come tramandano le cronache del tempo e come si addiceva a una persona morta in contrasto con la Chiesa⁹.

Nonostante la parsimonia delle celebrazioni funerarie, interessi di costruzione della memoria fraterna, ma soprattutto di legittimazione dinastica del proprio ruolo di erede, in una fase di anarchia governativa attraversata dalla città partenopea¹⁰, dovettero presto sopraggiungere e spingere così Giovanna II a imbarcarsi in questa grandiosa nonché dispendiosa impresa, in un momento peraltro di grave sofferenza per l'erario regio.

Da un'attenta lettura delle varie porzioni che costituiscono il sepolcro del re emerge, oltre a una partecipazione di più mani, peraltro avallata per via documentaria¹¹, una marcata differenziazione di stile, spia probabile di una lunga gestazione dell'opera e di un'esecuzione protrattasi nel tempo. Sebbene risulti difficile individuarne una fase di inizio, ritengo a ogni modo non accettabile l'ipotesi – formulata sulla base dell'anno 1428 inciso sulla manica della figura della Speranza e di un documento d'archivio che si limita a riferire dell'affidamento dei lavori ad alcuni scultori toscani, senza però chiarirne in che stato di avanzamento si trovassero a quella data¹² – che fossero trascorsi più di quattordici anni senza che si fosse posto mano alla costruzione del mausoleo¹³. La data del 1428 conferma, a mio avviso, una fase successiva per le virtù-cariatidi¹⁴, ma non significa affatto l'avvio della campagna scultorea dell'intero sepolcro, il cui evidente programma di legittimazione politica, da legarsi alla fase di disordine scaturitasi già all'indomani della morte del regnante, potrebbe aver richiesto l'avvio in tempi celeri del

⁹ CUTOLO, Alessandro, *Re Ladislao d'Angiò Durazzo*, Napoli, 1969, pp. 456 e *sgg.* e RYDER, Alan, «Giovanna II», in *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*, 2001, vol. 55, pp. 477-486, in part. p. 479; LIGUORO, Mimmo, *La regina Giovanna II*, Roma, 1997, p. 10; KIESEWETTER, Andreas, «Ladislao», in *Dizionario Biografico degli Italiani, ad vocem*, 2004, vol. 63, pp. 39-50.

¹⁰ CUTOLO, *Re Ladislao d'Angiò Durazzo*, cit.

¹¹ Nel documento rintracciato da Ciardi, datato 12 gennaio 1428 (Archivio di Stato di Lucca, Notarile 495, cc. 115v.-116r.), gli *sculptores lapidum* Leonardo e Francesco Riccomanno sottoscrivono un contratto con Giovanni di Gante, qui verosimilmente nelle vesti di impresario del cantiere, per una tomba *pro corpore regis Ladislai defuncti* da realizzarsi a Napoli assieme ai poco noti Leonardo di Vitale Pardini e Tommaso del fu Matteo da Lucca. Si veda: CIARDI, Roberto Paolo, «"Ars marmoris". Aspetti dell'organizzazione del lavoro nella Toscana occidentale durante il Quattrocento», in Enrico CASTELNUOVO (a cura di), *Niveo de marmore. L'uso del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra, (La Cittadella, Sarzana, 1 marzo - 3 maggio 1992), Genova, 1992, pp. 341-347.

¹² Cfr. nota precedente.

¹³ Questa è l'opinione dominante tra gli studi. Cfr. BOCK, Nicolas, «L'art à la cour angevine: la sculpture et le gothique international (1380-1435)», cit., pp. 95-96; MORISANI, «Aspetti della "regalità" in tre monumenti angioini», cit., p. 111; leggermente divergente è la tesi di: ABBATE, Francesco, *La scultura a Napoli nell'età durazzesca*, in *Storia di Napoli*, Cava dei Tirreni, 1964, vol. IV, pp. 449-465, in part. pp. 451-452, per cui la realizzazione del sepolcro è da collocarsi tra gli anni 1424-1432. Lo studioso ritiene, a ragione, che la parte inferiore del monumento sia quella più recente. Cfr. nota 21 più avanti nel testo.

¹⁴ Cfr. ABBATE, *La scultura a Napoli nell'età durazzesca*, cit., pp. 451-452 e successiva nota 21.

monumento, mentre avrebbe un minor significato se fosse spostato verso gli anni trenta del Quattrocento, quando ormai il regno di Giovanna II cedeva lentamente verso il tramonto ed erano sopite, per il momento, le grandi lotte per il trono di Napoli che avevano imperversato negli anni precedenti¹⁵. Vi sono poi due date che non sono mai state poste in relazione con il cantiere scultoreo e che ritengo di massima importanza ai fini dell'individuazione di una sua cronologia. La prima è quella del 1419, anno dell'incoronazione di Giovanna II, avvenuta per mano di papa Martino V. Le fonti ricordano che la cerimonia si svolse su di un palco di fronte a Castelnuovo, ove la regina assisa si mostrava incoronata al popolo, avvenimento che sembra essere rievocato nella suggestiva soluzione della loggia regale che viene ricreata nel mausoleo (fig. 38), ma che soprattutto è contenuto nella sua stessa iscrizione, la quale celebra la committente come 'regina', e pertanto a incoronazione già avvenuta¹⁶.

Un elemento da tenere poi in considerazione è il mancato coinvolgimento nel cantiere di Carbonara dell'abate Baboccio, che, in virtù del legame privilegiato con la corte durazzesca, aveva dominato con la sua bottega sulla scena artistica cittadina fino all'anno 1421, data recata incisa dall'opera che ne conclude la parentesi napoletana: la tomba per l'ammiraglio Aldomorisco.

Dopo di allora non perverranno più notizie sul suo conto, ed è possibile quindi che si fosse scelto di non coinvolgerlo proprio perché venuta meno la sua disponibilità *in loco*¹⁷.

In conclusione, è verosimile, a mio avviso, che la sovrana avesse avviato i lavori del mausoleo non molto tempo dopo la morte del fratello¹⁸, e a questa prima fase si ricondurrebbero, in particolare, gli elementi più tardo-gotici degli ordini superiori (il sarcofago con il *lit de parade*; le ghimberghe con cornici fiammeggianti; il telaio architettonico), mentre il completamento del monumento sepolcrale, interrotto dalla peste e poi dai vari conflitti, avrebbe subito una pausa, per poi riprendere con

¹⁵ La sovrana morirà nel 1435. È difficile immaginare che dal 1414, anno di morte di re Ladislao, al 1428 non si fosse mai posto mano al sepolcro regale. Bisogna inoltre considerare che negli anni successivi alla scomparsa del sovrano gli Angiò rappresentavano per Giovanna II un pericolo reale e vicino, minacciando di riprendere il controllo su Napoli. Viva era dunque l'urgenza da parte della Corona di ribadire la legittimazione politica della propria posizione. Cfr. FARAGLIA, Nunzio Federigo, *Studi intorno al regno di Giovanna II d'Angiò*, Cosenza, 1990 e LÉONARD, Émile G., *Les Angevins de Naples*, Paris, 1954.

¹⁶ RYDER, «Giovanna II», cit., p. 482.

¹⁷ Sulla figura di questo artista rimando allo studio di: BOCK, Nicolas, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo: der Bildhauer Antonio Baboccio (1351-ca. 1423)*, München, 2001, con bibliografia. Cfr. ABBATE, *La scultura a Napoli nell'età durazzesca*, cit., p. 451.

¹⁸ D'OVIDIO, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò», cit., p. 94. Lo studioso approfondisce il caso di Roberto d'Angiò, alla cui tomba si iniziò a lavorare appena dopo la morte del sovrano.

l'esecuzione delle animate virtù-cariatidi, esito dell'ultima campagna di lavori da collocarsi negli anni 1428-1431¹⁹. Proprio tali sculture, ormai a tutto tondo e distaccate dal supporto di fondo, troverebbero, infatti, ulteriore conferma di una datazione più tarda dal dialogo fisico e spaziale che esse instaurano con la cappella Caracciolo del Sole, che si sviluppa nello spazio al di là dell'abside²⁰, e che fu avviata e conclusa in brevissimo tempo nel 1427²¹.

Struttura e iconografia: le ragioni della committenza giovannea

Affrontate per somme linee le dinamiche di costruzione del sepolcro, l'aspetto di maggiore interesse del complesso funerario riposa, tuttavia, nel denso apparato iconografico, in cui sono racchiuse le ambizioni di legittimazione del ramo D'Angiò-Durazzo e dove, al tempo stesso, si celebra visivamente la memoria del regnante defunto, sempre con impliciti intenti di riconoscimento dinastico²². La costruzione del mito di Ladislao, infatti, che viene qui realizzata e che ci consegna l'immagine di un sovrano spogliato dei propri connotati storici per assumere le vesti ideali di valoroso condottiero²³ - operazione ribadita dall'epigrafe sottostante il monumento equestre che lo qualifica come *Divus Ladislaus* -, risulta strettamente funzionale a garantire la continuità della stirpe durazzesca nella figura della sorella Giovanna, sedutagli accanto nella loggia reale del ripiano inferiore, con la quale il regnante mostra di condividere le funzioni di governo, alluse dal globo e dallo scettro tenuti nelle mani da entrambi²⁴. In questo, come in altri aspetti, il mausoleo si presenta

¹⁹ Per BOCK, «Antiken- und Florenzrezeption in Neapel (1400-1450)», cit., p. 241, sono questi gli anni di realizzazione dell'intero mausoleo.

²⁰ Una lettura diversa viene offerta da ABBATE, *Il monumento a Ladislao di Durazzo*, cit., che propone di calare l'esecuzione del regio sepolcro a dopo il 1427, anno in cui si avviò la costruzione della cappella Caracciolo del Sole, con cui esso appare in dialogo. Sebbene non condividiamo questa ipotesi cronologica per l'intero mausoleo, riteniamo indubbio che vi sia per le ultime porzioni di esso, e segnatamente per le statue delle virtù, una conoscenza della retrostante cappella, cui chiaramente le sculture si rivolgono anche con la loro posizione e le loro movenze. Affinità di stile e di mani, nonché un'aria di famiglia, si respira poi tra il monumento di re Ladislao e quello del gran siniscalco Sergianni Caracciolo (iniziato nel 1432), confermando che l'esecuzione delle due tombe procedette nello stesso arco temporale e lasciando aperta l'ipotesi che vi attesero alcune delle medesime maestranze. Per il sepolcro Caracciolo cfr. TUFANO, «Linguaggi politici e rappresentazioni del potere», cit.

²¹ I documenti citati da FILANGIERI DI CANDIDA, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, cit., p. 44 non fanno riferimento all'esistenza del mausoleo regio, bensì parlano generalmente di una cappella da erigersi alle spalle della tribuna della chiesa.

²² Cfr. MORISANI, «Aspetti della "regalità" in tre monumenti angioini», cit., pp. 115 e *sgg.*

²³ FRANCO, Tiziana, «"Qui post mortem statuis honorati sunt": monumenti familiari a destinazione funebre e celebrativa nella Verona del primo Quattrocento», in Paola MARINI (a cura di), *Pisanello*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio, 8 settembre - 8 dicembre 1996), Milano, 1996, pp. 139-150. La studiosa sottolinea come la statua equestre avesse una specifica valenza celebrativa del personaggio in ambito funebre e commemorativo. Su questo aspetto si veda anche MORISANI, «Aspetti della "regalità" in tre monumenti angioini», cit., p. 114.

²⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 115.

emblematico di una fase culturale di transizione, a metà tra l'essere un'appendice conclusiva della sensibilità medievale e una premessa verso quelle espressioni del culto della personalità individuale che si imporranno di lì a breve²⁵.

Il programma visivo di poco precedente che meglio si prestava a sostenere le ragioni della committenza durazzesca era contenuto nel più volte ricordato mausoleo di re Roberto dove, tra l'altro, si verificava una situazione di successione ereditaria simile: anche lì si voleva, infatti, legittimare visivamente la successione dinastica di una donna candidata al trono, in quel caso Giovanna I²⁶.

Al di là di una ripresa superficiale delle iconografie della tomba del sovrano angioino, preme però riflettere soprattutto sulle modalità impiegate dalla famiglia Durazzo al fine di porsi in linea di successione diretta con i loro predecessori, tramite l'appropriazione di un modello artistico: è verosimile, infatti, che la somiglianza che tuttora si coglie tra i due sepolcri regi fosse chiaramente ravvisabile anche all'epoca.

Attraverso il recupero del modello di monumento funebre del sovrano angioino e l'impiego, nella tomba di re Ladislao, di un programma scultoreo teso a ribadire il legame di sangue con la dinastia francese, i Durazzo si presentavano dunque come gli eredi legittimi della grande stagione angioina, di cui si voleva, in particolare, rievocare la condizione di benessere e di ordine sociale vissuta dal Regno, proprio adesso che esso era attraversato da torbidi e da sanguinose lotte per il potere.

La consapevole operazione di 'prelievo estetico' che viene quindi attuata nel sepolcro del re durazzesco, e che rende possibile stabilire un'ideale continuità tra i governi dei due sovrani, spiega infine le ragioni, spesso insorte nella critica, sulla preferenza accordata da Giovanna II verso un esemplare di tomba indubbiamente più attardato rispetto alle novità che i toscani Donatello e Michelozzo elaboravano in quel torno di anni nella città sul Golfo²⁷. I punti in contatto con il sepolcro del re angioino risultano, infatti, molteplici: al di là del canonico impiego di virtù²⁸, del sarcofago con le immagini dinastiche, già inaugurato nel sepolcro di Maria d'Ungheria – e qui limitato alle figure dei due *maiores* e dei due diretti eredi – e altri

²⁵ *Ibidem*, p. 120.

²⁶ D'OVIDIO, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò», cit., p. 101; BOCK, *L'art à la cour angevine*, cit., p. 96.

²⁷ La domanda è stata sollevata da BOCK, *Antiken- und Florenzrezeption in Neapel*, cit.

²⁸ SEIDEL, Max, «L'artista e l'imperatore. L'attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante», in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento, II, Architettura e scultura*, Venezia, 2003, pp. 463-564: 477. L'impiego di virtù nei sepolcri regali risale a un'idea di Giovanni Pisano, che la impiegò nel sepolcro genovese di Margherita di Brabante. La fonte di tale associazione è tuttavia di natura letteraria e considera le virtù cardinali come *insignia regalis ordinis*. Come spiega Seidel, nelle virtù cardinali consisteva infatti la legittimazione della regalità. Cfr. sull'argomento anche D'OVIDIO, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò», cit., pp. 97 e *sgg.*

dettagli su cui in questa sede non è possibile soffermarsi, accomunano i due monumenti l'impiego dell'iconografia della maestà per i sovrani²⁹, accompagnata dalla medesima epigrafe³⁰, ma soprattutto l'appropriazione, oltre che del più volte reiterato giglio angioino, di santi appartenenti alla *beata stirps*, come esemplifica la presenza del monumentale san Ludovico da Tolosa, qui colto nell'atto di dispensare l'ultima benedizione al sovrano defunto, che si offre nella sua imperturbabile compostezza alla vista dei fedeli sul *lit de parade* (fig. 39). La raffigurazione di san Ludovico, un *unicum* per le dimensioni imponenti con cui appare nell'iconografia funeraria angioina, risponde chiaramente all'esigenza dei Durazzo di ribadire la condivisione con gli Angiò della propria appartenenza alla *beata stirps*, resa qui esplicita dalla presenza di uno dei santi più venerati del casato francese³¹.

Accanto alla rivendicazione di una comune discendenza angioina, sono tuttavia presenti nel nostro sepolcro anche richiami al ramo ungherese del casato, che si traducono visivamente sia nei cimieri reali racchiusi nelle ghimberghe cigliate di carnose foglie d'acanto³² e nella presenza tra i santi raffigurati di Stefano d'Ungheria sia, infine, nella tanto discussa statua equestre del sovrano.

Le allusioni alle terre ungheresi costituivano un tema di viva attualità nel contesto storico-politico del tempo, che aveva visto la conquista dell'Ungheria un sogno lungamente vagheggiato prima da Carlo III e, come noto, esitato in tragedia, e poi dallo stesso figlio Ladislao cui, nonostante immani sforzi, la sorte non arrise favorevolmente.

A questo proposito, a mio parere, è chiaro che, al di là di personali rimandi alle virtù di valoroso condottiero del sovrano, che pure certamente esistono, non mancasse nell'inserimento del monumento equestre sull'apice del mausoleo una precisa volontà di richiamarsi all'avo della dinastia arpade: san Ladislao, per l'appunto³³.

²⁹ L'uso dell'iconografia del re sedente ricorreva anche nella tomba di Carlo I nel duomo di Napoli, descritto «in abito reale sedente su un leone», per cui si veda F. CAPECELATRO, *Istoria della Città e Regno di Napoli*, Napoli, 1769, II, p. 273. Cfr. la successiva nota 40.

³⁰ BOCK, *Antiken- und Florenzrezeption in Neapel*, cit., p. 244. L'autore dichiara di leggervi l'epigrafe: *Cernite Ladislaum et Johannam reges virtutibus refertos*, che però non sono riuscita a trovare.

³¹ DELLE FOGLIE, *La cappella Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, cit., p. 20.

³² Accanto a quelli di Carlo III di Durazzo, con scudo sormontato da testa di elefante, si riconoscono quelli di Luigi d'Ungheria, con scudo sovrastato da una testa di struzzo con un ferro di cavallo nel becco e piume. Cfr. *Ibidem*

³³ Sul culto di san Ladislao e i legami con i sovrani angioini, rimando al contributo di VITOLO, Paola, «Miles Christi: san Ladislao d'Ungheria tra mito cavalleresco e culto dinastico; il ciclo pittorico all'Incoronata di Napoli», in Giancarlo ABBAMONTE ET ALII (a cura di), *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, Roma, 2011, pp. 43-56.

La figura del santo cavaliere magiaro consente di instaurare più di un parallelo con il nostro sovrano. Come quest'ultimo, infatti, anche san Ladislao garantì alla propria nazione una fase di stabilità politica e provvide all'allontanamento di popoli ostili³⁴, tanto da guadagnarsi il titolo di *miles patriae*, re giusto e difensore del regno, modello di santità dinastica in grado di fondere in sé virtù morali, politiche e militari. Un riferimento che dunque poteva consentire a Giovanna II, come già era stato per altri sovrani angioini, la possibilità di elogiare indirettamente il fratello e di rivendicare al tempo stesso la legittima successione al trono ungherese.

Soffermandosi ora sulla statua equestre (fig. 40), non si può tralasciare come questa sia stata l'elemento dell'intero sepolcro ad aver ricevuto più attenzione negli studi, sia per la scelta desueta nel contesto napoletano di collocare, a questa data, un monumento equestre nel luogo più sacro di un edificio religioso³⁵, sia riguardo alle possibili ragioni che ne sostennero la scelta.

È stata già correttamente colta in ambito scientifico la radice pienamente settentrionale, e più precisamente padana, di questa peculiare soluzione funeraria della statua equestre, che carica il complesso sepolcrale di una marcata valenza monumentale; proposta che si condivide appieno e che qui si ribadisce³⁶. In particolare, è stato giustamente evidenziato come, all'alba del Quattrocento, la diffusione di tali monumenti equestri, di cui quello a Ladislao è uno dei tanti seppur splendidi esempi, sia da calarsi nell'alveo della cultura cavalleresca che allora permeava gli strati più alti della società³⁷. Ed è certamente vero che, tra le ragioni di tale scelta, vi sia da annoverare il contesto storico-sociale dell'epoca in cui fu prodotta l'opera, che vide, a partire dai regni di Giovanna I e poi sempre più a seguire con Carlo III, lo sviluppo di una nobiltà improntata ad abbracciare i valori della società cavalleresca, e di cui una conferma ulteriore verrebbe dalla

³⁴ Tale richiamo è contenuto nell'iscrizione del mausoleo, ove si dice: «Qui vedi colui che ha domato con la guerra i superbi popoli e con la spada ha percorso i tiranni, intrepido vincitore per terra e per mare ecc...» (trad. dell'autrice).

³⁵Cfr. nota 7.

³⁶ Cfr. PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, 1964, in part. p. 83. Lo studioso annota, a questo proposito, come a partire dal XIII secolo le statue equestri invadano il campo della scultura funeraria; l'uso della figura a cavallo in ambito sepolcrale non esordì, tuttavia, come ci si potrebbe aspettare, con immagini monumentali, ma con rilievi di piccolo formato che ritraevano il defunto mentre brandiva la spada o al galoppo verso i campi di battaglia, come nel caso degli innumerevoli sigilli gotici diffusi in Francia e Inghilterra di cui l'autore reca testimonianza.

³⁷ A tale proposito Bock sottolinea come la comparsa dei monumenti equestri nel corso del Quattrocento origini da una cultura medievale di stampo cavalleresco arricchita da un colto *revival* antichizzante, piuttosto che dalla riscoperta diretta di modelli dell'antichità. Il modello antico fu recuperato solamente in un secondo tempo, per donare una forma moderna a un concetto che affondava le proprie radici nella cultura cavalleresca, rispondendo così alle nuove esigenze artistiche. Si veda BOCK, «À cheval au paradis», cit.

destinazione cui era adibito il vicino campo di Carbonara, luogo tradizionalmente atto a ospitare una serie di tornei e di giostre tra cavalieri che permetteva di dare sfoggio delle proprie virtù militari, nuovo segnacolo di nobiltà.

Tuttavia, un altro aspetto da considerare, mai colto finora, risiede, a mio parere, anche nella particolare vicinanza culturale tra la Napoli dell'età durazzesca e l'ambiente di corte della Milano viscontea, cui si guardava con interesse (anche con finalità di unioni dinastiche e per ragioni di strategia politica), e di cui restano eloquenti testimonianze le commissioni affidate ad artisti esponenti dell'*ouvrage de Lombardie*. Valga sopra tutti quel Leonardo da Besozzo che firma le due edicole laterali del sepolcro, con i santi Giovanni Battista e Agostino³⁸, ma anche, volgendosi alla scultura, le stesse cuspidi decorate con foglie rampanti d'acanto, che costituiscono un ulteriore rimando a questa cultura di estrazione settentrionale-adriatica.

Corretti e appropriati rimangono dunque i riferimenti sinora avanzati per la statua di re Ladislao con le rispettive figure a cavallo di Cangrande della Scala, che torreggia al di fuori di S. Maria Antica, le successive arche di Mastino II e di Cansignorio, ma soprattutto con l'opera di Bonino da Campione, realizzata per onorare la memoria del defunto Bernabò Visconti, nel 1385, e inizialmente prevista per essere collocata nella parte retrostante dell'altare di S. Giovanni in Conca a Milano, un precedente troppo esatto per ritenersi una semplice coincidenza³⁹. Con la tomba di Bonino da Campione la statua equestre napoletana condivide oltre alla posizione ravvicinata all'altare⁴⁰ – con cui entrambe instauravano un rapporto spaziale, visivo e liturgico –, anche l'aspetto marziale della figura del defunto, la presenza delle virtù e non per ultima la prossimità cronologica.

Vorremmo infine non trascurare un ultimo aspetto che contribuisce a dare forma a questo manifesto politico, che è anche commemorativo, e ovvero lo spazio

³⁸ TOSCANO, Gennaro, «Leonardo da Besozzo à Naples: un peintre du gothique tardif à l'époque des derniers rois de la dynastie angevine», in Fabienne JOUBERT et Dany SANDRON (a cura di), *Pierre, lumière, couleur*, Paris, 1999, pp. 413-424; DELLE FOGLIE, Anna, «Leonardo da Besozzo e la Cappella Caracciolo del Sole: arte di corte e nostalgia "de Lombardie"», in *Universitates e baronie*, cit., vol. 1, pp. 289-302.

³⁹ Cfr. BOCK, *Antiken- und Florenzrezeption in Neapel*, cit., p. 245.

⁴⁰ Il modello rivoluzionario di tomba connessa a un altare era la cappella funeraria voluta da Bonifacio VIII e completata entro il 1296. Cfr. il contributo di: MACCARONE, Michele, «Il sepolcro di Bonifacio VIII nella Basilica Vaticana», in Angiola Maria ROMANINI (a cura di), *Roma anno 1300*, atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza, Roma, 1983, pp.753-771. Si ricordi anche il caso della tomba di Arrigo VII nel duomo di Pisa che, tra l'altro, condivide con il sepolcro di Ladislao la soluzione del sovrano in maestà. Si veda: GARDNER, Julian, «Seated Kings, sea-faring saints and heraldry. Some themes in Angevin iconography», in *L'État Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle*, actes du colloque international organisé par l'American Academy in Rome, (Rome - Naples, 7 - 11 novembre 1995), Roma, 1998, pp. 115-126.

e il risalto che la sacralità dei regnanti ottiene in questa tomba con l'adozione di soluzioni originali e inedite di espressione.

A questo tema viene riservato l'intero registro mediano del mausoleo, che si dischiude in una maestosa loggia, sotto le cui arcate si mostrano in tutta la loro sostanza ieratica i due sovrani napoletani, recanti nelle mani gli attributi della reggenza: lo scettro e il globo. L'autorità regale dei due fratelli consanguinei, così vicini e simili da trasmettere un messaggio di identità della persona – iconografia che viene poi reiterata anche sulla fronte del sarcofago – è inoltre sottolineata dalle apparenze maschiline della sovrana, se non fosse per la lunga chioma, quasi che sembrerebbe voler ribadire la continuità del governo di Ladislao nella sua persona.

Questa porzione costituisce senza dubbio una parte insolita, ma non così rara da non annoverare dei precedenti⁴¹. Modelli diretti sono infatti rintracciabili sia nella smembrata tomba di Arrigo VII, prevista in origine per essere collocata, come quella di Roberto d'Angiò e di Ladislao di Durazzo, alle spalle dell'altare maggiore del duomo di Pisa, sia in ambito profano in quelle di Federico II sulla Porta capuana e di Carlo I in Campidoglio, ma anche nelle tombe di Carlo I e Carlo Martello, di cui erano state previste le statue in maestà sedenti su figure di leoni e che dovevano trovare collocazione nell'abside della Cattedrale di Napoli⁴².

A caricare le immagini dei sovrani di dignità sacrale contribuisce infine il particolare abbigliamento sacerdotale con cui essi si offrono allo sguardo dei sudditi-fedeli dalla loggia: una dalmatica e una stola sistemata *ad modum crucis*⁴³, elementi che alludono alla loro sacralità e che erano prerogativa dei santi nell'iconografia tardomedievale⁴⁴.

Conclusioni

Con il monumento di re Ladislao cala il sipario sulla stagione artistica angioina a Napoli, che aveva raccolto, soprattutto nel campo della politica funeraria, i risultati

⁴¹ Come già suggerito per la tomba di re Roberto, anche nel nostro caso funzionerebbe un rimando alla *prokypsis* bizantina, cerimonia in cui l'imperatore si mostrava ai sudditi. Cfr. D'OVIDIO, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò», cit., p. 108 e GAGLIONE, Mario, *Converrà ti que aptengas la flor. Profili di sovrani angioini da Carlo I a Renato (1266-1442)*, Milano, 2009, p. 247.

⁴² I monumenti funebri furono smantellati nel corso del XVI secolo. Cfr. D'OVIDIO, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò», cit., p. 109, n. 114 e LUCHERINI, Vinni, *La Cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma, 2009, pp. 238-257, in part. pp. 244-248. Cfr. nota 29. Cfr. anche nota 7.

⁴³ Già Carlo II aveva ricevuto nel momento dell'incoronazione una veste *pretiosam similem dalmaticae et desuper ornamentum pretiosum simile stole*, che da allora sarebbe divenuta la veste dei sovrani angioini. Cfr. SEIDEL «L'artista e l'imperatore», cit., pp. 508-526: 526 e D'OVIDIO, «Osservazioni sulla struttura e l'iconografia della tomba di re Roberto d'Angiò», cit., p. 108 L'uso della stola, adoperata anche da Enrico VII e Ludovico il Bavaro, assimilava il sovrano a un *rex et sacerdos*.

⁴⁴ SEIDEL, «L'artista e l'imperatore», cit., pp. 508-509.

più brillanti e duraturi della generosa committenza regale, interessata, attraverso l'estensione di monumentali programmi iconografici sulle sepolture reali, a far valere le proprie istanze di legittimità dinastica, sacrale regalità o più semplicemente di celebrazione familiare.

Come quasi sempre avviene con un'opera che chiude un'epoca, anche nel caso del mausoleo regio durazzesco si compie una sintesi di quelli che erano stati i temi portanti dell'iconografia funeraria napoletana nel corso del Trecento. In esso non mancano, difatti, né l'esaltazione del defunto, con l'allusione alle sue virtù militari e morali, né il tema – centrale nella concezione medievale della regalità – della natura sacrale del regnante, neppure infine il suo destino di uomo d'arme valoroso, ammesso a godere, dopo il trapasso, della gloria perenne. Tutto nella monumentale macchina di marmo è volto, però, soprattutto, a illustrare e ribadire visivamente la legittima successione di Giovanna II, una risposta che si rendeva di estrema impellenza nel travagliato momento politico succeduto alla morte inaspettata di Ladislao.

Da un punto di vista formale il monumento a Ladislao d'Angiò-Durazzo si presenta come uno snodo fondamentale nella storia della scultura napoletana. Le maestranze che attendono alla sua esecuzione mescolano, infatti, elementi della tradizione locale funeraria con nuovi apporti, provenienti in particolare da altre due culture: una di ascendenza toscana, confermata anche dai documenti, che dovette intervenire in un secondo momento e cui si deve la maggior parte delle sculture; l'altra di provenienza lombarda, forse nella stessa tornata di artisti di cui faceva parte il Besozzo, e cui rimandano vari elementi: dagli accenti gotici più fiammeggianti come le cuspidi cimate di foglie d'acanto, alla presenza stessa di un pittore lombardo, sia infine al motivo iconografico della statua equestre⁴⁵. A maestranze lombarde si affiderebbe pertanto la parte superiore iniziale, mentre a maestri toscani la parte più tarda corrispondente alla porzione inferiore⁴⁶.

Il grande portato di novità contenuto nell'arca e la successiva fortuna che otterrà a Napoli nel giro di pochi anni sono infine testimoniati dalla ripresa che di essa si attua nell'arco di Alfonso d'Aragona a Castelnuovo, un'opera che recupererà sia l'idea di una successione in verticale della serie di arcate con il valico passante

⁴⁵ A favore del riconoscimento di un linguaggio toscano è orientato: ABBATE, *La scultura a Napoli nell'età durazzesca*, cit. pp. 449-456; per un gusto di matrice lombarda spinge invece: NEGRI ARNOLDI, Francesco, *La scultura del Quattrocento*, Torino, 1994, pp. 129-130.

⁴⁶ FILANGERI, *La chiesa e il monastero di San Giovanni a Carbonara*, cit., p. 39. cfr. MORISANI, «Aspetti della "regalità" in tre monumenti angioini», cit., p. 121. Cfr. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, cit., pp. 452 sgg.

sottostante sia l'idea della statua equestre⁴⁷, a conferma che la tomba del sovrano durazzesco era considerata come un monumento dal grande potenziale espressivo moderno, già proiettata verso la Rinascenza e forse percepita più come monumento onorifico e politico che sepolcrale.

⁴⁷ La statua equestre, che era stata originariamente prevista, non venne mai realizzata.

**Il soldato, il calligrafo e il sepolcro.
La tomba di Antonio Rido in Santa Maria Nova a Roma**

Maurizio Ficari (La Sapienza Università di Roma)

Abstract

In una delle cappelle laterali della basilica di Santa Maria Nova a Roma sopravvive il monumento funerario del condottiere padovano Antonio Rido, o Da Rio, castellano di Castel Sant'Angelo per papa Eugenio IV. La memoria funebre fu commissionata nel 1466 dal figlio di Antonio, Giovanni Francesco, attraverso un lascito testamentario affidato alle cure del calligrafo e artista Bartolomeo Sanvito, protagonista della miniatura umanistica quattrocentesca, a cui è anche da imputare una partecipazione – se non altro concettuale – al progetto dell'avello. Pur non avendo suscitato grandi stimoli negli studi sulla scultura rinascimentale, ad eccezione dell'analisi di Raphael Beuing pubblicata nel 2010, il sepolcro Rido si rivela invece, a partire dalla stessa scelta della categoria della tomba equestre, frutto caratteristico di quell'intrigante maglia di relazioni, artistiche e politiche, che legarono la Curia romana alla Toscana ed al Nord della Penisola.

Parole chiave

Tomba equestre, Bartolomeo Sanvito, Padova, Donatelliano

Sulla parete est della seconda cappella di destra nella diaconia di Santa Maria Nova a Roma, presso l'area del Foro Romano¹, è situato un insolito monumento funebre, quello del capitano Antonio Rido (fig. 41). Il sepolcro si compone di una raffigurazione a rilievo del defunto che, vestito di armatura, procede a cavallo di profilo, tenendo con una mano le briglie e con l'altra il bastone del comando. In testa il cavaliere indossa il tocco, sotto le zampe anteriori dell'animale è posato il suo elmo. Il ritratto è incorniciato da due paraste scanalate e concluse da capitelli a cetra che sorreggono un architrave con fregio a delfini e palmette. Sulla base del monumento una breve epigrafe, dopo aver ricordato la carica di castellano assunta da Antonio sotto Eugenio IV e Niccolò V, informa che l'opera fu commissionata *ex testamento* dal figlio Giovanni Francesco². Ai fianchi dell'iscrizione, due putti in atteggiamento dolente, cinti da veli annodati alla schiena, reggono fiaccole e stemmi della casata – due spade incrociate sormontate da una stella.

Originario di Padova, Antonio Rido, o Da Rio, comandò le milizie di stanza a Castel Sant'Angelo e si distinse in alcune importanti occasioni. Chiamato a Roma dal veneziano Eugenio IV Condulmer, nel 1434 sopprime una rivolta del Comune capitolino e nel 1440 riuscì ad arrestare con un tranello il cardinale Giovanni Vitelleschi, sospettato di tramare alle spalle del papa. Negli anni seguenti fu inviato coi titoli di *conductor* e *capitaneus* a soprintendere a diverse azioni militari tra la Marca d'Ancona e la Tuscia. Morì di peste nel 1450³.

Rido ebbe anche l'onore di essere rappresentato sui battenti bronzei di Filarete per la basilica vaticana, mentre cavalca incontro a Eugenio IV e all'imperatore Sigismondo. Di certo siffatta prima raffigurazione equestre del Rido – di profilo, col tocco, il bastone e l'insegna dinastica – esercitò una forte influenza sul più tardo sepolcro di Santa Maria Nova, ma quest'ultimo discende in ogni caso da una determinata tradizione di memorie funerarie dedicate a uomini d'arme, in cui il defunto è figurato a cavallo al di sopra di un sarcofago⁴. Tale tipologia approdò in area romana proprio con la tomba Rido per poi seguitare in altri due esemplari: il

¹ KRAUTHEIMER, Richard, *Corpus Basilicarum Christianorum Romae*, Città del Vaticano, 1937, I, pp. 219-241; GONZALEZ-LONGO, Cristina, «Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della chiesa dal Trecento al Seicento», in Alessandra BARTOLOMEI ROMAGNOLI, Giorgio PICASSO (a cura di), *La canonizzazione di Santa Francesca Romana Santità, cultura e istituzioni a Roma tra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno internazionale (Roma, 19-21 novembre 2009), Firenze, 2013, pp. 371-464.

² B M ANTONIO RIDO PATAVINO SUB EUGENIO PONT MAX ARCIS RO PRAEFECTUS AC NICOLAI V COPIARU DUCI IOHANNES FRANCISCUS FILIUS EX TESTAMENTO F C.

³ RONCETTI, Antonio, *Cenni biografici sopra alcuni celebri individui della nobile famiglia Da Rio*, Padova, 1841, pp. 43-60; PAGLIUCCI, Pio, *I castellani del Castel S. Angelo di Roma*, Roma, 1906, I, pp. 94-110.

⁴ Sulla tomba Rido si veda BEUING, Raphael, *Reiterbilder der Frührenaissance. Monument und Memoria*, Münster, 2010, pp. 182-186.

monumento funebre di Roberto Malatesta, opera del 1493 circa di artefice lombardo, già collocato nel portico di San Pietro in Vaticano, ma attualmente al Louvre⁵, e la memoria del capitano di ventura Giordano Orsini in Santa Maria Assunta a Monterotondo, voluta dal fratello Giovanni Battista, cardinale diacono di Santa Maria Nova tra il 1488 e il 1492⁶.

Senza tener conto delle statue equestri dedicate ai santi cavalieri, tra i primi guerrieri a entrare a cavallo in chiesa sotto forma di scultura fu Guglielmo di Durfort, caduto nella battaglia di Campaldino nel 1289. Alla Santissima Annunziata di Firenze, il francese compare su una lastra in posa araldica, mentre solleva la spada in sella a un destriero impennato. Simile portamento mostrava lo scomparso sepolcro di Piero Farnese, realizzato da Jacopo Orcagna per la cattedrale fiorentina intorno al 1390. Poco dopo, nel 1394, come riporta Giorgio Vasari, il ventenne Jacopo della Quercia eseguì il ritratto a cavallo, abbattuto però nel 1506, del condottiero Gian Tedesco per il Duomo di Siena⁷.

Intanto nel Nord della Penisola erano comparsi, per mano dei maestri campionesi, i più noti sepolcri equestri del Medioevo italiano: quelli della dinastia scaligera a Verona e quello di Bernabò Visconti a Milano⁸.

Appartengono poi alla fase crepuscolare del Gotico i ritratti a cavallo sulla tomba di Ladislao di Durazzo in San Giovanni a Carbonara a Napoli – opera di

⁵ VALENTINER, Wilhelm Reinhold, «Italian Renaissance sculpture: the tomb of Roberto Malatesta», *Art in America*, 35, 1947, pp. 301-312; NEGRI ARNOLDI, Francesco, «Il monumento di Roberto Malatesta per la basilica di S. Pietro, oggi al Louvre», *Palatino*, serie III, 7, 1-4, 1964, pp. 2-4; BEUNG, *Reiterbilder der Frührenaissance*, cit., pp. 186-191.

⁶ *Ibidem*, pp. 191-196.

⁷ Una panoramica completa sulle tombe a cavallo del Quattrocento italiano è presente nella monografia di Raphael Beuing, già citata nelle note appena precedenti. A proposito anche LANZA TOMASI, Gioacchino, *Ritratto del condottiero*, Roma, 1967; BOCK, Nicolas, «À cheval au paradis: monuments funéraire équestres en Italie autour de 1400, entre modèle antique et idéal chavaleresque» in Bernard ANDENMATTEN, Agostino PARAVICINI BAGLIANI, Èva PIBIRI (ed.), *Le cheval dans la culture médiévale*, actes du colloque international (Lausanne, 25-27 octobre 2012), Firenze, 2015, pp. 167-196. Per i monumenti fiorentini si faccia riferimento a CISERI, Ilaria, «Dall'idolo pagano al "cavallo di bronzo" di Donatello. L'iconografia dei condottieri nella scultura fiorentina del primo Quattrocento», in Beatrice PAOLOZZI STROZZI, Marc BORMAND (a cura di), *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, catalogo della mostra (Firenze, 23 marzo-18 agosto 2013 e Parigi, 26 settembre 2013-6 gennaio 2014), Firenze, 2013, pp. 131-139, nonché a BORSOOK, Eve, «"Per memoria della fede e virtù sua"», in Machtelt ISRAELS, Louis Alexander WALDMAN (eds.), *Renaissance studies in honor of Joseph Connors*, Firenze, 2013, I, pp. 122-129. Riguardo al Gian Tedesco di Jacopo della Quercia: RASARIO, Giovanna (a cura di), *Il Cavaliere di San Cassiano*, catalogo della mostra (Firenze, 31 marzo-30 giugno 1995), Firenze, 1995, pp. 49-51.

⁸ Per una rapida ricapitolazione su questi capolavori si confronti VERGANI, Graziano Alfredo (a cura di), *L'Arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Cinisello Balsamo, 2001; NAPIONE, Ettore, *Le arche scaligere di Verona*, Torino, 2009.

un'*equipe* di scultori toscani⁹ – e sul monumento di Lalle Camponeschi, in San Giuseppe (già san Biagio d'Amiterno) a L'Aquila, attribuito a Walter MÜNICH¹⁰.

Le prime avvisaglie di una nuova formulazione della tomba a cavallo si avvertono nella sepoltura di Paolo Savelli a Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. Il generale, morto nel 1405, fu qui effigiato nel legno su di un cavallo incedente che poggia le zampe sul sarcofago¹¹. Lo schema del monumento ai Frari fu recepito e applicato dal fiorentino Pietro di Nicolò Lamberti nella grandiosa tomba a parete di Cortesia Da Serego in Sant'Anastasia a Verona, tra il 1424 e il 1429¹². Del tutto simile al complesso del Da Serego è il cenotafio di Spinetta Malaspina, compiuto tra il 1443 e il 1447 per San Giovanni in Sacco, sempre in Verona, ora al Victoria and Albert Museum¹³. A questa serie appartiene il sepolcro di Francesco Spinola per il San Domenico a Genova, creato dopo il 1442 da un anonimo lombardo, attualmente al Museo di Palazzo Spinola¹⁴.

I due ritratti funebri quattrocenteschi con condottieri a cavallo più famosi, seppur affini nella composizione ai sepolcri veneti, non furono però lavori eseguiti con scalpello e mazzuolo, bensì a pennello: il Giovanni Acuto di Paolo Uccello e il Niccolò da Tolentino di Andrea del Castagno in Santa Maria del Fiore a Firenze.

Suddetta tipologia funeraria, espressamente rivolta agli uomini d'arme, contribuì alla rifioritura del monumento a cavallo *tout-court* e proseguì per tutto il Quattrocento e oltre, dal rilievo di Annibale I Bentivoglio nella chiesa di San Giacomo

⁹ Si rimanda al testo di Francesca Tota in questi atti.

¹⁰ BOFFI, Germano, «Il monumento Camponeschi in San Biagio d'Amiterno. La fortuna critica», *Recuperare & condividere*, 1, 2011, pp. 83-88.

¹¹ VALENTINER, Wilhelm Reinhold, «The equestrian statue of Paolo Savelli in the Frari», *The art quarterly*, 14, 4, 1953, pp. 281-293; AUGUSTI RUGGERI, Adriana, *Il Monumento a Paolo Savelli nella Basilica di S. Maria Gloriosa dei Frari*, Venezia, 1994; BEUNG, Raphael, «Grabmal und Reiterbild des Paolo Savelli in Venedig», in Joachim POESHCKE, Thomas WIEGEL, Britta KUSCH ARNHOLD (herausgegeben von), *Praemium virtutis III. Reiterstandbilder vor der Antike bis zum Klassizismus*, Münster, 2008, pp. 135-154. Inoltre AUGUSTI RUGGERI, Adriana, «Scultori toscani a Venezia nei primi decenni del Quattrocento. Presenze, assenze, riflessi», in Claudio CRESCENTINI, Claudio STRINATI (a cura di), *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, Firenze, 2008, pp. 23-39.

¹² FRANCO, Tiziana, *Michele Giambono e il monumento a Cortesia da Serego in Santa Anastasia a Verona*, Venezia, 1998; PIETROPOLI, Fabrizio, «Cappella centrale», in Paola MARINI (a cura di), *La basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, Verona, 2011, pp. 147-149; BRUGNOLI, Pierpaolo, «Scultori fiorentini nella Verona del Quattrocento», *Verona illustrata*, 24, 2011, pp. 5-14.

¹³ BONONI, Loris Jacopo, «Sulla sepoltura di Spinetta Malaspina "Il Grande"», *Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense*, nuova serie, 54, 2003, pp. 179-184; CHIAPPA, Bruno, «Un nome per il monumento a Spinetta Malaspina «*affabre reparatum*»», *Verona illustrata*, 27, 2014, pp. 13-35.

¹⁴ TOESCA, Pietro, «Lo scultore del monumento di Francesco Spinola», *Scritti di storia di filologia e d'arte*, Napoli, 1908, pp. 173-180.

Maggiore a Bologna, del 1464¹⁵, al sarcofago di Bartolomeo Colleoni nel suo mausoleo bergamasco, alle cinquecentesche tombe dei capitani veneziani a Santi Giovanni e Paolo nella città lagunare¹⁶.

Questo genere di prodotto si distinse quindi tra Toscana e Nord-Est italiano, o comunque grazie a artefici toscani o educati tra Lombardia e Veneto; il suo avvento nella città dei papi, con il sepolcro del *conductor*, seguì vie tortuose, ma pur sempre connesse a quelle regioni.

La vicenda della committenza Rido principia in una data precisa, il 23 agosto 1466, ossia alla stesura del testamento di Giovanni Francesco Da Rio, *scriptor apostolicus*, che, tornato da Roma a Padova per poche settimane, morì nella sua città di origine a causa di un'epidemia di peste. Nelle sue ultime volontà, conservate all'Archivio di Stato di Padova, si dichiara che egli possedeva cinquecento ducati presso il Banco Spinelli di Roma, un appezzamento di terreno e un terzo degli interessi su una residenza nell'Urbe. Oltre a lasciare i mobili della casa a tale Giacomo da Verona e trenta ducati alla comunità di Sermoneta per fornire una dote a una povera fanciulla, destina quattrocento ducati per la realizzazione della tomba del padre. Il compito di attuare tali impegni è affidato a tre legati: il parente Giovanni Francesco di Matteo, il collega Sinibaldo Della Spada e soprattutto l'amico Bartolomeo Sanvito, calligrafo della Curia romana e figura di spicco della miniatura rinascimentale, attivo nelle maggiori corti italiane per tutta la seconda metà del XV secolo¹⁷.

Dopo il 20 novembre del 1466, Sanvito tornò a Roma e probabilmente prese ad assolvere al suo compito di esecutore, commissionando il sepolcro di Antonio Rido. Riguardo l'artista che egli dovette contattare, Valentiner nel 1947 reputava l'opera di Giovanni Dalmata¹⁸, ma sono stati avanzati anche i nomi di Mino del Reame e Mino da Fiesole, attribuzione, quest'ultima, parzialmente accolta da Shelley Zuraw

¹⁵ MATTEUCCI ARMANDI, Anna Maria, «Le sculture», in Carlo VOLPE (a cura di), *Il tempio di san Giacomo Maggiore a Bologna. Studi sulla storia e le opere d'arte*, Bologna, 1967, pp. 73-82; DROGIN, David, «Professors and princes: patronage of sculpture in the Cappella Bentivoglio, Bologna», in Kathleen Wren CHRISTIAN, David DROGIN (ed.), *Patronage and Italian Renaissance sculpture*, London-New York, 2016 (first edition: Furnham, 2010), pp. 43-59.

¹⁶ PAVANELLO, Giuseppe (a cura di), *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia, 2012.

¹⁷ Il testamento è custodito nell'Archivio di Stato di Padova, *Tabularium*, XL, 198v-199v. Su questo episodio si veda DIKCEKSON, Scott, «Chronology», in Anthony HOBSON, Christopher DE HAMEL (ed.), *Bartolomeo Sanvito. The life and work of a Renaissance scribe*, Paris, 2009, pp. 46-47.

¹⁸ VALENTINER, «Italian Renaissance sculpture», cit., p. 307.

nel 1993¹⁹; più recentemente Starleen Mayer e Paul Shaw hanno ricondotto il monumento al principale protagonista della scultura funeraria romana del primo Rinascimento, Andrea Bregno. Quest'ultima ipotesi è stata sospinta dal brillante accostamento tra gli epitaffi nelle opere del comasco e il raffinato *ductus* grafico delle iscrizioni sui frontespizi di Sanvito²⁰.

Un più ampio sguardo sulla struttura del monumento, non esclusivamente focalizzata sulla tabella dedicatoria, fa trapelare però quella cultura umanistica veneta di cui Sanvito fu esponente di primo piano²¹. Egli fu infatti grande interprete del frontespizio architettonico all'antica, erudita espressione pittorica, nata in ambiente padovano, orientata dal linguaggio squarconesco nonché dalla realizzazione nella basilica del Santo della tomba Roselli, principiata nel 1464 da Pietro Lombardo e ispirata alle sepolture di Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini in Santa Croce a Firenze²².

Alcuni frontespizi illuminati dal Sanvito tra il 1464 e il 1466, ad esempio *L'epistola a Bruto* di Cicerone²³ (fig. 42) o il *Libellus de dolore tollerando* di Bartolomeo Cipolla²⁴, opere entrambe conservate nella Biblioteca Apostolica Vaticana, presentano composizioni architettoniche in cui, sopra un largo basamento, sorta di sediale decorato con motivi all'antica e putti reggistema, l'incipit del tomo è inserito all'interno di un campo di modulo quadrangolare, chiuso da una cornice o una coppia di colonne con trabeazione. Sempre al Sanvito, o al suo ambito, si riferisce l'immaginario sepolcro di Petrarca e Laura, dipinto per le *Rime*

¹⁹ ZURAW, Shelley, *The sculpture of Mino da Fiesole (1429-1484)*, Ph D. Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, New York, 1993, I, p. 121, e III, p. 972 (catalogue n. 58).

²⁰ MAYER, Starleen, SHAW, Paul, «Towards a new understanding of the revival of roman capitals and the achievement of Andrea Bregno», in CRESCENTINI, STRINATI (a cura di), *Andrea Bregno. Il senso della forma*, cit., pp. 277-331.

²¹ Sulla produzione e la vita del Sanvito si rinvia essenzialmente a HOBSON, DE HAMEL (ed.), *Bartolomeo Sanvito. The life and work*, cit.

²² CORBETT, Margery, «The architectural title-page: an attempt to trace its development from its humanist origins up to the sixteenth and seventeenth centuries», *Motif*, 12, 1964, pp. 48-62; BALDISSIN MOLL, Giovanna, CANOVA MARIANI, Giordana, TONIOLO, Federica (a cura di), *Parole dipinte. La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, catalogo della mostra (Padova-Rovigo, 21 marzo-27 giugno 1999), Modena, 1999, pp. 230-258, 495-511; MARIANI CANOVA, Giordana, «La miniatura a Padova al tempo di Andrea Mantegna», in Davide BANZATO, Alberta DE NICOLÒ SALMAZO, Anna Maria SPIAZZI (a cura di), *Mantegna e Padova 1445-1460*, catalogo della mostra (Padova, 10 settembre 2006-14 gennaio 2007), Milano, 2006, pp. 63-71. Per il monumento Roselli: LORENZONI, Giovanni, «Dopo Donatello: Da Bartolomeo Bellano ad Andrea Riccio», in Giovanni LORENZONI (a cura di), *Le sculture del Santo di Padova*, Milano, 1984, pp. 95-107; MARKHAM SCHULZ, Anne «La tomba Roselli al Santo e l'opera giovanile di Pietro Lombardo a Padova e Venezia», in Luciano BERTAZZO, Giovanna BALDISSIN MOLL (a cura di), *Cultura, arte e committenza nella basilica di S. Antonio di Padova nel Quattrocento*, atti del convegno internazionale di studi (Padova, 25-26 settembre 2009), Padova, 2010, pp. 325-340.

²³ MARCUS TULLIUS CICERO, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Pal. Lat. 1508, f. 1r.

²⁴ BARTOLOMEO CIPOLLA, *Libellus de dolore tollerando*, BAV, Vat. Lat. 3574, f. 2r.

del poeta toscano²⁵, e del tutto simile per configurazione ai frontespizi sopra citati. La stessa struttura fu adottata da altri miniatori padovani, come Franco dei Russi e Giovanni Vendramin, e ritorna, concretato in pietra, nel telaio che include la raffigurazione equestre del Rido²⁶.

Il contributo intellettuale del Sanvito all'allestimento della tomba romana, dunque, non si sarebbe limitato alla redazione dell'epitaffio o all'indicazione del modello epigrafico, ma potrebbe aver influito sul progetto generale. Quei rapporti artistici consumatisi tra Firenze e il Veneto nella prima metà del Quattrocento, sopra evidenziati per altre circostanze, furono decifrati e tradotti in miniatura dal calligrafo patavino, quindi confluiti nel sepolcro di Antonio Rido, verosimilmente grazie alla sua personale mediazione in qualità di esecutore testamentario.

Le contaminazioni tra il mondo della miniatura e la composizione del sepolcro di Santa Maria Nuova non sembrano però toccare il pannello col ritratto. Figurazioni di personalità a cavallo erano già presenti all'interno di codici quattrocenteschi, come nell'oxfordiano *De re militari* di Vegetius, dedicato ad Alfonso I di Napoli prima del 1458, ma veri e propri monumenti a cavallo classicheggianti compaiono nei frontespizi dagli anni Settanta del secolo, dal Ferdinando di Napoli nelle *Orazioni* di Cicerone del 1471 circa, al Federico da Montefeltro nella *Historia Florentina* di Bracciolini del 1474, al Giacomo Attendolo nella versione della *Vita di Muzio Attendolo Sforza* del Minuti, decorata negli anni Novanta del Quattrocento²⁷.

L'autore del sepolcro Rido ebbe a disposizione, a Roma come in alta Italia, un cospicuo repertorio di cavalieri in scultura a cui guardare, impossibile da enumerare – un novero a cui si aggiunse la già citata opera di Filarete in Vaticano²⁸. La trasposizione di tali suggestioni classiciste nella sepoltura del *capitaneus*

²⁵ FRANCESCO PETRARCA, *Rime*, London, Victoria and Albert Museum, L 101-1947, f. 9v.

²⁶ *La miniatura a Padova dal Medioevo*, cit., pp. 259-293.

²⁷ VEGETIUS, *De Re Militari*, Oxford, Bodleian Library, MS Canon. Class. Lat. 274, f. 1v; ANDREA CONTRARIO, *Reprehensio sive Oburgatio in calumniatorem divini Platonis*, Paris, Bibliothèque Nationale de France (BNF), ms. Latin 12947, f. 2v; MARCUS TULLIUS CICERO, *Orationes*, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 4, f. 3v; POGGIO BRACCIOLINI, *Historia florentina*, BAV, Urb. Lat. 491, f. 1v; ANTONIO MINUTI, *Vita di Muzio Attendolo Sforza*, Paris, BNF, Ms, Ital. 372, f. 2v. Si confronti ALEXANDER, Jonathan, *Buchmalerei der italienische Renaissance im 15. Jahrhundert*, München, 1972, p. 104; TOSCANO, Gennaro, «Le immagini dei sovrani. Ritratti di Alfonso il Magnanimo e di Ferrante d'Aragona», in Josefina PLANAS, Flocel SABATÉ (sota la direcció de), *Manuscris il·luminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals*, I cycle internacional de conferències d'història de l'art (Lleida, 24-25 novembre 2008), Lleida, 2010, pp. 13-41.

²⁸ Da evidenziare come il sepolcro Rido incontri notevoli corrispondenze con una particolare serie di raffigurazioni equestri d'epoca romana, ossia di memorie funebri a rilievo dove il defunto è rappresentato di profilo a cavallo. Esempi se ne incontrano al Museo Civico agli Eremitani di Padova, nel Museo Lapidario Maffeiano di Verona, nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello (su di un cippo riutilizzato come acquasantiera), sulla grande lastra proveniente dalla tomba di un sacerdote salio conservata al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps.

padovano passarono però, con ogni probabilità, attraverso l'eco delle tombe equestri tosco-venete.

Un più rigoroso inquadramento del cenotafio di Antonio Rido passa attraverso l'analisi stilistica dei rilievi. È utile quindi osservare alcuni dettagli, quali le minuziose decorazioni dei finimenti e le zampe del fianco sinistro del destriero. Queste ultime sono infatti poste in sporgenza dal piatto fondo con meticoloso calcolo degli aggetti fra esse e i due piedi del cavaliere, facendo affiorare la lezione dello 'stiacciato' donatelliano.

Stesso respiro donatelliano anima i due genietti sul basamento. I putti reggitemma fino ad allora inclusi in compagini funerarie rinascimentali – come nella tomba Marsuppini o nel sepolcro di Ugo di Toscana alla Badia Fiorentina – sono fieri vessilliferi dal portamento eretto; gli angioletti del Rido invece piangono sconsolati, appoggiando una gota sulla mano (fig. 43), una postura drammatica che si fece strada in un folto gruppo di sepolcri romani perlopiù assegnati alla bottega di Bregno²⁹. Il dolore mostrato dagli angioletti bregneschi ai fianchi delle tombe Riario e Della Rovere in Santi Apostoli, Roverella a San Clemente, Gomial a Santa Maria del Popolo, Albertoni e Della Valle in Santa Maria in Aracoeli tra gli altri, è però sommerso e raccolto, stemperato da atteggiamenti di mesta introversione. I putti di Santa Maria Nova sono invece preda di un sofferto lutto, comunicato da una mimica facciale forzata e intensa. I volti corrucciati sono segnati da sopracciglia arcuate, palpebre e guance cascanti che segnano profonde rughe, bocche dischiuse tra labbra carnose a suggerire un sordo lamento.

Analoghe tipologie facciali si ritrovano nei lavori della cerchia donatelliana, come nelle *Pietà* della Galleria Nazionale di Parma e del Victoria and Albert Museum, e, in particolar modo, nelle opere padovane di Bartolomeo Bellano: i suoi angeli nel Portale di San Mattia della basilica di Santa Giustina, la *Pietà* oggi al Victoria and Albert Museum, la figura femminile piangente della *Pietà* della chiesa di San Gaetano (fig. 44), persino gli angeli cantori sull'armadio delle reliquie nella sacrestia di Sant'Antonio, completato con l'aiuto di Andrea Briosco³⁰.

²⁹ CRESCENTINI, STRINATI (a cura di), *Andrea Bregno. Il senso della forma*, cit.; PÖPPER, Thomas *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhundert*, Leipzig, 2010; FROMMEL, Carl Ludwig, «La scultura funeraria a Roma fra Bregno e Michelangelo», in Claudio CRESCENTINI, Claudio STRINATI (a cura di), *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, Soveria Mannelli, 2010, pp. 87-93; CRESCENTINI, Claudio «L'impresa Andrea Bregno" nella Roma del Secondo Quattrocento», in Stefano VALERI (a cura di), *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, Roma, 2016, pp. 69-78.

³⁰ KRAHN, Volker, *Bartolomeo Bellano. Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, München, 1988. Riguardo Donatello e la scultura padovana del Quattrocento, nonché sulla presenza di artisti toscani nella città veneta, si consulti MOTTURE, Peta, «Donatello a Padova: pratica di bottega e scambio artistico», in BANZATO, DE NICOLA SALMAZZO, SPIAZZI (a cura di), *Mantegna e Padova*, cit., pp. 109-119; BANZATO, Davide,

Assistente di Donatello per il monumento equestre a Gattamelata, Bellano seguì il maestro a Firenze e in seguito, tra il 1466 e il 1467, fu al lavoro, secondo Vasari, per papa Paolo II, Pietro Barbo, del quale modellò un ritratto bronzeo per Perugia. Successivamente, rientrato in Veneto, partecipò al concorso veneziano, poi vinto da Verrocchio, per il ritratto a cavallo di Bartolomeo Colleoni. Riporta Vasari che lo scultore fu attivo per il Barbo in «molte cose di marmo e di bronzo», innanzitutto al Palazzo di San Marco³¹. Diversi artisti di estrazione fiorentina o provenienti da Nord furono difatti assunti nel cantiere della residenza del pontefice veneziano e, di riflesso, nella casa al Foro di Traiano dei Cavalieri di Rodi, dei quali il nipote Marco fu cardinale protettore tra 1466 e 1471.

Se Bartolomeo Bellano sembrerebbe un buon candidato come autore della tomba Rido, non è però possibile attribuirgli con certezza l'opera, sia per la mancanza di documentazione esplicita, sia a causa della inaffidabilità delle informazioni vasariane. Per di più risulta penoso avanzare un paragone diretto tra i putti reggistemmi romani con quelli dell'unico sepolcro di Bellano che ne comprenda un'altra coppia, il monumento funebre del medico e filosofo Pietro Roccabonella in San Francesco a Padova, dove compaiono due angeli bronzei con scudo, di probabile fattura dell'allievo Andrea Briosco e decisamente debitori della tomba Roselli.

Appare comunque più che probabile che l'autore del cenotafio in Santa Maria Nova sia stato uno degli scultori di formazione donatelliana, forse più precisamente bellanesca e padovana vista la natura della committenza, al lavoro in quegli anni nella Roma di Pietro e Marco Barbo³². Che uno o più degli artisti operanti in Palazzo Venezia – o alla casa dei Cavalieri di Rodi – possa essere stato distratto da una di quelle imprese è un evento reso più che verosimile dalla dimestichezza di Bartolomeo Sanvito con la Curia pontificia, ipotesi rafforzata da una serie di casi che profilano una fitta, ma distinta rete di relazioni.

«Note sulla scultura e la plastica a Padova fra Quattro e Cinquecento», in Davide Banzato, Elisabetta Gastaldi (a cura di), *Donatello e la sua lezione. Sculture eoreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*, catalogo della mostra (Padova, 28 marzo-26 luglio 2015), Milano, 2015, pp. 15-24.

³¹ Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, edizione a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, Firenze 1971, III, pp. 321-324

³² Si veda Augusti Ruggeri, Adriana, «Artisti e botteghe lombardo-venete e padovane nella Roma del Quattrocento», in Crescentini, Strinati (a cura di), *La forma del Rinascimento*, cit., pp. 55-65. Tra gli scultori attivi nel cantiere di Palazzo Venezia sono ricordati nel 1466 alcuni maestri scalpellini provenienti proprio da Venezia: Francesco di Fiorino, Bernardo di Antonio, Giacomo di Bartolomeo, Nicola d'Alberto, Giacomo di Bertolanno. Nel 1468 vi sono inoltre registrati, al 24 novembre, *magistris Alberto de Veneciis et Ambrosio Iohannis de Mediolano et eorum sociis scarpellinis*, attivi in *fabricaejardini dicti palatii in diversis partiis*: Bertolotti, Antonino, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia, 1884, p. 11.

Difatti, lo stesso Paolo II aveva ricoperto dal 1440, anno della sua elevazione a cardinale, il titolo diaconale di Santa Maria Nova; ciò grazie a suo zio, ossia a quell'Eugenio IV al quale anche Antonio Rido fu debitore della propria carriera³³. Peraltro, nella stessa chiesa dal 1462 riposava un altro illustre padovano, Francesco dal Legname, segretario di Eugenio IV e vescovo di Ferrara, nella cui corte era stato attivo Andreolo Sanvito³⁴. Questi era il cugino di Bartolomeo nonché, tra 1467 e 1491, segretario di Marco Barbo per i suoi affari patavini³⁵. Si aggiunga inoltre che il banco da cui fu recuperato il denaro per pagare l'esecuzione dell'opera, citato nel testamento di Giovanni Francesco Rido, era quello dei fiorentini Spinelli, con filiali a Roma e Venezia, che faceva capo a Tommaso, tesoriere e creditore di Paolo II³⁶.

Senonché un'ultima circostanza in questa densa trama di conoscenze illumina ancor di più le ragioni della presenza del monumento Rido nella basilica del Foro Romano: all'epoca della committenza, il cardinale diacono di Santa Maria Nova in carica era il giovane Francesco Gonzaga, estimatore e patrono di Bartolomeo Sanvito, tanto che il calligrafo compare tra i *familiares et continui commensales* del porporato³⁷. Per di più Francesco, altro cliente dello Spinelli, era stato educato in una città, la Mantova di Ludovico Gonzaga, dove pure si era fatta sentire la voce dell'arte padovana³⁸.

La committenza Rido, nonostante la relativa modestia dei fondi a disposizione, s'innesta dunque all'interno di tale articolato circuito clientelare e anzi probabilmente fu utilizzata da Sanvito per rafforzare la propria posizione nelle fila dell'*entourage* papale.

In sintesi, la preferenza accordata ad un artista veneto per la tomba Rido risponderebbe dunque tanto alla scelta tipologica sul monumento, quanto a quell'aggiornato gusto antiquariale di cui il miniatore stava dando prova nei suoi

³³ Si rimanda per brevità a MODIGLIANI, Anna, «Paolo II», *sub vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Roma 2015, pp. 93-98.

³⁴ Sul vescovo: STRNAD, Alfred, «Dal Legname, Francesco», *sub vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 32, Roma, 1986, pp. 92-96.

³⁵ DIKERSON, «Chronology», *cit.*, pp. 42 e 47.

³⁶ JACKS, Philph Joshua, *Gli Spinelli di Firenze. Mercadanti e mecenati nel Rinascimento*, Firenze, 2013.

³⁷ TOSCANO, Gennaro, «Bartolomeo Sanvito e Gaspare da Padova, *familiares et continui commensales* di Francesco Gonzaga», in Filippo TREVISANI (a cura di), *Andrea Mantegna e i Gonzaga. Rinascimento nel castello di San Giorgio*, catalogo della mostra (Mantova, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007), Milano, 2006, pp. 103-111.

³⁸ Ad esempio si veda PARMIGGIANI, Paolo, «Riflessi donatelliani nel sangue di Cristo», in TREVISANI (a cura di), *Andrea Mantegna e i Gonzaga*, *cit.*, pp. 120-125. Inoltre PACCAGNINI, Giovanni, «Il Mantegna e la plastica dell'Italia settentrionale», *Bollettino d'arte*, serie IV, 46, 1961, pp. 65-100. Sulla figura del porporato mantovano si rinvia in breve a LAZZARINI, Isabella, «Gonzaga, Francesco», *sub vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Roma 2001, pp. 756-760.

codici, ma finanche, e soprattutto, alla rete di rapporti e protezioni gravitante attorno alla corte romana dell'età di Paolo II.

Una sepultura de alabastro convenyble a mi persona.
El sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza, *domus aeterna*
para la memoria y la salvación

Sonia Morales Cano (Universidad de Castilla-La Mancha)

Resumen

La duquesa de Arjona, doña Aldonza de Mendoza, consideró que asegurarse una sepultura digna en suelo sagrado era una inversión cargada de futuro, indispensable para alcanzar la salvación y la fama póstuma. Por ello, destinó mil florines de oro para hacer *una sepultura de alabastro convenyble a mi persona* como revela su testamento. Asimismo, acrecentó el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, en Guadalajara (España), que escogió como panteón por su importancia histórica y simbólica, al ser el lugar de nacimiento de la orden de San Jerónimo y estar vinculado a su linaje. Allí ordenó ser enterrada *según mi estado demanda* en el centro de la capilla mayor. La belleza, refinamiento artístico y elementos integrantes de su sepulcro lo convierten en uno de los cenotafios femeninos más sobresalientes del Gótico español. A través de sus particularismos artísticos y su estilo en relación con otras obras castellanas del mismo género nos proponemos aproximarnos a su autoría y aportar una cronología más precisa de la aportada hasta ahora.

Palabras clave

Aldonza de Mendoza, sepulcro gótico, capilla funeraria, monasterio de San Bartolomé de Lupiana

Miembro de la familia alcarreña más influyente de la decimoquinta centuria, Aldonza de Mendoza pudo presumir de ser una de las damas nobles más ilustres y poderosas de cuantas habitaban en la España del momento. Tanto, que de ella se decía que, después de la reina, solo la superaba en riquezas su madrastra, Leonor de la Vega¹. Era hija del almirante de Castilla Diego Hurtado de Mendoza, nieta del rey Enrique II de Trastámara por parte de su madre, María de Castilla, habida fuera del matrimonio del monarca, y hermana por vía paterna del célebre Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza.

Una posición privilegiada de nacimiento que, en el contexto de la compleja red de nupcias convenidas propia de los tiempos bajomedievales, forzó su enlace en 1405 con su primo Fadrique de Castro, bisnieto de Alfonso XI, conde de Trastámara y duque de Arjona, con quien no tuvo descendencia y de quien no recibió otra cosa que vejaciones, humillaciones, hurtos y continuas infidelidades. Y aunque esta dramática situación turbó su existencia, lo mismo que la mala relación que mantuvo con su madrastra y con el Marqués de Santillana por la herencia de su padre, que frente a sus otros hijos favoreció en extremo a doña Aldonza, defendió con ahínco su estatus y su patrimonio hasta su último aliento².

La escenografía funeraria de doña Aldonza en el edificio fundacional de la orden jerónima

Al enviudar, en 1430, cuando tenía unos cincuenta años, doña Aldonza vivió retirada en unas casas principales que poseía en Guadalajara, en la colación de Santiago, próximas a la muralla. No obstante, pasó sus últimos días en Espinosa de Henares, donde dictó testamento el 16 de junio de 1435, tan solo dos días antes de finar. A través de esa postrimera voluntad, nuestra ilustre dama acrecentó el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, el lugar en el que dispuso ser enterrada *según mi estado demanda* y no en el convento de San Francisco de Guadalajara, el panteón familiar de los Mendoza, al no ser madre de futuros titulares que continuaran la rama sucesoria, en palabras de Isabel Beceiro Pita³. Al mismo tiempo,

¹ FUENTE PÉREZ, María Jesús, «Doña Aldonza de Mendoza. Imágenes del poder de una noble dama en la Castilla bajomedieval», in María Isabel del VAL VALDIVIESO, y Cristina SEGURA GRAIÑO (coords.), *La participación de las mujeres en lo político. Mediación, representación y toma de decisiones*, Madrid, 2011, p. 83.

² GARCIA DE PAZ, José Luis, «Las mujeres de los Mendoza», in Antonio CASADO POYALES, Francisco Javier ESCUDERO BUENDIA y Fernando LLAMAREZ RODRIGUEZ (coords.), *Los Mendoza y el mundo renacentista*, Cuenca, 2011, p. 35.

³ BECEIRO PITA, Isabel, «Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona», in Esther ALEGRE CARVAJAL (dir.), *Damas de la Casa de Mendoza. Historias, leyendas y olvidos*, Madrid, 2014, p. 89.

esta decisión le brindaba la posibilidad de formar su propio panteón ocupando la capilla mayor, lo que sin duda era privilegio irresistible.

El monasterio escogido por la duquesa de Arjona era ni más ni menos que el edificio fundacional de la orden jerónima, levantado en 1374 sobre la ermita de San Bartolomé por impulso de Alonso y Pedro Fernández Pecha⁴. Y la relación de esta orden religiosa con el ámbito funerario era muy estrecha, pues concedía suma importancia al rezo y culto divino que llegaba a ocupar ocho horas diarias, lo que beneficiaba de manera continuada el alma de los difuntos enterrados cerca del lugar en el que se llevaran a cabo. Una realidad de la que, a buen seguro, Aldonza de Mendoza era consciente por lo que, además de cuestiones de prestigio vinculadas a la trascendencia histórica de ese espacio monástico, debieron pesar motivos piadosos a la hora de elegir su última morada⁵.

No obstante, esas dos razones no son las únicas a considerar en su decisión. También hay que tener en cuenta que el monasterio de Lupiana estaba vinculado a su familia, a consecuencia del matrimonio de María Fernández Pecha, hermana de uno de los fundadores ya mencionado, Pedro Fernández Pecha, con su antepasado Pedro González de Mendoza 'el de Aljubarrota'⁶. De suerte que ese lugar de sepultura le servía a doña Aldonza como medio de exaltación de su linaje, y por ende de su persona, lo que favorecería su memoria *post mortem* con ayuda de la dotación generosa de dos capellanías; más si se tiene en cuenta que desde el momento de la fundación del monasterio los monarcas castellanos concedieron múltiples mercedes a la orden jerónima por su conducta ejemplar – entre ellos su abuelo Enrique II, su tío Juan I y su primo Enrique III – y esa práctica fue imitada por los Mendoza⁷.

Dentro de esa edificación religiosa, el espacio escogido por doña Aldonza como panteón fue la capilla mayor que había patrocinado su padre. Un privilegio al alcance de muy pocos, reservado a los fundadores o bienhechores de esos espacios, que le permitía proclamar su alcurnia y beneficiarse de los oficios litúrgicos que allí

⁴ MADRID, Ignacio de, «La Orden de San Jerónimo. Historia, espíritu y espiritualidad. Servicio a la Iglesia y a la sociedad», in Isabel MATEOS GÓMEZ, Amelia LOPEZ-YARTO ELIZALDE y José María PRADOS GARCÍA, *El arte de la Orden Jerónima. Historia y mecenazgo*, Bilbao, 1999, p. 156.

⁵ MORALES CANO, Sonia, «Memoria de una dama alcarreña: aportaciones al estudio del sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», in *Actas del XV Encuentro de Historiadores del Valle del Henares*, Guadalajara, 2016, p. 403.

⁶ REVUELTA SOMALO, José María, *Los jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalajara*, Guadalajara, 1982, p. 102.

⁷ RICO, Pablo, «El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV», *En la España Medieval*, 31, 2008, pp. 293-294.

se celebraban⁸. Fue un lujo que pudo permitirse al haber dejado bienes y heredades cuantiosas al cenobio y haber ordenado en su testamento ampliar la iglesia y la capilla principal, de manera que fuese *convenible segunt my estado et del dicho monesterio*⁹.

Esta disposición pone de manifiesto hasta qué punto defendía esta señora alcarreña su posición jerárquica, como había hecho en vida, incluso a la hora de la muerte. Celosa de esa condición, encargó además que su cuerpo fuera enterrado en medio del presbiterio, ante el altar mayor *para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenible a mi persona, el qual este apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otra ende sepultura entre el dho altar e la mya*¹⁰. Una ubicación que era, sin duda, la más privilegiada de todas, por ser el altar mayor el lugar donde Cristo se hace presente en la celebración de la Eucaristía¹¹.

Consciente de ello, doña Aldonza legó al monasterio 100.000 maravedís *para una custodia en que esté el cuerpo de dios* y para otros ornamentos de oro y de seda muy ricos, e *para calices et cruces*¹². Donó, además, tres paños franceses, posiblemente tapices, para que rodeasen su sepultura y joyas personales con las que deseaba que se hicieran, entre otras alhajas para la liturgia, un portapaz, un cáliz y unas ampollas para servicio del altar mayor. Tampoco se olvidó en su testamento de dejar ordenadas sus exequias fúnebres y las misas que debían celebrarse tanto por el alma de sus familiares, nombrando en primer lugar a sus parientes regios Enrique II, Juan I y Enrique III, como por la suya propia. Todas estas disposiciones testamentarias revelan cómo esta ilustre dama de la familia Mendoza proyectó a conciencia la escenografía de su *domus aeterna* en beneficio de su salvación espiritual y la pervivencia de su memoria.

El monumento funerario, su iconografía y sus vínculos con el foco toledano

A través de ese mismo testamento destinó la nada desdeñable cifra de 1.000 florines de oro de su inmensa fortuna para la realización de su sepulcro alabastrino

⁸ MORALES CANO, «Memoria de una dama alcarreña», cit., p. 403.

⁹ El pergamino original del testamento se halla en Madrid, en: Archivo Histórico Nacional, *Clero*, car. 577, nº 22. Ha sido transcrito recientemente por: OTEÑO PIÑEYRO MASEDA, Pablo S. y GARCIA-FERNANDEZ, Miguel, «Documentos de doña Aldonza de Mendoza», in Eduardo PARDO DE GUEVARA Y VALDES (ed.), *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV). Estudios, biografías y documentos*, Santiago de Compostela, 2017, pp. 725-733.

¹⁰ *Ibidem*, p. 726.

¹¹ CENDON FERNANDEZ, Marta, «El sepulcro de doña Aldonza», in PARDO DE GUEVARA Y VALDES (ed.), *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*, cit., p. 332.

¹² OTEÑO PIÑEYRO MASEDA y GARCIA-FERNANDEZ, «Documentos de doña Aldonza de Mendoza», cit., p. 727.

que debía ser exento y colocarse, según se ha indicado más arriba, en el centro de la capilla mayor, arrimado lo más posible al altar. Sin embargo, su cenotafio acabó adosado al muro de la Epístola de la capilla, lo que significaría que nunca llegó a estar exento en el centro de la capilla, bien por indicación de sus albaceas – su pariente Pedro Manrique, el prior del monasterio de Lupiana y otro monje del mismo cenóbio –, o como resultado de la renovación de la iglesia que se llevó a cabo en tiempos de Felipe II. Entonces, el cambio de gusto que trajo consigo la Edad Moderna, hizo que se ocultara poniendo delante un tabique, aunque se dejó un pequeño hueco por el que se podía contemplar.

Y aunque no es ni de lejos lo que le hubiera gustado a su propietaria, gracias a esa acción pudo pasar desapercibido durante largo tiempo y así salvarse de una desaparición casi segura cuando llegó la desamortización que afectó al monasterio de Lupiana, hasta llegar a manos de la Comisión de Monumentos, en 1845. Poco antes de esa fecha, Juan Ulloa, colaborador del *Semanario Pintoresco Español*, visitó el arruinado edificio jerónimo y al descubrir el monumento funerario de doña Aldonza detrás del tabique quedó tan fascinado por su belleza que no dudó en tomar un dibujo y darlo a conocer en 1844 en la publicación mencionada, por temor a que se perdiera, como estaba sucediendo con tantos otros sepulcros góticos (fig. 45). Consideraba que así hacía un buen servicio a las artes, al poder dejar al menos constancia gráfica de su existencia, y creyó oportuno compartir con el lector algunas reflexiones que le suscitó su visita al monasterio en relación a los motivos que guiaron a los potentados a la hora de emplear buena parte de su riqueza en esas ‘almas de piedra’:

«Apoyados en la piedad y escudados con la religión, creyeron, sin duda, que de ningún modo podían hacerse superiores al tiempo y atravesar mejor la inmensidad de los siglos, para llegar con toda seguridad hasta nosotros, que incrustándose, por decirlo así, en la concavidad del muro de una iglesia, de una capilla, ó de un claustro»¹³.

Entendía, por tanto, como nosotros, que la escultura funeraria no solo era un medio para eludir la muerte espiritual, sino también para perennizar el recuerdo y reconocimiento social del difunto, con ayuda de algunos recursos como la iconografía, las efigies, las inscripciones y los escudos heráldicos. No es de extrañar, en consecuencia, la astronómica cifra que doña Aldonza destinó a su morada para la

¹³ ULLOA, Juan, «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», *Semanario Pintoresco Español*, II, Madrid, 1844, p. 2.

eternidad y que el artista encargado de ejecutar este tipo de obras fuera elegido a conciencia por sus herederos. Un artista desconocido en el caso que nos ocupa, por falta de documentación, al que trataremos de aproximarnos en las siguientes líneas.

El suntuoso cenotafio de doña Aldonza (fig. 46) está en la órbita de la escultura toledana de finales del Cuatrocientos, donde las pervivencias medievales en la concepción de la figura yacente y el concepto de la muerte-sueño conviven con la idea de belleza y gracia procedentes del Renacimiento italiano que asimilaron los poderosos Mendoza¹⁴. Belleza y gracia transmitidas por el modelado de su rostro sereno y joven, la delicadeza de sus manos, su cuello descubierto, su saya ceñida por debajo del pecho y las texturas cambiantes de su indumentaria.

La pétreo dama, representada con los ojos cerrados, pero llena de vida, como si durmiera plácidamente, cubre su cabeza con una fina toca sujeta con tres alfileres que reposa sobre dos almohadones repletos de vegetación, con borlas en las esquinas. El artista ha sabido inmortalizarla con sus mejores galas, luciendo un amplio vestido con encajes exquisitos en la parte inferior y un lujoso collar de varias vueltas terminado en un joyel cruciforme que proclama su alcurnia. Una exhibición de su poder en correspondencia a la opulencia manifestada en vida.

Así lo corrobora el testimonio de conocidos suyos que hubieron de testificar en el pleito librado entre el adelantado Diego Manrique, heredero de doña Aldonza, y la condesa Beatriz de Castro, hermana del duque de Arjona, por la posesión de Ponferrada, la villa que pertenecía a nuestra protagonista al habérsela ofrecido su difunto esposo en caso de incumplir, como hizo, el pago de las arras prometidas. Uno de esos testigos fue Alfons Martínez Navarro, quien convivió con el matrimonio en el servicio de su casa y declaró que su vivienda estaba ricamente guarnecida de vajillas de plata y paños franceses, además de *Ropas ricas de cama e de vestir e muchas ricas joyas, asycadenas e collares de oro e piedras e perlas e piedras preçiosas [...] e viera ricamente vestida e guarnida a la dicha señora duquesa*¹⁵. Sus manos cruzadas, a la altura del pubis, sujetan un rosario de cuentas de dos vueltas en señal devota, tratando de reflejar así el carácter virtuoso que había tenido la difunta y su confianza en la salvación¹⁶.

¹⁴ SAINZ MAGAÑA, Elena, «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», in Rubí SANZ GAMO (dir.), *La lección del tiempo*, catálogo de exposición, Toledo, 2002, ficha 119, p. 326.

¹⁵ Madrid, Archivo Ducal de Alba. Casa de Lemos, C-85-1, Cuaderno Primero, p. IV recto. Citado en: FUENTE PEREZ, «Doña Aldonza de Mendoza. Imágenes del poder de una noble dama en la Castilla bajomedieval», cit., p. 92.

¹⁶ SAINZ MAGAÑA, «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», cit., p. 326.

Esta imagen muestra una relación muy estrecha con la estatua yacente de María de Perea, vinculada a la escuela escultórica de Sebastián de Toledo¹⁷, discípulo de Juan Guas y Egas Cueman, relacionado con sepulcros guadalajareños tan emblemáticos como el de Martín Vázquez de Arce, conocido popularmente como el 'Doncel de Sigüenza'. La efigie de María de Perea, procedente de la iglesia de San Pedro de Ocaña – provincia de Toledo –, se conserva actualmente en el Victoria & Albert Museum de Londres, pero su origen permite demostrar la vinculación del cenotafio de doña Aldonza con el arte sepulcral del círculo toledano: se aprecian coincidencias entre ambas imágenes en las incisiones del velo, en el cuello del vestido a pico, en la forma de la nariz y los labios, en el rosario, en la túnica ceñida por debajo del pecho y en el bordado de los almohadones sobre los que reposan la cabeza, a base de motivos ornamentales vegetales.

Esa decoración vegetal no es sino una metáfora del eterno retorno, del carácter regenerador de la Naturaleza, como la vida después de esta vida que ansía el fiel cristiano. Y en esa clave simbólica hay que entender el sentido de las robustas ramas de roble cuajadas de hojas y de bellotas que ornán los lados mayores de la urna, entre las que campean las armas más antiguas del linaje mendocino, consistentes en una banda de gules en campo de sable, sin mezclarse con otras¹⁸. Por el contrario, en el único lado menor que se conserva, que es el de la cabecera, se muestra el escudo castellano de su familia materna – dos leones rampantes y un castillo –, sostenido por dos salvajes masculinos arrodillados que, por su fortaleza, simbolizan la protección del blasón familiar o, si se quiere, la defensa del linaje¹⁹ (fig. 47).

Ese frontal se completa con una filacteria latina – *Omnia preterunt praeter amare Deum* – que traducida expresa: «Todas las cosas pasan, excepto el amor a Dios», pues se acaba la vida terrenal, pero se confía en la salvación; terminan los momentos dolorosos a los que tuvo que hacer frente durante su matrimonio y los enfrentamientos que mantuvo con algunos familiares y se aguarda la vida de

¹⁷ Un estudio pormenorizado de la estatua yacente de doña María de Perea se puede encontrar en: MORALES CANO, Sonia, *Moradas para la eternidad. La escultura funeraria gótica toledana*, Madrid, 2012, pp. 220-226; EAD., *La escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha*, Madrid, 2017, pp. 412-416.

¹⁸ MENENDEZ-PIDAL DE NAVASCUES, «El linaje del Marqués», in LUÍS SUAREZ FERNANDEZ (coord.), *El Marqués de Santillana. 1398-1458: los albores de la España moderna. Vol. I. El hombre: la figura de don Íñigo López de Mendoza*, catálogo de la exposición, Hondarribia, 2001, p. 78.

¹⁹ La incorporación del tema iconográfico del salvaje en el monumento funerario de doña Aldonza le otorga un carácter excepcional, al ser el único sepulcro de toda la provincia de Guadalajara en el que se representa.

Gracia²⁰. De ese modo, aquí el concepto de la ‘muerte temida’ es sustituido por el de la ‘muerte amada’²¹.

Llegados a este punto, conviene recordar que el tema del hombre salvaje también está presente en otros ejemplos funerarios castellanos del siglo XV, como en el del arzobispo Juan de Cerezuela y Juan de Luna, hermano uterino e hijo del maestre santiaguista y condestable de Castilla Álvaro de Luna, respectivamente, ubicados en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo. Estas dos piezas son obra del denominado Maestro de don Álvaro de Luna²², con el que se han relacionado los enterramientos del cardenal de San Eustaquio, Gómez Carrillo de Acuña y su esposa María de Castilla existentes en la capilla mayor de la catedral de Sigüenza, en la provincia de Guadalajara. Un maestro con el que algunos autores han identificado a Egas Cueman, fallecido en 1495²³; el mismo que trabaja en el Palacio del Infantado, junto con Juan Guas, al que pueden deberse los salvajes que sostienen el gran blasón de la fachada.

Pero el caso toledano no es aislado, pues en otros monumentos funerarios del tardogótico castellano se optó igualmente por la representación del salvaje como tenante de escudo. Entre ellos bien merece la pena citar los de Beatriz Vázquez, Alonso de Valderrábano y Pedro González de Valderrábano, en la catedral de Ávila. Y además de esta iconografía, común a la que presenta el sepulcro guadalajareño de Aldonza de Mendoza, resulta que los sepulcros abulenses mencionados están relacionados con Juan Guas y su círculo²⁴. Cabe apuntar, en este sentido, que tanto Ávila – en cuya catedral ostentó el cargo de maestro mayor Juan Guas – como Guadalajara-Sigüenza se encontraban en el circuito cuyo centro artístico principal era Toledo, lo que explica las conexiones estilísticas que se están manifestando en relación con el sepulcro de doña Aldonza.

El hecho de que se haya optado por la representación de salvajes masculinos en una tumba femenina resulta un tanto curioso; más si se tiene en cuenta que existen ejemplos en el ámbito funerario del entorno familiar de la dama guadalajareña

²⁰ MORALES CANO, «Memoria de una dama alcarreña», cit., p. 405.

²¹ SAINZ MAGAÑA, Elena, «Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza», cit., p. 326.

²² PEREZ HIGUERA, «El foco toledano y su entorno», in *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 265.

²³ CHAO CASTRO, David, «La estatua sepulcral de Pedro I: ¿la importación de un modelo transpirenaico?», in Concepción COSMEN ALONSO, María Victoria HERRAEZ ORTEGA y María PELLON GOMEZ-CALCERRADA (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispánicos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 114-115.

²⁴ En el caso concreto del sepulcro de doña Beatriz Vázquez está documentado el nombre de Pedro de Salamanca como su autor, posible colaborador de Juan Guas. Véase: CABALLERO ESCAMILLA, Sonia, *La Escultura Gótica Funeraria en la Catedral de Ávila*, Ávila, 2007, p. 134.

donde figuran salvajes hembra sosteniendo el blasón de una mujer: así se puede apreciar en el segundo cuerpo de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos, donde dos mujeres selváticas sustentan las armas de María de Mendoza, sobrina de doña Aldonza. Tal vez ocurra así para remarcar la idea de fuerza, coligada en la época al hombre y también al salvaje o su tradicional asociación con la defensa del linaje, al figurar como tenantes, por lo que en el ámbito funerario tendrían misión protectora, al igual que los leones²⁵.

Las narraciones caballerescas en las que los héroes luchan con gigantes, sin duda contribuyeron a configurar la iconografía y simbología del salvaje en el siglo XV y a asociar a esas 'bestias' con la fortaleza, lo que les convertía en perfectos guardianes del escudo y, por ende, del linaje²⁶. Cabe recordar, en este sentido, que doña Aldonza poseyó una biblioteca con abundantes y diversos relatos caballerescos, sin parangón con ninguna otra de la Castilla medieval, en palabras de Isabel Beceiro Pita, depositados por deseo de su propietaria en el monasterio de San Bartolomé de Lupiana, poco antes de su defunción, por lo que no se puede obviar que la iconografía del salvaje que presenta su monumento funerario tenga relación con esos escritos²⁷. Tampoco hay que olvidar su significado relacionado con la pureza, pues al estar alejado de la civilización, el salvaje es una metáfora de la vida alejada de las tentaciones y corrupciones mundanas²⁸.

Al margen de esa retórica visual, interesa ahora fijarse en uno de esos salvajes, en concreto el representado a la izquierda del blasón, por su vínculo estilístico con otras obras funerarias de la provincia de Guadalajara circunscritos a la escuela escultórica que allí establecieron en el último cuarto de la decimoquinta centuria artistas del foco toledano de la talla de Juan Guas, Egas Cueman y su discípulo Sebastián de Toledo. Ese ser selvático peina melena con unos rizos escalonados y dos bucles en la frente idénticos a los que luce la figura de Adán que, procedente del sepulcro del eclesiástico Martín Fernández de la iglesia de la Natividad de Pozanco, se halla custodiado en el Museo Diocesano de Sigüenza (fig. 48). De igual modo, el peinado es similar al que ofrece uno de los ángeles desnudos que sostienen el sepulcro del denominado 'Dorado' de la iglesia parroquial de Jirueque.

²⁵ MORALES CANO, *La escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha*, cit., p. 378.

²⁶ AZCARATE RISTORI, José María de, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español de Arte*, 82, 1948, p. 82; YARZA LUACES, Joaquín, «La imagen del cuerpo desnudo en el último gótico», *Studium Mediaevale Revista de Cultura visual – Cultura escrita*, 1, 2008, p. 38.

²⁷ BECEIRO PITA, Isabel, «Doña Aldonza de Mendoza y sus libros», in PARDO DE GUEVARA Y VALDES (ed.), *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV)*, cit., p. 309.

²⁸ MORALES CANO, *La escultura funeraria gótica. Castilla-La Mancha*, cit., p. 378.

Por último, hay que apuntar que la cama sepulcral de doña Aldonza mantiene una conexión muy notable con otro ejemplo funerario del entorno toledano. Se trata del sepulcro del canónico Luis Daza (m. 1504), obra de transición del Gótico al Renacimiento, posiblemente ejecutado a fines del siglo XV, en vida del clérigo, ubicado en la capilla de la Epifanía de la catedral de Toledo. Para empezar, el frontal de la urna del religioso ofrece una decoración vegetal organizada de manera prácticamente idéntica a la del sepulcro guadalajareño femenino que nos ocupa, lo mismo que la moldura que lo enmarca, coincidente en ambos casos. Además, en el centro del frontal del monumento a la memoria del canónigo figura también un blasón, sustentado aquí por dos niños desnudos a la manera clásica²⁹.

Consideraciones finales

Las conexiones iconográficas y estilísticas del sepulcro de Aldonza de Mendoza con las obras a las que nos hemos ido refiriendo permiten señalar a uno de los artistas del foco toledano mencionados, tal vez Egas Cueman, como posible autor de esta joya escultórica. Al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de situar la cronología del monumento a la memoria de Aldonza de Mendoza en los últimos años del siglo XV y no, como a menudo se ha propuesto, en los años inmediatos a su muerte, cuya fecha precisa señala la inscripción que bordea la tapa:

DOÑA ALDONÇA DE MENDOZA QUE DIOS AYA, DUQUESA DE ARJONA, MUGER DEL DUQUE D. FADRIQUE, FINÓ SÁBADO XVIII DÍAS DEL MES DE JUNIO DEL NASCIMIENTO DEL NUESTRO SEÑOR IHESU CHRISTO DE MILET QUATROÇENTOS ET XXXV AÑOS

Ese aserto coge fuerza si se tiene en cuenta que tan solo dos días antes de morir es cuando manda ejecutar el sepulcro. Y que tras su óbito acontecieron una serie de desavenencias entre su hermano, el Marqués de Santillana, y los religiosos del monasterio de Lupiana por la herencia legada por doña Aldonza a estos últimos que, a no dudarlo, retrasarían más de lo esperado la ejecución del monumento funerario a la memoria de nuestra esclarecida dama. Así se deduce de un documento de conveniencia entre las dos partes, fechado en 1441, que recoge la amenaza del Marqués de Santillana de no poder *fabricar la dicha sepultura nin servir las dichas capellanías nin fazer como deva algunas otras cosas que mucho convienen a la*

²⁹ *Ibidem*, pp. 128-129.

*execución e buena expedición del testamento de la dicha señora duquesa, mi hermana, si no podía ver satisfechas las deudas que doña Aldonza había contraído él*³⁰.

Resta decir que pese a que la última voluntad de doña Aldonza fue que su sepulcro quedara instalado por siempre en el monasterio de Lupiana, permaneció allí hasta 1845, cuando fue trasladado para su custodia, a consecuencia de la desamortización, en el primer Museo Provincial de Guadalajara desde donde pasó, veintitrés años más tarde al Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Pero después de un largo siglo fue reclamado y regresó a Guadalajara en 1973, para ser depositado en el nuevo Museo Provincial, su emplazamiento actual³¹. La sede de este espacio expositivo es el Palacio del Infantado que perteneció a su familia, por lo que a pesar de la travesía del monumento funerario, la memoria de la noble dama alcarreña sigue viva y unida a la de su linaje. Una suerte que tal vez no hubiera corrido si hubiera seguido la estela de sus padres y parientes más cercanos que, como se dijo más arriba, escogieron el monasterio de San Francisco de Guadalajara para instalar sus desaparecidos sepulcros.

³⁰ Toledo, Archivo Histórico de la Nobleza, *Clero regular-secular. Leg. 2151. Conveniencia entre Íñigo López de Mendoza y fray Esteban de León*, 17 febrero de 1441, recogida en: ORTEGO RICO, «El patrocinio religioso de los Mendoza: siglos XIV y XV», cit., p. 305.

³¹ FERRER GONZALEZ, José María y HERRERA CASADO, Antonio, *Museos de Castilla-La Mancha. Una guía para conocerlos y visitarlos*, Guadalajara, 2006, p. 179. Agradezco a don Fernando Aguado Díaz, director del Museo de Guadalajara, las facilidades prestadas para el estudio y reportaje fotográfico del sepulcro de Aldonza de Mendoza.

PARTE II

A COMUNICAÇÃO: O TÍTULO E A PALAVRA

Les éloges funèbres dans l'art funéraire de Terre Sainte et de Chypre à l'époque des croisades

Pierre-Vincent Claverie (Centre de recherche scientifique de Chypre)

Résumé

L'Orient latin est souvent perçu comme un *FarEast* où les luttes interconfessionnelles prirent le pas sur la culture, les musulmans accusant les Francs d'être des barbares illettrés menaçant leur civilisation raffinée. Des traités comme les *Quatre âges de l'homme* de Philippe de Novare révèlent la préoccupation des Latins pour leur salut dans l'au-delà et la préparation de leur 'bonne fin'. La question se pose dès lors de savoir si les Francs de Chypre et de Palestine ont eu les moyens matériels et intellectuels de parer leurs sépultures d'éloges funèbres semblables à ceux que l'on retrouve en Occident. Une ample documentation permet de résoudre cette problématique grâce aux témoignages des pèlerins médiévaux et aux découvertes archéologiques réalisées au Levant depuis le XIXe siècle. Pour saisir la diffusion de modèles stylistiques, il semble pertinent d'étudier selon un ordre descendant les éloges funèbres des monarques, ecclésiastiques et laïcs de l'Orient latin entre le XIIe et le XVe siècles. Nous soulignerons à cet égard la complémentarité des épitaphes de Godefroi de Bouillon et de Baudouin Ier de Jérusalem, comparés à «un miroir de la chevalerie» et «un autre Judas Macchabée» auquel les «infidèles» paient tribut. Des éloges tout aussi raffinés se retrouvent chez des hommes d'Église, comme le templier Hugues Salomon du Quiliou, dont la stèle est rédigée en comporte un intéressant gallicisme en *mareschaudus*, qui préfigure les légendes des plates-comme langue funéraire à partir du milieu du XIIIe siècle. C'est ainsi qu'une épitaphe distiques élégiaques léonins. Son épitaphe tombes de la fin du Moyen Âge. Le français remplace en effet progressivement le latin nicosiotte pare en 1402 Jean de Tibériade du titre de *noble maurechau dou roiaume d'Ermenie*. D'autres pierres tombales rappellent les mérites des victimes de la peste noire.

Mots-clés

Eloges funèbres, Terre sainte, Chypre, Bouchard de Charpigny, Jean de Tibériade

Les destructions récentes de l'État islamique ont révélé la précarité des œuvres d'art entreposées en Orient au même titre que la vigueur des marchés parallèles qui ont écoulé des centaines d'artéfacts volés en Irak et Syrie. Le matériel funéraire a enduré de pareilles avanies dès l'époque coloniale où quelques billets permettaient d'accaparer les pièces les plus intéressantes d'un chantier de fouilles. C'est ainsi que la muséalisation de deux sépultures franques découvertes au XIX^e siècle est aujourd'hui impossible. La première est l'épithaphe du maréchal du Temple, Hugues Salmon de Querrieu, qui a été acquise en Palestine par le baron Plato Grigorievitch Ustinov dans les années 1870. Bien que léguée au Musée d'Histoire culturelle de l'Université d'Oslo en 1919, la pièce a disparu de ses réserves durant la seconde guerre mondiale. Le second artéfact est une plate-tombe retrouvée dans l'église des Saints-Confesseurs (Ἁγιοὶ Ομολογητῆς) de Nicosie en 1847 par le Français Louis de Mas Latrie. La dalle funéraire ne figure dans aucun dépôt lapidaire actuel, malgré son intérêt majeur pour l'histoire chypriote. Elle relate en effet le trépas le 2 juillet 1414 de l'amiral de Chypre, Jean de Brunswick-Grubenhagen, qui était un oncle du roi Janus. Ces exemples livrent un aperçu des difficultés de l'épigraphie franque du Levant qui se voue à l'étude d'épithaphes françaises et latines d'une grande hétérogénéité. Les monuments les plus développés comportaient au Moyen Âge des éloges funèbres qui n'ont pas fait l'objet d'étude comparative à ce jour. La présente contribution tentera de relever le défi, en étudiant les *epicedia* d'une série de monarques, ecclésiastiques et laïcs inhumés en Orient entre le XII^e et le XV^e siècle¹.

Les épithaphes des rois de Jérusalem et de Chypre

Les chroniques et récits de pèlerinage permettent de connaître les emplacements des sépultures des rois de Jérusalem durant l'occupation de la Syrie-Palestine par les Latins. Le vestibule du Saint-Sépulcre de Jérusalem servit de nécropole royale, avant que les Khwārizmiens ne profanent le sanctuaire en août 1244. Les sarcophages les plus anciens étaient conservés de part et d'autre du couloir de la chapelle d'Adam où les pèlerins affluaient pour voir une crevasse ouverte dans la roche du Golgotha. L'espace étant réduit, les monarques de la seconde moitié du XII^e siècle furent inhumés le long du chœur de la basilique du Saint-Sépulcre. Bien que le tombeau de Godefroy de Bouillon n'existe plus, deux descriptions de Jérusalem du milieu du XII^e siècle permettent de connaître le texte

¹ CLERMONT-GANNEAU, Charles, «Matériaux inédits pour servir à l'histoire des croisades», *Archives de l'Orient latin*, 2-A, 1884, n. 7 pp. 462-463; MAS LATRIE, Louis de, «Monuments français de l'île de Chypre», *Le Magasin Pittoresque*, 15, 1847, pp. 203-204; IMHAUS, Brunehilde, *Lacrimae Cypriae*, t. I, Nicosie, 2004, n. 658 p. 336.

de son épitaphe avec précision. L'une d'entre elles émane de l'archidiacre d'Antioche, Rorgon Frétel, dont deux manuscrits rapportent l'*epitaphium ducis Godefridi* avant un panégyrique des rois Baudouin I^{er} et Baudouin II qui régnèrent entre 1100 et 1131. Il est à noter que la première ligne de l'*epicedion* a été reléguée à la fin du texte pour des raisons oratoires. L'auteur du passage souhaitait manifestement mettre l'accent sur les vertus morales du roi²:

[MILICIE SPECULUM, POPULI VIGOR, ANCHORA CLERI],
FRANCORUM GENTIS SYON LOCA SACRA PETENTIS
MIRIFICUM SIDUS, DUX HIC RECUBAT GODEFRIDUS.
EGIPTI TERROR, ARABUM FUGA, PERSIDIS [H]ORROR,
REX LICET, REX NOLUIT INTITULARI,
NEC DIADEMARI: SED SUB CHRISTO FAMULARI.
EJUS ERAT CURA SYON SUA REDDERE JURA,
CATHOLICEQUE SEQUI SACRA DOGMATA JURIS ET EQUI;
TOTUM SCISMA TERI CIRCA SE, JUSQUE FOVERI.
SIC ET CUM SUPERIS POTUIT DIADEMA MERERI³.

Malgré quelques irrégularités, l'inscription était gravée en vers hexamètres léonins. C'est ainsi que *gentis* rime avec *petentis* dans la seconde ligne, *sidus* avec *Godefridus* dans la troisième et *terror* avec *[h]orror* dans la quatrième. Cette dernière rime est si bancal qu'un abrégiateur de Rorgon Frétel s'est permis de corriger *[h]orror* en *error* dans une description de Jérusalem rédigée au milieu du XII^e siècle. Le sens interdit une pareille lecture dans la mesure où le passage présente Godefroy de Bouillon comme «la terreur de l'Égypte, l'effroi des Arabes et l'abomination de la Perse». L'épitaphe est conforme à ce que nous savons des exploits du duc après l'appel de Clermont de 1095. Elle l'apparente à un astre étincelant qui a conduit les revendications des croisés sur les Lieux saints de Palestine. Ces derniers apparaissent sous le qualificatif de *Francorum gentis* en raison de leur origine majoritairement française lors de la première croisade. L'inscription signale qu'après la prise de la Ville sainte, le 15 juillet 1099, Godefroy de Bouillon a refusé de ceindre une couronne à l'endroit de la Passion du Roi des Rois. Le duc de Basse-Lotharingie se contenta du titre d'avoué du Saint-Sépulcre qu'il arbora jusqu'à son décès prématuré, le 18 juillet 1100.

² SANDOLI, Sabino de, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae*, Jérusalem, 1974, pp. 51-56.

³ VOGÜE, Melchior de, *Les Églises de la Terre Sainte*, Paris, 1860, p. 433; BOEREN, Petrus Cornelis, *Rorgo Fretellus de Nazareth et sa description de la Terre sainte. Histoire et édition du texte*, Amsterdam, Oxford et New York, 1980, p. 44. Nous avons placé entre crochets les vers relégués à la fin du texte de Rorgon Frétel.

L'építaphe affirme que le «serviteur du Christ» s'attacha à rendre à Sion ses prérogatives, en promouvant la voie de la justice et de l'équité en catholique sincère. Il s'employa également à unifier les Églises grecque et latine après la mort en exil du patriarche orthodoxe, Siméon II. Ce projet prit corps à travers l'emploi d'un sceau bilingue par les premiers patriarches latins de Jérusalem. Les bonnes relations de Godefroy de Bouillon avec le patriarche Daimbert de Pise sont soulignées dans la première ligne de l'építaphe qui le qualifie immodestement de «miroir de la chevalerie, force du peuple, et ancre du clergé». Cette dernière image renvoie au symbole chrétien de la nef de l'Église, qui s'imposa au III^e siècle sous la plume de Tertullien et d'Hippolyte de Rome. La diffusion de cette métaphore fut d'autant plus rapide que la littérature hellénistique comparait depuis plusieurs siècles l'État à un navire en proie à des tempêtes régulières⁴. Le couvercle du tombeau de Godefroy de Bouillon fut détruit en 1244 et remplacé par une copie qui fut démolie lors de la réfection du Saint-Sépulcre en 1808. C'est de cette manière que l'építaphe suivante orna à partir du XIV^e siècle le sarcophage du duc de Basse-Lotharingie, conservé dans la chapelle d'Adam:

HIC JACET INCLITUS DUX GODE
FRIDUS DE BULION QUI TOTAM IS
TAM TERRAM AQUISIVIT CUL
TUI CHRISTIANO, CUJUS ANIMA REGNET
CUM CHRISTO. AMEN⁵.

Jusqu'au début du XIX^e siècle le tombeau de Godefroy de Bouillon se dressait en face de celui de son frère Baudouin I^{er}, appelé à régner à sa suite. L'építaphe de ce dernier a été préservée par divers récits de pèlerinage, ainsi que par le *Livre des Assises* de Jean d'Ibelin et un manuscrit des *Lignages d'outre-mer*, composé en 1309: «Le roi Baudouin, autre Judas Maccabée, espoir de la patrie, force de l'Église, âme de l'une et de l'autre, que redoutaient le Cédar, l'Égypte, Dan et Damas l'homicide, et à qui ils envoyaient des présents et des tributs, se retrouve par le plus grand des malheurs enfermé dans ce modeste tombeau»⁶ :

REX BALDEWINUS, JUDAS ALTER MACHABEUS

⁴ DANIELOU, Jean, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961, pp. 65-76.

⁵ SANDOLI, Sabino de, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae*, cit, p. 54.

⁶ IBELIN, Jean d', *Le Livre des Assises*, éd. Peter W. EDBURY, Leyde, 2003, p. 683; NIELEN, Anne-Marie, *Les lignages d'Outremer*, Paris, 2003, p. 86; SANDOLI, *Corpus Inscriptionum Crucesignatorum Terrae Sanctae*, cit, p. 57.

SPES PATRIE, VIGOR ECCLESIE, VIRTUS UTRIVSQUE,
 QUEM FORMIDABANT, CUI DONA, TRIBUTA FEREBANT,
 CEDAR ET EGYPTUS, DAN AC HOMICIDA DAMASCUS.
 PROH DOLOR! IN MODICO CLAUDITUR HOC TUMULO.

Huit des dix vers constituant l'épithaphe sont léonins, *Baldewinus* rimant avec *Machabeus*, *formidabant* avec *ferebant*, *Egyptus* avec *Damascus* et *modico* avec *tumulo*. L'auteur de l'épithaphe ne peut être qu'un ecclésiastique en raison des allusions à l'Ancien Testament qui émaillent le texte. D'entrée de jeu, Baudouin I^{er} est comparé au héros de l'indépendance juive, Judas Maccabée, qui a vaincu les Séleucides dans plusieurs batailles rangées entre 166 et 161 avant Jésus-Christ. Les Latins estimaient avoir hérité des droits des Hébreux sur la Palestine en adhérant à la Nouvelle Alliance proposée par Dieu. Aussi employaient-ils fréquemment l'épithète de Maccabées pour qualifier les ordres militaires qui concourraient à la défense du royaume de Jérusalem. L'éloge funèbre de Baudouin I^{er} célèbre ses victoires contre l'ensemble des peuples arabes du Proche-Orient, en recourant à des métaphores bibliques. Les Bédouins de Transjordanie, à qui Baudouin avait enlevé la place d'Ayla et le Val de Moïse, sont identifiés aux Cédarites de l'Antiquité. Le territoire de la tribu juive de Dan est associé aux conquêtes réalisées dans la région de Jaffa par l'ancien comte d'Édesse dans la première décennie du XII^e siècle. Damas est qualifiée d'homicide en raison de l'assassinat d'Abel par Caïn dans ses murs à l'aube de l'humanité. Le souverain damascène qui paya tribut au roi de Jérusalem n'est pas le sanglant émir ʿUğtakīn, mais son prédécesseur seldjouquide, Duḡāk, qui s'éteignit le 8 juin 1104 au Caire⁷.

Si nous ne possédons aucun éloge funèbre des princes d'Antioche, les auteurs de la Renaissance se sont intéressés aux sépultures royales qui ornaient la cathédrale Saint-Nicolas de Famagouste avant leur destruction par les Ottomans. Le Chypriote Florio Bustron a ainsi consigné dans sa chronique en vénitien l'épithaphe du roi Janus, décédé le 29 juin 1432⁸:

HIC SITUS EST JANUS, QUI CIPRUM REXIT AMEN[US].
 TRAJANO SIMILIS INTEGRITATE FUIT;
 CESAR[E] ERAT BELLO, SUPERANS GRAVITATE CATONEM,

⁷ HODY, Alexis, *Godefroid de Bouillon et les rois latins de Jérusalem*, Paris et Tournai, 1859, 2^e édition, pp. 402-403.

⁸ FLORION BUSTRON, *Chronique de l'île de Chypre*, éd. René de MAS LATRIE, Paris, 1884, p. 371. L'épithaphe comporte quelques fautes de transcription que nous avons corrigées entre crochets à des fins d'intelligibilité.

NOBILIBUS FUERAT PORTUS ET AURA VIRIS.
 UT DEUS IN TERRIS, DECIMO CASTISSIMUS ANNO
 VIXIT, ET IN POPULIS GRATIOR IPSE DEO,
 SANCTIOR HIS CUNCTIS, ET SANGUINE CLARIOR EXT[IS].
 UMBRA POLUM CELEBRAT, DETINET OSSA LAPIS.

Le texte imprégné d'humanisme tranche avec les *epicedia* des rois de Jérusalem rédigés à l'époque féodale. La justice de Janus est comparée à celle de l'empereur Trajan que les auteurs de l'Antiquité qualifiaient d'*optimus princeps* par opposition à Domitien. Sa gravité aurait dépassé celle de Caton l'Ancien, ses talents à la guerre égalant ceux de Jules César... L'inscription confine au panégyrique au vu de la défaite de Chirokoitia subie par les Chypriotes lors d'un raid mamelouk en 1426. Cette déroute aboutit à la capture du roi et au paiement d'un tribut annuel de 15000 ducats au sultanat du Caire. L'épithaphe du monarque rend hommage aux origines illustres de sa famille, qui a régné à Jérusalem avec Guy de Lusignan avant de s'établir à Chypre en 1192. Son auteur rappelle que le souverain a vécu chastement après la disparition de la reine Charlotte de Bourbon en 1422. L'*epicedion* brille par la pureté de son latin et la volonté de renouer avec la complexité des inscriptions antiques. Son style incarne l'esprit raffiné du roi Janus qui contribua à la diffusion de l'*ars subtilior* à la cour de Nicosie tout en correspondant avec l'humaniste Cristoforo Buondelmonti.

Des voyageurs allemands des XVI^e et XVII^e siècles ont également consigné dans leurs carnets l'épithaphe du roi Jacques II de Lusignan qui disparut le 6 juillet 1473. L'inscription signale que le monarque est décédé à l'âge de trente-trois ans dans sa treizième année de règne. Elle lui confère le titre de roi de Chypre et de Jérusalem, ainsi que le nom de Lusignan, afin de mettre un terme aux rumeurs sur ses conditions de naissance illégitime en 1440. L'épithaphe évoque son exil temporaire en Égypte en 1459 par les honneurs qu'on lui aurait refusés à la mort de son père. Son retour fracassant en 1460 à la tête d'un détachement mamelouk est comparé à une victoire impériale, sanctifiée par Dieu. L'inscription signale la récupération de Famagouste occupée par les Génois pendant trois quarts de siècle, ainsi qu'une alliance opportune avec la République de Venise (*Venetorum dominio praepotentissimo adhaesit*). Ce rapprochement s'est fait par le biais d'un mariage avec 'l'éblouissante' Catherine Cornaro, qui a mis quatre ans à être consommé. L'éloge de Jacques II se termine par une avalanche de louanges dans lesquelles le roi

aux multiples succès militaires est qualifié de *pius, prudens, clemens, munificus, magnanimus princeps*⁹.

Les éloges funèbres des ecclésiastiques

Du fait de leur formation classique, les religieux affectionnaient la rédaction d'*epicedia* qui permettaient de louer les mérites des défunts selon les canons poétiques de l'Antiquité. Foucher de Chartres a ainsi truffé son *Histoire hiérosolymitaine* de trois éloges funèbres que les historiens ont longtemps pris pour des épitaphes gravées sur les tombeaux de Godefroy de Bouillon, Baudouin I^{er} et du maître de l'Hôpital, Gérard, disparu en 1120¹⁰.

L'une des épitaphes les plus surprenantes demeure celle du maréchal Hugues Salmon de Querrieu (fig. 49), qui témoigne de la culture des chapelains du Temple au milieu du XII^e siècle. La provenance de la dalle est incertaine. C. Clermont-Ganneau a estimé qu'elle pouvait venir d'Acre aussi bien que d'Ascalon, qui était tombée aux mains des Francs, le 22 août 1153. L'inscription provient probablement du cimetière chrétien qui fut aménagé à l'extérieur d'Ascalon durant le siège conduit par Baudouin III de Jérusalem. Ses quatre distiques léonins présentent le défunt comme le «maréchal Hugues Salmon de Querrieu, pourvoyeur hors pair de la chevalerie du Temple, chevalier combattant, fantassin puissant, attaquant impitoyable avec ses ennemis et humble avec ses compagnons, terrassé par le choc d'une pierre jetée par une baliste, enterré comme on peut le lire sur cette inscription, après avoir été enseveli dans ce tombeau». Le bas de l'inscription étant brisé, nous ignorons la date de décès du maréchal du Temple qui dut survenir durant le siège d'Ascalon de 1153. Les chroniques du temps ne signalent malheureusement que la mort du grand-maître Bernard de Dramelay qui était rentré dans la cité à la tête d'un contingent d'une quarantaine de templiers, le 16 août 1153¹¹.

La transcription de l'éloge funèbre du maréchal de Querrieu mérite d'être publiée en raison de la finesse ainsi que de l'élégance de ses rimes internes. Le rédacteur du texte ne peut être qu'un francophone au vu du gallicisme *mareschaudus* qui entache la première ligne de l'inscription. Sa maîtrise du latin paraît irréprochable si l'on se réfère à l'emploi des termes savants *assiliator* et *tormenti*, ainsi qu'à l'usage d'un h devant les mots *hostibus* et *horribilis*. La

⁹ IMHAUS, *Lacrimae Cypriae*, cit., t. 1, n. 734 p. 396 (d'après les témoignages d'Otto Heinrich et de Christoph Fürer von Haimendorf).

¹⁰ FOUCHER DE CHARTRES, *Historia Hierosolymitana (1095-1127)*, éd. Heinrich HAGENMEYER, Heidelberg 1913, pp. 350-351, 613-614, 642.

¹¹ CLERMONT-GANNEAU, «Matériaux inédits pour servir à l'histoire des croisades», cit., n. 7 pp. 462-463.

restitution du toponyme Querrieu en *Quiliugum* a cependant longtemps laissé croire que notre templier était d'origine bretonne et non picarde, comme la logique le veut:

MARESCHAUDUS HUGO SALOMONIS DE QUILIUGO,
 TEMPLI MILICIE PROVIDUS EXIMIE,
 MILES BELLATOR, FORTIS PEDES, ASSILIATOR,
 HOSTIBUS HORRIBILIS, CUM SOCIIS HUMILIS,
 TORMENTI STRATUS ICTU LAPIDIS, TUMULATUS
 UT LEGITUR TITULO, CONDITUR HOC TUMULO¹².

Le ton martial de cette épitaphe tranche avec la douceur qui émane d'une inscription sidonienne, copiée au XIX^e siècle par deux historiens français. L'épitaphe figurait sur un arceau de marbre qui devait orner le linteau d'une chapelle dédiée au défunt. Rey a avancé l'hypothèse qu'il pouvait s'agir d'un édicule carré, sans fournir d'arguments décisifs en la matière. Si l'inscription remonte par ses caractères onciaux au XII^e siècle, l'identité du défunt reste dans l'ombre. Renan a voulu y voir un archevêque de Tyr qui aurait été inhumé à Sidon pour des raisons personnelles. Le seul prélat qui pourrait correspondre à ce profil est Jean de Saint-Maixent qui occupa les sièges de Sidon, puis de Tyr dans le troisième quart du XIII^e siècle. L'inscription est cependant trop précoce stylistiquement pour dater de cette époque. En suivant le même raisonnement, on pourrait considérer aisément que le linteau loue les mérites du patriarche de Jérusalem, Gormond de Picquigny, qui fut inhumé à Sidon en 1128¹³.

Encore faut-il que l'épitaphe soit vraiment d'origine sidonienne, ce qui est loin d'être prouvé au vu des transferts de matériels réalisés le long du littoral syrien à l'époque mamelouke. La croix archiépiscopale qui orne le fragment plaide en faveur d'un archevêque de Tyr du milieu du XII^e siècle. Il est tentant d'identifier ce prélat avec l'archevêque Pierre de Tyr qui s'éteignit le premier mars 1165. La probité de cet ancien prieur du Saint-Sépulcre a traversé les âges grâce au témoignage de Guillaume de Tyr à propos du pieux souvenir qu'il laissa dans les mémoires humaines au moment de sa mort (*pie in Domino recordationis*)¹⁴.

¹² *Ibidem*, cliché A, p. 466. De nombreux historiens ont prêté au maréchal du Temple le nom breton d'Hugues Salomon du Quilliou sur la base d'un rapprochement onomastique de Clermont-Ganneau, qui s'avère fallacieux.

¹³ RENAN, Ernest, *Mission de Phénicie*, Paris, 1864, p. 391; REY, Émile-Guillaume, *Les colonies franques de Syrie aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1883, note 2, pp. 271-272; PRINGLE, Denys, «Crusader Inscription from Southern Lebanon», *Crusades*, 3, 2004, n. 2 p. 133.

¹⁴ GUILLAUME DE TYR, *Chronicon*, éd. Robert Burchard Constantijn HUYGENS, Turnhout, 1986, t. I, p. 872.

Ce profil coïncide parfaitement avec le prélat dont l'épithaphe ornait au XIX^e siècle le jardin des Pères de Terre sainte, établis à Sidon. Son texte signale en effet qu'«ici repose dans un élégant sépulcre un exemple de piété qui s'employa sans relâche à servir volontiers le Seigneur et qui honora tout ce que la loi divine prescrivait. Il livra au Christ de son vivant, sans la moindre hésitation, tout ce qu'il jugeait nécessaire de lui donner»:

HIC JACET IN PULCHRO PIETATIS NORMA SEPULCHRO,
 QUI STUDUIT SEMPER DOMINO SERVIRE LIBENTER
 ET QUOD SUPPLERET QUE LEX DIVINA JUBERET.
 OMNIA QUIPPE DABAT CHRISTO QUE DANDA PUTABAT.

L'inscription en hexamètres léonins n'est pas dépourvue d'élégance avec ses huit rimes riches successives. On ne peut s'empêcher de la rapprocher d'un éloge funèbre que conserve le Musée national du Moyen Âge de Paris (fig. 50). Cette dalle funéraire de 27 centimètres de haut sur 92 centimètres de long a été acquise à Tyr par C. Clermont-Ganneau en 1881. Sa provenance exacte n'est pas connue, les villages d'Aadloun ou d'al-Tireh ayant été avancés par les vendeurs de l'inscription sans la moindre preuve formelle. L'épithaphe se réduit à un *epicedion* qui célèbre les mérites d'un archevêque de Tyr disparu. Elle présente une allure cintrée et une bordure denticulée qui rappellent insensiblement l'éloge de l'archevêque Pierre de Tyr. Les historiens de l'art ont daté la pièce du deuxième ou troisième quart du XIII^e siècle en raison du raffinement de son style et des lettres perlées qui devaient éblouir les visiteurs de la sépulture. Il y a tout de lieu penser que la plaque ornait un édifice du cimetière chrétien de Tyr, qui a été pillé après la chute de la Syrie franque en 1291. Il est probable que le monument avait été financé par la dévotion des fidèles à l'égard de leur ancien évêque¹⁵.

Cécile Treffort a émis l'hypothèse dernièrement que la plaque de marbre pourrait avoir appartenu au même monument funéraire que l'*epicedion* de Sidon. Malgré les éléments de convergence entre les deux inscriptions, la chose paraît improbable d'un point de vue stylistique. Reste à identifier le prélat qui fit l'objet de l'éloge funèbre conservé au Musée de Cluny. Le personnage était de tout premier plan au vu de la dimension lamentatoire du texte: «Que l'aimable Tyr s'afflige de ces

¹⁵ HARAUCOURT, Edmond, MONTREMY, François de, *Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue général*, Paris, 1922, t. I, n. 798 p. 146; TREFFORT, Cécile, «Les inscriptions latines et françaises des XII^e et XIII^e siècles découvertes à Tyr», in Julien ALIQUOT, Pierre-Louis GATIER, Lévon NORDIGUIAN (ed.), *Tyr dans les textes l'Antiquité et du Moyen Âge*, Damas, 2011, pp. 250-251. Il convient de noter que la dalle de Paris comporte des interponctions à trois points en fin de ligne à la différence de celle de Sidon, aujourd'hui perdue.

funérailles pontificales. Nous devons nous lamenter à la suite de la perte d'un tel père, qui aspirait davantage à la faveur du Christ qu'à celle du peuple. Que son âme soit recommandée, ô Christ!». Cet hommage suggère que le prélat a pu prendre des décisions contraires aux intérêts temporels des Tyriens. Deux personnages semblent répondre à ce profil dans la seconde moitié du XIII^e siècle: l'archevêque Gilles de Saumur, qui séjourna en Europe sans discontinuer entre 1260 et 1266, et son successeur, le dominicain Jean de Saint-Maixent, qui s'éteignit à Tyr à la fin de l'année 1272. Jean de Saint-Maixent semble le meilleur candidat possible en raison de la mort de son prédécesseur en avril 1266 en Belgique et de son inhumation dans l'église saumuroise de Notre-Dame-de-Nantilly. On rejettera de manière analogue la figure du dernier archevêque de Tyr durant la francocratie du fait de son installation à Chypre à la fin du XIII^e siècle.

La célébration des mérites des laïcs

Le goût des puissants pour les *epicedia* soulève la question de leur diffusion dans les strates inférieures de la société franque durant les croisades. Les laïcs commencent à nourrir une réflexion approfondie sur la mort à partir du XIII^e siècle, où Philippe de Novare déclare que les anciens doivent s'évertuer de donner le bon exemple et de s'abstenir de singer les jeunes sur le seuil de leurs tombeaux¹⁶. Malgré la recherche d'une 'bonne fin' par les fidèles, la plupart des inscriptions funéraires de Terre sainte se réduisent à de simples épitaphes mentionnant le nom et la date d'obit du défunt. La seule inscription qui se détache du lot est un disque de pierre de 22 cm de diamètre, qui a été découvert à Acre en 1923 près de la mosquée Jāmi 'al-Raml. Sa légende rend hommage au notaire Abdu'l-Faql qui a patronné la construction d'une église ouverte aux Latins et Syriens. D'après les conclusions de Cl. Cahen, *magister Ebulus Fazle* devait être un tabellion maronite du XIII^e siècle. Il y a plus de chance pour que maître Abdu'l-Faql ait été un jacobite gagné à l'influence romaine à l'instar de nombre de ses coreligionnaires. Ce n'est en effet que très épisodiquement que des Maronites séjournèrent à Acre durant les croisades. La supplique d'Abdu'l-Faql appelle les suffrages des fidèles en faveur du salut de son âme, en reprenant une apostrophe du prophète Jérémie déclamée après la destruction de Jérusalem par les Babyloniens (*Lamentations*, 1, 12)¹⁷:

¹⁶ FREVILLE, Marcel de, *Les quatre âges de l'homme*, Paris, 1888, § 230, pp. 120-121.

¹⁷ CAHEN, Claude, «Une inscription mal comprise concernant le rapprochement entre Maronites et croisés», in Sami A. HANNA (ed.), *Medieval and Middle Eastern Studies in Honor of Aziz Suryal Atiya*, Leyde, 1972, pp. 62-63; SANDOLI, *Corpus Inscriptionum Crucisignatorum Terrae Sanctae*, cit., n. 404 pp. 301-302

O homines qui transitis per viam, in caritate rogo vos orare pro anima mei, magistri Ebuli Fazle, hujus ecclesie edificatoris.

«Ô hommes qui passez par le chemin, je vous demande de prier charitablement pour l'âme du fondateur de cette église, moi maître Abdu'l-Façl».

Les épitaphes chypriotes se caractérisent à partir du XIII^e siècle par une dimension lignagère qui trouve son pendant dans peu de pays méditerranéens. L'exemple le plus éclatant est celui du chevalier Bouchard de Charpigny, dont la plate-tombe a été exhumée en 1843 dans un jardin de Néopaphos (fig. 51). Cette dalle présente la caractéristique d'avoir été taillée dans un fût de colonne et de porter une légende originale. Bien que mutilée, cette dernière indique que Bouchard de Charpigny était le frère d'un évêque de Paphos en activité au milieu du XIII^e siècle (*miles et [frater] Petri, Paphensis episcopi*). L'armement de notre chevalier et la facture de la plate-tombe empêchent tout rapprochement avec l'évêque Pierre de Paphos en fonction dans les années 1270. Il est probable que le frère de Bouchard de Charpigny était monté sur le trône de Paphos une trentaine d'années auparavant, sans exercer sa charge bien longtemps. Il est raisonnable de placer son épiscopat entre ceux d'Henri de Nazareth et de Guy de Mimars qui parvint à se débarrasser d'un usurpateur d'origine romaine en 1246¹⁸.

Bouchard et Pierre de Charpigny appartenaient à un lignage valaisan qui avait essaimé en Orient à la faveur de la quatrième croisade. Ils étaient à ce titre les neveux de l'évêque de Paphos, Jean de Charpigny, qui était décédé en juillet 1238. La dalle tumulaire de Bouchard a souffert des injures du temps et de son transfert à Paris en 1851 dans des conditions rocambolesques. Malgré la desquamation de son marbre schisteux, on peut encore distinguer les traits du chevalier sous un arc trilobé soutenu par de fines colonnettes gothiques. Le frère de l'évêque Pierre I^{er} de Paphos porte un chapeau de fer et un haubert dépourvu de plates. Une épée pend le long de son flanc gauche, tandis que la partie inférieure de son corps est recouverte d'un écu rehaussé de trois losanges accolés en fasce. Si le défunt est représenté en prières, une lance érigée rappelle son passé militaire au même titre que les éperons qui sont fixés à ses chausses. La chasse est symbolisée par la représentation d'un chien perché sur une colonne en arrière-plan du chevalier. L'animal semble déplorer la mort de son maître et assister à son éloignement progressif du monde

¹⁸ SANDRON, Denis, «Pierre tombale de Brocard de Charpigny (Nouvelle Paphos) au Musée de Cluny», *Cahiers du Centre d'Etudes Chypriotes*, 9, 1988, pp. 33-36; IMHAUS, *Lacrimae Cypriae*, cit., t. I, n. 553 p. 292

des vivants. Les pieds de Bouchard de Charpigny reposent, par ailleurs, sur un poisson bicéphale d'une extrême originalité¹⁹.

La plupart des plates-tombes chypriotes comportent une brève légende permettant de cerner l'identité du défunt. Une inscription du premier décembre 1297 mentionne ainsi la disparition d'un fils de «l'écrivain des Allemands», sire Georges. Ce personnage était probablement un scribe francophone employé par les marchands allemands établis à Chypre après la chute de la Syrie franque. Ces derniers ne venaient pas de l'espace hanséatique, mais de la mer Adriatique où le commerce était florissant. Il était courant d'indiquer au Moyen Âge les fonctions les plus élevées exercées par un défunt de son vivant, ou l'un de ses parents immédiats. C'est le cas de l'ancien bayle des Vénitiens de Limassol, Goffredo, qui trouva la mort le 6 avril 1308. Quatre ans plus tard, disparut à Paphos un cousin de l'évêque Giacomo Moro, qui demanda à être inhumé chez les franciscains de la ville. La sépulture de Pezone Moro confère à son cousin le titre de «digne évêque de Baffe par la grâce de Dieu». Dans la partie nord de Nicosie, la mosquée Arabahmet possède encore un fragment de l'épithaphe du «noble et fameux maître» Antoine de Bergame, qui exerça les fonctions de médecin et de camérier du royaume de Chypre à la fin du XIV^e siècle. Il s'éteignit le 19 avril 1393, après avoir servi les rois Pierre I^{er} et Jacques I^{er} de Lusignan durant trois décennies²⁰.

L'église Notre-Dame de Tortose recèle, pour sa part, la plate-tombe du maréchal d'Arménie, Jean de Tibériade, qui s'éteignit le 22 août 1402 (fig. 52). Les fonctions de ce dernier étaient symboliques depuis la conquête de la Cilicie par les mamelouks en 1375 et l'exil en France du roi Léon V d'Arménie. Le «noble maurechau dou roiaume d'Ermenie» resta cependant durant plusieurs décennies un personnage influent de l'île de Chypre du fait de ses origines princières. Il facilita l'accession au pouvoir du roi Jacques I^{er} en 1384 et mena plusieurs ambassades à Gênes afin de défendre les intérêts chypriotes après la cession de Famagouste à la Superbe. L'effigie de Jean de Tibériade est d'un grand réalisme malgré l'indication de son décès un mercredi au lieu d'un mardi, comme la logique le voudrait. Il s'agit probablement d'une erreur du lapicide, qui a confondu les jours de décès et d'inhumation du défunt lorsque ce dernier a été porté en terre le 23 août 1402. Le prince de Tibériade est représenté avec les cheveux crépus et une barbe à deux pointes qui surplombe un camail de mailles. Son armure de plates comprend des

¹⁹ SANDRON, «Pierre tombale de Brocard de Charpigny», cit., pp. 33-36; IMHAUS, *Lacrimae Cypriae*, cit., t. I, n. 553 p. 292. Nous avons fait de Bouchard de Charpigny le père de l'évêque Jean de Paphos dans une étude antérieure sur la base d'une transcription erronée donnée par L. de Mas Latrie en 1846. Il était en fait son neveu.

²⁰ IMHAUS, *Lacrimae Cypriae*, cit., t. I, n. 147 p. 75, n. 242 p. 122, n. 437, p. 228, 443 p. 232.

épaulières, coudières et chaussures à solerets, rehaussées par deux éperons à molettes. Sa main droite gantée soutient une épée nue qui repose contre l'épaule droite. Son écu tenu par sa main gauche comporte une fasce accompagnée en chef d'un trident qui symbolise la Trinité dans l'iconographie arménienne²¹.

Malgré son état fragmentaire, l'épithaphe la plus loquace est celle du chevalier Étienne Pignol qui repose dans le dépôt lapidaire du château de Limassol. Ce serviteur de la Couronne se distingua en ramenant de France en 1411 la comtesse Charlotte de Bourbon que le roi Janus souhaitait épouser en secondes noces. La décennie suivante le vit participer à une ambassade à Venise avec Doumèche de La Palu, avant de prendre la route du Caire afin de négocier la libération de Janus après la défaite de Chirokoitia. Étienne retourna en Europe en 1429 pour emprunter des fonds et tenter d'organiser une croisade contre l'Empire mamelouk. Son ardeur au travail ne ralentit pas sous le règne du roi Jean II, qui succéda à Janus en 1432. Étienne Pignol mena diverses ambassades en Europe avec le maréchal Jacques de Cafran dans l'optique d'apurer les dettes de la Couronne et de sensibiliser la papauté à la menace burdjite. Son épithaphe gothique mentionne sa présence au concile de Constance qui aboutit à l'élection du pape Martin V et à la fin du Grand Schisme. Le texte signale également son rôle de conseiller et de porte-parole du roi de Chypre lors de plusieurs représentations à l'étranger²².

Il apparaît au vu de ces éléments que les épithaphes de l'Orient latin présentent une grande variété dans leur facture. On ne saurait comparer en effet des commanditaires de rang princier avec des artisans aux ressources limitées et délais restreints en période d'hostilités ou d'épidémies. Les remplois d'éléments antiques sont fréquents dans les monuments funéraires de Syrie et de Chypre qui ont été répertoriés à ce jour. Un grand nombre de ceux d'Acre ont disparu lors du renforcement des murailles de la cité en 1260²³. Aussi ne doit-on pas s'étonner de disposer d'un faible nombre d'inscriptions funéraires du XII^e siècle. En ce qui concerne la formulation des épithaphes, la poésie latine céda le pas progressivement à des légendes françaises intelligibles du grand public. Les éloges funèbres qui nous sont parvenus sont fréquemment dépourvus de date. La raison tient autant à l'iconoclasme des musulmans après 1291, qu'à la volonté de certains lapicides de s'abstraire des contingences terrestres pour ne retenir que les mérites des défunts. Aux XIV^e et XV^e siècles, le latin se maintint à Chypre comme langue de l'élite et des

²¹ *Ibidem*, n. 129 pp. 65-66.

²² *Ibidem*, n. 386 pp. 205-206.

²³ RÖHRICHT, Reinhold, «Annales de Terre Sainte», *Archives de l'Orient latin*, Paris, 1884, t. II-B, p. 449. Ces mesures défensives furent complétées en 1265 par la destruction du couvent Saint-Nicolas-hors-les-murs.

humanistes qui souhaitaient renouer avec les *epicedia* de l'Antiquité. La perte d'un grand nombre de sépultures a été comblée par le zèle des pèlerins et des historiens qui ont transmis jusqu'à notre époque le souvenir de cette civilisation hybride.

**Le parole dei nobili.
Epigrafi pseudo-parlanti e tombe nobiliari nella Napoli aragonese
tra modelli culturali, propaganda politica e celebrazione familiare**

Luigi Tufano (Università degli Studi di Napoli Federico II, CESURA)

Abstract

In questo contributo si analizzano due epigrafi pseudo-parlanti della nobiltà napoletana del quattrocento: quella per il gran Siniscalco Sergianni Caracciolo nella chiesa eremitana di S. Giovanni a Carbonara e quella per Antonio Carafa detto *Malizia* nella chiesa dei predicatori di S. Domenico Maggiore. Queste iscrizioni, poste in relazione coi rispettivi monumenti, mettono in scena e raccontano una “storia” in cui convivono, corroborandosi reciprocamente, aspetti biografici e motivi promozionali mediati da specifici modelli culturali.

Parole chiave

Epigrafi, Nobiltà napoletana, Regno di Napoli, Quattrocento

Un'epigrafe è – per sua definizione – una scrittura esposta, i cui aspetti funzionali e prioritari si condensano nella fruibilità per un ampio pubblico, nella durata della conservazione, nella notorietà del testo e, soprattutto, «in una pubblicità appropriata anche nel senso di collocazione in un luogo che la faccia apparire pregnante di determinati voluti significati»¹. Infatti, l'epigrafe non svolge una funzione complementare di commento al messaggio trasmesso dal complesso figurale o architettonico. Anzi la leggibilità, la disposizione e l'organizzazione dello specchio epigrafico accrescono la portata sociale e politica del testo che, connesso con gli elementi iconografici, costituisce un tutt'uno in cui le singole parti sono interdipendenti². Inoltre, è altrettanto noto come l'epigrafe, pur nella sua talvolta sinteticità, sia uno strumento destinato a procurare notorietà a un evento e fama a un singolo o a una collettività; a stabilire e fissare una memoria; a cambiare le coordinate di una memoria, fissando così una notorietà 'revisionata'; o a consolidare una fama già in vita o *post mortem*³.

Nel presente contributo proporrò l'analisi di due epigrafi pseudo-parlanti napoletane del Quattrocento che, in relazione coi rispettivi monumenti, mettono in scena e raccontano una storia in cui convivono, corroborandosi reciprocamente, aspetti biografici e motivi promozionali mediati da specifici modelli culturali⁴. Si tratta degli epitaffi per il gran siniscalco Sergianni Caracciolo nella chiesa eremitana di S. Giovanni a Carbonara e per Antonio Carafa detto Malizia nella chiesa dei predicatori di S. Domenico Maggiore. Inoltre mi sembra preliminarmente opportuno chiarire che per epigrafe pseudo-parlante intendo un testo in cui compare un *ego* – fittiziamente coincidente con il referente dell'iscrizione e reso esplicito con l'uso di pronominali di prima persona – che, nella finzione retorica,

¹ BANTI, Ottavio, «Epigrafia medioevale e paleografia», *Scrittura e Civiltà*, 19, 1995, pp. 31-51. La citazione è a p. 41.

² La bibliografia su questo argomento è molto abbondante; rimando pertanto ad alcuni contributi relativi al contesto napoletano. Per il valore attribuito all'epigrafia da un umanista quale fu Giovanni Pontano nei programmi iconografici funerari si vedano almeno: GERMANO, Giuseppe, «Testimonianze epigrafiche nel De aspiratione di Giovanni Pontano», in Vincenzo FERA, Giacomo FERRAU (a cura di), *Filologia Umanistica per Gianvito Resta*, Padova, 1997, II, pp. 921-986; DE DIVITIIS, Bianca, «PONTANVS FECIT: Inscriptions and Artistic Authorship in the Pontano Chapel», *California Italian Studies*, 3/1, 2012, pp. 1-36; NALDI, Riccardo «Tra Pontano e Sannazaro: parola e immagine nella iconografia funeraria del primo Cinquecento a Napoli», in Marc DERAMAIX et al. (ed.), *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, Genève, 2008, pp. 249-271.

³ DE RUBEIS, Flavia, «Verba volant, scripta manent. Epigrafi e fama», in Isa LORI SANFILIPPO e Antonio RIGON (cur.), *Fama e pubblica vox nel Medioevo*, atti del convegno Fama e pubblica vox nel Medioevo (Ascoli Piceno, 3-5 dicembre 2009), Roma, 2011, pp. 189-210.

⁴ A carattere generale su questi temi si veda GIONTA, Daniela, «Epigrafia antica e ideologia politica nell'Italia del quattrocento», *Studi medievali e umanistici*, 13, 2015, pp. 115-156.

porta all'autocancellazione, talvolta parziale, del produttore del testo stesso. Il defunto partecipa in questo modo della situazione comunicativa attraverso la sua figura sul sarcofago, di cui il testo costituisce una sorta di 'fumetto' per l'autorappresentazione e per il potenziale dialogo con *viatores* e *sequentes*, cioè con un *tu* che può restare anche implicito e volutamente indeterminato⁵.

Sul monumento funebre incompiuto di Sergianni nella cappella della Natività di Maria – detta anche dei Caracciolo del Sole – è inciso l'epitaffio in quattro distici:

Nil mihi ni titulus summo de culmine derat Regina morbis invalida et senio, |
Fecunda populos proceresque in pace tuebar Pro domine imperio, nullius arma
timens. | Sed me idem livor, qui te, fortissime cesar, Sopotum extinxit nocte iuvante
dolos. | Non me sed totum laceras manus impia regnum Parthenopeque suum
perdidit alma decus⁶.

Il carattere epigrafico è in una capitale primo-quattrocentesca da ricondurre, secondo la distinzione proposta da Emanuele Casamassima, a uno stile toscano-fiorentino «in cui il modello classico è intuito piuttosto che metodicamente perseguito e riprodotto»⁷. Il testo, collocato sulla lastra di raccordo tra la cassa e la statua stante di Sergianni, è disposto su quattro righe di scrittura con una variazione del modulo per la prima lettera di ogni verso – esametro o pentametro –, il cui inizio è segnalato anche con un *interpunctum* a motivo floreale.

La paternità del componimento sembrerebbe poter essere ricondotta all'umanista romano Lorenzo Valla. Nell'*Antidotum in Facium* (composto *ante* estate 1447) Valla, che già dal 1435, in occasione della battaglia di Ponza, si trovava al seguito di Alfonso il Magnanimo al cui servizio rimase per oltre dieci anni⁸, osserva in riferimento all'attività poetica dell'umanista spezzino Bartolomeo Facio: *denique, ipsius versus nusquam videntur inscripti, cum mei et pro Salamanchis Panormi et Caiete pro antistite Normanno et Neapoli pro Caracciolo magno Senescallo apud*

⁵ BENUCCI, Franco e FOLADORE, Giulia, «Iscrizioni parlanti' e 'iscrizioni interpellanti' nell'epigrafia medievale padovana», *Padua Working Papers in Linguistics*, 2, 2008, pp. 56-133.

⁶ Per le epigrafi, trascritte in minuscolo, i nessi e le abbreviature sono normalmente sciolti senza particolari indicazioni. Si è scelto di distinguere tra *u* e *v*, di adeguare la punteggiatura all'uso moderno, di indicare con | i passaggi di riga; di riprodurre infine le variazioni di modulo.

⁷ CASAMASSIMA, Emanuele, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, 1966, pp. 17-36. La citazione è a p. 20; PETRUCCI, Armando, *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino, 1995, pp. 95-103, partic. p. 97; BANTI, Ottavio, «Dall'epigrafia romanica alla pre-umanistica. La scrittura epigrafica dal XII alla fine del XV secolo a Pisa», *Scrittura e civiltà*, 24, 2000, pp. 61-101.

⁸ Sulla data di arrivo dell'umanista nel regno, LAURENTIUS VALLENSIS, *Epistole*, ed. Ottavio BESOMI e Mariangela REGOLIOSI, Padova, 1984, pp. 142-143. Sul periodo si veda almeno: FERRAU, Giacomo, «Valla e gli Aragonesi», in Marco SANTORO (a cura di), *Valla e Napoli. Il dibattito filologico in età umanistica*, atti del convegno internazionale (Ravello, 22-23 settembre 2005), Pisa-Roma, 2007, pp. 3-29.

*augustissima templa in marmore incisi visantur*⁹. La genesi polemica dell'opera, che fu preparata a Napoli, ma scritta a Tivoli, è abbastanza nota: la difesa di un precedente lavoro valliano – i *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* – contro le critiche di certi ambienti di corte che guardavano ad Antonio Beccadelli detto il Panormita e che si erano esplicitate nelle *Invective in Vallam* dello stesso Facio. In ogni caso la cautela mi sembra doverosa in considerazione dei toni avvocateschi dell'opera che, comunque, non è priva di reticenze e falsi, anche intenzionali¹⁰.

Il monumento funerario con l'epitaffio è addossato alla parete di fondo della cappella Caracciolo del Sole in S. Giovanni a Carbonara. Nei primi decenni del Quattrocento il convento agostiniano, la cui fondazione risale alla metà del XIV secolo, aveva subito una radicale trasformazione, tanto architettonica quanto di immagine, per il diretto intervento della Corona e dei nobili legati in modo particolare alla dinastia durazzesca¹¹. Nel caso specifico, la committenza del superbo mausoleo di re Ladislao¹², realizzato per ordine della sorella e successore Giovanna II, accrebbe l'interesse per quel luogo delle famiglie nobili e baronali, già attratte dalle possibilità simboliche e promozionali che erano loro offerte da una fabbrica reale.

In questa storia il ruolo di Sergianni, uomo di primissimo piano della corte durazzesca, fu tutt'altro che marginale. Nel settembre 1427 donò alcuni orti *extra-moenia* al convento e, tre mesi dopo, gli agostiniani gli concessero, per sé e i suoi eredi, lo *ius funerandi et inferendi mortuos* in quella cappella che, posta alle spalle del mausoleo di Ladislao, egli aveva fatto costruire a proprie spese col consenso dei frati. La struttura, architettonicamente già compiuta – almeno nelle sue linee

⁹ LAURENTIUS VALLENSIS, *Antidotum in Facium*, ed. Mariangela REGOLIOSI, Padova, 1981, p. 317.

¹⁰ VALLENSIS, *Antidotum* cit., p. 316 a proposito di alcuni versi di illustrazione a una statua di Partenope e della relativa gara col Panormita, che fu, malgrado le affermazioni di Valla, il reale vincitore. Sulla polemica tra Valla e il binomio Panormita-Facio, oltre a FERRAU, Giacomo, *Il tessitore di Antequera. Storiografia umanistica meridionale*, Roma, 2001, si vedano i due saggi di DELLE DONNE, Fulvio, «Il re e i suoi cronisti. Reinterpretazioni della storiografia alla corte aragonese di Napoli», *Humanistica*, 11, 2016, pp. 17-34, e ID., «Da Valla a Facio, dalla prassi alla teorizzazione retorica della scrittura storica», *Reti medievali rivista*, 19, 1, 2018, pp. 600-625.

¹¹ Mi sia consentito il rimando a TUFANO, Luigi, «Famiglia, spazio sacro e dinamiche insediative», in Fulvio DELLE DONNE e Antonietta IACONO (a cura di), *Linguaggi e ideologie del Rinascimento monarchico aragonese*, Napoli, 2018, pp. 115-136 e bibliografia ivi citata. Su S. Giovanni a Carbonara, oltre a FILANGIERI DI CANDIDA, Antonio, *La chiesa ed il monastero di S. Giovanni a Carbonara*, Napoli, 1924, si veda almeno GAMBARDILLA, Carmine, *La leggerezza della geometria: il complesso monumentale di San Giovanni a Carbonara*, Napoli, 2000; SABATINO, Rosa, «La Favrica dela ecclesia reale de sancto Iuanne a Carvonare in una pergamena del 1423. Nuove acquisizioni sul complesso eremitano napoletano», *Napoli Nobilissima*, 5a s., 3, 2002, pp. 135-152; ACETO, Angelamaria, «La cappella Caracciolo di Vico in S. Giovanni a Carbonara a Napoli e il problema della sua attribuzione», *Bollettino d'Arte*, 2, 2010, pp. 47-80.

¹² Si veda almeno ABBATE, Francesco, «Il monumento a Ladislao di Durazzo», in Francesco ABBATE, *Le vie del marmo. Aspetti della produzione e della diffusione dei manufatti marmorei tra '400 e '500*, Firenze, 1994, pp. 17-22.

generali – nel 1427, si configurava come il luogo ideale dove ospitare il coro, conciliando le esigenze di tutti coloro che erano impegnati nella ristrutturazione del convento: quelle liturgiche dei frati, quelle politiche degli Angiò-Durazzo, quelle promozionali dei Caracciolo. Del resto, una traccia significativa ancora visibile dell'intervento di Sergianni nei lavori della chiesa è la marcatura araldica sulle cornici verticali dell'attuale ingresso, un luogo altamente simbolico che l'emblema caracciolino del sole radiante condivide con lo scudo durazzesco¹³.

Il gran siniscalco fu sepolto nella cappella di Carbonara nel 1432, all'indomani cioè della congiura che lo uccise la notte del 19 agosto¹⁴. Nelle ore immediatamente successive all'omicidio, i congiurati, «dubitando che i beneficiati dal gran siniscalco istigati dal figlio e dagli altri parenti non facessero qualche novità in città», provvidero anche a far arrestare i suoi familiari e i principali sostenitori, vale a dire il fratello Marino Caracciolo conte di Sant'Angelo, il figlio Troiano Caracciolo, il nipote Damiano Caracciolo signore di Calvello, Marino Caracciolo detto Scappuccino e suo fratello Petraccone conte di Brienza, Urbano Caracciolo castellano di Aversa, Giovanni Dentice detto Carestia e suo figlio Perrino¹⁵. All'arresto fece seguito immediatamente il saccheggio della «robba delo gran senescalco, del figlio, del conte de Sant'Angelo, de alcuni altri soi parenti»¹⁶ e, soprattutto, si provvide a istruire il processo contro la memoria di Sergianni, colpevole del *crimen lesae maiestatis*, e a disporre la devoluzione dei suoi beni al regio fisco¹⁷. Con un documento del 31

¹³ TUFANO, «Famiglia, spazio sacro e dinamiche insediative», cit., pp. 118-119. L'emblema del sole radiante, quale *Sol iustitiae*, era ampiamente diffuso in Francia nella seconda metà del XIV secolo: HABLLOT, Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène du pouvoir: l'emblématique des princes en Europe à la fin du Moyen Age*, Thèse de l'Université de Poitiers, 2001, pp. 401-407. Per una possibile lettura politica della divisa in ambito visconteo, con forti accenti neoplatonici e agostiniani, intesa come simbolo di Cristo e di coloro a cui lo stesso Cristo ha concesso di governare la terra e di essere guida (con lo scopo di portare pace e giustizia) e mediatore tra Dio e l'uomo, si veda: CENGARLE, Federica, «Il Sole ducale (1430): a proposito di una divisa viscontea», in Federica CENGARLE e Maria Nadia COVINI (a cura di), *Il ducato di Filippo Maria Visconti. Economia, politica e cultura*, Firenze, 2015, pp. 231-243.

¹⁴ Sulla congiura, sull'omicidio e sulla sepoltura di Sergianni, si veda TRISTANUS CARACCIOLUS, «Vita Serzannis Caraccioli Magni Senescalci», in Giuseppe PALADINO (ed.), *Opuscoli storici editi e inediti*, in *Rerum Italicarum Scriptores*², XXII/1, Bologna, 1935, pp. 21-40.

¹⁵ DI COSTANZO, Angelo, *Storia del regno di Napoli*, Napoli, 1839, p. 378; CARACCIOLUS, *Vita Serzannis*, cit., p. 37; Michele MANFREDI (ed.), *I diurnali del duca di Monteleone*, in *Rerum Italicarum Scriptores*², XXI, Bologna, 1958, pp. 123-124.

¹⁶ *Diurnali*, cit., p. 124

¹⁷ Infatti, pochi giorni dopo, la regina Giovanna diede ordine di procedere contro la memoria di Sergianni e di confiscarne i beni. Il documento della cancelleria, oggi perduto, fu trascritto sia da Minieri Ricciosia da Troyli; quest'ultimo riporta la data del giorno successivo alla congiura (20 agosto) non confermata però da Minieri Riccio, che genericamente indica «agosto 1432» per uno spazio bianco nel testo. TROYLI, Placido, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Napoli, 1747-1754, V/II, pp. 63-64; MINIERI RICCIO, Camillo, *Saggio di codice diplomatico*, Napoli, 1878-1883, II, pp. 98-99. Per il destino di alcuni dei familiari e sostenitori di Sergianni, in riferimento soprattutto alla situazione patrimoniale, si veda FARAGLIA, Nunzio Federigo, *Storia della regina Giovanna d'Angiò-Durazzo*, Lanciano, 1904, pp. 381-383; TUFANO, «Linguaggi politici e rappresentazioni del potere», cit., *passim*.

dicembre – espressione di una riquadratura dei rapporti di forza tra le *élites* nella corte – è notificata la versione ufficiale sull’omicidio di Sergianni: nella *narratio* la regina enumera i crimini del gran siniscalco che l’hanno indotta a ordinarne la morte e, contestualmente, nella *dispositio* impone il non luogo a procedere per i congiurati che avevano fedelmente obbedito¹⁸. L’aspetto decisivo di quei crimini, così come traspare dal testo, era il carattere di *enormitas* che, applicato a comportamenti *extra ordinem*, aveva assunto, nel basso medioevo, una esplicita valenza anti-istituzionale¹⁹: Sergianni non solo s’era attribuito delle prerogative tali *ut potuisset adimplere et facere omnia velud rex*, ma, ingrato dei benefici ricevuti, s’era mostrato *inoediens*, deviando dalla *fidelitas* dovuta alla Corona, e *rebellis*, cioè come il *sediciosus* la cui *infidelitas* sconfinava nella *proditio*²⁰. Il concetto di *oboedientia* rimanda all’idea ciceroniana di *lex* come perno dell’ordine sociale e riecheggia la speculazione giuridica basso-medievale in cui il concetto coinvolge la dimensione morale e politica dei rapporti all’interno della *communitas*²¹. L’obbedire è considerato origine e culmine di *iustitia*; il suo contrario assume invece i contorni dell’ingratitude, per cui sembra che l’*inoediencia* sia il presupposto strutturale del *crimen lesae maiestatis*, in considerazione anche dell’arricchimento – a opera dei giuristi basso-medievali – del concetto di *oboedientia* che, conservando i caratteri sociali di ciceroniana memoria (*Pro Aulo Cluentio*, 146), aggiunge la valenza politico-penale²².

Dopo pochi anni però, con la morte di Giovanna e a causa della contestata successione di Renato di Lorena al trono napoletano, la famiglia del defunto gran siniscalco recuperò, neppure troppo lentamente, l’antico prestigio e potere²³.

¹⁸ Le colpe contestategli erano: offendere la *dignitas* del sovrano; cementare *ligae* e *confederationes* con esponenti regnicoli e *forestieri* senza il consenso esplicito del sovrano; costruire un sistema clientelare per la gestione e il controllo degli uffici a corte; frodare il regio fisco, canalizzando le collette e gli *iura fiscalia* per le paghe delle sue compagnie di armati; condurre una politica estera parallela e in antitesi alle intenzioni della Corona; *usurpata iurisdictio*: MINIERI RICCIO, *Saggio di codice*, cit., II, pp. 99-103.

¹⁹ THERY, Julien, «Atrocitas/enormitas. Pour une histoire de la catégorie de “crime énorme” du Moyen Âge à l’époque moderne», *Clio@Themis. Revue en ligne d’histoire du droit*, 4, 2011.

²⁰ MINIERI RICCIO, *Saggio di codice*, cit., II, p. 100: Sicut debuisse continere studere circa augmentum status honoris, hoboedientie et fidelitatis nostre, ut legalis et fidelis servitor, faciebat oppositum tamquam pestilens et domesticus inimicus.

²¹ SBRICCOLI, Mario, *Crimen laesae maiestatis. Il problema del reato politico alle soglie della scienza penalistica moderna*, Milano, 1968, partic. p. 119.

²² QUAGLIONI, Diego, «Fidelitas habet duas habenas. Il fondamento dell’obbligazione politica nelle glosse di Bartolo alle costituzioni pisane di Enrico VII», in Giorgio CHITTOLINI, Antony MOLHO, Pierangelo SCHIERA (a cura di), *Origini dello Stato: processi di formazione statale in Italia tra medioevo ed età moderna*, Bologna, 1995, pp. 381-396, partic. pp. 387-390.

²³ Ad esempio, nel 1436 Troiano Caracciolo ebbe dalla regina Isabella di Lorena, vicario generale del marito, la conferma feudale delle città di Venosa e di Avellino. Si veda: FARAGLIA, Nunzio Federigo, *Storia della lotta tra Alfonso V d’Aragona e Renato d’Angiò*, Lanciano, 1908, pp. 76, 123.

Durante la guerra tra Renato e Alfonso il Magnanimo, i Caracciolo del Sole sostennero in un primo momento la parte angioina, salvo poi opportunisticamente cambiare schieramento quando il destino del conflitto era ormai segnato²⁴. In questo contesto si inserisce il completamento delle strutture decorative e monumentali nella cappella che, anche per le continue attenzioni dei Caracciolo, divenne nel tempo sintesi della stirpe e richiamo, quasi dinastico, all'unità familiare²⁵. L'incompiutezza e il processo di costruzione in più fasi del mausoleo, in stretta relazione con il sistema iconografico e il valore simbolico della cappella, rivelano le strategie di affermazione, di legittimazione, di propaganda e di adeguamento ai contesti politici messe in atto dai Caracciolo del Sole tra la fine degli anni 20 e i primi anni 50 del Quattrocento.

La tomba di Sergianni si compone di tre ordini distinti (Fig. 53). Tre figure maschili in armatura sono sistemate innanzi ai pilastri di sostegno alla cassa funeraria: la centrale, barbata secondo la classica tipologia iconografica erculea, indossa un'armatura con bracciali e schinieri, su cui sono incise le armi dei Caracciolo, mantiene con la destra una clava e con la sinistra trattiene la criniera di un piccolo leone; le due laterali, imberbi, hanno in mano una spada (quella a sinistra) e un'ascia e un serpente (quella a destra). Sul fondo, altre due figure, togate e di formato minore, sono addossate alle pareti della cappella: quella di destra ha in mano una torre merlata e una clava; quella di sinistra regge invece una sfera e una colonna.

Il secondo ordine è costituito dalla cassa funeraria decorata, sul fronte, con tre leoncini che sorreggono il sepolcro. Lo spazio è diviso in tre riquadri: in quello centrale – il più grande – due geni alati sorreggono una grande corona d'alloro, in cui è scolpito il leone rampante all'interno di un sole; nei laterali sono presenti due figure, simili ad angeli, armate con spade e scudi. Il motivo dei geni alati tenenti sembra riproporre, ampliandone il significato, la tradizionale scena dell'*Elevatio animae*; infatti nella tomba di Carbonara gli angeli non sollevano verso il cielo

²⁴ BARTOLOMEUS FACIUS, *Rerum gestarum Alfonsi regis primi*, ed. Daniela PIETRAGALLA, Alessandria, 2004, par. V 40, p. 200; GASPAR PELLEGRINI, *Historiarum Alphonsi regis primi libri X*, ed. Fulvio DELLE DONNE, Roma, 2012, VIII, 441-442, p. 420. Si veda anche *Diurnali*, cit., p. 165.

²⁵ La duchessa di Venosa Giovannella Caracciolo, figlia di Sergianni e moglie di Gabriele del Balzo Orsini, legò fondi destinati all'acquisto di stabili per finanziare la celebrazione di *divina officia* e dispose di essere sepolta sotto la cassa funeraria del padre o il più vicino possibile ad essa, esplicitando così sia il forte ascendente del gran siniscalco nel ricordo di tutti, sia il valore simbolico della posizione. Del resto, nel corso del Quattrocento, la struttura continuò a esercitare un forte richiamo, quasi dinastico, all'unità familiare: Rinaldo, figlio di Marino conte di S. Angelo, nel suo testamento (1493) dispose di voler essere sepolto accanto al padre e stabili che la figlia ed erede Isabella donasse al convento alcuni beni immobiliari per messe in suffragio da celebrarsi esclusivamente in quel luogo: TUFANO, «Famiglia, spazio sacro e dinamiche insediative», cit., pp. 121-122.

l'anima del defunto, piuttosto lo stemma della famiglia. Sembra dunque attenuarsi (senza però eclissarsi) la proiezione verso una dimensione di trascendenza e si recupera invece un 'qui e ora' con cui i Caracciolo celebrano la propria gloria nella duplice prospettiva di esaltazione della memoria familiare e di rivendicazione del loro ruolo politico-sociale. Entrambe le facce laterali della cassa sono decorate con l'immagine dell'arcangelo Michele, particolarmente caro all'iconografia meridionale e aragonese, che richiama esplicitamente la vocazione militare del *regis servitium* nobiliare. Nella parte inferiore del sarcofago sono scolpite le insegne dei Caracciolo accompagnate dalle lettere S e Y per *Ser Yannis*; si tratta di due colorati scudi torneati al leone timbrati con i cimieri da parata del gran siniscalco: uno al leone coronato con piume di struzzo, l'altro al leone coronato con il sole radiante²⁶.

In cima al mausoleo, trova posto una scultura di Sergianni stante, vestito di un surcotto pieghettato, di spallacci e bracciali, di schinieri alle gambe, di berretta sul capo, accompagnata da due incompiuti leoni accosciati che indossano gli elmi da parata. La mancanza della *camera funebris* col *gisant* e l'allestimento con una figura stante costituiscono un *unicum* nella tradizione sepolcrale napoletana. Ai lati del sarcofago, poggiate sulla parte anteriore delle pseudo-cariatidi angolari, si alzano due spallette formate da tre ordini sovrapposti nei quali trovano posto sei statue: a sinistra Magnanimità, Prudenza e Angelo; a destra Fede, Temperanza e Vergine Maria²⁷.

I Caracciolo, riconoscendo l'importanza di Sergianni per il successo della famiglia, non solo gli attribuirono onori in un certo senso eroici, ma soprattutto recuperarono la sua storia esemplare – la sua esperienza biografica –, che divenne veicolo per la promozione della immagine sociale e politica della stessa famiglia. Valla, o chi per lui, fa parlare Sergianni che, nel suo denso raccontarsi, individua due

²⁶ Gli stessi cimieri sono presenti anche sulle pareti esterne della cappella: QUINTERIO, Francesco e COCCHIERI, Marco, «Il sepolcro del principe. Studio sulla cappella rotonda di Sergianni Caracciolo in San Giovanni a Carbonara», in Gaetana CANTONE, Laura MARCUCCI, Elena MANZO (a cura di), *Architettura nella Storia. Scritti in onore di Alfonso Gambardella*, Milano, 2007, pp. 99-109. Faccio osservare come i colori araldici della famiglia (verde e bianco), che compaiono sulle piume di struzzo, ricorrono frequentemente anche negli affreschi della cappella: ad esempio nei *viri* alle spalle del mausoleo o nella scena della Natività. Inoltre, è risaputo che Ladislao, accanto al personale cimiero all'elefante, adoperava anche un cimiero allo struzzo (entrambi sono scolpiti sul suo mausoleo), simbolo dinastico araldico degli Angiò d'Ungheria, cui programmaticamente si associava. Dunque, si potrebbe ipotizzare che il ricorso alle piume di struzzo sia la resa araldica della vicinanza politica di Sergianni a Ladislao. Per l'araldica degli Angiò d'Ungheria, si veda: RACZ, György, «L'araldica dell'età angioina», in Enikő CSUKOVITS (a cura di), *L'Ungheria angioina*, Roma, 2013, pp. 283-318.

²⁷ Per una discussione sulla tomba, si vedano almeno i recenti BOCK, Nicolas, «The King and His Court. Social Distinction and Role Models in 15th Century Naples: the Caracciolo and Miroballo Families», in Simone ALBONICO e Serena ROMANO (eds.), *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, Roma, 2016, pp. 419-444; DELLE FOGLIE, Anna, *La cappella dei Caracciolo del Sole a San Giovanni a Carbonara*, Perugia, 2011, pp. 31-35.

destinatari: nei primi sei versi si rivolge, in una sorta di dialogo tra strutture architettoniche, al re Ladislao posizionatogli di fronte (*te [...] cesar*) e accomunato, in una reciprocità e in un'oscillazione testuale visibilmente ricercate, dallo stesso destino di morte per mano proditoria²⁸; negli ultimi due, in una invettiva dai significativi riflessi politici, il destinatario è la generica empia mano che l'ha ucciso.

Rapidamente, vale la pena introdurre anche un secondo elemento di reciprocità, funzionale a questo discorso, tra la tomba di Sergianni e il mausoleo di Ladislao: la statua equestre del re in armi, che ha causato certe irritazioni nella ricerca perché sembra del tutto inappropriata per il carattere religioso di un monumento funebre in chiesa, letta in sinossi con l'immagine di maestà, mette in rilievo ancora una volta il potere legittimo esercitato dal re²⁹. Analogamente la statua di Sergianni, che, ritto in cima al mausoleo, doveva brandire con la destra probabilmente un bastone, richiama al ruolo politico e allo *status* sociale di primo piano del gran siniscalco³⁰.

Ritornando ora all'epitaffio, il racconto celebrativo si sviluppa intorno ad alcuni concetti chiave. Il primo è l'eccezionalità: 'fuori dall'ordinario' sono *virtus* e peso politico di Sergianni, che costituiscono il fondamento e il coronamento della sua lunga carriera al servizio della Corona; o ancora il suo ruolo a corte – quello, cioè, di sovrano *de facto* –, perché eccezionale è il contesto: infatti, la malattia e l'invalidità al governo di Giovanna avevano compromesso la sicurezza del regno per cui egli, mediatore tra i vari corpi sociali, è chiamato a sostenere l'*ordo* in nome della regina. Effettivamente, nel testo non c'è alcuna prevaricazione o attribuzione illegittima di potere da parte di Sergianni, che si presenta sempre come *vir fidelis* di Giovanna.

²⁸ L'improvvisa e inaspettata scomparsa del re (6 agosto 1414) diede subito adito alla persistente diceria che Ladislao sarebbe stato avvelenato, di notte, su mandato della città di Firenze. KIESEWETTER, Andreas, «Ladislao d'Angiò-Durazzo, re di Sicilia», in *Dizionario biografico degli italiani* [d'ora in poi *DBI*], Roma, 64, 2004, *ad vocem*.

²⁹ Questa rappresentazione iconografica del potere, a diverse latitudini nel corso del basso medioevo, è spesso presente anche nei *magna sigilla* di re, dove all'immagine di maestà con i suoi attributi (corona, scettro e globo) è talvolta associata quella del re cavaliere. Su questi temi ho in corso uno studio sulla prassi sfragistica dei re aragonesi di Napoli. Si veda anche BOCK, Nicolas, «A cheval au paradis. Monuments funéraires équestres en Italie autour de 1400, entre modèle antique et idéal chevaleresque», in Bernard ANDENMATTRE, Agostino PARAVICINI BAGLIANI, Eva PIBIRI (dir.), *Le cheval dans la culture médiévale*, Firenze, 2015, pp. 167-196.

³⁰ Mi sembra diversa l'immagine che vien fuori dalla tomba di un altro importante alto funzionario della corte durazzesca: quello di Ludovico Aldomoresco, eretto nel 1421 nella chiesa francescana di S. Lorenzo. Nei rilievi del sarcofago si narrano le varie tappe dell'assunzione in cielo del defunto, cominciando sul lato ovest col corteo funebre e con la presentazione alla Vergine e continuando sul lato est con la presentazione a Cristo per il giudizio individuale. Il re Ladislao compare due volte – davanti a Cristo e a Maria – per intercedere per il suo partigiano. C'è un dettaglio da sottolineare: l'itinerario di avvicinamento di Aldomoresco al giudizio passa per una sua progressiva spoliazione: non è un caso che nella prima sequenza al defunto siano tolti, emblematicamente, gli speroni. Su questi temi, almeno BOCK, Nicolas, *Kunst am Hofe der Anjou-Durazzo. Der Bildhauer Antonio Baboccio*, Berlin-München, 2001, pp. 329-408; VITALE, Giuliana, *Élite burocratica e famiglia. Dinamiche nobiliari e processi di costruzione statale nella Napoli angioina-aragonesa*, Napoli, 2003, pp. 166-180.

Eccezionale è la morte, introdotta dalla congiunzione avversativa *sed* che, come lama di pugnale, recide l'ambiente virtuoso tracciato nei primi quattro versi, ribaltando il contesto di onore e gloria militare (*nullius arma timens*). L'omicidio è infatti perpetrato di notte – come si pensava fosse avvenuto per Ladislao –, con vigliaccheria e giustificato solo dall'odio di alcuni invidiosi. Eccezionale è infine la lacerazione, che è traslata dal corpo fisico di Sergianni a quello mistico del Regno. La mano *impia*, cioè priva della *pietas* colta nell'accezione ciceroniana (*De inventione*, II, 22, 66) di esercizio dell'*officium* verso la patria, i genitori e, in genere, i consanguinei, compromette la *salus Rei Publicae* e impoverisce la *communitas*; in particolare negli ultimi due versi mi sembra di cogliere, al negativo, l'esaltazione dei concetti di *amor patriae* e, soprattutto, di *pro patria mori*, che nei fatti soggiacciono all'intero *carmen*³¹.

Accanto al 'fuori dall'ordinario', nell'epitaffio è richiamata l'attenzione anche sulla *fidelitas* di Sergianni, che ha sempre orientato il suo agire, e sulla sua attività a servizio della Corona (al suo *regis servitium*)³². Infatti, nel testo non si ritrova alcun riferimento alle origini di Sergianni, che era figlio di Francesco detto Poeta, esponente del patriziato napoletano di antica ascendenza, né alla titolarità di un ufficio o al possesso feudale; anzi l'accento è posto esclusivamente sulle virtù individuali quale mezzo di promozione sociale e giustificazione di un'azione tanto invasiva nelle strutture di governo³³.

³¹ KANTOROWICZ, Ernst, *I due corpi del re*, Torino, 1989 (Princeton 1957), p. 201. Il concetto di *mori pro patria* subì tra il XIII e il XV secolo una traslazione semantica, legata all'attenuazione delle sue implicazioni teologiche e allo sviluppo delle riflessioni canonistiche in merito alla *persona ficta*: la *patria*, *Regnum*, o città, fu qualificata con il più puro organicismo come *corpus mysticum*. Gli aspetti di morte per la patria di derivazione cristiana furono secolarizzati e mitigati con il recupero umanistico di alcuni valori etici classici: il sacrificio fu interpretato dunque come un atto di *amor patriae* o, più comunemente, di *caritas*. Sulla rappresentazione organicista della società nella sua perfezione comunitaria rimando a GROSSI, Paolo, *L'ordine giuridico medievale*, Roma-Bari, 1995, pp. 75-85, 196-201. Sui riflessi rinascimentali si veda NAJEMY, John, «The Republic Two Bodies: Body Metaphors in Italian Renaissance Political Thought», in Alison BROWN (ed.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford, 1995, pp. 237-262. Per le possibili persistenze nella prima modernità di un'idea di *civitas* organica si veda DE BENEDICTIS, Angela e MATTOZZI, Ivo (a cura di), *Giustizia, potere e corpo sociale*, Bologna, 1994. Si veda anche KANTOROWICZ, Ernst «*Pro patria mori*», in Ernst KANTOROWICZ (ed.), *I misteri dello Stato*, Gianluca SOLLA, Genova-Milano, 2005, pp. 67-97.

³² Non a caso nell'affresco della Natività Sergianni è raffigurato in piedi, all'esterno della casa, con – emblematicamente – un cane accucciato ai suoi piedi, in compagnia di un servo vestito di verde e bianco. Su questi temi mi sia consentito il rinvio a TUFANO, Luigi, «Tristano Caracciolo e il suo "discorso" sulla nobiltà. Il *regis servitium* nel Quattrocento napoletano», *Reti Medievali Rivista*, 14, 1, 2013, pp. 211-261 e bibliografia ivi citata.

³³ Diversamente, nel documento del 31 dicembre 1432 si insiste molto sulla carriera di Sergianni – resa possibile dalla *magnanimitas* della regina – che da *miles* era stato elevato alla dignità di gran siniscalco e insignito dei titoli ducale e comitale. MINIERI RICCIO, *Saggio di codice*, cit., II, p. 100. Il compilatore dei *Diurnali* registra una presunta affermazione di Covella Ruffo, duchessa di Sessa e una delle menti del complotto, che, di fronte al cadavere di Sergianni, ne sottolinea l'arrivismo: «La mattina venente la

Le parole di Sergianni e la sua tomba raccontano una stessa storia. La mancanza di una camera funeraria e di un *gisant* e, di contro, l'eloquente presenza dell'insegna araldica e la figura stante di Sergianni restituiscono un'idea di universalità e, attraverso l'esaltazione contemporanea del singolo e della stirpe, propongono l'immagine di una *familia* ricostituita nel suo potere e trionfante, anche dopo la decapitazione politica e la decurtazione patrimoniale del 1432. Memoria e propaganda si presentano come elementi costitutivi dell'identità collettiva di gruppo: attraverso la selezione e la gestione delle informazioni trasmesse, la famiglia produce e riproduce la rappresentazione di se stessa quale sistema di potere. Il mausoleo non deve essere inteso solo come memoria del passato, ma anche come costruzione finalizzata all'interpretazione del presente e cioè un supporto alle istanze di promozione e celebrazione dei Caracciolo.

La seconda epigrafe pseudo-parlante sono i due distici della tomba di Antonio Carafa detto Malizia, padre di Diomede (1406-1487) che fu uomo d'arme, cancelliere contabile (*scrivà de ración*) del Magnanimo e di Ferrante, conte di Maddaloni, e autore di alcuni memoriali³⁴. Malizia morì a Napoli nel 1438 e fu sepolto in un sarcofago trecentesco adattato nella chiesa dei frati predicatori di San Domenico³⁵.

I Carafa, pur nella loro complessa articolazione, fin dalla prima metà del Trecento svilupparono con il convento dei predicatori una relazione privilegiata, attraverso la quale è possibile riconoscere i loro progetti di legittimazione politica e di rappresentazione del proprio *status* sociale. In particolare, la ricerca di *spatium* sacro si tradusse, sul lungo periodo, in un'occupazione programmatica del convento

Duchessa de Sexa venne in castello molto allegra disgridando et dicendo che se pensava questo figlio de putta aparagiarse meco or bene stamo». *Diurnali*, cit., p. 124.

³⁴ Su Malizia Carafa, PETRUCCI NARDELLI, Franca, *Carafa, Antonio detto Malizia*, in *DBI*, 19, Roma, 1976, *ad vocem*. Su Diomede Carafa, almeno, EAD., *Carafa, Diomede*, in *DBI*, 19, Roma, 1976, *ad vocem*; PERSICO, Tommaso, *Diomede Carafa uomo di stato e scrittore*, Napoli, 1899; VON REUMONT, Alfred, *Die Carafa von Maddaloni*, I, Berlin, 1851. Per i memoriali, DIOMEDE CARAFA, *Memoriali*, ed. Franca PETRUCCI NARDELLI, Roma, 1988.

³⁵ La tomba è documentata per la prima volta nella cappella di S. Giovanni Evangelista nel 1560 in PIETRO DE STEFANO, *Descrizione dei luoghi sacri della città di Napoli*, Napoli, 1560, pp. 111-112. Non si può escludere, tuttavia, che il monumento sia stato collocato nella cappella in un momento successivo alla sua edificazione o addirittura alla sua ristrutturazione poiché, secondo la *Platea* del convento, la cappella fu concessa in *ius patronatus* a Rinaldo Carafa presumibilmente solo intorno al 1525. TUFANO, Luigi, «L'epitaffio della tomba di Malizia Carafa († 1438) tra modelli culturali, propaganda politica e celebrazione familiare», *Scrineum*, 13, 2016, pp. 1-48, p. 2. Sul sepolcro trecentesco riutilizzato si veda ACETO, Francesco, «Per l'attività di Tino di Camaino a Napoli: le tombe di Giovanni di Capua e Orso Minutolo», *Prospettiva*, 53-56, 1988-1989, pp. 134-142; ID., «La sculpture, de Charles Ier d'Anjou à la mort de Jeanne Ier^e (1266-1382)», in Guy MASSIN-LE GOFF (par.), *L'Europe des Anjou: aventure des princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 2001, pp. 75-87.

con cappelle e sepolture che resero visibili, all'interno della struttura, anche i discorsi politico-devozionali alternativi e complementari dei diversi rami familiari³⁶.

A partire dagli anni 70 del XV secolo, i Carafa della Stadera occuparono, prima con Diomede e poi, tra gli altri, con i suoi nipoti, Oliviero ed Ettore, lo spazio sacro nel cappellone del Crocifisso, un luogo dall'alto coefficiente sociopolitico; qui era infatti custodita una tavola con la crocifissione, rivelatasi fondamentale per il processo di canonizzazione di Tommaso d'Aquino. I Carafa avevano patrocinato i lavori di ristrutturazione del cappellone per creare, all'ombra di san Tommaso, una sorta di mausoleo dinastico, che rendesse visibile il loro controllo su un importante culto cittadino con attribuzione all'Aquinate del ruolo di 'patrono' della famiglia³⁷. Tra l'altro l'interesse per il valore politico e sociale di S. Domenico, e nello specifico del cappellone, si concretizzò anche nell'elaborazione di nuove forme artistiche, aderenti a modelli umanistici, in cui all'aspetto epigrafico era attribuito un ruolo tutt'altro che marginale.

In questo contesto si inserisce l'ampio rimaneggiamento della tomba di Malizia per diretto interessamento dei suoi parenti, in primo luogo dello stesso Diomede, che provvidero ad adeguarla al ruolo politico e sociale di primo piano conseguito dai Carafa nella Napoli aragonese del secondo Quattrocento. La ristrutturazione fu affidata a Jacopo della Pila, il quale realizzò un'opera che, nei tratti artistici portanti, guardava all'età angioino-durazzesca³⁸ (Fig. 54). Tre virtù pseudo-cariatidi (*Iustitia*, *Temperantia* e *Prudentia*) sostengono la cassa su cui sono scolpite, entro spazi polilobati, la Vergine e il Bambino al centro e santa Caterina e san Giovanni Evangelista ai lati. Sul sarcofago, la *camera funebris* e il *gisant* sono svelati da angeli reggicortina e sono sormontati da un baldacchino trapezoidale decorato con le insegne dei Carafa. Il complesso è incorniciato da un arco a tutto sesto che poggia su

³⁶ Su questi temi almeno: VITOLO, Giovanni, «Ordini mendicanti e dinamiche politico-sociali nel Mezzogiorno angioino-aragonese», *Rassegna storica salernitana*, 20, 1998, pp. 67-101 e DI MEGLIO, Rosalba, «Nobiltà di seggio e istituzioni ecclesiastiche nella Napoli dei secoli XIV-XV», in Grit HEIDEMANN und Tanja MICHALSKY (hgg.), *Ordnungen des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den fruehneuzeitlichen Stadten Italiens*, Berlin, 2013, pp. 33-55. Sulla committenza dei Carafa: DE DIVITIIS, Bianca, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, 2007.

³⁷ GALASSO, Giuseppe, «Santi e santità», in Giuseppe GALASSO, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Lecce, 1997, p. 107 e ID., «Ideologia e sociologia del patronato di san Tommaso d'Aquino su Napoli», in Giuseppe GALASSO e Carla RUSSO (a cura di), *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno di Italia*, Napoli, 1982, pp. 213-248.

³⁸ Per l'attribuzione a Jacopo della Pila, si veda: ABBATE, Francesco, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma, 1992, pp. 22 e ss. Su Jacopo della Pila, almeno ID., «Problemi della scultura napoletana del '400», in Ernesto PONTIERI (dir.), *Storia di Napoli*, IV/1, Napoli, 1974, pp. 449-494, partic. pp. 471 e ss.; CAGLIOTI, Francesco, «La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento», in Simonetta VALTIERI (a cura di), *Storia della Calabria nel Rinascimento*, Roma, 2002, pp. 977-1042, partic. pp. 982-986, 1028-1030.

due colonne rudentate con capitello composito sormontate da piccole paraste; una trabeazione 'all'antica' corona la struttura. Sul monumento compaiono due epigrafi; oltre all'iscrizione identificativa, posta sulla cornice superiore del sarcofago, pressappoco contemporanea alla morte di Malizia³⁹, sono incisi sullo zoccolo di raccordo i due distici:

Auspice me Latias Alfonsus venit in oras rex pius ut pacem redderet Ausonie. |
Natorum hoc pietas struxit mihi sola sepulcrum, Carrafe dedit hec munera Malicie.

L'importanza attribuita dai Carafa all'epigrafe e al suo contenuto si intuisce dall'andamento e dagli espedienti per comprimere il testo. Infatti l'epitaffio è in *scriptio continua* con due soli segni interpuntivi triangolari che introcludono le parole *rex pius* e si sviluppa oltre il margine frontale dello zoccolo, situazione questa che non agevola la lettura. Rilevanti sono anche l'uso dei nessi H+E (*hec*) e N+E (*munera*) e il ricorso sistematico alle *litterae inclusae*. La forma epigrafica rivela la sensibilità antiquaria del committente per il recupero della capitale che in altri contesti geografici (l'area padano-veneta) si perfezionò, nel corso del settimo decennio del XV secolo, nella cosiddetta *littera mantiniana*, o meglio (accogliendo la proposta di Stefano Zamponi) nella capitale antiquaria⁴⁰.

Nelle parole di Malizia il suo ruolo appare quasi solo strumentale. Infatti il protagonista indiscusso del primo distico è Alfonso d'Aragona; invece nel secondo l'attenzione si sposta rapidamente sulla *gens* che ha patrocinato il monumento. L'ablativo assoluto, che rievoca la missione diplomatica affidata da Giovanna II nel 1420 a Malizia e ad altri nobili napoletani per ottenere il sostegno del Magnanimo contro le rivendicazioni di Luigi III d'Angiò⁴¹, introduce emblematicamente anche il disegno provvidenzialistico che portò Alfonso in Italia meridionale con uno solo

³⁹ † MAGNIFICUS DOMINUS MALICIA CARRAFA MILES OBIIT ANNO DOMINI M^oCCCCXXXVIII DIE X^o OCTOBRIS IIE INDITIONIS. All'*invocatio* simbolica seguono l'indicazione, al nominativo, del defunto qualificato come *miles* e la data obituaria nella forma anno, giorno, mese e indizione; mancano invece sia il riferimento alla *depositio* (*hic iacet corpus*) sia la formula augurale *cuius anima requiescat in pace*. Su questi temi spunti interessanti si veda in KAJANTO, Iiro, «Origin and characteristics of the humanistic epitaph», *Epigraphica*, 40, 1978, pp. 7-33.

⁴⁰ Sulla *littera mantiniana* la bibliografia è molto abbondante; si vedano almeno MEISS, Millard, *Andrea Mantegna as Illuminator. An Episode in Renaissance Art, Humanism and Diplomacy*, New York, 1957, partic. pp. 52-67; MARDERSTEIG, Giovanni, «Leon Battista Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel Quattrocento», *Italia Medievale e Umanistica*, 2, 1959, pp. 285-307; ZAMPONI, Stefano, «Andrea Mantegna e la maiuscola antiquaria», in Davide BANZATO, Alberta DE NICOLA SALMAZO, Anna Maria SPIAZZI (a cura di), *Mantegna e Padova 1445-1460*, Milano, 2006, pp. 73-79; ID., «Le metamorfosi dell'antico: la tradizione antiquaria veneta», in Caterina TRISTANO, Marta CALLERI, Leonardo MAGIONAMI (a cura di), *I luoghi dello scrivere da Francesco Petrarca agli albori dell'età moderna*, Spoleto, 2006, pp. 37-67, partic. pp. 39-40; ID., «La capitale nel Quattrocento. Verso la fissazione di un modello (Firenze, Padova, Roma)», *Studium medievale. Revista de Cultura visual – Cultura escrita*, 3, 2010, pp. 63-77, partic. pp. 71-72; si veda anche TUFANO, «L'epitaffio della tomba di Malizia Carafa († 1438)», cit., pp. 20-26.

⁴¹ RYDER, Alan, *Alfonso the Magnanimous, King of Naples and Sicily, 1396-1458*, Oxford, 1990, pp. 79-83; FARAGLIA, *Storia della regina Giovanna d'Angiò-Durazzo*, cit., pp. 176-177.

scopo: quello di pacificare il Regno di Sicilia. La legittimità della rivendicazione aragonese al trono si fondava infatti esclusivamente sull'adozione di Alfonso da parte di Giovanna II, su cui tutte le fonti narrative, che rappresentavano le posizioni ufficiali della propaganda alfonsina, erano concordi⁴². I forti accenti virgiliani, in una ambiziosa attualizzazione, tutt'altro che implicita, di *Aen.* VI, 851-853, mi sembrano infatti essere stati rielaborati conformemente ai paradigmi ideologizzati della figura del sovrano proposti dalla storiografia di corte, che fuse gli aspetti celebrativi della dinastia, propri della tradizione ispanica, con la tradizione umanistica di studio e di approfondimento dei classici⁴³. In effetti, una delle direttrici di sviluppo dell'aspetto propagandistico che assunse la letteratura encomiastica alla corte del Magnanimo era incentrata proprio sulla codificazione del rapporto, scientemente ricercato, tra il regno di Alfonso e l'antico impero romano. *Rex pius ut pacem redderet*: Alfonso, l'*alter Aeneas*, è tratteggiato eroicamente come un re guerriero e pacificatore che non può opporsi né sottrarsi al suo fato⁴⁴.

Nell'epigrafe compaiono due segni interpuntivi con funzione, più che separatrice, evidenziatrice, che enucleano significativamente le parole *rex pius* e indirizzano l'attenzione del lettore sul tema della *pietas*. Il mito del *pius Alfonsus* è, infatti, una delle chiavi per comprendere l'organizzazione del consenso e le intenzioni propagandistiche della Corona, messe in scena nel trionfo del 1443 ed eternate nel racconto ideologizzato, ammantato di storicità, degli umanisti⁴⁵. Nel primo distico dunque l'aspetto biografico di Malizia, strumento provvidenzialistico, è espresso nella missione diplomatica alla corte aragonese che ha reso possibile il compimento del destino di Alfonso e l'instaurazione di una nuova era di stabilità e di pace per il Regno di Napoli. Appare chiaro come il committente abbia attinto

⁴² Per una sintesi, DELLE DONNE, Fulvio, *Alfonso il Magnanimo e l'invenzione dell'Umanesimo monarchico. Ideologia e strategie di legittimazione alla corte aragonese di Napoli*, Roma 2015. Per l'ideologia monarchica alla corte di re Ferrante, anch'esso bisognoso – non meno del padre – di ampi sostegni legittimativi, si veda: STORTI, Francesco, «*El buen marinero*». *Psicologia politica e ideologia monarchica al tempo di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, Roma 2014; da ultimo il volume DELLE DONNE e IACONO, *Linguaggi e ideologie*, cit.

⁴³ La motivazione ideologica dell'impresa napoletana del Magnanimo è immune da qualsiasi fine utilitaristico di conquista ed è giustificata solo dal desiderio di ristabilire la *iustitia*, tema che ben si concilia con il *reddere pacem* presente nell'epigrafe. Si veda GASPAR PELLEGGI, *Historiarum Alphonsi primi regis libri X*, cit., p. 26 (I, 190).

⁴⁴ BARTOLOMEUS FACIUS, *Rerum gestarum Alfonsi regis libri*, ed. Daniela PIETRAGALLA, Alessandria, 2004, p. 132 (IV, 41-42); ALBANESE, Gabriella, «L'esordio della trattatistica "de principe" alla corte aragonese: l'inedito Super Isocrate di Bartolomeo Facio», in Lorenzo GERI (a cura di), *Principi prima del Principe*, Roma, 2012, pp. 59-116, partic. pp. 112-114.

⁴⁵ Sul trionfo esule celebrazioni, IACONO, Antonietta, «Il trionfo di Alfonso d'Aragona tra memoria classica e propaganda di corte», *Rassegna Storica Salernitana*, 51, 2009, pp. 7-55; DELLE DONNE, Fulvio, «Il trionfo, l'incoronazione mancata, la celebrazione letteraria: i paradigmi della propaganda di Alfonso il Magnanimo», *Archivio Storico Italiano*, 169, 2011, pp. 447-476.

consapevolmente e a piene mani ai paradigmi della propaganda alfonsina, alla cui elaborazione forse non era estraneo, e abbia reso il carattere strumentale dell'ablattivo assoluto sia il veicolo ideale per tessere l'elogio di Malizia e della sua *stirps* sia l'espressione della loro vicinanza, tanto politica quanto fisica, alla Corona.

Con il secondo distico l'attenzione si sposta dal sovrano ai Carafa o meglio, attraverso il riferimento implicito all'esperienza biografica di Malizia, al ruolo politico che la famiglia assunse nella seconda metà del Quattrocento. La connessione tra i due distici è nella riproposizione del tema della *pietas* quale virtù motrice di un'azione: come il *pius* Alfonso era giunto in Italia per soccorrere la madre adottiva e portare a compimento la sua opera con l'ingresso trionfale in Napoli, così la *pietas* dei figli ha reso il giusto onore al padre Malizia.

La celebrazione retrospettiva di Malizia si incardina nel presente e sintetizza i valori che costituivano il fulcro della strategia, messa in atto dallo stesso Diomede e dai suoi parenti più prossimi, di legittimazione e di visibilità politica. Ritorna qui il tema, ampiamente documentato nei programmi funerari dell'*élite* napoletana angioino-aragonese, del valore eternante e nobilitante del *regis servitium* e della *fidelitas* quale vertice del sistema etico e mezzo per ottenere la gloria e il Paradiso⁴⁶. La produzione di *magnifica* è, secondo quanto aveva scritto Pontano, la vocazione sociale di un nobile virtuoso nel rendere visibile la propria grandezza e nel preservarne la memoria: la gloria e la ricchezza sono infatti la conseguenza di un *officium* del nobile che deve essere compiuto; il *servitium* al re è il solo veicolo attraverso cui lo stesso nobile, mettendo a disposizione del sovrano le sue competenze (da quelle tecnico-giuridiche a quelle militari, diplomatiche o finanziarie), può giungere all'immortalità⁴⁷. Infatti, lo stesso conte di Maddaloni scelse, sistematicamente, di essere rappresentato come un *vir fidelis* e anzi, in un certo senso, aspirò a essere l'incarnazione della *fidelitas*, fino a porla come il proprio tratto distintivo e identificativo, come testimoniano alcune sue committenze epigrafiche, librarie e numismatiche⁴⁸.

Il messaggio celebrativo delle parole di Malizia è il risultato di un articolato e delicato lavoro di assemblaggio in cui uno dei paradigmi della propaganda alfonsina (la *pietas* di Alfonso) è stato coscientemente utilizzato con lo scopo di sottolineare il ruolo politico attivo di servizio e di fedeltà alla dinastia d'Aragona di Malizia e, per estensione, di tutta la sua discendenza. *Fidelitas* e *servitium* al re sono i presupposti per la mobilità sociale tanto da essere adoperati da Diomede quali perni della sua

⁴⁶ VITALE, *Élite burocratica*, cit., pp. 166-179.

⁴⁷ TUFANO, «Tristano Caracciolo e il suo "discorso" sulla nobiltà», cit., pp. 235-237.

⁴⁸ TUFANO, «L'epitaffio della tomba di Malizia Carafa († 1438)», cit., p. 36.

strategia di costruzione dell'immagine politica: ciò che il conte di Maddaloni raccomandava nei suoi memoriali e ciò di cui si vantava nelle committenze sono gli attributi con cui fa rappresentare il padre. Infatti, si coglie nell'epigrafe il senso di gratitudine della famiglia verso Malizia e verso la sua opera che, in un certo senso, è riconosciuta come il momento fondante della gloria, della potenza e della ricchezza dei Carafa perché «le virtù sono quelle che durano et donano ad quisto mundo et a l'altro»⁴⁹.

⁴⁹ CARAFA, *Memoriali*, cit., p. 265.

PARTE III

**RECEPÇÃO E MANIPULAÇÃO:
INTERVENÇÕES, MOVIMENTAÇÕES, DESCONTEXTUALIZAÇÕES**

Il Monumento Bossi già nella chiesa di San Marco a Milano: vicende critiche e proposte attributive

Elisa Eccher (Università degli Studi di Trento)

Abstract

Il contributo si prefigge di esporre le intricate vicende critiche connesse al monumento funebre trecentesco del giureconsulto Giacomo Bossi. Ubicato originariamente nella chiesa di San Marco a Milano, fu smembrato durante i lavori di rifacimento dell'edificio nei primi anni del Settecento, con la conseguente dispersione dei suoi resti. Nel tentativo di individuare i relativi frammenti superstiti, la critica è giunta ad associare al medesimo complesso tre rilievi marmorei, eterogenei, in realtà, sia dal punto di vista materiale sia dal punto di vista stilistico: uno conservato ancora in San Marco, un secondo in collezione privata e l'ultimo nella Galleria Civica di Campione d'Italia. Nasce, dunque, la necessità di fare chiarezza e di spingersi in una più accurata rilettura dei pezzi in questione, da attribuire a tre differenti maestri: il celebre Bonino da Campione, il meno noto Maestro delle sculture di Viboldone e un terzo scultore che convenzionalmente si potrà chiamare Maestro della lunetta Bossi.

Parole chiave

Giacomo Bossi, Bonino da Campione, Maestro delle sculture di Viboldone, scultura gotica lombarda

«Chi riesce a tener dietro alla congerie immensa dei dispersi sarcofaghi di Milano? E come si può da un semplice marmo, spesso senza iscrizioni di sorta alcuna, arguire di qual monumento abbia fatto parte un giorno?»¹. Non potrebbero esserci parole più appropriate per definire il gravoso problema dello studio della scultura lombarda medievale. In questo modo, nel 1902, Diego Sant'Ambrogio introduceva il suo articolo dedicato ad un frammento marmoreo appena ritrovato, privo di iscrizioni e totalmente decontestualizzato, che egli tentava di associare al distrutto monumento di Giacomo Bossi, già nella chiesa di San Marco a Milano. Nel presente contributo si cercherà, per quanto possibile, di districare le ingarbugliate vicende critiche relative a questo sepolcro, col fine di avanzare alcuni nuovi spunti di riflessione sulla scultura lombarda di secondo Trecento.

Nel corso del XIV secolo molte illustri famiglie milanesi scelsero il tempio eremitano di San Marco quale luogo privilegiato di sepoltura. Tra queste figura la casata dei Bossi, i cui membri si distinsero nel panorama cittadino come stimati giureconsulti, intimamente legati alla famiglia dei Visconti. La notizia dell'originaria collocazione della tomba Bossi in San Marco si apprende da alcune fonti sette e ottocentesche. Fu Giovanni Sisoni di Scozia il primo ad indicare, nel 1706, la presenza del «marmoreo monumento» di «Jacobinus de Bossis» nella chiesa agostiniana, trascrivendone, seppur con qualche imprecisione, la lunga iscrizione ad esso correlata². L'interesse epigrafico prevalse su quello più prettamente artistico, tant'è che lo storico, al di là dell'indicazione materiale, non annotò alcuna descrizione. La trascrizione di Sisoni fu ripresa testualmente, errori compresi, da Filippo Argelati nel 1745, a sua volta seguito da altri storici ed epigrafisti tra XVIII e XIX secolo³. Nessuna di queste fonti, però, offre informazioni circa l'ubicazione precisa del sepolcro all'interno della chiesa, né tanto meno ci aiuta a comprenderne l'aspetto originario. Solo Vincenzo Forcella, nel 1890, riferendo quanto letto in un manoscritto anonimo di data imprecisata, afferma che l'iscrizione in caratteri gotici

¹ SANT'AMBROGIO, Diego, «Un presumibile resto scultorio del disperso sarcofago al giureconsulto Giacomo Bossi, del 1355 in San Marco a Milano», *Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale*, 1902, pp. 65-70.

² SISONI DI SCOZIA, Giovanni, *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae*, Milano, 1706, vol. II, p. 29, n. 30.

³ ARGELATI, Filippo, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Milano, 1745, vol. I, pp. 214-215; GIULINI, Giorgio, *Continuazione delle Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano, 1771, vol. I, pp. 508-509; ODORICI, Federico, «Bossi di Milano», in Pompeo LITTA, *Famiglie celebri italiane, Dispensa 181*, Milano, 1878, tav. II; FORCELLA, Vincenzo, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Milano, 1890, vol. IV, p. 297 n. 419.

fu notata da tale Anonimo sulla controfacciata della chiesa⁴. L'epitaffio, intriso di note encomiastiche, ha per noi una particolare valenza dal momento che vi si menzionano esplicitamente i destinatari del sepolcro, vale a dire Giacomo Bossi e suo figlio Giacomo detto il Magno, come pure il committente, Vassallino, secondo figlio di Giacomo:

Tegitur hac arca | vir probus quem mundi monarcha
 Carolus effectit | censorem aule sue
 Qualis sit | doctor qui transis cerne viator
 Comes miles | factus Cesaris diva manu.

Stem<m>ate preclarus Bosis propago predigna
 Genus clitum clarius titulis ipse fecit
 Noma suum consonum legibus moribus aptum
 Iacobus sup<p>lantans vitia quasque lites.

Sorte mortis merita quam vita preces<s>it honesta
 Obi<i>t senex Iacobus Iacobi Magni pater
 Stipes preclarus a quo bina propago natorum
 Il<l>ustris enituit Bosiam domum ornans.

Patris adhuc soboles superstes altera felix
 Vas<s>alinus regius cesareusque comes
 Caius in hac poli titulus est iste famosus
 Vir clarus dogmatibus publice rei tutor.

Qui patris et fratris p | ulchro tegens ossa sepulchro
 Monet quasque gentes | hos memorare viros.
 Regnet cum Christo sar | cophago conditus isto
 Sors sua sit celum qu | od Pastor servat amoenum⁵.

⁴ *Ibidem*, p. 298. L'Anonimo (indicato come «ms. Seletti, car. 13») la vide «nella parete appena si entra in chiesa dalla porta maggiore». Come già segnalato da Moizi, la mancanza di indicazioni precise riguardo a questo manoscritto non ne facilita il reperimento, con la conseguente impossibilità di risalire alla sua datazione, vedi MOIZI, Mirko, «Scheda 5», in Mirko MOIZI (a cura di), *Galleria Civica San Zenone. Catalogo delle sculture*, Campione d'Italia, 2011, pp. 67-84 (in part. p. 69). Forcella aggiunse inoltre che l'iscrizione «ora si vede in basso nella parete a destra dirimpetto la porticella», un'indicazione alquanto enigmatica poiché di seguito proseguì con la descrizione dell'arca priva di epigrafi oggi considerata da alcuni studiosi appartenente a Gabriele Bossi.

⁵ Qui si riporta la trascrizione di Mario Mascetti, con relative integrazioni, registrata da PESCARMONA, Daniele, «Monumento funerario di Giacomo e Giacomo Magno Bossi», in Daniele PESCARMONA (a cura di), *Sculture del XIV e XV secolo per la raccolta museale di Campione d'Italia*, Como, 2003, pp. 20-22.

Il tono altamente elogiativo del testo è con tutta probabilità da imputare proprio a Vassallino, che nelle parole conclusive lascia intendere il desiderio di essere tumulato nel medesimo sarcofago insieme al padre e al fratello. Bisogna segnalare che lo stesso Forcella ha tramandato una seconda epigrafe registrata dall'Anonimo, già situata sotto l'altare della terza cappella della navata sinistra, dalla quale si evince che in quel luogo doveva essere sepolto Giacomo Magno Bossi⁶. I lavori di rinnovamento, avvenuti a più riprese nei secoli, hanno progressivamente cancellato l'antica veste medievale della chiesa di San Marco. Tra il 1690 e il 1714, in modo specifico, è documentata una fase di ristrutturazione generale in chiave tardo barocca e proprio in questi anni i monumenti sepolcrali, fioriti in gran numero nel corso del XIV secolo, dovettero patire spostamenti e rimaneggiamenti, con conseguente perdita di parte di essi⁷. Naturalmente, anche il monumento Bossi non venne risparmiato. Tuttavia, un'annotazione fornitaci da Federico Odorici, nel 1878, si rivela essere molto preziosa. Nel ricostruire la genealogia dei Bossi, l'Odorici riferisce che l'urna con le ossa di Giacomo padre e Giacomo figlio era decorata con bassorilievi e con la suddetta epigrafe, che egli copia direttamente da Filippo Argelati. Ci informa poi che nel 1711 l'abate di San Marco, Taddeo Caluschi, consegnò agli eredi della famiglia – i marchesi Fabrizio, Benigno, Simeone e Carlo Bossi – il marmo corredato dell'iscrizione, marmo «rappresentante lo stesso giureconsulto Giacomo Bossi, sedente con gesto oratorio fra parecchi ascoltatori»⁸. Un dato descrittivo quest'ultimo non da poco, in quanto unico accenno 'antico' a noi noto relativo all'aspetto del sepolcro.

Nel corso del XX secolo la critica ha tentato di individuare alcuni probabili pezzi superstiti, raggiungendo posizioni non sempre concordi. Nella vicenda sono state coinvolte tre opere: un frontale di sarcofago oggi murato sulla parete occidentale del transetto destro della chiesa di San Marco; un rilievo in collezione privata raffigurante una *Commendatio animae*; una lunetta ora conservata presso la Galleria Civica di Campione d'Italia. Il loro affiancamento ideale palesa, però, sostanziali incongruenze materiali, iconografiche e stilistiche. Occorre, pertanto, considerare i

⁶ FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, cit., p.303 n. 426 (iscrizione quattrocentesca ripresa dal ms. Seletti, car. 14 v°, in parte consunta).

⁷ MEREGAZZI, Maria Cesira, *La chiesa di S. Marco nella storia e nell'arte*, Milano, 1937, pp. 23-24; PARVIS MARINO, Licia, «La "rinovazione" del S. Marco di Milano (1690-1714)», *Arte Lombarda*, XIX, 41, 1974, pp. 101-113; ID., «La chiesa dal XVI secolo ai giorni nostri», in Giovanni MARCANDALLI, Licia PARVIS MARINO, Federica BARILE (a cura di), *La chiesa e il convento di San Marco a Milano*, Milano, 1987, pp. 31-56 (in part. pp. 43-46); PARVIS MARINO, Licia, «Il rinnovamento architettonico tra fine Cinquecento e prima metà del Settecento», in Maria Luisa GATTI PERER (a cura di), *La chiesa di San Marco in Milano*, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 231-297. Ciò che rimane oggi delle testimonianze sepolcrali trecentesche si ritrova ricomposto nel braccio destro del transetto della chiesa.

⁸ ODORICI, «Bossi di Milano», cit., tav. II.

tre frammenti singolarmente, come appartenenti a tre differenti sepolcri. Solo uno di questi, come si vedrà, rappresenta indubitabilmente una porzione del monumento Bossi.

Il sarcofago marmoreo, tutt'oggi all'interno della chiesa di San Marco, presenta al centro una scena di *Commendatio animae*, in cui il committente è ritratto nell'atto di porgere il modellino di una chiesa, o cappella, alla Vergine col Bambino in trono, accompagnato dai Santi Ambrogio e Giovanni Battista (fig. 55). Negli scomparti laterali, decorati da racemi floreali, figurano gli scudi sormontati da eccentrici personaggi barbuti quali cimieri, mentre i due pilastri alle estremità accolgono putti sgorganti da anfore tra pampini d'uva di sapore protoumanistico.

L'errata e infondata convinzione che questa potesse essere l'originaria arca di Giacomo Bossi deriva da Giuseppe Mongeri, autore di una guida artistica di Milano compilata nel 1872⁹. Tale opinione, accolta in gran parte dalla letteratura successiva fino alla metà del Novecento, fu respinta una prima volta da Diego Sant'Ambrogio nell'articolo citato in apertura, insospettito dalla presenza di un solo donatore, anziché due, e dall'assenza del santo omonimo Giacomo¹⁰. Il defunto qui dona il modellino di una chiesa, che il Forcella propose di identificare con la chiesa milanese di Sant'Ambrogio ad Nemus, la cui ricostruzione fu da lui erroneamente riferita proprio a Giacomo Bossi¹¹. Fu Lucia Bellone, nel 1940, a individuare correttamente in Gabriele, terzo figlio del nostro Giacomo, il membro della famiglia Bossi legato alla chiesa in questione e quindi a escludere ulteriormente un'associazione di Giacomo col frontale in San Marco¹². Una lapide murata nell'antico chiostro di Sant'Ambrogio ad Nemus riferisce, infatti, che Gabriele Bossi ne finanziò la ricostruzione nel 1389¹³. Dalle carte d'archivio si ricava che egli venne sepolto in

⁹ MONGERI, Giuseppe, *L'arte in Milano*, Milano, 1872, p. 92.

¹⁰ SANT'AMBROGIO, «Un presumibile resto scultorio», cit., p. 67. In accordo con Mongeri: MALVEZZI, Luigi, *Le glorie dell'arte lombarda ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Milano, 1882, p. 63; PARAVICINI, Tito Vespasiano, *Guida artistica di Milano dintorni e laghi*, Milano, 1884, p. 75; FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, cit., p. 297 n. 419; VENTURI, Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, Milano, 1906, vol. IV, p. 580; CAROTTI, Giulio, *Corso elementare di storia dell'arte*, Milano, 1913, vol. 2, parte III, p. 1199; MEREGAZZI, *La chiesa di S. Marco*, cit., p. 58; CELADA, Domenico, «Le sette arche marmoree della Basilica di San Marco in Milano», *Arte figurativa antica e moderna*, VI, 6, 1958, pp. 44-49 (in part. p. 45); ID., *Guida alla Basilica di San Marco in Milano*, Milano, 1959, pp. 26-27 (riporta la notizia che l'arca in origine era situata nel 'chiostro dei morti', trasportata all'interno della chiesa nel Seicento).

¹¹ FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, cit., p. 298.

¹² BELLONE, Lucia, «La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione», *Rivista d'arte*, XXII, 1940, pp. 178-201 (in part. p. 190). Seguita da BARONI, Costantino, *La scultura gotica lombarda*, Milano, 1944, pp. 103, 118 n. 29.

¹³ MORIGIA, Paolo, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia, 1592, p. 475; SITONI, *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae*, cit., p. 60; ODORICI, «Bossi di Milano», cit., tav. II; PINARDI, Wolfango, «La chiesa

San Marco, ma non è nota la sua data di morte; ad ogni modo, risulta documentato ancora nel 1403, ammesso che non vi sia un caso di omonimia nei documenti¹⁴. La presenza di Sant'Ambrogio quale santo protettore e la donazione del modellino rappresenterebbero, di fatto, delle prove a favore¹⁵. Se questo ragionamento fosse corretto, ci troveremmo di fronte a un secondo monumento Bossi, dedicato all'unico figlio di Giacomo inspiegabilmente non citato insieme al padre e ai fratelli nella lunga iscrizione. L'impossibilità di decifrare gli emblemi araldici posti sul frontale e tra le mensole di sostegno, scalpellati dalle truppe francesi alla fine del Settecento, ci induce comunque alla cautela.

Se l'identificazione del destinatario rimane ancora dubbia, più certo appare invece il riconoscimento della responsabilità artistica del sepolcro, da legare al protagonista indiscusso della stagione gotica lombarda della seconda metà del Trecento: Bonino da Campione. Egli dominò la scena per quasi mezzo secolo assumendo il ruolo di scultore di fiducia di Bernabò Visconti e ponendosi al servizio delle più importanti casate dell'Italia padana, tra Brescia, Cremona, Verona, Padova e Mantova. Il confronto con i pezzi superstiti della sua fase giovanile cremonese, da collocare entro il sesto decennio, evidenzia particolari affinità con il sarcofago in San Marco sia nella resa dei panneggi che nei tipi fisionomici¹⁶. D'altro canto, la vicinanza anche ad opere considerate mature di Bonino, come ad esempio la cosiddetta *Madonna 'Litta'* conservata al Castello Sforzesco di Milano (1370-80 ca.)¹⁷, crea qualche difficoltà nella datazione del monumento milanese¹⁸. Una cronologia tarda calzerebbe con l'eventuale collegamento a Gabriele Bossi, ma i

di S. Ambrogio ad Nemus a Milano», *Arte Cristiana*, LV, fasc.7-8, 1967, pp. 206-212. Il cenobio di Sant'Ambrogio ad Nemus ospitava eremiti sottoposti alla regola agostiniana.

¹⁴ SANTORO, Caterina (a cura di), *I registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei Sindaci sotto la dominazione viscontea*, Milano, 1929, pp. 146-147, doc. 166; p. 471, doc. 88, pp. 476-481, doc. 98; BARILE TOSCANO, «Dalle origini al Quattrocento», cit., p. 88; MOIZL, «Scheda 5», cit., p. 75.

¹⁵ BARILE TOSCANO, «Dalle origini al Quattrocento», cit., p. 88; BUGANZA, Stefania, «I Visconti e l'aristocrazia milanese tra Tre e primo Quattrocento: gli spazi sacri», in Letizia ARCANGELI, Giorgio CHITTOLINI, Federico DEL TREDICI ed Edoardo ROSSETTI (a cura di), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, Milano, 2015, pp. 129-167 (in part. p. 152).

¹⁶ Per la fase cremonese di Bonino si veda BELLINGERI, Lia, «Cremona e il gotico 'perduto'. 1. Il caso di Sant'Agostino», *Prospettiva*, 83-84, 1996, pp. 143-158.

¹⁷ TRAVI, Carla, «Scheda 295», in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, Milano, 2012, t. I, pp. 272-274; ECCHER, Elisa, «Scheda 1.25», in Mauro NATALE e Serena ROMANO (a cura di), *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa*, Milano, 2015, pp. 104-105.

¹⁸ Per una datazione verso il 1360: FIORIO, Maria Teresa, «Uno scultore campionesa a Porta Nuova», in *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano. Dai "Novellii" ad oggi: venti secoli di storia milanese*, Milano, 1991, pp. 107-128, in part. 128; BELLINGERI, «Cremona e il gotico 'perduto'», cit., p. 147. Per una datazione più tarda: BARILE TOSCANO, «Dalle origini al Quattrocento», cit., pp. 83-88; BUGANZA, «I Visconti e l'aristocrazia milanese», cit., p. 152.

pochi punti fermi della carriera dello scultore non aiutano, per ora, a risolvere del tutto il problema.

Quando Diego Sant'Ambrogio rifiutò l'idea di associare il sarcofago in San Marco a Giacomo Bossi, rese noto per la prima volta un rilievo da poco rinvenuto nella cascina 'Il Torchio', presso Vigentino Milanese, e trasferito in Palazzo Borromeo a Milano, presso la famiglia Frova. Lo studioso pensò subito di riconoscervi uno dei frammenti del disperso monumento Bossi¹⁹. Il pezzo raffigura una classica scena di *Commendatio animae*, come si registra in moltissimi sepolcri lombardi trecenteschi (fig. 56). Una coppia di donatori è accompagnata al cospetto della Madonna con Bambino da un santo di non facile identificazione, reggente il frammento forse dell'elsa di una spada, san Giovanni Battista e san Francesco. Il suo notevole livello qualitativo non passò inosservato, tant'è che nella letteratura di primo Novecento fu più volte riprodotto, fino al compendio sulla scultura gotica lombarda di Costantino Baroni, edito nel 1944²⁰. Dopodiché la critica se ne è disinteressata, o forse sarebbe meglio dire dimenticata, dal momento che negli anni della seconda guerra mondiale la scultura lasciò Milano per non farvi più ritorno. Da allora se ne sono perse le tracce e nei contributi degli ultimi anni ci si è limitati a citarla, dandola per dispersa²¹. Il suo rinvenimento recente in collezione privata mi consente ora di renderla nota e di approfondirne lo studio²². Diego Sant'Ambrogio nella sua disanima fece alcuni errori di valutazione di ordine sia iconografico che stilistico. Nei due donatori oranti gli parve di riconoscere Giacomo padre e Giacomo figlio, quando è piuttosto evidente trattarsi di un uomo di una donna²³. La presenza della coppia di coniugi defunti basta da sola a mostrare l'abbaglio dello studioso e a confermare che questo frammento non può considerarsi parte del monumento Bossi, bensì di un diverso, purtroppo ignoto, sepolcro, del quale non conosciamo l'originaria ubicazione.

Possiamo, ad ogni modo, soffermarci sull'analisi stilistica. Ritengo che si possa pacificamente dissentire dalla proposta attributiva a Giovanni e Matteo da

¹⁹ SANT'AMBROGIO, «Un presumibile resto scultorio», cit.; SANT'AMBROGIO, Diego, «Di una lapide milanese recentemente venuta in luce», *Archivio Storico Lombardo*, vol. XX, fasc. 39, 1903, pp. 238-242 (in part. p. 241 n.1).

²⁰ VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, cit., pp. 580, 582 fig. 460; CAROTTI, *Corso elementare di storia dell'arte*, cit., p. 1230, fig. 1080; BARONI, *La scultura gotica lombarda*, cit., pp. 103, 118-119 n. 30, fig. 211.

²¹ PESCARMONA, «Monumento funerario di Giacomo e Giacomo Magno Bossi», cit., pp. 20-21; MOIZI, «Scheda 5», cit., pp. 73-74.

²² La discrezione richiestami dai proprietari non mi permette di essere più precisa sul luogo di collocazione. Il rilievo (61 x 60,5 x 12,5 cm) nel complesso si presenta in un discreto stato di conservazione, nonostante alcune scheggiature e importanti lacune, quali l'assenza totale delle teste del Bambino e dei due angioletti reggicortina.

²³ Già notato anche da BELLONE, «La scultura del '300 a Milano», cit., p. 190.

Campione avanzata dal Sant’Ambrogio. Certamente più adeguato fu invece l’orientamento verso l’ambito del cosiddetto Maestro della lunetta di Viboldone suggerito da Costantino Baroni²⁴.

Fu lo stesso Baroni a etichettare così per la prima volta lo scultore anonimo, attivo intorno al 1348 nell’abbazia di Viboldone, situata alle porte di Milano²⁵. Un artista tanto affascinante, quanto sfuggente, di cui non disponiamo dati biografici e cronologici certi, se non quel 1348 inciso in una lapide indicante il termine dei lavori di edificazione della facciata dell’abbazia, al quale si ancorano anche le sculture della lunetta del portale, e il 1344, anno di morte del giureconsulto Salvarino Aliprandi, sepolto nella chiesa di San Marco in una tomba che gli viene unanimemente attribuita. Due date in verità solo approssimative, che ci testimoniano comunque l’operosità del maestro durante gli anni Quaranta, anni in cui a Milano è ancora attivo il più famoso Giovanni di Balduccio. Il Maestro di Viboldone rappresenta la figura cardine della scultura lombarda di pieno Trecento, l’anello di congiunzione tra la sterzata impressa dal maestro pisano e la stagione dominata da Bonino da Campione. Fu uno scultore di primo piano, degno allievo di Giovanni, ma abile nell’evitare di cadere in una ripresa pedissequa del suo stile, svoltando, anzi, verso una strada del tutto autonoma e peculiare. Credo che Baroni abbia avuto una giusta intuizione, anzi, ritengo che questa possa considerarsi a pieno titolo un’opera autografa del Maestro di Viboldone. Quel peculiare modo di insistere sull’intaglio dei riccioli della barba e dei capelli cotonati in rigonfiamenti dietro alle orecchie, quella carica espressiva resa ancora più energica dalla bocca socchiusa, caratterizzano tanto i santi della *Commendatio animae* quanto il Cristo posto al centro del monumento Aliprandi o le statue relative alle Sacre conversazioni poste a decoro delle porte urbane milanesi, ora conservate in diverse sedi²⁶. Se poi si guarda alle sculture della lunetta di Viboldone, qui il rapporto si fa più stretto tra le Madonne, accomunate da una solenne monumentalità, da un analogo ricadere delle vesti, abbondanti e straordinariamente avviluppate, da visi floridi marcati dalla bocca carnosa e dallo sguardo penetrante. Le notevoli concordanze con l’impresa di Viboldone e con quella delle porte urbane non solo confermano la paternità dello stesso scultore, ma fanno ipotizzare una cronologia prossima per il pezzo qui preso

²⁴ BARONI, *La scultura gotica lombarda*, cit., p. 103.

²⁵ *Ibidem*, pp. 101-102.

²⁶ Sulle decorazioni delle porte urbane relative al Maestro di Viboldone si vedano in particolare: FIORIO, «Uno scultore campionesse a Porta Nuova», cit., pp. 107-128; CAVAZZINI, Laura, «La decorazione scultorea delle porte urbane di Milano e il Maestro delle sculture di Viboldone», in Arturo Carlo QUINTAVALLE (a cura di), *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, Milano, 2007, pp. 644-656; TOSI, Luca, «La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbane di Milano: nuove ricerche e proposte», *Arte Lombarda*, 172, 3, 2014 (2015), pp. 13-23.

in esame, tra lo scadere del quinto e il principio del sesto decennio, momento in cui l'artista riesce a raggiungere uno dei suoi apici. Basti osservare il dettaglio raffinatissimo del puttino telamone reggente il trono della Vergine – un *unicum* tra le sculture lombarde coeve, che sembra preludere già ad esiti quattrocenteschi – per rendersi conto della maestria di questo artista destinato a influenzare il corso della scultura dei decenni successivi²⁷.

Ma è bene tornare ora alle vicende del monumento Bossi. Quando Diego Sant'Ambrogio pubblicò il rilievo appena illustrato non conosceva la lunetta oggi conservata a Campione. La scultura è nota ormai da più di un secolo, da quando Giulio Carotti la rintracciò ai piedi dello scalone del Castello di Belgioioso, presso Pavia, e la segnalò come parte dell'arca di Giacomo Bossi²⁸. Nel 2002 fu acquistata dal Comune di Campione d'Italia, in Canton Ticino, ed esposta nella locale Galleria Civica (fig. 57)²⁹. La lunga iscrizione che corre sulla base e il soggetto del magistrato in cattedra attorniato da un nutrito gruppo di uditori non lasciano spazio ad esitazioni: allo stato attuale delle nostre conoscenze questo è l'unico, vero, frammento sopravvissuto dell'antico monumento Bossi, proprio il marmo descritto da Federico Odorici e ceduto agli eredi della famiglia nel 1711³⁰. Si aprono però due questioni circa la cronologia e la paternità di quest'opera notevole.

Giacomo Bossi, giurisperito visconteo e giudice imperiale presso Carlo IV, morì in patria, a Milano, molto probabilmente nel 1355, a lungo considerato dalla critica possibile anno di esecuzione del monumento³¹. Nell'epitaffio, oltre al padre, è

²⁷ Lo spazio limitato di questo saggio non mi consente una digressione più ampia, che andrebbe supportata dai necessari confronti fotografici. Mi propongo, pertanto, di tornare sull'argomento in un prossimo contributo più specifico.

²⁸ CAROTTI, *Corso elementare di storia dell'arte*, cit., pp. 1199, 1231; BIANCHI, Eugenia, «Fortuna collezionistica delle sculture», in Daniele PESCARMONA (a cura di), *Sculture del XIV e XV secolo per la raccolta museale di Campione d'Italia*, Como, 2003, pp. 7-10.

²⁹ MOIZI, «Scheda 5», cit., pp. 67-84.

³⁰ L'iscrizione ora è mancante delle estremità, ma grazie alle trascrizioni antiche è comunque possibile risalire alle parole perdute. Vedi nota 5.

³¹ Sulla vicenda biografica di Giacomo Bossi si vedano: CORIO, Bernardino, *Storia di Milano*, a cura di Anna MORISI GUERRA, Torino, 1978, vol. I, p. 774; SITONI, *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae*, cit., p. 29 num. 30; ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, cit., pp. 214-215; GIULINI, *Continuazione delle Memorie*, cit., pp. 508-509; ODORICI, «Bossi di Milano», cit., tav. II; FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, cit., p. 297 n. 419; MURATORE, Dino, «Bianca di Savoia e le sue nozze con Galeazzo II Visconti», *Archivio Storico Lombardo*, XXXIV, fasc. 13, 1907, pp. 5-104 (in part. p. 53 n.1, pp. 86-87 doc. VIII); *Repertorio diplomatico visconteo. Documenti dal 1263 al 1402 raccolti e pubblicati in forma di regesto dalla Società Storica Lombarda*, t.1 (1263-1363), Milano, 1911, p. 46, doc. 422; COGNASSO, Francesco, «L'unificazione della Lombardia sotto Milano», in *Storia di Milano*, 1955, vol. V, p. 335; ID., «Istituzioni comunali e signorili di Milano sotto i Visconti» in *Storia di Milano*, 1955, vol. V, p. 465; DIURNI, Giovanni, «Bossi, Giacomo», in *Dizionario Biografico degli Italiani* (DBI), XIII, 1971, p. 307; NOTO, Antonio, VIVIANO, Bruno, PENSA, Pietro, GABRIELLI, Edoardo, «Bossi», in *Il libro della nobiltà lombarda: rassegna storica delle famiglie lombarde*, Milano, 1978, vol. I, pp. 282-285.

indicato come già defunto anche il figlio Giacomo Magno, che però risulta essere ancora in vita nel 1374. Quest'ultimo andrà pertanto considerato un termine *post quem* per il mausoleo³². Per quanto riguarda Vassallino, committente del sepolcro, egli compare più volte documentato tra gli anni Sessanta e Ottanta, ma dal momento che in un documento del 1398 risulta essere già morto, bisognerà ritenere quest'ultimo un sicuro *ante quem*³³. I dati storico-documentali corrispondono oltretutto con quelli della moda, confermando una datazione della lunetta tra la seconda metà degli anni Settanta e i primi anni Novanta³⁴.

Tra ottavo e nono decennio in Lombardia l'egemonia in campo scultoreo spetta a Bonino da Campione. E proprio a Bonino, o a un suo stretto collaboratore attivo nel monumento di Bernabò Visconti, la lunetta Bossi viene ascritta³⁵. Tuttavia, i visi imberbi e senza età dei giuristi in ascolto di Giacomo Bossi, dalla pelle liscia e senza rughe, a mio avviso, non corrispondono perfettamente a quel senso di naturalismo tipico dello scultore di Campione, sempre meticoloso nella differenziazione dei tipi fisionomici, così come nella resa degli ornamenti, qui assenti. Un sentore boniniano è di certo percepibile, ma qualcosa sembra non convincere totalmente. Volendo per un attimo riconsiderare la posizione a suo tempo assunta da Costantino Baroni, dovremmo piuttosto volgere lo sguardo verso l'ambito del Maestro di Viboldone. In effetti, gli angeli reggi drappo seguono un modello già visto nel monumento di Salvarino Aliprandi. D'altro canto però, la resa dei panneggi subisce un appiattimento e una semplificazione assolutamente inconsueti nel Maestro, sempre teso verso un'articolazione plastica ricercata. Qualora si volesse pensare a una possibile attribuzione all'anonimo scultore, emergerebbe oltretutto un problema cronologico. Sebbene non si abbiano termini precisi entro cui circoscrivere la sua attività, allo stato attuale degli studi il corpus di opere a lui riferibili si colloca tutto in un torno di anni ristretto, tra quinto e al massimo sesto decennio. La lunetta Bossi, invece, come si è dimostrato poc'anzi, è molto più tarda. Detto ciò, la situazione

³² ODORICI, «Bossi di Milano», cit., tav. II; PESCARMONA, «Monumento funerario di Giacomo e Giacomo Magno Bossi», cit., p. 20; MOIZI, «Scheda 5», cit., p. 75.

³³ ODORICI, «Bossi di Milano», cit., tav. II; COGNASSO, «L'unificazione della Lombardia», cit., pp. 3-569 (in part. p. 484); SANTORO, *I registri dell'Ufficio di Provvisione*, cit., pp. 476-481, doc. 98; SANTORO, Caterina, *La politica finanziaria dei Visconti: documenti*, Milano, 1976, vol. I, pp. 168-173, doc. 204, pp. 235-237, doc. 297, pp. 355-358, doc. 501; NOTO, Antonio, VIVIANO, Bruno, *Visconti e Sforza fra le colonne del Palazzo Archinto: le sedi dei 39 luoghi pii elemosinieri di Milano (1305-1980)*, Milano, 1980, p. 22, doc. 31; MARGAROLI, Paolo (a cura di), *Le pergamene Belgioioso della Biblioteca Trivulziana di Milano (secoli XI-XVIII). Inventari e registi*, Milano, 1997, vol. I, p. 111, doc. 274; BARILE TOSCANO, «Dalle origini al Quattrocento», cit., p. 116; PESCARMONA, «Monumento funerario di Giacomo e Giacomo Magno Bossi», cit., p. 20; MOIZI, «Scheda 5», cit., pp. 75-76.

³⁴ *Ibidem*, pp. 82-83.

³⁵ *Ibidem*, p. 84.

ancora nebbiosa in cui versano le ricerche non deve impedirci del tutto di considerare l'ipotesi di essere di fronte a un'opera attardata del nostro scultore, da calarsi in una fase a noi ignota. Solo in questo modo si potrebbe spiegare quel notevole cambio di registro. Se davvero fosse così, questa risulterebbe essere un'opera cruciale, indice di una carriera protrattasi in là negli anni, ma rimarrebbe comunque un grande punto interrogativo. Infatti, come mai uno scultore del suo calibro si sarebbe eclissato per più di vent'anni, lasciando campo libero a Bonino da Campione e collaboratori? Forse, la risposta è più banale del quesito. Il monumento Bossi non è stato scolpito dal Maestro di Viboldone e nemmeno da Bonino da Campione. Forse, dobbiamo iniziare a evitare di incasellare tutte le opere milanesi di secondo Trecento entro questi due soli canali. Forse, bisognerebbe pensare che esiste un'altra via, ovvero quella di una terza bottega attiva negli stessi decenni, composta da scultori sensibili alle novità dei due grandi maestri protagonisti, ma propensi a raggiungere esiti propri. E questo potrebbe essere il caso del Maestro della lunetta Bossi. Si rende dunque necessario l'approfondimento dello studio di tutte quelle opere da sempre etichettate come prodotti di bottega di uno o dell'altro maestro.

Un esempio su tutti è la *Commendatio animae* del Museo Bagatti Valsecchi di Milano, attribuita alla bottega di Bonino da Campione (fig. 58)³⁶. In essa si leggono duplici influenze, derivanti dal Maestro di Viboldone e da Bonino da Campione, ma allo stesso tempo vari indizi attestano che non si tratta né dell'una né dell'altra mano. L'impostazione di tre quarti della Madonna rimanda certamente al nostro maestro, ma lo slancio dinamico e vivace del Bambino, così come la figura del Battista, si rifanno alla maniera di Bonino. Tuttavia, nell'aria soave e spensierata della Vergine milanese mi pare si possano rinvenire attinenze con i volti paciosi e rassicuranti del monumento Bossi; il Bambino di Milano e l'angelo reggidrappo di Campione appaiono quasi sovrapponibili. In conclusione, ritengo quindi che la lunetta Bossi, così difficilmente classificabile all'interno dei cataloghi dei due maestri più noti, rappresenti una delle opere chiave da cui far partire nuove riflessioni per una rilettura della scultura lombarda trecentesca e, forse, per la messa a fuoco di un ulteriore protagonista di quella densa stagione artistica.

³⁶ FIORIO, Maria Teresa, «Scheda 365», in *Museo Bagatti Valsecchi*, Milano, 2003, t. I., pp. 312-313.

O Património como preservação ou construção da memória: a trasladação dos túmulos de D. Pedro I e D. Inês

Jorge Prata (Universidade de Coimbra)

Resumo

O longo e intrincado processo da transferência dos monumentos funerários de D. Pedro I e de D. Inês de Castro da Sala dos Túmulos para o interior da igreja do mosteiro de Alcobaça, que se desdobrou entre 1940 e 1957, tem como razão fundamental do constante diferimento da sua efetivação, não os motivos de carácter orçamental e logístico repetidamente alegados, mas sim a tomada de decisão relativa ao local e à disposição que aqueles deveriam ocupar no espaço do transepto da abacial alcobacense, indecisão que se prende com um antagonismo existente entre concepções diversas de restauro patrimonial.

Pretende-se, portanto, analisar o conflito que se desdobra entre uma concepção que privilegia a função histórica dos monumentos, defendendo a colocação dos citados túmulos no local onde originariamente foram dispostos, e uma concepção que privilegia a função estética, defendendo que a sua realocização não pode deixar de ter em conta o contexto temporal.

Palavras-chave

Património, túmulos, D. Pedro I, D. Inês de Castro, memória

Cenóbio cisterciense fundado no século XII por D. Afonso Henriques, o mosteiro de Santa Maria de Alcobaça começou por albergar, no século XIII, os túmulos de D. Afonso II, de D. Afonso III, das respetivas esposas e de alguns infantes, cujas arcas tumulares foram colocadas na galilé mandada construir, para esse fim, por D. Afonso II.

Em 1358, D. Pedro, no contexto do projeto de afirmação e legitimação do seu casamento com D. Inês de Castro, condenada à morte por seu pai, D. Afonso IV, decide tumular-se, juntamente com a sua amada, no braço sul do transepto da igreja abacial de Alcobaça¹, para onde os seus corpos são trasladados cerca de 1361 (D. Inês) e em 1367 (D. Pedro). Para o mesmo local do cruzeiro serão transferidos, entre 1505 e 1519, os sarcófagos existentes na galilé, devido ao elevado estado de degradação em que esta se encontrava. Todas estas arcas tumulares, com exceção das de D. Afonso II e de D. Afonso III, serão transpostas, entre os anos de 1782 e 1786, para a recém-construída Sala dos Túmulos, capela neogótica da autoria de Guilherme Elsdén. Por fim, em 1957, procedeu-se à recolocação dos sarcófagos de Pedro e Inês no braço sul do transepto da igreja alcobacense.

Neste artigo, propomo-nos estudar o longo e intrincado processo da transferência dos monumentos funerários de D. Pedro I e de D. Inês de Castro da Sala dos Túmulos para o interior da igreja do mosteiro de Alcobaça, que se desdobrou entre 1940 e 1957, o qual tem como razão fundamental do constante diferimento da sua efetivação, não os motivos de carácter orçamental e logístico repetidamente alegados, mas sim a determinação do local e da disposição que aqueles deveriam ocupar no espaço do transepto da abacial alcobacense. Esta indecisão prende-se com um antagonismo existente entre conceções diversas de restauro patrimonial, e da função que este deve desempenhar no espaço comunitário, local ou mundial, em que se integra.

Assim, começaremos por referir, muito sucintamente, os vários locais do mosteiro de Alcobaça que os túmulos de D. Pedro e D. Inês foram ocupando ao longo do tempo (1361/67-1957), elaborando, de seguida, uma descrição abreviada do processo de transferência das citadas arcas tumulares da Sala dos Túmulos para o transepto da Igreja. Por fim, procederemos a uma análise das conceções de restauro que fundamentaram as propostas que se foram confrontando durante aquele dilatado período de 17 anos (1940-1957).

¹ *Chancelarias Portuguesas: D. Pedro I*, Lisboa, 1984, p. 126: *e como seia nosso proposito e entençom denos mandar hi [no mosteiro de Alcobaça] deitar e dona Ines de castro nossa molher.*

Descrição sucinta do 'trânsito' dos túmulos no interior do mosteiro de Alcobaça

Embora seja hoje opinião maioritária, e quase consensual, que os monumentos funerários de D. Pedro I e de D. Inês de Castro foram, no século XIV, na sequência da sua execução, colocados lado a lado, o de D. Inês à direita do de D. Pedro, em frente da então denominada Capela de S. Bento (fig. 59), e com os faciais dos pés virados para nascente, não nos parece que o debate relativo a esta questão esteja definitivamente encerrado².

As fontes coevas, bem como as mais próximas do acontecimento³, não indicam com precisão a localização e disposição das arcas tumulares em apreço, limitando-se ou a nomear vagamente o espaço onde aquelas estariam colocadas ou, então, sendo totalmente omissas a esse respeito. Embora em finais do século XVI frei Hieronimo Roman já refira que os sarcófagos de Pedro e Inês se encontram no braço sul do transepto, só interpretando os indícios inscritos em obras do século XVIII se consegue determinar, inequivocamente, a localização exata destas duas arcas tumulares, que nessa época se dispunham em frente da Capela de S. Bento, na nave mais pequena do transepto⁴, e com os faciais dos pés virados para a cabeceira da

² Não sendo esse o assunto do nosso artigo, limitamo-nos a assinalar o facto, reservando a sua problematização para momento posterior.

³ Cf. nota 1 e SOUSA, António, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, 1946, t. I, liv. I e II, p. 408, Testamento de D. Pedro: *E mandamos deitar o nosso corpo dentro na Igreja do Mosteiro de Alcobaça no logo hu temos a nossa sepultura*; LOPES, Fernão, *Crónica de D. Pedro*, Lisboa, 2007, pp. 196-197: *e este muimento mandou poer no moesteyro d'Alcobaça, nom aa entrada hu jazem os rreis, mas dentro na egreja ha mão direita, acerca da capella-moor. [...] Semelhavelmente mandou el-rrei fazer outro tal muimento e tam bem obrado pera ssi, e feze-o poer acerca do seu della, pera quando sse aquecesse de morrer o deitarem em elle*; RESENDE, Garcia, *Cancioneiro Geral*, Coimbra, 1917, t. V, p. 367: *Rey rraynha coroados / muy juntos, non apartados, / no cruzeyro Dalcobaça*.

⁴ SANTOS, Fr. Manoel dos, *Descrição do real Mosteiro de Alcobaça*, Alcobaça, 1979, pp. 31-32: *na segunda nave do cruzeiro [a segunda nave do cruzeiro é a nave mais estreita](...) de frente do altar de S. Pedro [altar anteriormente dedicado a são Bento] estas as duas Reaes e soberbas sepulturas dos dous príncipes*; ROCHA, Fr. Manuel da, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, B.N.L. Alc. 307, fol. 48: «No segundo arco da mesma nave [a nave mais estreita], e do mesmo braço esquerdo [sul] do cruzeiro estão dous magestosos e soberbos tumulos».

Igreja, orientada a nascente⁵, estando a arca de D. Inês à direita da de D. Pedro⁶ (fig. 59).

Entre os anos de 1782 e 1786, os monumentos funerários de D. Pedro I e de D. Inês de Castro são transferidos para a recém-construída Sala dos Túmulos onde ficam posicionados face à parede poente dessa sala, com as cabeceiras viradas para norte e sul, respetivamente. No século XX, no contexto das obras de restauro que então se realizam no mosteiro de Alcobaça, os sarcófagos de D. Pedro e de D. Inês de Castro são trasladados, a 24 de Janeiro de 1957, para o cruzeiro da igreja, onde são dispostos com as cabeceiras direcionadas a nascente (tal como assinalado na fig. 59, P. 3). Poucos dias mais tarde serão, finalmente, colocados no local onde ainda hoje se encontram, o de D. Pedro no braço sul do transepto e o de D. Inês no braço norte, com os faciais da cabeça virados para sul e norte, respetivamente (fig. 59, P. 4).

Tendo em conta as inúmeras modificações operadas na localização dos túmulos existentes no mosteiro de Alcobaça, desde a construção da galilé, por determinação régia de D. Afonso II, até ao abandono da abadia pelos monges, em 1833, não nos parece descabido aventar a hipótese⁷, ainda que meramente académica, de as arcas tumulares de D. Pedro e de D. Inês de Castro não terem sido dispostas no século XIV na posição em que se encontravam no século XVIII.

Breve cronologia do processo de transladação dos túmulos: 1940-1957

Embora já anteriormente se tivesse equacionado a hipótese de transferir as arcas tumulares de D. Pedro I e de D. Inês de Castro da Sala dos túmulos para um local mais condigno⁸, com condições ambientais que impedissem a continuação da degradação a que estavam sujeitas e onde melhor pudessem os seus primores

⁵ ROCHA, *Descrição do Real Mosteiro de Alcobaça*, cit., fols. 48-48 V: «So na do Sr D. Pedro, na face que respeita ao ocidente, esculpida a roda da fortuna tem, se bem se adverte, huas breves letras em que se exprime este catholico conselho - Esta he a fim do mundo -. Na face oriental esta o mesmo Rey recebendo a sagrada cômunhão, que assistido dos seus monges lhe dá o Abbade de Alcobaça»; FIGUEIREDO, Fr. Manuel de, *Dos Monarchas e Princeses sepultados em Alcobaça*, in CORREIA, Vergílio, *Obras*, Coimbra, 1978, vol V, p. 36: «No sepulchro da senhora rainha D. Ignez de Castro (...) A campa está guarnecida no todo [sic] com 20 escudos das armas reaes; 20 das armas dos Castros de 6 arroellas; e faltão duas nas esquinas e parte occidental».

⁶ SANTOS, Fr. Manoel dos, *Alcobaça Ilustrada*, Coimbra, 1710, p. 190: «& a sua mão direita a Raynha D. Ignez de Castro sua mulher.»; ID., *Descrição do real Mosteiro de Alcobaça*, cit., p. 32: «el Rey D. Pedro 1º e a sua mam direita a Sª D. Igenes de Castro».

⁷ Hipótese que se nos foi impondo devido à leitura iconográfica que fazemos dos túmulos de Pedro e Inês. Partindo do pressuposto que as arcas tumulares devem ser lidas em conjunto, e não separadamente, parece-nos que a sequência narrativa que elas 'impõem' implica o encadeamento da roda da fortuna/roda da vida da cabeceira do túmulo de D. Pedro com o juízo final do facial dos pés do saró~~ago~~ de D. Inês.

⁸ Cf. MARTINHO, Ana Margarida, *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Contributos para a História do Restauro da Igreja e da Sacristia Nova (1858-1960)*, [s. l.], 2014, pp. 26-28.

artísticos ser apreciados, só em 1940 se inicia verdadeiramente o processo que iria culminar, em Janeiro de 1957, pouco antes de a rainha de Inglaterra Isabel II visitar o insigne mosteiro alcobacense, com a colocação dos dois túmulos nos locais onde hoje se encontram.

Em 1940, Afonso Lopes Vieira toma a iniciativa de contactar, por carta datada de 14 de Janeiro⁹, o Presidente da Câmara Municipal de Alcobaça, Manuel da Silva Carolino, expressando-lhe o seu desejo de ver os túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro trasladados para *o seu antigo lugar*¹⁰, e pedindo-lhe que iniciasse os procedimentos necessários à concretização da referida trasladação. Desta missiva de Afonso Lopes Vieira transparece não só a sua posição de liderança na prossecução do objetivo enunciado, que só não assume formal e oficialmente por considerar que deve respeitar as hierarquias institucionais, como também a existência de contactos entre ele e o Ministro da Educação¹¹, contactos esses que, pelo teor do discurso que dirige ao Presidente da Câmara de Alcobaça, lhe teriam incutido a convicção de que o seu desejo seria bem acolhido pela tutela.

Iniciadas as diligências por Manuel da Silva Carolino em 22 de Janeiro de 1940, e após contactos por este estabelecidos com o Ministro da Educação, com o Governador Civil de Leiria e com o Presidente da Comissão Distrital da União Nacional de Leiria, verifica-se, a 9 de Maio daquele ano, a aprovação pela 1^a subsecção da 6^a secção da Junta Nacional de Educação, na sua 46^a sessão, do parecer elaborado por Varela Aldemira relativo à questão em apreço, o qual é homologado, nesse mesmo ano, pelo Ministro da Educação, António Carneiro Pacheco, no dia 10 de Maio, e por despacho do Ministério das Finanças¹², datado de dia 22 de Junho.

⁹ Leiria, Biblioteca Municipal Afonso Lopes Vieira (BMALV), *Correspondência de Afonso Lopes Vieira*, vol. XIII, n.º 31.

¹⁰ Alcobaça, Biblioteca Municipal de Alcobaça, *Documentos da Câmara Municipal de Alcobaça*, caixa 12. Embora esta expressão seja inúmeras vezes utilizada nos documentos, nem sempre ela designa o desejo de dispor os túmulos de Pedro e Inês lado a lado, defronte da capela de S. Bento e com os faciais dos pés virados para nascente. Como se pode perceber pelo decorrer do processo de trasladação tumular, a referida expressão, nos documentos escritos por Afonso Lopes Vieira e por Varela Aldemira, ou emanados da Câmara Municipal de Alcobaça, têm o significado genérico de deslocação para o transepto da igreja.

¹¹ Afonso Lopes Vieira entreteceu estreitas relações de amizade com os Ministros da Educação que exerceram funções nos anos de 1936 a 1944, António Carneiro Pacheco (1936-40) e Mário de Figueiredo (1940-44), como se pode comprovar pela correspondência que com eles troca (BMALV, *Correspondência de Afonso Lopes Vieira*, vol. XIII, n.ºs 10 e 44, respetivamente), o que pode ter constituído um fator favorável à aceitação da sua proposta de trasladação das arcas tumulares de D. Pedro e D. Inês.

¹² Nesta data, o Ministro das Finanças em exercício é António de Oliveira Salazar. Não conseguimos, no entanto, e até ao momento, apurar se o referido despacho foi assinado pelo próprio ministro. A tê-lo sido, poder-á evidenciar uma divergência radical, em termos de conceções de restauro, entre Salazar e os então diretores da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) e da Direcção dos Monumentos Nacionais (DMN), Gomes da Silva e Baltazar de Castro, respetivamente.

Neste parecer, Varela Aldemira, invocando razões de carácter estético e funcional, defende que se coloque «um túmulo em cada braço do transepto, o seu lado maior disposto em sentido longitudinal, os faciais dos pés convergindo para o centro do cruzeiro, e portanto as cabeceiras voltadas para os extremos do transepto»¹³ (fig. 60). A execução do parecer vai, no entanto, sendo protelada pela Direcção dos Monumentos Nacionais, devido, alegadamente, à existência de divergências relativamente ao local onde as arcas tumulares deviam ser dispostas. Deste modo, Henrique Gomes da Silva, a pedido de Baltazar de Castro, solicita ao Presidente da Junta Nacional de Educação, por ofício de 13 de Agosto de 1940, e «dado o melindre do assunto a resolver»¹⁴, que a referida Junta se volte a pronunciar¹⁵ sobre o local onde deverão ser dispostos os citados túmulos.

Varela Aldemira, designado como relator, por despacho de 10 de outubro de 1940 do Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes¹⁶, Reynaldo dos Santos, afirma no seu parecer, entregue a 30 de Outubro, não ter conhecimento oficial de nenhuma divergência relativa ao assunto em apreço, apenas lhe tendo sido officiosamente comunicado que Afonso Lopes Vieira é de opinião que os monumentos funerários de D. Pedro e D. Inês devem ser colocados nos locais previamente propostos no parecer de 9 de Maio de 1940, mas com os faciais dos pés virados para nascente. Considerando que a alteração parcial sugerida por Lopes Vieira não altera o efeito estético por si pretendido nem põe em causa os dois princípios fundamentais que nortearam a elaboração do seu projeto – a transladação dos túmulos para o interior do templo e que se dispusesse um túmulo em cada braço do transepto¹⁷ –, Varela Aldemira aceita, e integra, a alteração por aquele sugerida.

Uma leitura atenta do ofício enviado por Baltazar de Castro ao Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, no qual se expressa de modo evidente que a dúvida reside na determinação dos lugares na nave cruzeira sul onde devem ser

¹³ Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério da Educação (AHME), *Esclarecimentos à cerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobça*, Cód. Ref.ª PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967.

¹⁴ Lisboa, Arquivo da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (ADGEMN), *Ofício do Director Geral n.º 5116*, 13 de Agosto 1940.

¹⁵ Tendo em conta que o parecer de Varela Aldemira indica, de forma clara e exata, o local onde os túmulos de Pedro e Inês deveriam ser colocados, o pedido endereçado à Junta Nacional da Educação (JNE) só podia visar uma alteração da anterior decisão deste órgão, no sentido de atender às pretensões de Baltazar de Castro e Gomes da Silva. O que, efetivamente, veio a acontecer, na reunião de 28 de Novembro de 1940.

¹⁶ O decreto-lei n.º 26.611, de 19 de Maio de 1936, numa formulação algo equívoca, determina, no Art. 10.º, do Título II, que «A 6.ª secção (belas artes) é presidida pelo presidente da Academia Nacional de Belas-Artes».

¹⁷ AHME, *Esclarecimentos à cerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobça*, Cód. Ref.ª PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967.

colocados definitivamente os túmulos de D. Pedro e D. Ignez de Castro (sublinhado nosso)¹⁸, faz-nos pensar que as referidas divergências relativas à futura disposição dos monumentos funerários em apreço não eram apenas as que decorriam das diferentes posições assumidas por Lopes Vieira e por Varela Aldemira. Este indício vem a confirmar-se na continuação deste intrincado processo, quando na sua 48ª sessão, realizada a 28 de Novembro de 1940, a 1ª subsecção da 6ª secção da Junta Nacional de Educação rejeita o parecer de Varela Aldemira, substituindo-o pela seguinte resolução, aprovada nessa sessão e, posteriormente, a 14 de Janeiro de 1941, homologada por despacho do Subsecretário de Estado da Educação Nacional: «1º.- Que os túmulos sejam ambos colocados no braço (lado da epístola) do cruzeiro; 2º.- Que os eixos dos túmulos sejam paralelos ao grande eixo da Igreja; 3º.- Pés para o levante; 4º.- A separação seria resolvida no local de acôrdo com o vogal desta Secção Varela Aldemira; 5º.- Que no outro braço do mesmo transepto (lado do Evangelho) se colocasse o túmulo de D. Brites com a mesma orientação»¹⁹.

A aprovação, a 28 de Novembro, pela 1ª subsecção da 6ª secção da Junta Nacional de Educação, de um parecer que não só se opunha integralmente ao de Varela Aldemira no que respeita à determinação do local onde os túmulos deveriam ser dispostos, mas tinha, também, como fundamento uma conceção de restauro radicalmente diferente, não se pode desligar da diversa composição assumida pela citada subsecção nas duas datas anteriormente mencionadas²⁰. Além disso, a presença do Presidente e do Vice-Presidente, Reynaldo dos Santos e Henrique Gomes da Silva, ausentes a 9 de Maio, revela, também, a importância fulcral que o processo de trasladação dos monumentos funerários de D. Pedro I e de D. Inês de Castro tinha acabado por assumir no panorama da política de restauro monumental em Portugal.

Parece, assim, estar-se perante uma conjuntura na qual se confrontam três perspetivas diferentes relativamente à resolução do problema da transferência dos

¹⁸ ADGEMN, *Offício do Diretor dos Monumentos Nacionais n.º 1580*, 9 de Agosto 1940.

¹⁹ AHME, *Esclarecimentos à cerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcoçaba*, Cód. Ref.º PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967.

²⁰ À reunião de 9 de Maio compareceram os Vogais Pintores Sousa Lopes e Henrique Tavares, Doutor João Couto, Pintor Varela Aldemira, Doutor Xavier da Costa, Arquitetos Raúl Lino e Tertuliano Marques, Brigadeiro Silveira e Castro, que assumiu a Presidência, Engenheiro Couto dos Santos, Administrador Geral dos CTT (Correios de Portugal) e o inspetor Cunha Leão, em serviço na JNE. À reunião de 28 de Novembro compareceram Presidente, Doutor Reynaldo dos Santos, o Vice-Presidente, Engenheiro Henrique Gomes da Silva, os Vogais Doutor João Couto, Pintor Sousa Lopes, Escultores Diogo de Macedo e Francisco Franco, Pintores Henrique Tavares e Varela Aldemira, Arquitetos Pardal Monteiro, Paulino Montez, Raul Lino e Tertuliano Marques e Doutor Vasco Valente, o Engenheiro Carlos Ribeiro, em representação do Administrador Geral dos CTT, o Administrador da Casa da Moeda, e o inspetor Cunha Leão, em serviço na JNE.

túmulos, sendo duas delas conciliáveis entre si, e uma incompatível com as restantes: as de Varela Aldemira e Afonso Lopes Vieira, por um lado, e que aquele sintetiza no parecer que submete a aprovação a 28 de Novembro, e a que consideramos ser sustentada por Henrique Gomes da Silva e Reynaldo dos Santos.

O envio, pelo Vice-Presidente da Câmara Municipal de Alcobaça, José Ferreira da Silva, de três missivas datadas do dia 19 de Junho de 1941, uma dirigida ao Subsecretário de Estado das Obras Públicas e Comunicações²¹, pedindo-lhe que viabilizasse a mudança dos túmulos de D. Pedro I e D. Inês de Castro para a *sua primitiva colocação, no Mosteiro*²², até ao mês de Agosto, e duas outras endereçadas ao Governador Geral do Distrito de Leiria e ao Presidente da Comissão Distrital da União Nacional de Leiria, nas quais lhes solicita que intercedam junto do Subsecretário de Estado das Obras Públicas e Comunicações para que este viabilize a transferência dos citados monumentos funerários, pretensão camarária com mais de um ano, parecem reforçar os indícios que apontam para a existência de um diferendo insanável entre a Câmara Municipal de Alcobaça e a Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). Seria este diferendo entre a Câmara, que desejava ver implementada a proposta de Varela Aldemira, de 30 de Outubro, e a Direcção Geral, que pretendia concretizar o disposto no parecer aprovado, a 28 de Novembro, pela 1ª subsecção da 6ª secção da Junta Nacional de Educação, o responsável pela não efetivação da transferência dos túmulos de D. Pedro e D. Inês, já por duas vezes homologada pelas competentes instâncias oficiais, mas que, quer a Direcção Geral, primeiro, quer a Câmara Municipal, depois, iam conseguindo impedir.

Perante o impasse que se verificava, o Director Geral da Fazenda Pública²³, A. Luiz Gomes, aludindo aos officios da Direcção-Geral da Fazenda Pública de 1 de Julho e de 5 de Agosto de 1940, solicita ao Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, no dia 15 de Abril de 1947, que o informe sobre a data da trasladação dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro²⁴, ao que este responde que, tendo em conta a parca dotação orçamental atribuída às obras a realizar no mosteiro de Alcobaça, e a existência de restauros prioritários a concluir, considera que a mudança dos túmulos se deve efetuar apenas no ano seguinte²⁵, mudança essa que, no entanto, e mais uma vez, acaba por não se concretizar.

²¹ A DGEMN encontra-se integrada no Ministério das Obras Públicas.

²² Ver nota 7.

²³ A Direcção Geral da Fazenda Pública está integrada no Ministério das Finanças.

²⁴ ADGEMN, *Officio do Director Geral da Fazenda Pública n.º 1442*, 15 de Abril de 1947.

²⁵ ADGEMN, *Officio do Director Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais n.º 3903*, 21 de Abril de 1947.

A 17 Novembro 1956, o Secretário Nacional da Informação, Cultura e Turismo, Eduardo Brasão, após visita ao mosteiro de Alcobaça, no contexto da preparação da visita da rainha de Inglaterra, Isabel II, a Portugal, escreve a Henrique Gomes da Silva solicitando a sua intervenção para que se proceda à mudança dos túmulos para o seu *verdadeiro lugar - o transepto da Igreja*²⁶, antes da visita da referida rainha, de modo a que esta os possa admirar nas melhores condições possíveis de visibilidade, pois o local onde nesse momento se encontram não o permite. Refere ainda que vai enviar a mesma missiva ao Ministro da Educação, na medida em que é necessário que este dê o seu aval à desejada trasladação.

Em resposta à solicitação de Eduardo Brasão, o arquiteto Chefe da Repartição Técnica da Direção dos Serviços dos Monumentos Nacionais, João Filipe Vaz Martins²⁷, envia, a 21 Novembro de 1956, ao Arquitecto Chefe da 1ª Secção da Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais a transcrição da O. S. nº 255 de 23-1-1941, da Direcção-Geral, relativa à transposição dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro, na qual se dispõe que aqueles devem ser colocados no braço do transepto que fica do lado da epístola, com o seu eixo maior paralelo ao eixo principal da igreja, e com os pés das estátuas jacentes dispostos para oriente²⁸. Trata-se, portanto, de um documento, da responsabilidade de Vaz Martins, no qual se manifesta, de modo cabal e meridianamente claro, o projeto de localização das arcas tumulares de D. Pedro I e de D. Inês de Castro defendido pela DGEMN.

Quando, no entanto, a 24 de Janeiro de 1957, se procede finalmente à trasladação dos túmulos de D. Pedro e de D. Inês para o transepto da igreja do Mosteiro de Alcobaça, trasladação essa executada por uma brigada dirigida pelo arquiteto Vaz Martins, assistida pelo Director-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais e acompanhada pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Arantes de Oliveira, pelo Governador Civil do Distrito de Leiria, João Moreira, pelo Presidente da Câmara Municipal de Alcobaça, Joaquim Augusto de Carvalho, e pelo Engenheiro Vaz Monteiro da DGEMN, as arcas tumulares são colocadas em conformidade com o disposto no desenho nº 2 que acompanha o parecer elaborado por Varela Aldemira a 30 de Outubro de 1940 (fig. 61): o túmulo de D. Pedro colocado no braço direito do transepto e o de D. Inês no esquerdo, com os faciais dos

²⁶ ADGEMN, *Carta de Eduardo Brazão a Henrique Gomes da Silva*, 17 de Novembro 1957.

²⁷ O facto de Vaz Martins ter trabalhado com Baltazar de Castro, em 1937, nas obras do mosteiro de Alcobaça, pode ser indício de uma comunhão de pontos de vista relativamente aos princípios que devem nortear as operações de restauro.

²⁸ ADGEMN, *Offício do Chefe da Repartição Técnica da Direcção dos Serviços dos Monumentos Nacionais nº 7237*, 21 de Novembro 1956.

pés virados para nascente. Dias depois serão, finalmente, dispostos no espaço que ainda hoje ocupam.

Segundo notícia do jornal *O Alcoa*, de 31 de Janeiro de 1957, a disposição dos túmulos obedeceu a um anseio do falecido Afonso Lopes Vieira, considerando o autor do artigo que a nova localização das arcas não só as favorece a elas, ao possibilitar a sua contemplação em condições de visualização adequadas, como também favorece a própria estética da igreja alcobacense.

Refere-se, ainda, na citada notícia, que no mesmo dia se procedeu à colocação, nas capelas do deambulatório, das antigas imagens produzidas pelos barristas alcobacenses o que, «sem quebrar a unidade artística, antes enriquecendo-a»²⁹, deu uma nova vida à religiosidade do templo, numa clara manifestação de repúdio relativamente aos restauros cujo objetivo é a pura reintegração patrimonial. Esta reintrodução das imagens já fora defendida, em 1940, por Varela Aldemira, na sua obra *Alcobaça Ilustrada*, onde afirmava que «os altares vazios das capelas radiantes, esperam as respetivas imagens, e tudo se pode fazer sem quebra da unidade imponente dessa igreja»³⁰.

No fim deste longo e complexo processo que se desdobrou ao longo de 17 anos, acabou por se proceder à implementação da proposta originária de Varela Aldemira, em detrimento da que, defendida, entre outros, pelo Diretor Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Henrique Gomes da Silva, e por Reynaldo dos Santos, apresenta as características que, habitualmente, se considera serem as que melhor espelham a conceção de restauro defendida pelo Estado Novo. Ou seja, atribui-se, normalmente, ao Estado Novo a ideia segundo a qual a essência de qualquer obra (e também da Nação) estaria indelevelmente inscrita na sua origem, que se tornava necessário reatualizar, ideia essa que se plasmava numa ‘conceção histórica’ de restauro patrimonial caracterizada pela restituição da obra ao seu estado original, expurgando-a, idealmente, de todos os acrescentos que ao longo do tempo se lhe foram agregando.

Resta saber as razões pelas quais, entre 21 de Novembro de 1956 e Janeiro de 1957, em procedimentos de última hora e relativamente aos quais não encontramos nenhum documento que lhes faça referência, se abandonou a ideia de executar o parecer de 28 de Novembro de 1941 para se implementar, numa fase inicial, o

²⁹ *O Alcoa*, 31 de Janeiro de 1957.

³⁰ ALDEMIRA, Varela, *Alcobaça Ilustrada*, Lisboa, 1940, p. 76.

segundo parecer de Varela Aldemira e, numa segunda fase, poucos dias passados após a trasladação inicial, o primeiro parecer que aquele elaborou³¹.

Análise das conecções de restauro inscritas nas propostas de trasladação dos monumentos funerários de D. Pedro I e de D. Inês

No primeiro parecer que elabora para a 1ª subsecção da 6ª secção da Junta Nacional de Educação, relativo à trasladação dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro para o interior da igreja do mosteiro de Alcobaça, Varela Aldemira recusa, liminarmente, a colocação das duas arcas tumulares no local onde, no século XIV, teriam sido dispostas por «vontade dos monges contemporâneos do Rei Justiceiro»³², justificando essa recusa por razões de carácter simultaneamente estético, funcional e histórico.

Segundo Varela Aldemira, só a disposição por ele proposta pode beneficiar a apreciação das duas arcas tumulares, na medida em que a colocação dos dois monumentos funerários num só braço do transepto, provocaria um «desequilíbrio do magestoso ambiente»³³ da igreja, desequilíbrio esse que já não seria justificável, como o era no século XIV, por razões de culto, na medida em que as motivações de cunho litúrgico³⁴ que determinaram a primitiva localização dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro tinham cessado de existir, pois desde o século XIX que já não se celebrava a missa diária em face daqueles monumentos. Sendo outras as

³¹ Não é impossível que tal se tenha devido a uma intervenção, nesse sentido, de Eduardo Brasão. Na sua carta de 17 de Novembro, dirigida a Gomes da Silva, Eduardo Brasão escreve, referindo-se à igreja do mosteiro de Alcobaça, que «muito ganharia esta com os tumulos» (ADGEMN, *Carta de Eduardo Brazão a Henrique Gomes da Silva*, 17 de Novembro 1957), numa enunciação que denota a assunção de um princípio estético enquanto fundamento para a determinação do local onde devem ser colocados os sarcófagos de Pedro e Inês.

³² AHME, *Esclarecimentos à cerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobaça*, Cód. Ref.º PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967. Convém sublinhar o facto de esta afirmação obliterar a pressão que nesse sentido foi certamente exercida pelo rei D. Pedro I.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A necessária colocação das arcas tumulares de D. Pedro e de D. Inês de Castro junto a uma capela deriva de uma disposição inscrita no testamento daquele rei, segundo a qual se determinava a instituição, no Mosteiro de Alcobaça, de seis Capellães, que cantem em esse mosteiro per nos, e nos digam hi em cada hum dia huma missa officia, e sayam sobre nos com cruz, e agoa benta, SOUSA, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, cit., p.408) Esta determinação 'genérica' encontra-se 'concretizada' por frei Manuel dos Santos na sua obra *Alcobaça Ilustrada*, na qual refere, numa 're-escrita' do testamento de D. Pedro, que o citado monarca mandava que no «Real Mosteyro ouvesse para sempre seis Capellaens, os quais seriaõ monges da propria casa, & teriaõ obrigação de cantar todos os dias huma missa de *Requiem* no altar de S. Pedro (trata-se de nova denominação do antigo altar de S. Bento) pela alma del Rey, & da Raynha D. Iгнеz sua mulher», SANTOS, *Alcobaça Ilustrada*, cit., p. 189. Missa que, segundo o mesmo autor, ainda se celebrava, no altar de S. Pedro, em 1710, «com a so differença de ser rezada, & não cantada como elle queria; & no fim o responso sobre a sua sepultura, & da Raynha D. Iгнеz de Castro sua mulher», *Ibidem*, p. 189. As referidas missas deixaram de se celebrar quando os monges, em 1833, abandonaram definitivamente o mosteiro alcobacense.

circunstâncias históricas em que se inseria o mosteiro de Alcobaça, bem como outras as funções por ele desempenhadas, diferente devia também ser o modo como o pétreo monumento, bem como as obras que no seu seio se albergam, se estruturava e dava a ver. Sendo as arcas tumulares, outrora, objeto de uma finalidade religiosa, a sua localização tinha de obedecer às funções que aquela finalidade delas requeria; agora, em 1940, monumentos nacionais, 'pertença' de um público que os demanda almejando fruir emoções de carácter estético e não já religioso, a essa nova função, e ao tipo de visibilidade que ela implica, teriam as arcas tumulares que se adaptam.

Deste modo, em vez de se retirar o monumento da história, embalsamando-o num tempo pretérito que é necessário preservar a todo o custo, quer seja esse tempo o das origens, ou todo o que se foi desdobrando até à atualidade, Varela Aldemira pretendia, com este tipo de 'restauro', reintegrar o monumento no curso normal do processo histórico, atualizando-o funcionalmente, tornando-o vivo. Por isso, «emprender a restauração de um edifício de culto, com o propósito de só conservar o que existe de primitivo, equivale a anular a sua função, por consequência a privá-lo de viver (...) é necessário que o templo viva por si»³⁵.

Apesar de fundamentar o seu parecer prioritariamente em princípios de carácter estético e funcional, Varela Aldemira não deixou de sentir a necessidade de recorrer, igualmente, a uma legitimação histórica da disposição tumular que propunha, apropriando-se da reescrita da vida de D. Pedro e de D. Inês operada por Afonso Lopes Vieira, da qual a disposição tumular defendida no seu parecer seria como que a encenação material. Assim, Varela Aldemira, adotando a história de D. Pedro e D. Inês tal como foi reescrita pelo citado autor na sua obra *A Paixão de Pedro o Cru*³⁶, segundo a qual D. Pedro não só se arrependeu, no final da sua vida, da paixão avassaladora que nutriu por D. Inês de Castro, como deu razão às razões de seu pai e, à hora de sua morte, já «arredara aquela sombra»³⁷, vai inscrevê-la, enquanto fator de legitimação, na trama argumentativa do seu parecer.

A remissão frequente, por parte de Varela Aldemira, para uma certa legitimação histórica das propostas que defende, demonstra a força pregnante ainda exercida por esse tipo de fundamentação no panorama do restauro monumental em Portugal. Razão pela qual Varela Aldemira não deixa de acentuar, no seu parecer de 30 de Outubro de 1940, que «como se verifica pelo desenho nº 2, mantemos a colocação

³⁵ ALDEMIRA *Alcobaça Ilustrada*, cit., p. 75

³⁶ VIEIRA, Afonso Lopes, *A Paixão de Pedro o Cru*, Lisboa, 1943.

³⁷ AHME, *Esclarecimentos à cerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobaça*, Cód. Ref.º PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967.

do sepulcro de D. Pedro em frente da antiga capela dedicada ao Santo do seu nome, a primeira no lado da Epístola, onde primitivamente esteve situado o monumento por vontade do próprio rei»³⁸.

Era, por vezes, necessário afirmar que a opção proposta não feria de morte o que se considerava ser a história intrínseca do monumento, história essa que interligava indissolúvelmente, num procedimento eminentemente anistórico, origem e essência.

A posição da DGEMN relativamente a todo este processo pauta-se³⁹, em conformidade com o que é a sua forma habitual de proceder, por aquilo que podemos denominar ‘ausência argumentativa’, limitando-se à enunciação prática do que deve ser executado, sem se deter em procedimentos legitimadores das opções tomadas. No entanto, a opção que, neste caso concreto, é assumida por essa Direção revela-se como devedora de uma ‘conceção histórica’ do restauro, no seu anseio de repositão da ‘realidade originária’ do monumento.

Afonso Lopes Vieira, que começa por assumir uma opção nítida pela pura reintegração, no sentido de uma operação através da qual se procura recuperar o aspeto original que as obras tinham na época em que foram criadas, acabou, mais tarde, por matizar um pouco a sua posição. Assim, nos anos 40 do século XX, defenderá que o mais importante é preservar o sentido estético da obra, na medida em que é esse sentido que «aspira a servir, acima de tudo, a alma do monumento»⁴⁰.

No entanto, a mudança de posição de Lopes Vieira relativamente ao modo como os túmulos de D. Pedro I e D. Inês da Castro devem ser dispostos no transepto da abacial alcobacense, não dependeu de uma adesão a diferentes princípios de restauro, mas sim de uma interpretação diferente, que ele próprio elaborou, das relações entretecidas entre D. Pedro e D. Inês. Segundo esta sua nova visão da trágica história de amor dos dois, o rei, no fim da vida, não só se arrependeu dos atos que cometeu por desvairada paixão a D. Inês, como entendeu as superiores razões que moveram a vontade de seu pai, razões às quais, no ocaso da sua vida, também ele aderira. Aproximar-se-ia, então, da morte, com D. Inês já de si arredada.

A mudança que se opera no seu projeto de transladação dos túmulos de D. Pedro I e de D. Inês de Castro, entre 1929, quando no papel inscrevia o seu desejo de que

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Partimos do pressuposto, para o qual ainda não obtivemos provas concretas, mas que se nos afigura como tendo um elevado grau de plausibilidade, que a proposta de disposição das arcas tumulares enviada pelo arquiteto Vaz Martins, a 21 Novembro de 1956, ao Arquitecto Chefe da 1ª Secção da Direção dos Serviços dos Monumentos Nacionais, reflete a posição oficial da DGEMN.

⁴⁰ VIEIRA, Afonso Lopes, *Nova Demanda do Graal*, Lisboa, 1942.

«os túmulos regressem então ao cruzeiro, onde D. Pedro os fêz colocar a par»⁴¹, e 1940, quando propõe que as arcas tumulares sejam dispostas afastadas uma da outra, cada qual num diferente braço do transepto e com os faciais dos pés virados a nascente, é fruto do seu labor de historiador. O que Vieira pretende, na década de quarenta, é que no mosteiro de Alcobaça se inscreva a verdadeira história de D. Pedro e D. Inês. Do Pedro que, olhos fitos na morte, largou de si Inês. Irrevogavelmente.

Foi esta a história que, em 1957, acabou por ser inscrita no transepto do mosteiro de Alcobaça e que, contrariando a intenção que motivou Afonso Lopes Vieira, e da qual Varela Aldemira, intencionalmente ou não, foi, em parte, o executor, se leu como significando o eterno desejo de D. Pedro de, ao tempo do Juízo Final, se reencontrar, face a face, com a sua amada. Pregnância omnidevoradora de uma lenda, de raízes já de tal modo entranhadas na memória coletiva de um povo, que se apropriou, em benefício da sua autoafirmação, do significado de uma disposição tumular na qual se inscrevia, também, o desejo de negar a veracidade dessa lenda⁴².

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² A lenda, ainda hoje muito em voga, segundo a qual as duas arcas tumulares estão dispostas, por ordem expressa de D. Pedro, com os faciais dos pés virados um para o outro para que, no dia do Juízo Final, os dois amantes, ao *acordarem*, deparassem imediatamente com o imaculado rosto do ser amado, encontra-se já referida em 1845 por Lichnowsky: «as figuras dos dois amantes, de grandeza mais que natural, estão collocadas por ordem expressa de D. Pedro, com os pés de uma contra os da outra, de maneira que no dia de juizo se resuscitarem na mesma posição, veem-se imediatamente um ao outro, logo depois de terem visto o céu»: LICHNOWSKY, *Portugal. Recordações do Anno de 1842*, Lisboa, 1845. No entanto, e na medida em que a transferência dos sarcófagos para a Sala dos Túmulos (1782-1786) implicava necessariamente, tendo em conta as dimensões da citada sala, que eles fossem dispostos em frente um do outro, e não lado a lado, pensamos que a lenda terá sido criada nessa altura pelos monges alcobacenses, com a dupla intenção de legitimar a nova disposição dada às arcas tumulares de D. Pedro e de D. Inês de Castro, e de exaltar o amor puro e eterno que os uniria, amor esse que os cistercienses de Alcobaça não se cansaram, desde a primeira hora, de afirmar, acolher e legitimar.

**From *Imitazione* to Musealization:
the Afterlife of Michelangelo's *Pietà* in the 16th–18th centuries**

Lisa Rafanelli (Manhattanville College)

Abstract

The afterlife of Michelangelo's Vatican *Pietà* hinges upon the changing contexts of its display and use over time and upon its many reproductions, including sculpted variants, reproductive prints, and plaster and bronze casts. These artistic 'progeny', created for different purposes and audiences, share key characteristics: all depict the same iconographic subject, and exhibit a fidelity to the likeness of the original that is unambiguous and intentional. While these images derive potency from the original, reinforcing its canonicity, each also generates its own meanings that reflect back to the original. This paper examines one important consequence of this reciprocity of meaning: how 16th century reproductions of the *Pietà* helped to (conceptually) unmoor the work from its original liturgical setting, patron and function. Thus, it is partly through the agency of its progeny that we may speak of the secularization and musealization of the *Pietà*.

Keywords

Michelangelo, Vatican, Saint Peter's Basilica, *Pietà*

Over its long life, Michelangelo's Vatican *Pietà* (1499-1500) (fig. 62) has defied easy categorization: funerary monument, devotional icon, aesthetic miracle, work of genius. So too, over its long life, different groups have laid claim to the sculpture – latching on to one aspect or another of its identity – while viewing it through lenses colored by their own economic, intellectual, religious, political, and gendered realities. To suit the needs of these various groups, the *Pietà* has also been relocated numerous times over the centuries, although (with the exception of the 1964 Worlds' Fair in New York City) it has remained within Saint Peter's basilica. With each move, it has been recontextualized, restaged, and reinterpreted – its identity perpetually in flux¹.

The accumulated histories and renegotiated meanings of the *Pietà* – its afterlife – hinge not only upon the changing contexts of its display and use over time, but also on a group of images or objects that might best be described as artistic progeny²: full-scale plaster casts, large-scale and unique sculpted variants, as well as smaller-scale reproductive prints and statuettes produced during the artist's lifetime and after his death, created to capture and disseminate the likeness of the original. Admittedly, this is a diverse array of objects that serve different purposes and audiences, but they share key characteristics: all depict the same iconographic subject, and, despite incidental or purposeful variation, exhibit a fidelity to the likeness of the original that is unambiguous and intentional³. Much like the relationship between religious icon and sacred prototype, these images derive their aesthetic, devotional or commercial significance from the authority of the original.

Scholars who study the replication of works of art in early modernity have frequently turned to Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1935), to frame their inquiries, beginning with his warning that the mechanical reproduction of images diminish the 'aura' of the original. The consensus now is that Benjamin's admonitions are neither reconcilable with imagery of the pre-modern period, where replication was often part of devotional

¹ This conference report represents the preliminary stage of a larger project chronicling the object history of Michelangelo's Vatican *Pietà*. Special thanks to the conference organizers, and to colleagues Megan Cifarelli, Kelley Helmstutter di Dio, and Allison Levy for their advice and encouragement.

² I avoid the term copy, because it does not allow for more nuanced distinctions amongst image types, and is often used to suggest that a work is derivative.

³ I am indebted to the work of: BARNES, Bernadine, *Michelangelo in Print: Reproductions as Response in the Sixteenth Century*, Burlington, 2010; HUGHES, Anthony, «Authority, Authenticity and Aura: Walter Benjamin and the case of Michelangelo», in Anthony HUGHES and Erich RANFFT (eds.), *Sculpture and its Reproductions*, London, 1997, pp. 29-45; and VERESS, Ferenc, *La fortuna della Pietà di San Pietro nel Cinquecento: influsso, interpretazioni, copie e varianti*, PhD, La Sapienza Università di Roma, 2010-2011.

practice⁴, nor that of early modern Italy, where *imitazione* was routine artistic practice⁵. Hughes and Loh, among others, argue that artistic reproductions, whether paying tribute to the original or attempting to outshine it – even in multiple copies – do not drain the original of meaning, but instead ensure its status as archetype and elevate its artist to the rank of creator.

The same is true of the images referred to here as progeny. Specifically created to disseminate the likeness of the Vatican *Pietà*, they reinforce its canonicity, while also providing valuable information about its reception at a given moment in time. These images also conditioned the way audiences understood the sculpture. After all, before the era of mass tourism, the majority of those who may have known about (or could recognize) Michelangelo's *Pietà* were unlikely to have seen it in person. For most, familiarity – at least initially – was mediated by a reproduction.

And although these images and objects derive potency from association with the original, each is also unique, and generates its own meanings that are reflected back on to the original⁶ –resulting in an endless semantic loop in which the significance of archetype and reproduction are codependent and evolve over time. A consequence is that 16th century reproductions of the *Pietà* fueled a process by which the original came to be disassociated from its initial function, location, and patron.

The original commission

In August 1499, Cardinal Jean de Bilhères Lagraulas commissioned Michelangelo to sculpt a marble monument to be installed in a chapel in the rotunda of Santa Petronilla, an ancient mausoleum attached to the southern transept of Saint Peter's, known as the *Chapel of the Kings of France* (fig. 63, d)⁷. The sculpture was to depict the Virgin Mary with the dead Christ in her arms – a devotional subject popular in German and French medieval art (*Vesperbild*). Installed in 1500, likely above an altar, a nearby slab marked the Cardinal's final resting place beneath the

⁴ E.g., Byzantine icons derive power as mediating objects of worship precisely because they faithfully replicate a sacred image. See discussions in NAGEL, Alexander, *Medieval Modern. Art Out of Time*, London, 2012, chap. 17.

⁵ HUGHES, «Authority, Authenticity and Aura», cit., pp. 38 ff.; GARNETT, Jane and ROSSER, Gervase, *Spectacular Miracles. Transforming Images in Italy from the Renaissance to the Present*, London, 2013, pp. 193-195; and LOH, Maria H., *Titian Remade. Repetition and the Transformation of Early Modern Italian Art*, Los Angeles, 2007.

⁶ HUGHES, «Authority, Authenticity and Aura», cit., p. 45.

⁷ WEIL-GARRIS BRANDT, Kathleen, «Michelangelo's *Pietà* for the Cappella del Re di Francia», in *Il se rendit en Italie'. Etudes offertes à André Chastel*, Rome and Paris, 1987, pp. 77-108.

floor⁸. Almost immediately, Michelangelo's creation was hailed as a venerable and pious image⁹; and its renown grew, as did the reputation of the artist.

The peripatetic *Pietà*

The translocations of the *Pietà* within the walls of Saint Peter's – its 'peregrinations' were documented by Weil-Garris Brandt in her seminal 1987 article, with additions by Rice, Jurkowlaniec, and Voci¹⁰. We know that the rebuilding of Saint Peter's was underway by 1506, and the structural integrity of the southern transept and Santa Petronilla was threatened. Sometime between 1514-1519, the *Pietà* was moved to the *secretarium*, a rectangular chapel adjacent to the south-east corner of the nave (fig 2, dd)¹¹. It remained there until 1568. Although masses continued on the Cardinal's behalf in the new space, the association between the *Pietà* and Lagraulas grew more attenuated. And as memory faded, the *Pietà* began a gradual transformation from a funerary monument for a French Cardinal into a symbol of the ceremonial and ritual life of the Church itself.

It is likely that the *secretarium* was chosen because it was a privileged space far from the construction zone. The chapel served as the place of burial for the earliest popes and continued to be used as the vestry for the basilica¹². In some respects the choice was surprising given Michelangelo's fame by 1514. Because it was regularly used by the popes and the clergy, access to the *secretarium* was limited, and contemporaries complained about the sculpture's poor visibility and lighting conditions¹³. Despite its obscure location, the *Pietà* became world-famous as both a devotional icon and an artistic masterpiece by the first half of the 16th century.

⁸ Weil-Garris Brandt's argument that the *Pietà* served as the altarpiece of a funerary chapel for the Cardinal is widely accepted. See *contra*: WALLACE, William, «Michelangelo's Rome *Pietà*: Altarpiece or Grave Memorial», in Steven BULE, Alan Phipps DARR and Fiorella SUPERBI GIOFFREDI (eds.), *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, Florence, 1992, pp. 243-252.

⁹ WEIL-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's *Pietà*», cit., Document 4.

¹⁰ RICE, Louise, *The Altars and Altarpieces of New Saint Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge, U.K. and New York, 1997; JURKOWLANIEC, Grażyna, «A Miracle of Art and Therefore a Miraculous Image. A Neglected Aspect of the Reception of Michelangelo's Vatican *Pietà*», *Artibus et historiae*, 72, 2015, pp. 175-198; VOCI, Anna Maria, *Il figlio prediletto del Papa: Alessandro VI, il Duca di Gandia, e la Pietà di Michelangelo in Vaticano. Committenza e Destino di un Capolavoro*, Rome, 2001.

¹¹ RICE, *The Altars and Altarpieces*, cit., p. 40 (dates it to 1514); WEIL-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's *Pietà*», cit., p. 87 (dates it to c. 1519). VOCI, *Il figlio prediletto*, cit., suggests an earlier date for the initial move.

¹² MCKITTERICK, Rosamond, «The representation of Old Saint Peter's basilica in the *Liber Pontificalis*», in Rosamond MCKITTERICK, John OSBORNE, Carol M. RICHARDSON, and Joanna STORY (eds.), *Old Saint Peter's, Rome*, Cambridge, U.K., 2013, pp. 95-118, especially pp. 106 and 113 (hereafter *Old Saint Peter's*); and THACKER, Alan, «Popes, emperors and clergy at Old Saint Peter's from the fourth to the eighth century», in *Old Saint Peter's*, cit., pp. 137-156.

¹³ WEIL-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's *Pietà*», cit., n. 132.

Artistic progeny of the 16th century

The growing fame of the *Pietà* is both attested to and due to the sculptural variants, statuettes, plaster casts, and reproductive prints created to disseminate its likeness by mid-century. These images established the canonicity of the *Pietà* and consolidated Michelangelo's reputation as a divine genius. They also helped to release the *Pietà* (or, the conceptual *Pietà*) from its specific liturgical function and context. In other words, it is through the agency of its progeny that we may speak of both the secularization and musealization of the *Pietà* – even though the original remained in Saint Peter's basilica.

Sculptural variants

The earliest reproductions of the *Pietà* are full-scale sculptural variants in marble from the 1530s-40s: the first carved by Pietro Lorenzetto for Santa Maria dell'Anima, the German national church in Rome (1519-1530)¹⁴, and the second carved by Nanni di Baccio Bigio (1540-1549) for the church of Santo Spirito in Florence (fig. 64)¹⁵. Bigio's patron, Luigi del Riccio, was a Florentine merchant and close friend of Michelangelo¹⁶, and as a testament to his friendship with Michelangelo seems to have commissioned a sculpture made in *imitazione* of the Vatican *Pietà*. Like many sculptors of his age, Bigio lived in Michelangelo's shadow. For him, success would be measured by a *bravura* performance of the master's style. The pride he took in his work is attested to by his signature on the Virgin's sash, *Io Lippus Stat Ex Imitazione Faciebat*, replacing Michelangelo's name with his own, while simultaneously acknowledging his debt. Michelangelo, it seems, did not need to be named to be recognized as the creator of the archetype.

Fidelity to the original not only met the needs of Riccio and Bigio, but Michelangelo's as well. By the late 1540s, Michelangelo was actively engaged in securing his legacy for future generations. Biographies were in the offing, and he was in discussions with Riccio about collecting and publishing his poetry¹⁷. For the first time, however, he was also fending off critics, such as Pietro Aretino, who in 1537 charged that Michelangelo showed poor judgment in depicting Mary as such a

¹⁴ WEIL-GARRIS POSNER, Kathleen, «Notes on Santa Maria dell'Anima», *Storia dell'Arte*, 6, 1970, pp. 121-138.

¹⁵ WITTKOWER, Rudolf, «Nanni di Banco Bigio and Michelangelo», in Antje KOSEGARTEN and Peter TIGLER (eds.), *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin, 1968, pp. 248-62; WALDMAN, Louis A., «Nanni di Baccio Bigio at Santo Spirito», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42, 1998, pp. 198-204.

¹⁶ WALLACE, William, «Michelangelo, Luigi del Riccio, and the Tomb of Cecchino Bracci», *Artibus et Historiae*, 69, XXXV, 2014, pp. 97-106.

¹⁷ GILBERT, Creighton (trans.) and LINSKOTT, Robert (ed.), *Complete Poems and Selected Letters of Michelangelo*, Princeton, 1980, p. XVII.

young girl¹⁸. Because Bigio's sculpture so closely imitates Michelangelo's—it reaffirms the master's creative agency and reasserts the piety and decorum of the original. If this faithful *imitazione* of the Roman masterpiece was intended to serve a devotional purpose, it also satisfied far more secular concerns¹⁹.

Reproductive prints

Prints based on Michelangelo's paintings and sculptures appear in the mid-1540s, at the same time as the Bigio commission. Their emergence is linked to renewed interest in the artist caused by controversy over the Last Judgment, and the increased interest in the artist's biography. The timing also coincides with another shift: around 1540, print makers in Italy – in response to and creating market demand – produced fewer original works of art in favor of reproductions of works by established artists²⁰. The earliest engravings of the *Pietà* date to 1547²¹.

These prints appealed to diverse audiences – artists, connoisseurs, collectors, pilgrims, and the faithful. As their commercial, aesthetic, and devotional value was contingent upon their ability to faithfully capture the likeness of the original, print makers did not stray far from Michelangelo's *concetto*. They replicated the composition, positioning and gestures of the figures, the youthful beauty of the Virgin, the restrained emotional tenor of her mourning. They did, however, alter the setting. Giulio Bonasone presents the *Pietà* in a pastoral landscape (1547).²² Antonio Salamanca (1547) places the *Pietà* in a crumbling building overgrown with weeds as if it were a classical antiquity – the inscription celebrating Michelangelo's skill in carving the sculpture from a single piece of stone²³. The *Pietà* had not been discussed in these terms prior to this time, but as Lavin shows, *ex uno lapide* emerged as a benchmark of artistic excellence by the 1540s²⁴.

Engravings that post-date 1564, the year of Michelangelo's death, take on a more elegiac tone. Adamo (Ghisi) Scultori (1566) (fig. 65) places the *Pietà* at the opening of a rock cut tomb, and the inscription celebrates the sculptor's ability to

¹⁸ See Pietro Aretino's letter to Fausto Longiano, in CAMESASCA, Ettore (ed.), *Lettere sull'Arte di Pietro Aretino*, Milan, 1957-60, Vol. I, No. LXIII, p. 102.

¹⁹ For the literary reception of the Bigio *Pietà*, see SMICK, Rebekah, «Evoking Michelangelo's Vatican *Pietà*: Transformations in the Topos of Living Stone», in Amy GOLHANY (ed.), *The Eye of the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg, 1996, pp. 23-52.

²⁰ LANDAU, David and PARSHALL, Peter, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, 1994, p. 165.

²¹ See BARNES, *Michelangelo in Print*, cit., Chap. 6, for complete list of printed versions of the *Pietà*.

²² VERESS, *La fortuna della Pietà*, cit., Cat. A, No. 3.

²³ *Ibidem*, Cat. A, No. 2.

²⁴ LAVIN, «*Ex Uno Lapide*», cit., p. 201.

breathe life into lifeless stone – a trope of praise often repeated after Michelangelo's death that reminds us of his divine skills²⁵.

Prints such as these were small, affordable proxies for the original, helping to preserve memory, shape expectation, and inspire later reproductions. Most importantly, prints conceptually unmoored the *Pietà* from its original site and function, enabling viewers to project their own realities onto it or claim it as their own – leading us further down the path of secularization, decontextualization, and musealization. Surely it comes as no surprise that not one of the engravings makes reference to the original patron, Cardinal Lagraulas.

Plaster casts

In February 1546, king François I wrote a letter to Michelangelo seeking permission for his artistic agent, Francesco Primaticcio, to make cast molds of the Vatican *Pietà* and the *Risen Christ* of Santa Maria sopra Minerva²⁶. The King had long sought an original sculpture by the master, but was now willing to settle for a substitute in the form of a cast. Primaticcio was already in Rome at the king's behest making molds of some of the famous sculptures from the Cortile Belvedere, which were used to cast bronze sculptures to adorn the royal château of Fontainebleau²⁷. The *Pietà* would only be cast in plaster, likely because it was intended for an indoor location²⁸.

The molds commissioned by François I helped reify the canon of excellence in European sculpture. His acceptance of a plaster cast helped to elevate the status of this otherwise humble medium. Casts were typically used as teaching aids in artists' studios, but at Fontainebleau, they were valued as aesthetic objects. Because molds are formed via direct physical contact with the archetype, they possess a tactile memory of the hand of the original artist. When well done, casts appear largely unmediated by the secondary artist – instead retaining the agency of the original creator. They 'ensoul' the spirit of the original²⁹, and in this sense are akin to a Byzantine icon. Like icons, casts act as 'experiential' mediators – in this case

²⁵ VERESS, *La fortuna della Pietà*, cit., Cat. A, No. 19.

²⁶ COX-REARICK, Janet, *The Collection of Francis I. Royal Treasures*, New York, 1995, pp. 295-296.

²⁷ HASKELL, Francis and PENNY, Nicholas, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven and London, 1998, pp. 3-6.

²⁸ It was installed in the *haute chapelle* and disappeared c.1664. COX-REARICK, *The Collection of Francis I*, cit., pp. 313-314.

²⁹ HILLER VON GAERTRINGEN, Hans Georg, *Masterpieces of the Gipsformerei. Art manufacture of the Staatliche Museen zu Berlin since 1819*, Munich, 2012, p. 90.

allowing beholders without access to the original to experience Michelangelo's *Pietà*.

The king's collection helped to promulgate a taste for collecting plaster casts in European courts, and his original molds were quite valuable. Soon after the king's death in 1547, Leone Leoni, sculptor to holy Roman emperor Charles V, traveled to Brussels and France to meet Primaticcio and negotiate for their purchase³⁰. Once back in his native Milan, Leoni began producing his own private cast collection³¹. Leoni owned an impressive collection of paintings, drawings, sculptures by leading masters, and other curiosities worthy of a *wunderkammer*, and now could boast the largest plaster cast collection in private hands. His palatial home in Milan, the Casa Omenone, became an important destination for visitors, artists, and cultured elites³². His display of a cast of the Vatican *Pietà* – a full-scale, three-dimensional simulacrum of the original – is yet another step on its path toward secularization and musealization.

Reclaiming and reframing the *Pietà* (1568-1609)

In 1568, during the reign of Pius V (1566-1572), and four years after Michelangelo's death, the *Pietà* was moved from the *secretarium* to the canon's choir (fig. 63, q), where it was dramatically reframed and recontextualized. The canon's choir had been endowed by pope Sixtus IV (della Rovere) in 1479, and was dedicated to the Immaculate Conception. The space functioned as the permanent choir of the chapter of Saint Peter's (or, college of canons)³³, and as a mausoleum for Sixtus³⁴. By the 16th century, the chapter of Saint Peter's had vastly increased their wealth and prestige, and had grown to nearly 100 members. In 1568, Antonio Carafa, a chapter member elevated to the cardinalate, paid for the relocation to the canon's choir. Since no urgency compelled the move, it is said that Carafa gave one

³⁰ BOUCHER, Bruce, «Leone Leoni and Primaticcio's Moulds of Antique Sculpture», *Burlington Magazine*, 123, 1981, pp. 23-26.

³¹ HELMSTUTLER DI DIO, Kelley, «Leone Leoni's Collection in the Casa Degli Omenoni, Milan: The Inventory of 1609», *Burlington Magazine*, 145, 2003, pp. 572-578.

³² HELMSTUTLER DI DIO, Kelley, «Signs of Success: Leone Leoni's Signposting in Sixteenth-Century Milan», in Jonathan NELSON and Richard J. ZECKHAUSER (eds.), *The Patron's Payoff. Conspicuous Commissions in Italian Renaissance Art*, Princeton and Oxford, 2008, pp. 149-166.

³³ The chapter of Saint Peter's was charged with the physical and ritual maintenance of the basilica, including the recitation of the divine office. RICE, *The Altars and Altarpieces*, cit., pp. 7, 12-13.

³⁴ For a description of the canon's choir and Antonio and Piero Pollaiuolo's bronze tomb of Sixtus IV, see WRIGHT, Alison, *The Pollaiuolo Brothers. The Arts of Florence and Rome*, New Haven and London, 2005, pp. 374-376.

of the most famous religious works of art in Rome as an extravagant parting gift to his former colleagues³⁵.

Michelangelo's *Pietà* was placed on the altar between the pope's tomb and the apse, replacing an earlier sacrament tabernacle³⁶. In its new position, Michelangelo's sculpture was simultaneously historicized – enshrined like a venerated relic – and newly activated, assuming a participatory role in the drama of the choir. Christ's sacrifice, reenacted with the eucharistic offering during each mass, was now literally 'embodied' on the altar. And in this space, dedicated to her immaculacy, it was more clear than ever that the Virgin Mother was born without sin so that she could 'become' the metaphorical tabernacle of Christ. Through her, believers have access to the divine – and her role as intercessor was brought into sharper focus by her downcast gaze, once again directed to those awaiting final judgment – in this case Sixtus IV – who lay at her feet.

The timing of the 1568 move is significant. Occurring after the death of the artist, it gave the canons greater latitude to lay claim to the *Pietà* and to thoroughly recontextualize it. But the reframing and restaging of the *Pietà* was more than an act of generosity by Carafa, it was a clerical reclamation of a work that had become secularized through the reproductive arts, and a triumphal declaration of a resurgent Church. The Council of Trent had recently drawn to a close; its canons and decrees laying the groundwork for reform while reaffirming traditional beliefs and practices, including devotion to the Virgin Mary. In fact, the Council specifically reaffirmed the Mary's immaculacy³⁷.

The Virgin became a symbol of the revitalized Church of post-tridentine Rome. For example, in 1569, Francis Borgia (1510-1572), third superior general of the Society of Jesus, sought permission from pope Pius V to reproduce the *Salus Populi Romani*³⁸. Jesuits distributed tens of thousands of prints of this icon in their missionary activities³⁹. Pius was himself ardently devoted to the Virgin. His 1569 bull, *Consueverunt Romani Pontifices*, endorsed a uniform standard for the recitation of the holy rosary. In 1613, an extravagant chapel of multi-colored marble to house

³⁵ WEIL GARRIS BRANDT, «Michelangelo's *Pietà* », cit., p. 88, and n. 34. In fact, the *secretarium* was in use until the final demolition of the nave in 1605 under pope Paul V.

³⁶ In 1575, the altar was embellished with a multi-colored marble aedicule paid for by another chapter member, Ludovico Bianchetti. *Ibidem*, p. 88.

³⁷ *The canons and decrees of the sacred and oecumenical Council of Trent*, trans. J. WATERWORTH, London, 1848: <https://history.hanover.edu/texts/trent/trentall.html>, last accessed March 11, 2018.

³⁸ This was a thaumaturgic icon of Mary and Jesus believed to protect the health and well-being of Romans, housed in Santa Maria Maggiore.

³⁹ BAILY, Gauvin Alexander, *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Rome 1565-1610*, Toronto, 2009, p. 10; GARNETT and ROSSER, *Spectacular Miracles*, cit., p. 46.

the revered *Salus Populi Romani* in Santa Maria Maggiore was built. The reframing of cult images – mainly Marian – was an important part of the post-tridentine effort to appeal to the faithful⁴⁰. The installation of the *Pietà* in the canon's choir in 1568 is an early example of this practice. Carafa's offer to rescue the *Pietà* from its obscure location came at exactly the right moment, and the chapel of Sixtus IV, dedicated to Mary's immaculacy, provided just the right venue.

Transitions (1609-1749)

The canon's choir was torn down in 1609, in the final phases of the basilica's reconstruction. The canons were moved – first to the rotunda of Sant'Andrea (fig. 63, e), and then the southern transept of the new basilica. With each move, Michelangelo's *Pietà* and the tomb of Sixtus IV traveled with them⁴¹. By 1622, the new chapel of the choir was complete. Despite opposition from the Congregation of the Fabbrica of Saint Peter's⁴², the canons insisted that they be allowed to re-install the *Pietà*. Simon Vouet was commissioned to paint an altarpiece *per accompagnare le Pietà di Michel Angelo*⁴³. Now destroyed, the altar depicted God the Father and angels with the instruments of the Passion above, and a crucifix flanked by Saints Anthony and Francis below⁴⁴. The saints turned outward, gesturing towards the Virgin and Christ of the *Pietà*, activating the space in between and emphatically making the sculpture the focal point of the altarpiece.

Here, the *Pietà* settled in for a more than a century of ritual significance. Although contemporaries complained that it was extremely difficult to see or access⁴⁵, inventories reveal that precious donations continued to be made by the faithful – attesting to the continued devotional potency of the sculpture⁴⁶. In 1637, the *Pietà* was the second marian image in the basilica to be crowned by the chapter of Saint Peter's.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 41.

⁴¹ WEIL-GARRIS BRANDT, «Michelangelo's *Pietà*», cit., n. 152; RICE, *The Altars and Altarpieces*, cit., p. 216.

⁴² This administrative body was charged with oversight of the new basilica, and had chosen a cycle of Petrine subjects for the nave altars, including the choir. *Ibidem*, p. 10.

⁴³ *Ibidem*, p. 67 n. 22, and p. 217.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 217. See also SCHLEIER, Erich, «Vouet's destroyed St Peter's Altar-piece: Further Evidence», *Burlington Magazine*, 110, 1968, pp. 573-574.

⁴⁵ VASI, Giuseppe, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma*, Rome, 1763, pp. 333-334.

⁴⁶ JURKOWLANIEC, «A Miracle of Art», cit., p. 176.

Epilogue

Over the course of the century that followed, the post-tridentine Church began to lose its hold on power as European rulers became increasingly eager for nationhood. The city of Rome, long a mecca for religious pilgrims, also transformed into a destination for a new breed of secular pilgrim: the Grand Tourist, many hailing from protestant nations and deeply suspicious of catholicism⁴⁷. For these travelers, a visit to Rome provided an unparalleled cultural, historic and aesthetic education. They were drawn to the ruins of the Empire, the magnificent sculptures of the Cortile Belvedere, or the Capitoline Museum (1734). Of course, works of Renaissance masters were sought out and admired. Secular guidebooks, travel logs and diaries reveal that dutiful visitors found their way to the Sistine Chapel where they opined about the Last Judgment, or to San Pietro in Vincoli where they marveled at the heroic Moses⁴⁸. In these same books, the *Pietà* receives far less attention – maybe due to its obscure location – maybe because its subject matter combined with its continued ritual significance were barriers to Grand Tourists jittery about idolatry and mariolatry, both of which protestants scorned⁴⁹.

Understanding these larger changes helps to contextualize the final move of the *Pietà*, just before the Jubilee of 1750, to the altar of the Chapel of the Crucifix, the first chapel to the right of the entrance of the basilica (where it remains to this day)⁵⁰. Liberated from its confinement and centrality to the daily rituals of the canons – it was again transformed – now into a more universal symbol of the Church. With this final move, the process of decontextualization, secularization, and musealization that was initiated by its artistic progeny has arguably come full circle. Although the *Pietà* is one of the first things the visitor sees upon entering the basilica, the viewing experience has been dramatically altered. The sculpture is elevated above and wholly removed from the worshipper's space; Christ's face is nearly invisible, and the mournful intimacy of the Virgin's bowed head is all but imperceptible. Intimacy has been lost, and the sculpture appears dwarfed by its setting. Matters were only made worse by its installation behind bulletproof plexiglass after Lazlo Toth's 1972 hammer attack.

There is no small irony in the fact that today, casts and reproductions of the *Pietà* on display in private collections, museums, and communities of faith worldwide (one of which is steps away in the Vatican Museum) are frequently called upon

⁴⁷ HAYNES, Clare, *Pictures and Popery: Art and Religion in England, 1660-1760*, Burlington, 2006.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ I will explore the fate of the *Pietà* during the Grand Tour in a forthcoming study.

⁵⁰ SINDONE, Raffaella, *Della sacrosanta basilica di S. Pietro in Vaticano*, Rome, 1750, pp. 124 ff.

to serve as experiential mediators for the original. They invite intimacy, prolonged contemplation, even touch – rekindling the viewer’s sense of reverence and awe – whether they seek answers to questions of faith or nearness to the hand of the master.

Les tombes comme ‘preuves’ historiques dans les travaux d’erudition du XVII^e siècle: l’*Histoire de tous les cardinaux français de naissance* de François Duchesne

Haude Morvan (Université de Bordeaux Montaigne, UMS Ausonius)

Résumé

L’*Histoire de tous les cardinaux français de naissance*, publiée par François Duchesne en 1660, illustre l’érudition gallicane du Grand Siècle. Les tombes des cardinaux y sont convoquées à plusieurs titres: par leur beauté, elles illustrent les vertus des prélats; elles constituent des sources historiques, notamment par les armoiries et les inscriptions qu’elles comportent; elles sont des sources potentielles pour les portraits qui ornent le frontispice de chaque chapitre. Si l’espace réservé à la description de chaque tombe est réduit, deux exceptions sont notables: les enfes des cardinaux Hugues Aycelin et Nicolas de Saint-Saturnin dans l’ancienne église dominicaine de Clermont-Ferrand. Les raisons en sont explorées, en considérant notamment le réseau de correspondants de François Duchesne.

Mots-clés

XVII^e siècle, cardinaux, historiographie, Clermont-Ferrand

Les historiens de l'art médiéval sont depuis longtemps familiers des travaux des érudits et antiquaires du Grand Siècle, jalons essentiels pour la connaissance d'œuvres perdues ou lacunaires. À côté de figures bien connues, telles que François-Roger de Gaignières ou Bernard de Montfaucon, certains ont toutefois reçu moins d'attention: c'est le cas de François Duchesne (1616-1693), historiographe du roi et auteur, entre autres, d'une *Histoire de tous les cardinaux français de naissance* parue en 1660. Cet ouvrage mériterait d'être considéré de plus près par les historiens de l'art, notamment pour les portraits reproduits en exergue de chaque chapitre, dont le potentiel a pourtant été ponctuellement mis en évidence¹ (fig. 66 et 68).

François Duchesne reste aussi étonnamment absent des études sur les méthodes de l'érudition moderne et sur ses réseaux. Ce champ historiographique connaît actuellement un dynamisme notable: de plus en plus, on ne se limite plus à considérer les travaux des érudits et antiquaires comme un réservoir de sources sur des documents et des objets complètement ou partiellement perdus, mais on s'attache à en comprendre les motivations et les méthodes, étape nécessaire pour une utilisation pertinente de ces intermédiaires entre nous-mêmes et nos objets d'étude².

Dans cette perspective, les présentes pages proposent de pénétrer dans le cabinet de travail de François Duchesne, sis rue de la Harpe à Paris, pour analyser les rouages de l'*Histoire de tous les cardinaux* et, plus particulièrement, la place qu'y tiennent les tombeaux médiévaux dans la construction du discours historique.

Entre rigueur scientifique et apologie de l'Église gallicane

À l'époque de François Duchesne, dans le sillon ouvert par les philologues humanistes de la Renaissance, l'histoire se constitue en une réelle science, fondée sur des preuves dont il convient de démontrer l'authenticité. C'est le siècle des bollandistes, des mauristes, des grands chantiers de catalogage des sources et de la constitution des sciences auxiliaires de l'histoire (diplomatique, épigraphie, héraldique, numismatique...). Les érudits peuvent s'appuyer sur des réseaux, qui vont d'une échelle locale jusqu'à une échelle européenne, afin de s'échanger des

¹ BARON, Françoise, «Fragments de gisants avignonnais», *Revue du Louvre*, 28, 1978, pp. 73-83.

² À titre d'exemples, on mentionnera le projet *Collecta*, mené par Anne Ritz-Guilbert autour de l'activité de François-Roger de Gaignières (<https://www.collecta.fr>), et les récents colloques consacrés à Étienne Baluze, Jean Mabillon, et Claude-François Ménéstrier: BOUTIER, Jean (dir.), *Étienne Baluze, 1630-1718. Erudition et pouvoirs dans l'Europe classique*, Limoges, 2008; SABATIER, Gérard (dir.), *Claude-François Ménéstrier et le monde des images*, actes du colloque international tenu à Grenoble en octobre 2005 pour le tricentenaire de la mort de Claude-François Ménéstrier, Grenoble, 2009; LECLANT, Jean, VAUCHEZ, André, et HUREL, Daniel-Odon (dir.), *Dom Jean Mabillon, figure majeure de l'Europe des lettres*, actes des deux colloques du tricentenaire de la mort de dom Mabillon (Solesmes, 18-19 mai 2007; Paris, 7-8 décembre 2007), Paris, 2010.

copies de documents, des originaux, des livres imprimés, des gravures. Les papiers de François Duchesne, conservés à la Bibliothèque nationale de France, révèlent plusieurs dizaines de correspondants, parmi lesquels on trouve de grandes figures de l'érudition moderne (Du Cange, Pierre d'Hozier, Étienne Baluze, Luc d'Achery...)³.

L'*Histoire de tous les cardinaux* fait partie d'un important corpus d'ouvrages de l'époque moderne consacrés aux prélats français, dont les enjeux dépassent la simple érudition historique pour nourrir les prétentions de la monarchie française face au Saint-Siège⁴. On y compte, notamment, la *Gallia Purpurata* de Pierre Frizon (1638), et les *Vitae paparum Avenionensium* d'Étienne Baluze (1693). Par sa forme, l'*Histoire de tous les cardinaux* entre aussi dans une catégorie de livres alors en vogue, à savoir le recueil prosopographique organisé de manière chronologique et illustré de portraits, catégorie dans laquelle on rencontre surtout des histoires dynastiques, comme l'*Histoire de France* de François Mézeray (trois tomes entre 1643 et 1651). Comme leurs modèles antiques, ces ouvrages ont une visée édifiante et morale en proposant au lecteur des *exempla*.

Ces différentes dimensions s'entremêlent chez François Duchesne: il est à la fois un historien menant un travail rigoureux de récolte et de critique des sources, un apologiste de l'Église gallicane, et un 'curieux' se passionnant pour la constitution d'une collection de portraits. Ces trois visages apparaissent d'emblée dans le titre complet de son ouvrage: *Histoire de tous les cardinaux françois de naissance, ou qui ont été promus au cardinalat par l'expresse recommandation de nos rois, pour les grands services qu'ils ont rendus à leur État, et à leur couronne, comprenant sommairement leurs légations, ambassades et voyages par eux faits en divers pays et royaumes, vers les papes, empereurs, rois, potentats, républiques, communautés et universités, pour affaires importantes à l'Église universelle, et à l'Auguste Majesté de nos souverains. Enrichie de leurs armes et de leurs portraits. Divisée en deux tomes et justifiée par titres et chartes du trésor de sa majesté, arrêts des parlements de France, registres des chambres des comptes, donations, fondations, épitaphes, testaments, manuscrits, anciens monuments, chroniques et cartulaires d'abbayes et autres histoires publiques et particulières.*

Le volume principal, divisé en deux livres, comprend les biographies des cardinaux du XI^e siècle à la fin du Grand Schisme, avec des renvois marginaux aux sources réunies dans le volume annexe de *Preuves*. Cette rigueur scientifique, qui

³ Il n'existe pas de catalogue des papiers de François Duchesne: ses notes et les lettres de ses correspondants, en grande partie mélangées à celles rassemblées par son père, André Duchesne, sont divisées entre plusieurs volumes des fonds Nouvelles Acquisitions Françaises (NAF, 22092-22094) et Duchesne.

⁴ CHIFFOLEAU, Jacques, «Baluze, les papes et la France», in BOUTIER (dir.), *Étienne Baluze*, cit., pp. 163-261.

conduit à soumettre systématiquement à la critique du lecteur les sources originales, est toutefois étroitement imbriquée avec l'ambition apologétique. La critique de la tradition historiographique s'exerce en effet d'autant plus volontiers lorsqu'elle est défavorable à un prélat. Ainsi, dans le chapitre sur le cardinal cistercien Jean de Bussières (mort à Avignon en 1376), Duchesne utilise la tombe pour contredire les auteurs hostiles au cardinal à l'intérieur même de son ordre:

«Son corps fut apporté à Clairvaux et déposé entre les tombeaux du pieux et dévot abbé saint Bernard et des saints martyrs Eutrope, Zozine et Bonoze, avec un épitaphe qui ne fait qu'une simple mention de son nom et de ses qualités, quoique quelques mémoires manuscrits de cette abbaye nous veulent persuader que le cardinal de Bussières ait été très mauvais dispensateur des biens de cette église, qu'il en ait aliéné beaucoup d'immeubles, et vendu les trésors, et que pour cette raison, par un secret jugement de Dieu, lorsque son corps fut apporté pour y être enseveli, il fut impossible de le faire entrer dans l'église, en sorte qu'il le fallut laisser dehors proche des murailles, entre lesquelles il fut inhumé sous un petit tombeau élevé de terre d'environ un pied»⁵.

L'extrait des mémoires manuscrits incriminés est reproduit dans le volume de *Preuves*. Duchesne ne prête pas plus de foi à la légende d'une *damnatio memoriae* qui aurait conduit à masquer le visage du cardinal dans une série de portraits:

«Divers auteurs ont écrit que le cardinal de Bussières est peint au naturel dans la grande salle de Cîteaux, mais qu'à cause qu'il avait emporté à Venise la croix d'or de ce monastère pour se faire cardinal, au lieu d'avoir le visage à découvert comme les autres abbés, qui y sont aussi représentés au vif, il a son chapeau de cardinal enfoncé si avant en la tête, qu'on ne lui voit ni le front ni les yeux. Si dans le temps que Galas ravagea la Bourgogne, les portraits qui étaient en la grande salle de l'abbaye de Cîteaux n'eussent point été perdus et dissipés, j'aurais su la vérité de cette fable, parce que pour contenter ma curiosité et celle du public, un mien ami m'eut envoyé le crayon de Jean de Bussières, ce qui est maintenant hors de son pouvoir, puisqu'il n'y

⁵ DUCHESNE, François, *Histoire de tous les cardinaux français de naissance*, Paris, 1660, Livre II, p. 640.

reste aucune table du naufrage, et qu'on ne voit aujourd'hui dans cette salle la représentation de pas un des abbés qui ont présidé à ce monastère»⁶.

Dans ce contexte apologétique, les adjectifs utilisés de manière récurrente pour qualifier les tombeaux des cardinaux («superbe mausolée, magnifique tombeau») doivent donc être considérés comme des jugements moins artistiques que moraux, dans la lignée des chroniques médiévales qui faisaient de la beauté des funérailles et du monument le reflet des vertus chrétiennes du défunt⁷. C'est d'ailleurs ainsi que Duchesne justifie son excursus de cinq pages sur la tombe du cardinal Hugues Aycelin († 1297) dans l'église des frères prêcheurs de Clermont (je reviendrai plus loin sur les raisons de cette description d'une longueur inhabituelle):

«Je ne m'arrêterai pas dorénavant si longtemps à la description des tombeaux des princes de l'Église, quelques magnifiques qu'ils puissent être, parce que ce serait une chose hors de mon sujet. Mais je n'ai pas pu m'empêcher de donner au public, quoiqu'assez succinctement, un échantillon de la beauté de celui du cardinal de Billom, afin que la postérité sache qu'on ne saurait trop révéler les cendres des hommes qui surpassent les autres en naissance et en vertu, et qui sont revêtus des premières et plus éclatantes dignités de l'Église, entre lesquels ce prélat a toujours paru comme une des premières lumières de son temps, par le progrès, la conduite et la fin de sa vie, et que, pour les enfermer dignement, il n'y a rien dans la nature d'assez relevé»⁸.

Le tombeau comme 'preuve' historique

L'intérêt pour les tombeaux ne se limite toutefois pas à cet enjeu d'apologie et d'édification morale: comme d'autres érudits de son temps, Duchesne les convoque comme des sources historiques pour servir à la restitution des faits et des généalogies. Si certains de ses pairs se contentent d'en recopier les armes et les épitaphes, à l'instar de Jean le Laboureur dans ses *Tombeaux des personnes illustres, avec leurs éloges, généalogies, armes et devises* (1642), d'autres prennent en compte la réalité matérielle des monuments en faisant des relevés détaillés. Parmi les plus

⁶ *Ibidem*.

⁷ Voir par exemple SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, ed. Giuseppe SCALIA, Turnhout, 1998-1999 (2 volumes avec pagination continue), pp. 779-780 et 785.

⁸ DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, p. 318.

illustres, on citera Francesco Gualdi à Rome⁹, François-Roger de Gaignières en France¹⁰, ou Samuel Guichenon en Savoie (ce dernier est d'ailleurs un correspondant régulier de François Duchesne)¹¹. Selon l'analyse d'Anne Ritz-Guilbert, la transcription de la matérialité des objets par le dessin relève d'un souci d'authentification, comparable à celui qui pousse à reproduire la calligraphie originale et les sceaux dans la copie des chartes¹². La constitution d'un 'musée de papier' répond aussi à des enjeux de conservation: les trois érudits mentionnés se sont insurgés contre les destructions de tombeaux anciens.

François Duchesne ne consacre pas aux monuments funéraires une étude systématique comparable à celle d'un Francesco Gualdi ou d'un Gaignières. Comme beaucoup d'historiens et antiquaires de son temps, il s'intéresse aux tombeaux essentiellement pour les armoiries et les épitaphes, ces dernières étant généralement transcrites intégralement dans le volume de *Preuves* lorsqu'elles ne sont que résumées dans le volume principal. Les notes que lui transmettent ses correspondants dépassent cependant parfois ces seules informations, qu'ils en aient pris l'initiative ou que Duchesne en ait fait la demande. Ainsi, parmi les documents envoyés à l'historiographe, vraisemblablement dans le cadre d'une recherche généalogique, on trouve une description des tombes de la famille de Melun, dans l'église des sœurs du tiers ordre de saint François à La Bassée (Pas-de-Calais), avec un luxe de détails concernant, outre les épitaphes et les armes, les dimensions, les matériaux, l'iconographie¹³.

La plus grande passion que j'ai eu dans cette entreprise a été de pouvoir recouvrer, de suite et sans interruption, les crayons de tous les cardinaux

Les tombeaux représentent pour François Duchesne un intérêt supplémentaire: ils sont une des sources pour les portraits des cardinaux qu'il a soigneusement rassemblés. Dans son ouvrage, chaque chapitre s'ouvre par un médaillon ovale contenant un portrait en buste du cardinal ou, en l'absence de portrait, ses armes.

⁹ FEDERICI, Fabrizio, «Il trattato Delle memorie sepolcrali del cavalier Francesco Gualdi: un collezionista del Seicento e le testimonianze figurative medievali», *Prospettiva*, 110-111, 2003, pp. 49-59; FEDERICI, Fabrizio, GARMS, Jörg, *Tombs of illustrious Italians at Rome: l'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, Firenze, 2011.

¹⁰ Voir en dernier lieu RITZ-GUILBERT, Anne, *La collection Gaignières: un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris, 2016.

¹¹ SPIONE, Gelsomina, «La storiografia sabauda e le fonti visive: fortuna del Medioevo nella seconda metà del XVII secolo», in Giovanni ROMANO (a cura di), *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei Primitivi piemontesi*, atti del convegno (Alba, 11-12 novembre 2004), Alba, 2007, pp. 43-58.

¹² RITZ-GUILBERT, *La collection Gaignières*, cit., en particulier pp. 124-136 et 246-247.

¹³ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), NAF 22094, f. 198.

Comme je l'ai mentionné précédemment, cette mise en page est fréquente dans les ouvrages prosopographiques contemporains. Elle constitue un avatar des galeries de portraits d'hommes illustres qui décoraient notamment les bibliothèques et cabinets de curiosités, dans l'idée que la fonction édifiante et exemplaire de ces personnages impliquait non seulement l'étude de leurs actions et de leurs écrits, mais aussi la mémoire de leurs traits physionomiques authentiques (ou pensés comme tels)¹⁴.

Dans ce contexte, l'originalité de Duchesne réside surtout dans la rigueur avec laquelle il indique presque systématiquement en marge de chaque portrait la localisation de l'original (monument ou objet) et le nom de celui qui lui en a transmis le 'crayon'. Il privilégie les portraits des prélats 'au naturel', figurant, par exemple, sur des vitraux, des peintures ou des médailles. Ainsi, le portrait du cardinal Nicolas de Saint-Saturnin († 1382), frère prêcheur nommé au cardinalat par l'anti-pape Clément VII, est tiré selon la légende d'«un tableau qui est dans l'église des Jacobins de Clermont en Auvergne», et il a été fourni à Duchesne «par les soins du révérend père Paul le Marchand, prieur de ce monastère»¹⁵ (fig. 66). Ce «tableau» n'est autre que la peinture qui orne le fond de l'enfeu du prélat, encore visible aujourd'hui, et que Duchesne a préféré au gisant qui faisait partie du même monument¹⁶: le cardinal y apparaît de profil, coiffé de sa mitre, agenouillé au pied de la croix et les mains jointes (fig. 67).

C'est seulement à défaut d'un portrait 'au naturel' que Duchesne a recours aux gisants, qui sont alors généralement renversés à la verticale, les yeux ouverts, selon un principe employé aussi par Gualdi ou Gaignières. L'effet est parfois étrange: les portraits des cardinaux Pierre de Festigny et Jean Rolland conservent ainsi les bras croisés de leur effigie funéraire¹⁷, tandis que d'autres gardent même toutes les caractéristiques du gisant (le coussin sous la tête, les yeux fermés, les mains jointes, parfois même le soubassement) malgré le renversement à la verticale¹⁸ (fig. 68).

La recherche de ces portraits aurait constitué, selon la préface de l'*Histoire de tous les cardinaux*, le cœur de l'intérêt de l'auteur, qui apparaît alors davantage comme un collectionneur et un curieux que comme un historien.

¹⁴ SCHNAPPER, Antoine, *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections françaises au XVII^e siècle*, Paris, 1988, pp. 123-133.

¹⁵ DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, p. 658.

¹⁶ Le gisant n'est pas conservé, mais il l'était encore à l'époque de Duchesne, comme en témoigne la description sur laquelle je reviendrai plus loin.

¹⁷ DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, pp. 685 et 698.

¹⁸ C'est le cas, par exemple, des portraits de Guillaume Pierre Godin et de Pierre des Prés: *Ibidem*, pp. 385 et 436.

«Cependant, le lecteur se tiendra, s'il lui plaît, pour averti, que la plus grande passion que j'ai eu dans cette entreprise, a été de pouvoir recouvrer de suite et sans interruption, les crayons de tous les cardinaux, dont les actions sont décrites en cette Histoire, soit qu'ils aient été peints au naturel pendant leur vivant, soit que l'on ait élevé quelques statues sur un piédestal à leur honneur, ou quelques superbes monuments à leur gloire, ou qu'ils aient été simplement gravés sur leurs tombes après leur mort, ou érigés sur quelques beaux mausolées, soit en marbre, en cuivre, ou en bronze, ou représentés dans les vitres des églises où ils ont fait du bien, ou possédé des bénéfiques, ou conservés dans les Galeries des princes et des rois, sous lesquels ils ont dignement servi, ou dans les cabinets des curieux, qui font une recherche exacte de portraits; et de n'épargner pour cet effet, ni la correspondance que j'ay pu avoir avec un nombre considérable des plus doctes de l'Europe, ni l'argent qu'il a fallu pour en faire la dépense depuis vingt ans entiers que je les amasse»¹⁹.

Pour constituer sa collection, notre érudit a pu s'appuyer sur des dessins déjà réunis par son père, l'historiographe André Duchesne (1584-1640)²⁰. Il a par ailleurs largement mobilisé son réseau: la question des 'crayons' revient régulièrement dans sa correspondance, ses contacts se chargeant de faire exécuter par des peintres des copies de portraits figurant sur des tombeaux, vitraux ou peintures²¹, ou lui ouvrant leurs collections de médailles. Ainsi, Gaspard de Monconys, sieur de Liergues, conseiller d'État et lieutenant criminel au baillage et siège présidial de Lyon, transmet à Duchesne de nombreux dessins réalisés à partir de monuments de la région lyonnaise²², mais aussi à partir de médailles qui faisaient la célébrité de son cabinet²³.

¹⁹ *Ibidem*, préface sans pagination.

²⁰ *Ibidem*, pp. 356, 434, 641, 645.

²¹ L'historiographe de la maison de Savoie, Samuel Guichenon, écrit ainsi à Duchesne le 24 janvier 1653 pour dire qu'il a *envoyé un peintre à Varambon pour prendre le crayon du cardinal de la Palud et de sa sépulture* (Paris, BnF, Duchesne 30, f. 104). Dans une lettre du 26 avril de la même année, il annonce à Duchesne avoir obtenu *le nouveau crayon du cardinal de Brogny, son testament, son codicille et sa fondation du collège d'Avignon* (*Ibidem*, f. 107). Samuel Guichenon a publié plusieurs dessins de tombes dans son *Histoire généalogique de la Royale maison de Savoie*.

²² DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, p. 711.

²³ *Ibidem*, pp. 651 et 705. Antoine Schnapper a souligné le lien étroit qui existe à l'époque moderne entre la constitution de collections de dessins d'hommes illustres et la naissance d'une passion pour la numismatique (SCHNAPPER, *Le géant*, cit., pp. 133-140).

Deux cas à part: les tombes cardinalices de l'église dominicaine de Clermont

L'intérêt de François Duchesne pour les tombeaux est donc triple. Premièrement, dans la lignée d'une tradition médiévale, ils ont pour lui une fonction édifiante: dans leur matérialité, dans la préciosité des matériaux notamment, ils transmettent la mémoire des vertus du défunt. Deuxièmement, ils ont valeur de 'preuves' historiques, en particulier à travers les inscriptions et les motifs héraldiques qu'ils comportent. Troisièmement, ils constituent une des sources possibles pour les portraits. Par conséquent, François Duchesne n'accorde généralement pas de place aux motifs iconographiques ou ornementaux qui ne sont pas le portrait ou les armes, même pour des monuments aussi superbes et au programme aussi complexe que celui du cardinal Lagrange à Avignon, pour ne citer qu'un exemple. Habituellement, la biographie de chaque prélat se termine par une mention du lieu de sépulture, et la tombe en elle-même n'est décrite qu'en une phrase.

Deux exceptions sont toutefois notables. Duchesne a réservé cinq pages au tombeau du cardinal Hugues Aycelin († 1297), dans l'église dominicaine de Clermont, qu'il qualifie même d'«un des plus superbes qui soit en France»²⁴: sont consignés minutieusement les dimensions de l'ensemble et de chaque partie, l'iconographie dans ses moindres détails, les motifs armoriés, les matériaux et les techniques employés, au point qu'on y verrait volontiers la description d'un artiste plus que celle d'un érudit, à plus forte raison lorsque l'on constate que l'épithète qui se trouvait entre le soubassement et la caisse en métal, premier élément qu'un historien aurait noté, n'a pas été recopiée. Plus loin, Duchesne décrit sur une demie-page la tombe du cardinal Nicolas de Saint-Saturnin, située en face de celle de Hugues Aycelin dans la deuxième travée orientale de l'église²⁵. Il s'agit de témoignages précieux, puisqu'ils constituent notre seule source sur les parties

²⁴ DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, pp. 314-318.

²⁵ *Ibidem*, p. 660: «Son corps fut apporté suivant son désir dans l'église des frères prêcheurs de la ville de Clermont en Auvergne, où il reçut les honneurs de la sépulture, en un superbe tombeau qui fut élevé à sa gloire, et enchâssé dans le mur, sous la seconde volée des voûtes du chœur, au-dessus de la porte qui donne entrée en la chapelle de la Madeleine vers le grand autel, sur lequel est sa représentation en marbre blanc, revêtu des habits de l'ordre, la mitre en tête, appuyée sur un coussin de pierre, les mains posées l'une sur l'autre, et couchées sur l'estomac, les pieds arrêtés sur deux petits chiens, pour dénoter la fidélité avec laquelle il avait vécu dans l'Église. Ce sépulcre est couvert d'une arcade, accompagnée de six niches, au milieu desquelles sont des anges en plate peinture à ailes éployées, qui tiennent tous en main les pièces mystérieuses de la Passion de notre Sauveur. Au dossier du mur qui fait le derrière du sépulcre, est figuré un grand Crucifix qui emplit tout l'espace. Trois anges reçoivent le sang qui découle des mains et du côté; à droite sont les trois Maries avec S. Jean; à gauche nombre de Juifs, et au pied le portrait de Nicolas de S. Saturnin à genoux, pontificalement vêtu, la mitre en tête, les mains jointes et élevées vers le ciel; ce qui fait un merveilleux effet dans cette enfonçure, et donne beaucoup de grâce et d'ornement au magnifique mausolée, qui a été dressé en l'honneur de ce cardinal».

disparues de ces deux enfeus, à savoir le soubassement de pierre et la caisse en métal émaillé pour Aycelin, et le gisant de marbre pour le cardinal de Saint-Saturnin, ainsi que sur l'état des baldaquins et des décors peints avant la restauration du XIX^e siècle²⁶ (fig. 69).

Cette prolixité sur les deux tombeaux clermontois est certainement liée à la source locale de François Duchesne. Dans l'*Histoire de tous les cardinaux* et dans le volume annexe de *Preuves*, l'historiographe mentionne essentiellement deux correspondants à Clermont. Le premier est Monsieur de Champflour, conseiller d'État, qui lui transmet le «crayon» d'une image du cardinal Hugues Aycelin qui ornait la porte de la sacristie de l'église, et que Duchesne utilise pour le frontispice du chapitre²⁷. Ce même Monsieur de Champflour a également fourni à Duchesne la copie de plusieurs sources textuelles, notamment les deux testaments du cardinal²⁸. Le deuxième correspondant clermontois est le prieur du couvent dominicain, Paul le Marchand: outre la copie de divers documents conservés dans ses archives²⁹, il a fourni à Duchesne le dessin qui a servi à la gravure du portrait de Nicolas de Saint-Saturnin (fig. 66).

Paul le Marchand me semble être l'intermédiaire le plus probable pour la description des deux tombes. L'ordre des frères prêcheurs a toujours accordé une attention marquée aux tombes de ses membres illustres. Ainsi, dans les chroniques conventuelles des XIII^e-XIV^e siècles, les épitaphes des cardinaux sont souvent recopiées et leurs tombes brièvement décrites³⁰. Plus tard, au XVII^e siècle, lorsque les maîtres généraux demandent à chaque prieur d'envoyer à Rome un mémoire sur l'histoire de son couvent afin de servir aux annalistes, on trouve parmi les thèmes à traiter les tombes des personnes illustres (membres de l'ordre et bienfaiteurs)³¹.

²⁶ Pour une analyse de la tombe de Hugues Aycelin: MORVAN, Haude, «La tombe du cardinal Hugues Aycelin († 1297) à Clermont: le manifeste d'une famille au faite de son ascension», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, 112, 2017, pp. 53-86.

²⁷ DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, p. 306.

²⁸ DUCHESNE, François, *Preuves de l'histoire de tous les cardinaux français de naissance*, Paris, 1660, pp. 230-246. Les testaments du cardinal ont été publiés dans PARAVICINI BAGLIANI, Agostino, *I testamenti dei cardinali del Duecento (Miscellanea della Società romana di storia patria, 25)*, Roma, 1980, pp. 276-320.

²⁹ DUCHESNE, *Preuves*, cit., pp. 230 et 487-492.

³⁰ Voir par exemple la chronique d'Orvieto: GIOVANNI MACTEI CAOCIA, *Chronique du couvent des Prêcheurs d'Orvieto*, Aimé-Marie VIEL - Paul-Marie GIRARDIN (éd.), Rome-Viterbe, 1907.

³¹ Sur ce grand mouvement de centralisation documentaire et plus généralement sur l'érudition historique chez les frères prêcheurs à l'époque moderne, voir: MONTAGNES, Bernard, «Le tricentenaire d'A. Cloche», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 58, 1987, pp. 221-289, en particulier pp. 263-289; GADRAT, Christine, «L'enquête de l'ordre dominicain de 1694», in LECLANT, VAUCHEZ, HUREL (dir.), *Dom Jean Mabillon*, cit., pp. 587-603. Sur l'apport de ces travaux pour la connaissance de l'architecture des couvents, de leur décor et des tombes, voir: MORVAN, Haude, «Arte medievale in Dalmazia: notizie dall'Archivio generale dei frati predicatori», *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge*, 128-1, 2016, pp. 213-225; EAD., «The Preachers and the Evolution of Liturgical Space in Italy, 13th-16th

Malheureusement, aucun mémoire sur le couvent clermontois n'est conservé dans les archives générales de l'ordre à Rome, soit que le couvent n'ait pas répondu aux appels, soit que le manuscrit ait été perdu³². Par ailleurs, les documents et lettres envoyés par les informateurs clermontois ne font pas partie du volume NAF 22092 de la Bibliothèque nationale de France qui conserve les papiers rassemblés par André et François Duchesne pour le volume sur les cardinaux, et leurs lettres semblent également être introuvables.

Si l'on part du postulat que le prieur Paul le Marchand est bien l'émissaire des descriptions des deux tombes cardinalices qui se trouvaient dans son couvent, il faut s'interroger sur les raisons qui ont poussé Duchesne à les reproduire entièrement, d'autant plus dans le cas d'Aycelin qui est le plus détaillé. Duchesne donne lui-même deux raisons à son excursus. D'une part, comme je l'ai déjà évoqué précédemment, il souligne que la beauté de la tombe illustre les vertus du cardinal proposé en *exemplum virtutis* au spectateur et au lecteur. D'autre part, au sein d'un débat historiographique sur l'emplacement de la sépulture du cardinal, la beauté de la tombe est une preuve que le corps a bien été ramené de Rome à Clermont, car «l'on n'aurait pas bâti si somptueusement pour n'y renfermer que de l'air et du vent, ou le simple cœur de ce prélat, comme l'assurent quelques historiens»³³.

Ces arguments, toutefois, auraient pu justifier des développements sur bien d'autres monuments funéraires cités dans *l'Histoire de tous les cardinaux*. Les raisons profondes du traitement du tombeau Aycelin tiennent sûrement davantage à ses singularités que j'ai analysées dans un article publié en 2017 dans la *Revue d'histoire ecclésiastique*, à savoir, en premier lieu, la richesse des matériaux employés et, en second lieu, l'ampleur du programme héraldique, sans pareil dans le corpus des tombes de prélats contemporaines qui n'incluent habituellement que les armes familiales du défunt, éventuellement accompagnées de celles de sa charge.

Considérons d'abord le premier point. Il semble que, parmi les œuvres médiévales, Duchesne réserve un traitement particulier aux matériaux précieux. Il s'attarde en effet à une autre reprise sur des objets, avec un certain déploiement de détails, dans la biographie de Pierre Girard. Le prélat, nommé au cardinalat par l'anti-pape Clément VII et mort à Avignon en 1415, avait offert à la collégiale de Saint-Symphorien-sur-Coise des pièces de paramentique et différents objets orfèvrés, en particulier un somptueux reliquaire contenant des fragments de la

Century», in Eleanor GIRAUD, Christian LEITMER (dir.), *The Medieval Dominicans. Books, Buildings, Music and Liturgy*, Turnhout (à paraître).

³² Sur l'histoire tourmentée du fonds Libri, voir KOUDELKA, Vladimír J., «Il fondo Libri nell'Archivio Generale dell'Ordine Domenicano», *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 38, 1968, pp. 99-147, pp. 99-105.

³³ DUCHESNE, *Histoire de tous les cardinaux*, cit., Livre II, p. 314

Vraie Croix dont Duchesne précise les dimensions, les matériaux et l'iconographie³⁴. Ces détails contribuent certainement, dans l'esprit de Duchesne, à donner du crédit à un cardinal nommé par un des papes avignonnais de l'époque du Grand Schisme.

Outre la richesse des matériaux, c'est certainement la dimension d'armorial monumental qui a attiré l'attention de Duchesne. L'Ancien Régime a porté à sa maturité le phénomène culturel et social, né au moyen-âge, de création et d'utilisation des armoiries³⁵. Les études généalogiques et héraldiques étaient centrales dans la formation et dans les intérêts des érudits de la République des Lettres dont Duchesne faisait partie, et elles générèrent de nombreux traités. Elles éclairaient l'histoire passée et, en même temps, elles avaient des applications dans la société du temps, donnant naissance à charges spécifiques dans l'administration royale. Pierre d'Hozier, qui occupa les fonctions de généalogiste du roi et juge d'armes de France, figure d'ailleurs parmi les correspondants réguliers de François Duchesne. L'historiographe de la rue de la Harpe a peut-être vu dans le programme héraldique de la tombe Aycelin une 'preuve' pouvant contribuer au débat sur les familles d'Auvergne³⁶.

On peut également se demander si Duchesne, fervent sujet de son roi, n'a pas perçu la charge philo-capétienne du monument Aycelin. J'ai démontré, dans mon article de 2017, que l'emploi du métal émaillé et le programme héraldique complexe manifestent une filiation volontaire et programmatique avec des tombes réalisées pour des membres de la famille capétienne et de grandes familles princières de leur entourage.

³⁴ *Ibidem*, p. 712: «Étant dans le lieu de sa naissance au mois d'août de l'année 1407, il fit construire le clocher, le chœur et la grande nef de l'église, et mettre en divers endroits des voûtes, et dans toutes les vitres, ses armes supportées par deux anges, avec le chapeau de cardinal soutenu par un autre ange; à laquelle église il donna de superbes ornements sacerdotaux complets, conservés jusques à présent, avec une belle tapisserie, et une notable partie du bois de la vraie Croix, qu'il tenait de la libéralité du même pape Clément VII, laquelle il fit enchâsser en une pièce d'or enrichie de pierreries, et enclavée dans une grande croix d'argent doré de la hauteur d'une coudée, posée sur un superbe piédestal porté par quatre lions, avec les images de saint Pierre et de saint Paul, élevées sur deux piliers, au bas desquels, et environ sur le milieu du pied de cette magnifique croix, est la figure de sainte Hélène proche de trois anges, ayant les ailes éployées, et les corps suspendus, soutenant et adorant le bois précieux de la Passion de notre Sauveur; aux quatre coins duquel sont aussi les statues des quatre évangélistes, émaillées et représentées suivant la vision d'Ézechiel, le tout d'un travail industriel, et artistement élaboré. Il fit aussi présent à la même église d'un tabernacle accompagné de deux anges, lesquels encore qu'ils ne soient que de cuivre aussi bien que le tabernacle, passent néanmoins dans l'estime des hommes pour être de valeur de huit cents écus».

³⁵ Bien que les recherches sur l'héraldique à l'époque moderne soient encore largement en deçà des études consacrées à la période médiévale, elles connaissent actuellement un développement dont témoigne le très bel ouvrage de Philippe Palasi: PALASI, Philippe, *Jeux de cartes et jeux de l'oie héraldiques aux XVII^e et XVIII^e siècles: une pédagogie ludique en France sous l'Ancien Régime*, Paris, 2000.

³⁶ En 1645, Christophe Justel avait publié une *Histoire généalogique de la maison d'Auvergne...* (Paris: Vve de M. Du Puy), appuyée sur des documents dont l'authenticité fut contestée par Baluze.

Épilogue

L'apport de François Duchesne à notre connaissance de l'art funéraire médiéval est donc notable, et largement sous-estimé. Un inventaire précis des sources utilisées pour les gravures de *l'Histoire de tous les cardinaux* permettrait probablement de mettre le doigt sur d'autres dessins documentant des œuvres disparues ou lacunaires.

S'il est aujourd'hui peu utilisé, l'ouvrage de Duchesne a semble-t-il connu une fortune au XIX^e siècle. En effet, il est plausible qu'il ait été utilisé en 1861 par l'atelier de peintres piémontais, dirigé par le maître-verrier Émile Thibaud, qui restaura l'ancienne église dominicaine de Clermont, désormais propriété d'une communauté de Visitandines, et les tombes cardinalices qu'elle contenait. Même les parties qui ont été remplacées, comme les statues de saint Pierre et de saint Paul en terre cuite signées par l'atelier toulousain Virebent sur le monument Aycelin, correspondent à la description contenue dans *l'Histoire de tous les cardinaux* (fig. 69). D'autres parties des enfeus étaient certainement lacunaires ou abîmées: les lettres des Visitandines qui l'achetèrent en 1824 témoignent du délabrement général de l'église³⁷. Et pourtant, l'état actuel des peintures correspond point par point, jusque dans les couleurs, au texte de Duchesne.

Ainsi, le tombeau de Hugues Aycelin a cristallisé l'intérêt à différents moments clefs de la fortune de l'art funéraire médiéval, depuis l'érudition moderne jusqu'à l'histoire de l'art du XXI^e siècle, en passant par le courant médiévaliste du XIX^e siècle.

³⁷ Clermont-Ferrand, Bibliothèque du Patrimoine, A10590/7.

PARTE IV

**PRESERVAR A MEMÓRIA:
AÇÕES PARA CONSERVAÇÃO, VALORIZAÇÃO E MUSEALIZAÇÃO**

Conjuntos sepulcrales en el Museo Nacional de Escultura: de Bigarny a Leoni. Exhibición, problemática y reflexiones

Manuel Arias (Museo Nacional de Escultura de Valladolid)

Resumen

La refundación del antiguo Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, transformado en Museo Nacional de Escultura en 1933, llevó implícito su traslado a una nueva sede, en el Colegio de San Gregorio. La arquitectura de este edificio, en la que se estaba trabajando desde finales del siglo XV, es una de las más singulares del patrimonio hispánico. El origen del colegio es la capilla del Crucifijo, que el fundador, fray Alonso de Burgos, destinó a su enterramiento y allí es donde se ubicaba su sepulcro. El amueblamiento de la capilla se destruyó en su mayor parte durante la Guerra de la Independencia y con la instalación del museo se convirtió en un espacio en el que encontraron su acomodo distintos elementos de carácter funerario. De este modo, desde las piezas tardomedievales que se integran en esta clasificación, la capilla adquirió un carácter casi monográfico para la exposición de testimonios directamente vinculados con la escultura funeraria. En este sentido, la disposición de algunos de ellos, como el sepulcro del obispo Diego de Avellaneda, ha condicionado sustancialmente la percepción espacial, mientras que en otros casos, como sucede con los bultos orantes de los Duques de Lerma o los relieves con los que se recompuso un altar, alteran en gran medida la posibilidad de comprender lo que fue su tratamiento original. Las posibilidades de reflexionar sobre esta situación, analizar su historia y su presente y plantear propuestas de futuro, puede contribuir a entender mejor la interacción que se produce entre el objeto y sus condicionantes espaciales en el museo, a la hora de presentar las colecciones sin falsear su trayectoria.

Palabras clave

Exhibición museal de conjuntos sepulcrales, Museo Nacional de Escultura, Felipe Bigarny, Pompeo Leoni

La refundación del antiguo Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, que había abierto sus puertas en 1842 en el Colegio de Santa Cruz, transformado en Museo Nacional de Escultura en 1933, llevó implícito su traslado a una nueva sede en el Colegio de San Gregorio¹. La arquitectura de este edificio, en el que se estaba trabajando desde finales del siglo XV, es una de las más singulares del patrimonio hispánico de todos los tiempos y su fachada es un ejemplo de cómo la escultura se integraba en la construcción para dar como resultado un producto de extraordinarias dimensiones.

El origen del colegio fue la capilla del Crucifijo, que el fundador, el obispo de Palencia fray Alonso de Burgos († 1499), destinó a su enterramiento y allí es donde se ubicaba su sepulcro² (fig. 70). Precisamente la azarosa historia del enterramiento de este obispo dominico es toda una metáfora sobre el uso de la capilla con una finalidad funeraria. El modelo inicial estaba en la línea de esos conjuntos verdaderamente extravagantes, de formas caprichosas y atrevidas que se estaban diseñando en los últimos años del siglo XV, de los que el ejemplo más sobresaliente entre los que han pervivido hasta nuestros días es el de los reyes Juan II e Isabel de Portugal en la cartuja burgalesa de Miraflores.

Las escasas, pero valiosas descripciones de los viajeros proporcionan información sobre la estructura de un sepulcro en altura, rematado en un pináculo que albergaba una *loggia* inferior, en la que se disponían las representaciones de los miembros de la familia real, escuchando la predicación del prelado colocado en lo más alto³. Esta atrevida construcción, que exaltaba la personalidad del obispo hasta un extremo insospechado, apenas duraba unos años.

Muy posiblemente esa ostentación tan poco edificante en la capilla de una orden como la de los dominicos, llevaba a que se desmontara el remate llevándose a cabo obras en la capilla que condujeron a la construcción de un coro a los pies. Se encargaba entonces al escultor borgoñón Felipe Bigarny (c. 1475-1543) la

¹ Existe una amplia bibliografía tanto sobre el Colegio de San Gregorio como sobre la historia del propio Museo Nacional de Escultura y no es éste el lugar de ponerla al día. Citamos tan sólo el último catálogo del Museo en el que se incluyen aspectos relacionados genéricamente con el tema, actualizándose lo publicado al respecto. BOLAÑOS, María (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Colección*, Madrid, 2015.

² URREA, Jesús «Fray Alonso de Burgos y el Colegio de San Gregorio» in Jesús URREA (dir.), *Arte y Mecenazgo*, Valladolid, 2000, pp. 9-32; OLIVARES, Diana, *Alonso de Burgos y la arquitectura castellana en el siglo XV. Los obispos y la promoción artística en la Baja Edad Media*, Madrid, 2013.

³ HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, «El Colegio de San Gregorio, fundación de fray Alonso de Burgos: reflexiones y propuestas», *Conocer Valladolid VII. Curso de Patrimonio Cultural 2013-2014*. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, Valladolid, 2014, pp. 89-112. Aunque sobre el tema ya plantea aquí el autor sugerentes aportaciones, se encuentra en imprenta una publicación en la que amplía muchos aspectos de extraordinario interés tanto para el edificio como para las cuestiones funerarias.

realización de un sepulcro de cama con la imagen yacente del obispo, para ser colocado en el centro de la capilla, siguiendo un esquema muy convencional.

Pero tampoco ha llegado hasta nosotros el sepulcro del fundador del colegio. En tiempos de la Guerra de la Independencia, la capilla era utilizada como establo por el ejército francés y se dismantelaba todo su amueblamiento, desde el fantástico retablo al propio sepulcro episcopal. Afortunadamente el encargo que a finales del siglo XVI se hacía a Esteban Jordán (c. 1530-1598) para el sepulcro del virrey del Perú don Pedro de Lagasca (1493-1567), en la iglesia vallisoletana de la Magdalena⁴, señalaba que el esquema formal a seguir fuera el mismo que se había empleado para el de fray Alonso de Burgos en el Colegio de San Gregorio.

La noticia permite al menos imaginar esta segunda estructura también perdida. Algunos fragmentos de la cama de jaspe del sepulcro se han conservado en las dependencias del actual museo, pero la memoria del prelado se preservó colocando en el suelo una sencilla losa de pizarra que cierra el acceso a la cripta en la que se encontraban sus restos. Por tanto el espacio de esta capilla responde desde sus orígenes mismos a la finalidad funeraria para la que nació y de hecho era el lugar donde se ofrecían los sufragios por el alma del fundador y donde los colegiales y la comunidad se reunían para rezar las horas que marcaban la vida de este tipo de instituciones.

La destrucción del mobiliario de la capilla y su posterior integración en las instalaciones del Museo Nacional de Escultura, que ocupa este edificio desde 1933, la convirtió en un espacio expositivo, quizás el más noble de todos los que componen las instalaciones, en el que han ido encontrando su acomodo distintas piezas de carácter funerario, que forman parte de su colección permanente. De este modo, desde las piezas tardomedievales que se integran en esta clasificación, hasta las que se fechan a comienzos del siglo XVII, la capilla adquirió un carácter casi monográfico para la exposición de testimonios directamente vinculados con la escultura que buscaba prolongar la fama más allá de la muerte.

Podríamos decir que incluso el retablo mayor, que procede de la casa jerónima de Nuestra Señora de la Mejorada en Olmedo, tiene similares orígenes relacionados con la memoria póstuma. El retablo fue un encargo de doña Francisca de Zúñiga para presidir el espacio de enterramiento de su familia, como fue tan frecuente en aquellos momentos. Y además el proyecto es el último de estas características que recibía Vasco de la Zarza († 1524) y el primero que ejecutaba de regreso a la patria

⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952, pp. 63-64.

Alonso Berruguete (c. 1490-1561), dos escultores que estaban introduciendo el Renacimiento italiano en España, con una impactante personalidad⁵.

Desde los primeros momentos hubo piezas de contenido funerario que se exhibieron en la capilla del colegio como un fantástico lugar de exposición. Esto sucede con el Caballero yacente de madera que se identificó desde los inicios con la representación funeraria de un conde de Benavente. La escultura procede de la iglesia de Santa María de Villalón y sólo investigaciones puntuales posteriores han permitido proponer que realmente se trata del Luis Pimentel, I Marqués de Villafranca del Bierzo, que fallecía en 1497⁶ (fig. 71).

La escultura realizada en madera policromada, es una obra singular. No se han conservado demasiados bultos orantes de madera, pero es que además la pieza, a pesar de sus faltas, se viste con una cuidada armadura que también ha conservado buena parte de la policromía original. La figura del joven se toca con un gorro negro y muestra las dulces facciones de un sueño reposado, con un tratamiento naturalista que manifiesta el trabajo de un maestro de calidad. La obra se ha atribuido al mismo autor que lleva a cabo la Virgen de la Piña conservada en Mayorga de Campos, en el influjo de la plástica que tiene a la ciudad de León como centro y a su diócesis como zona de influencia⁷.

No obstante, aunque la escultura del Marqués de Villafranca se dispusiera en el centro de la capilla del colegio, su último destino tras la última remodelación ha sido la Sala I, en el contexto de un discurso cronológico, que lleva a este ámbito las piezas más antiguas de la colección. De este modo en la selección de obras la figura yacente introduce una novedad en lo que se refiere a lo tipológico y añade un matiz que enriquece el panorama de la presentación museográfica.

Al fin y a la postre la escultura de Luis Pimentel es un elemento mueble, que no plantea problemas a la hora de su exhibición en la secuencia de la colección estable. Más problemáticos sin embargo resultan otro tipo de estructuras funerarias que suponen una relación con el espacio que requiere mayor protagonismo. En este sentido la disposición de algunas de ellas, como el sepulcro del obispo de Tuy, don Diego de Avellaneda, han condicionado sustancialmente la percepción espacial de la capilla, mientras que en otros casos, como sucede con los bultos orantes de los Duques de Lerma o los relieves con los que se recompuso un altar, su colocación ha

⁵ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *Alonso Berruguete. Prometeo de la Escultura*, Palencia, 2011, pp. 83-91.

⁶ DUQUE FERRERO, Carlos, «La escultura yacente del I marqués de Villafranca (m. 1497)», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 3, 1998, pp. 11-13.

⁷ HERNÁNDEZ REDONDO, José Ignacio, «Escultura yacente del I marqués de Villafranca del Bierzo», in BOLAÑOS (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Colección*, Madrid, 2015, pp. 64-65.

alterado en gran medida las posibilidades de comprender lo que fue su tratamiento original.

Las oportunidades para reflexionar sobre esta situación, analizar su historia y su presente y plantear propuestas de futuro, puede contribuir a entender mejor la interacción que se produce entre el objeto y sus condicionantes espaciales en el museo, a la hora de presentar las colecciones sin falsear su trayectoria y ofreciendo al visitante claves suficientes para entender las obras en su propio contexto.

Los bultos orantes de los duques de Lerma

En la cabecera de la capilla del Colegio de San Gregorio y a ambos lados del retablo de la Mejorada de Olmedo, dispuestos sobre un sobrio plinto de piedra, se muestran las dos esculturas orantes de los duques de Lerma. No se podía plasmar más que en bronce el recuerdo del orgulloso duque de Lerma, don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625) y de su esposa doña Catalina de la Cerda (1551-1603). El todopoderoso valido del rey Felipe III detentaba el patronato de la capilla mayor de la vecina iglesia conventual de San Pablo, lugar en el que determinó su enterramiento y donde se dispusieron originalmente ambas esculturas orantes⁸ (fig. 72, 73).

La fortuna personal del aristócrata y su control efectivo sobre la política del reino, estuvieron en la razón para seguir en su monumento funerario, como memoria perpetua, el modelo que había quedado fijado en las esculturas regias del panteón de San Lorenzo de El Escorial, y de contar con el mismo artista que las había llevado a cabo, el excelente bronceista milanés Pompeo Leoni (c. 1533-1608).

Con el objetivo de realizar los moldes necesarios para tan laborioso proceso, Leoni, auxiliado por sus dos principales oficiales, Millán Vimercado y Baltasar Mariano, se trasladó a Valladolid en 1601, donde residía la corte. De todos modos no iba a ser él quien diera término a la obra. Juan de Arfe (1535-1603), orfebre de ilustre linaje y teórico de las artes, recibía el encargo de fundir el metal y dorar todas las piezas a fuego con oro molido, por la cantidad de 10.000 ducados. La muerte le sorprendió sin haber concluido el trabajo, traspasando el encargo a su más destacado colaborador y yerno, el burgalés Lesmes Fernández del Moral († 1623), quien lo terminaba en 1608 bajo la supervisión del propio Leoni.

Las detalladas instrucciones para la terminación de ambas esculturas fueron muy prolijas, teniendo en cuenta la colocación de los bultos en un elevado nicho de

⁸ De nuevo las esculturas orantes de los duques de Lerma tienen una extensa bibliografía. Un resumen en ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Francisco de Sandoval y Catalina de la Cerda I duques de Lerma», in BOLAÑOS (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Colección*, cit., pp. 172-173.

la capilla mayor en el lado del Evangelio y la posibilidad de su contemplación por parte de los fieles. Para todo ello se tuvieron en cuenta las actitudes devotas y graves de los representados, la dignidad de los ropajes y una ostentosa decoración de joyas y piedras duras, como las que componían la cruz de caballero de la Orden de Santiago que el duque lucía en el pecho, y que no han llegado hasta nosotros.

La idea inicial del duque convertía la cabecera de San Pablo en un panteón familiar que lo hacía todavía más semejante al programado en El Escorial, salvando las distancias. En el lado de la Epístola se abría otro nicho en el que en origen se habrían de colocar los sepulcros de dos de sus parientes eclesiásticos más ilustres. El arzobispo de Sevilla, don Cristóbal de Rojas y Sandoval (1502-1580) y el de Toledo, don Bernardo de Sandoval (1546-1618).

El proyecto se concluyó antes de que la desmedida ambición del duque le llevara a terminar sus días apartado de las pompas cortesanas y refugiado bajo el capelo cardenalicio, que obtenía en 1618 para evitar el riesgo de ser ajusticiado. Las dos esculturas son, en definitiva, espejo fiel de una creación artística que se ponía al servicio del poderoso. La solemnidad de los retratos y el modo de concebir las imágenes en el contexto de una atmósfera sacra y suntuosa, forman parte de un deseo materializado de vencer a la muerte con la fama póstuma y de perpetuarse por encima de los demás hombres.

La trayectoria de los bultos después de la Desamortización prosiguió con su colocación en el llamado salón Grande del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, instalado en el Colegio Mayor de Santa Cruz, que había fundado el poderoso cardenal Mendoza y que es uno de los grandes y primeros edificios renacentistas españoles. Perdidos los reclinatorios, las dos esculturas se iban a disponer por separado a ambos lados de la cabecera del Salón a continuación de los dos tramos de la sillería de San Benito y con el gigantesco cuadro de Thomas Willeboirts Bosschaert (1613-1654) procedente del convento de la Concepción de la vecina villa de Fuensaldaña⁹, en la cabecera.

Los textos de los viajeros o las referencias periodísticas o literarias los citan sin excepción, en primer lugar por la representación histórica y el papel político de los efigiados, pero también por la nobleza del material, convertido en una excepción en el panorama escultórico castellano. Los bultos de los duques tienen una presencia permanente en la vorágine de nombres propios que se mencionan entre los artistas representados en el museo, con un tratamiento verdaderamente reverencial.

⁹ Una última actualización en DÍAZ PADRÓN, Matías, «La Inmaculada Concepción. Impresión de las Llags de San Francisco. Asunción de San Antonio de Padua», in Jesús URREA (dir.), *Pintura del Museo Nacional de Escultura*, catálogo de la exposición, Valladolid, 2001, pp. 104-112.

Con esta primera ubicación museística se alteraba por completo el espíritu inicial de las piezas. En primer lugar se separaban rompiéndose la disposición original que las mostraba unidas y que sin duda influyó en el diseño adoptado. Por otra parte se mostraban de manera frontal al espectador, lo que significaba presentarlas de un modo totalmente ajeno a como se había planteado en origen.

La distorsión del esquema terminaba por descontextualizar las esculturas, por proponer una visión de las mismas que nada tenía que ver con el objetivo original de la mirada hacia el altar en una adoración perpetua, convirtiéndolas de algún modo en esculturas civiles, en meros retratos de los personajes a los que se despojaba de matices sacros, sólo permanentes y de alguna manera inevitables en la posición orante de las manos.

En 1933, con motivo del traslado de la sede del museo al Colegio de San Gregorio y de la refundación de la institución con el nombre de Museo Nacional de Escultura, las dos obras de Leoni iban a tener un tratamiento distinguido en uno de los espacios claves de la nueva instalación. Naturalmente la capilla, como ese espacio destinado tácitamente a albergar testimonios de la escultura funeraria, iba a ser el lugar elegido, a una corta distancia además de la que había sido su ubicación original en la iglesia conventual de San Pablo.

Pero de nuevo se optó por una disposición por separado, buscando una colocación simétrica y perdiéndose una vez más la idea de la agrupación que habían tenido en origen. Pero en este caso se cambiaba la postura y, dispuestos a ambos lados del retablo de la Mejorada de Olmedo, no se presentaban de manera frontal al espectador, sino lateral, recuperando el sentido orante en dirección al retablo mayor, lo que sin duda contribuye a entender mejor su significado y su intención original, contribuyendo también a mejorar su visión por parte del público.

De este modo han permanecido hasta la actualidad y en los diferentes montajes que se han sucedido en la institución desde ese año de 1933, las esculturas no han sufrido variaciones. Tan sólo se trasladaron temporalmente al Museo del Prado con motivo de una exposición dedicada a Leoni¹⁰, pero en el museo no se ha alterado su ubicación ni su presentación sobre los dos pedestales de piedra, siempre distintos en cuanto al material y al diseño, a las soluciones museográficas empleadas en los soportes que se han ido adoptando en las diferentes etapas para las esculturas que componen la colección permanente.

Ante esa situación se plantea ahora un proyecto que pretende ofrecer al visitante recursos para poder visualizar una reconstrucción de la disposición

¹⁰ URREA, Jesús (dir.), *Los Leoni (1509-1608): Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, Madrid, 1994, pp. 144-147.

original de la escultura, mediante algún procedimiento de realidad virtual. Con los medios actuales es muy sencillo reconstruir el aspecto que ofrecían las esculturas en su nicho funerario dispuesto en el lado del Evangelio, en la cabecera de la iglesia de San Pablo.

Uniendo a la ordenación documental y a las referencias de las narraciones de los viajeros la pauta de los enterramientos escurialenses y el seguimiento que tuvo el esquema vallisoletano, por ejemplo en el sepulcro de los Marqueses de Poza contratado en 1609 en la iglesia dominica de San Pablo de Palencia, es posible proponer una reconstrucción muy verosímil¹¹.

Por razones espaciales o de movilidad es muy probable que la exhibición de las esculturas no pueda modificarse por el momento, pero sí es cierto que el uso de los medios que ahora están a nuestro alcance puede contribuir a recuperar una contextualización de los mismos que ayude al visitante a entender mejor el conjunto. Acometer este proyecto está dentro de las obligaciones de la institución museística.

Está en marcha un proceso de restauración de las esculturas supervisado por el Instituto de Patrimonio Histórico Español y la posibilidad de mostrarlas en perfecto estado, junto a la opción de reconstruir su presentación original, son aspectos que enriquecen la oferta de información que se puede hacer a los usuarios del museo sin perder las claves del contexto en el que se realizaron¹².

El sepulcro del obispo Diego de Avellaneda... y su gemelo

La pérdida durante las guerras napoleónicas de ese mencionado segundo sepulcro del fundador del Colegio de San Gregorio, fray Alonso de Burgos, que se alzaba en el centro de la capilla colegial, se vio de algún modo compensada con la existencia en el mismo espacio de un elegante y monumental conjunto funerario, que aquí se instalaba en 1933.

Procedente del monasterio de la orden jerónima de San Juan y Santa Catalina de Espeja, en Soria, el sepulcro de Diego de Avellaneda († 1537), obispo de Tuy (fig. 74), se colocó cerrando la antigua comunicación entre la capilla de San Gregorio y la iglesia conventual de San Pablo, existente durante siglos entre las dos comunidades dominicas vecinas.

La incorporación de este sepulcro a los fondos del museo es casi un símbolo. Fue el denodado impulso del Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, el

¹¹ GARCÍA CHICO, Esteban, *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*, Valladolid, 1941, pp. 126, 129, 130, 214 y 221-224; URREA, Jesús, «El escultor Antonio de Riera», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, nº 40-41, 1975, pp. 668-672.

¹² Al respecto se prepara en el museo una publicación en la que se actualizan todos los aspectos relacionados con los sepulcros desde su primitiva ubicación en la iglesia de San Pablo hasta nuestros días.

artífice de que el Museo Provincial de Bellas Artes se rebautizara como Museo Nacional de Escultura, el que lograba la incorporación de una serie de piezas verdaderamente señeras en el conjunto de los fondos permanentes de la institución. En algunos casos se trató de depósitos, como la *Magdalena* de Pedro de Mena o el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández, procedentes del Museo del Prado, pero en otros casos se trataba de llevar a cabo el incremento con adquisiciones.

Y esto es lo que sucedía con el mausoleo del obispo de Tuy, que se adquiría a diferentes miembros de una misma familia por orden ministerial del 10 de diciembre de 1932, por la cantidad de 40.000 pesetas, siendo desmontado bajo las órdenes del arquitecto Emilio Moya y colocado de nuevo en la capilla de San Gregorio¹³. Se trataba de una obra realmente relevante y su destino reforzaba la idea con la que nacía el museo como un ámbito referencial para la historia de la escultura española.

El modelo formal sigue una estructura que Felipe Bigarny, a quien se le encargó la obra, empleara en otras ocasiones. Utilizando el alabastro y el jaspe, la traza se centra en un gran nicho bajo arco escarzano, donde se disponen las figuras de bulto del obispo orante, acompañado de un acólito, y los dos titulares de la casa jerónima, san Juan Evangelista y santa Catalina de Alejandría. El arco se enmarca con columnas abalaustradas y se apoya sobre un alto pedestal en el que aparecen símbolos funerarios y alegorías de las virtudes del difunto, siguiendo una secuencia iconográfica que fuera corriente. Sobre la parte superior del arco dos querubines sostienen una cartela, mientras que el conjunto se remata con ángeles tenantes con las armas heráldicas del prelado y un hermoso tondo con guirnalda de frutas, que alberga la figura de la Virgen con el Niño.

Pero el sepulcro del obispo de Tuy iba acompañado de otro conjunto gemelo, en el que se representaba la efigie orante del padre de don Diego. Fragmentado y disperso, afortunadamente ha sido posible ir reuniendo con el paso del tiempo muchas de las piezas de ese otro sepulcro, algunas de las cuales hoy se guardan y exhiben en este museo, con la intención de poder recomponer su estructura en algún momento, de lo que hablaremos más adelante.

Ambas obras, según el contrato firmado con Bigarny en 1536, debían estar concluidas dos años después. Sin embargo, y como sucediera a menudo con trabajos tan laboriosos, la tarea se dilató en el tiempo, obligando a que intervinieran otros maestros que lograran darle término. El rastreo documental que llevó a cabo hace algunos años Fernando Marías, añadió datos para comprender la complejidad del

¹³ *Gaceta de Madrid*, nº 348, 13 de diciembre de 1932, 1844.

proceso¹⁴. En 1539 Bigarny contrataba a Enrique de Maestrique, para hacer *todas las figuras de imaginería* de los sepulcros encargados por el obispo. No obstante la tarea no estaba terminada en 1542, cuando fallecía Bigarny, concluyendo definitivamente el trabajo Juan de Gómez.

El sepulcro de Diego de Avellaneda muestra en su tipología, uno de los modelos más consagrados en la escultura funeraria española del siglo XVI, algo que es de suma importancia para mostrarse en la colección permanente del museo como ejemplo tipológico. Pero a ello se suma la calidad del trabajo escultórico que ofrece hasta en el más mínimo detalle la maestría de un cuidado proyecto. La idealización de las figuras de los ángeles y el tratamiento de raíz italianizante que manifiesta el tondo superior, la elaborada técnica de los paños y lo prolijo de la ornamentación secundaria, son la prueba del nivel alcanzado por la escultura de este período.

La indudable calidad de la obra es la condición que compensa la alteración espacial que la ubicación de este conjunto ha producido en la capilla. Su disposición en el vano de comunicación con la iglesia de San Pablo supone una ruptura total con el origen primero de la misma, como capilla lateral del templo conventual. La fachada monumental que esta capilla tiene hacia la propia iglesia da buena prueba de la importancia con la que fue concebida desde sus orígenes y la alteración que en el año 1933 se producía con la colocación del sepulcro rompe con esa intención original de un modo verdaderamente abrupto.

Las circunstancias imponen mantener una situación que sería muy difícil de abordar planteando una transformación. El templo dominico está regido por una comunidad de la orden que desarrolla con normalidad su actividad estando abierto al culto. De esta manera, con la ayuda de la disposición del enterramiento, el ritmo de ambas instituciones se puede conservar sin alteración y sin que surjan interferencias e inconvenientes.

Sin embargo lo deseable sería recuperar esa comunicación, pensando en una solución que no interfiriera ni en lo arquitectónico ni tampoco en la vida cotidiana, quizás con un cerramiento transparente, que podría ayudar a entender mejor el espacio en el que nos encontramos, brindando además la oportunidad de poder

¹⁴ MARIAS FRANCO, Fernando, «Notas sobre Felipe Bigarny: Toledo y La Espeja», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVI, 1981, pp. 425-429. Con anterioridad, sobre los sepulcros: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «Los sepulcros de Espeja», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº XXVI, 1933, pp. 117-125; AGAPITO Y REVILLA, Juan, «Obras nuevas y nuevamente expuestas en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid*, nº 14, 1935, pp. 169-173, reproduciendo el texto de una conferencia pronunciada el 27 de mayo de 1934; ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Sepulcro del Obispo Diego de Avellaneda», in BOLAÑOS (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Colección*, cit. pp. 124-125.

contemplar la ornamentada fachada de la capilla en la que también se halla una representación orante de fray Alonso de Burgos, el citado fundador del Colegio de San Gregorio.

Naturalmente esa situación llevaría a trasladar de nuevo el sepulcro del obispo Avellaneda, con la complejidad que encierra tal proyecto, a lo que hay que añadir lo que suponen sus propias dimensiones. La coyuntura todavía se ha hecho más compleja con el transcurrir del tiempo. Hace algunos años que el Ministerio de Cultura comenzó un largo proceso, que todavía continúa, para adquirir el sepulcro gemelo dedicado al padre de Diego de Avellaneda (fig. 75) que, como hemos señalado, se levantaba en el mismo monasterio de Espeja.

Este conjunto, que permaneció en aquel templo y del que se conservan incluso fotografías *in situ*, fue desmontado y fragmentado en diferentes manos particulares pertenecientes a una misma rama familiar. El Estado ha ido haciendo un enorme esfuerzo de recuperación patrimonial del conjunto desde el año 2000 cuando se compraba el tondo de la Virgen con el Niño que pertenecía al remate del conjunto con la guirnalda de frutas en la que se inscribía, por 105 millones de pesetas¹⁵.

La incorporación de esta delicada pieza, gemela de la que corona el sepulcro montado en la capilla, llevó a su rápida incorporación a la exposición permanente, situándola junto a otras piezas de Bigarny y en un mismo contexto cronológico, pero alejado del conjunto parejo. Así se mantiene en la actualidad. El grupo de la Virgen con el Niño está hoy acompañado de los cuatro Evangelistas atribuidos al propio Bigarny, realizados en madera policromada y de un gran calidad, adquiridos recientemente¹⁶.

Junto a un grupo muy similar en cuanto al concepto, en este caso en madera en su color, realizado por el escultor establecido en Aragón, Gabriel Joly (doc. 1515-1538), el conjunto de Bigarny supone una curiosa oportunidad para establecer paralelos. El efecto es muy sugerente, porque a pesar de la distancia geográfica y la funcionalidad diversa, pues el grupo de Joly estaba colocado en el retablo mayor de la catedral de Teruel¹⁷, las concomitancias formales son muy grandes y el origen común en composiciones italianas y la familiaridad de los dos esquemas resultan verdaderamente enriquecedores en el transcurso de la exposición permanente del museo.

¹⁵ La compra se realizaba por orden ministerial de 29 de diciembre de 2000.

¹⁶ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Los cuatro Evangelistas», in BOLAÑOS (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Colección*, cit., pp. 78-83. Las piezas ingresaban en la colección estable en el año 2010.

¹⁷ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier, «Nuevas aportaciones documentales sobre el retablo mayor de la catedral de Teruel (1532-1536)», *Artigrama*, nº 16, 2001, pp. 297-327; Arias Martínez, Manuel «Sagrada Familia con San Juanito», in BOLAÑOS (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Colección*, cit., pp. 122-123.

No obstante la llegada de la Virgen con el Niño fue el inicio de esa paulatina recuperación del conjunto disperso. En 2004 se adquirían 185 piezas del mausoleo. Otros 6 fragmentos se incorporaban por donación al año siguiente, mientras que en 2005 llegaban por compra 4 fragmentos más junto a uno de los ángeles de la parte superior representado como tenante de un escudo de armas¹⁸. Mientras que los elementos integrantes de la estructura arquitectónica no se han expuesto en ninguna ocasión, esta figura del ángel ha formado parte de alguna muestra temporal, habiendo salido además a las salas con ocasión del desplazamiento de otras piezas como obra de sustitución¹⁹.

Finalmente en noviembre de 2014 se compraba el último grupo de piezas pertenecientes al sepulcro en el que se incluían las dos columnas laterales y uno de los soldados vestido a la clásica y con corona de laurel, que aparecen flanqueando el conjunto²⁰. Su llegada coincidió con la apertura afortunada de una serie de salas en el nuevo montaje de la colección permanente del Colegio de San Gregorio, destinadas a contar la historia tanto del edificio principal en el que se alberga el museo, como de la propia institución.

Con ese motivo una de las columnas y el soldado se incorporaron a la última de estas salas como un elemento verdaderamente parlante sobre el crecimiento de la colección casi como unos puntos suspensivos. Si en 1932 se había adquirido el enterramiento del obispo Avellaneda como un símbolo de lo que quería ser el renovado museo, la exhibición de estas piezas viene a hablar de un proceso en crecimiento que se explica por sí mismo y que no se detiene a pesar del transcurrir del tiempo, con una vocación de perdurabilidad.

Sabemos de la existencia de alguna pieza más en colección particular, que sería susceptible de integrarse en los fondos museísticos²¹, aunque otras es muy probable que se hayan perdido definitivamente. De esta manera la secuencia estaría prácticamente completada. Y llegados a este punto habría que reflexionar en profundidad sobre la conveniencia de abordar la problemática expositiva de ambos grupos.

¹⁸ Las compras se hacían por resolución de la Dirección General de Bellas Artes de 12 de marzo de 2004 y 23 de marzo de 2005. La donación se aceptaba por orden ministerial de 29 de diciembre de 2004.

¹⁹ ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, «Ángel tenante con escudo de armas de Avellaneda», catálogo de la exposición *El Museo crece. Últimas adquisiciones. Museo Nacional Colegio de San Gregorio*, Madrid, 2011, pp. 38-39.

²⁰ Resolución de la Dirección General de Bellas Artes de 7 de noviembre de 2014.

²¹ Se trata de los dos *putti* sentados del ático que sostienen antorchas y de uno de los netos de las columnas con la representación frontal en un relieve de una alegoría de la Fe y grutescos en los laterales. Las piezas están en la colección particular de los mismos propietarios del soldado y las columnas antes citados.

Sin duda lo más sencillo es no alterar la presentación. Dejar el mausoleo del obispo en el lugar que ocupa en la capilla del colegio desde 1933 y manteniendo la incorporación a la exhibición permanente de los dos fragmentos que hemos mencionado, la Virgen con el Niño en las salas del siglo XVI y el soldado acompañado de la columna en las correspondientes a la narración histórica institucional.

No obstante es necesario valorar lo que supone por una parte el almacenamiento de los elementos arquitectónicos del segundo sepulcro que, sin montar, ocupan en su correcta disposición una elevada superficie; y por otro lado el interés que podría tener el hecho de reconstruir de nuevo el conjunto, en el que se han empleado valiosos recursos al fin y al cabo con la intención de mostrarlos al público en la exhibición permanente.

Esta situación hace mucho más compleja la búsqueda de soluciones. Parece que no se entiende de otro modo que ambos sepulcros deberían montarse juntos, como lo estuvieron en su lugar de origen, para entender esa idea de panteón familiar que tuvo su comitente y también para contribuir a explicar con mayor nitidez lo que significaban este tipo de empresas escultóricas de largo alcance que tanta trascendencia tienen en la historia de nuestras formas. En la capilla del Colegio de San Gregorio, además de no haber lugar para su colocación, sería deseable como anotamos, retirar el otro conjunto y ganar la comunicación con San Pablo.

De este modo, y contando con los espacios que actualmente tiene el museo, parece que el otro sepulcro Avellaneda está condenado a permanecer en los almacenes de la Institución hasta que en algún momento, al menos a medio plazo, se plantee alguna solución alternativa. Y en este sentido sí es necesario dejar constancia de la existencia de dos proyectos que han pretendido paliar de algún modo este problema, ligado a la exhibición de los grandes conjuntos que no se pueden exponer por razones de espacio.

El primero de ellos resultó malogrado y hoy es difícil de retomar. Después de la adquisición en 1999 por parte del Estado Español de la Casa del Sol y la Iglesia de San Benito el Viejo, para incorporarlos a los edificios del museo, existió una propuesta desde la anterior dirección del centro, que pretendía colocar en el templo rehabilitado esos grandes conjuntos de difícil exhibición a causa de sus dimensiones. Se trataba de la reja del siglo XVI que estaba en el templo del Hospital de San Antón, de los cuadros de altar de extraordinario tamaño y calidad procedentes de Fuensaldaña, obra de Bosschaert y antes citados, y precisamente de los dos sepulcros Avellaneda, para los que se había previsto su ubicación en el crucero, entre otras piezas de grandes dimensiones.

La idea no sólo hubiera resuelto un grave problema de almacenamiento, pues reservaba la nave para la disposición de los pasos procesionales, sino que además hubiera enriquecido la exhibición permanente con un grupo de obras verdaderamente singulares. Sin embargo su puesta en marcha vino a ser interrumpida por las circunstancias. El antiguo Museo de Reproducciones Artísticas, cuya sede estaba en Madrid, venía a fundirse con el Museo Nacional de Escultura dando lugar a una sola institución museística²².

Aunque las colecciones, por su elevado volumen, no se trasladaban en su totalidad a Valladolid, sí lo hacía una selección para cuya ubicación se destinó la iglesia de San Benito el Viejo, donde se encuentran en la actualidad, de manera que se frustraba una idea que hubiera contribuido a dar solución a dos grandes conjuntos de escultura funeraria en el museo.

El segundo de los proyectos podemos decir que está de algún modo en fase de estudio, pero sin una fecha de ejecución. En este caso se contempla la construcción de un nuevo edificio en el jardín del museo, donde encontrarían acomodo esos grandes conjuntos y que se realizaría de forma paralela a la rehabilitación de la Casa del Sol para albergar el resto de la colección que todavía se halla en Madrid. Sin duda sería muy importante avanzar en el proceso y hacer todo lo posible por incrementar la superficie expositiva para ofrecer al usuario una serie de obras de extraordinaria importancia, que tienen mucho que decir a la historia de la escultura hispánica.

Los restos de un lucillo renacentista reutilizado como frontal de altar y la necesidad de su explicación

Otro grupo más de obras relacionadas con escultura funeraria se muestran entre los fondos expuestos en la capilla del Colegio de San Gregorio. Se trata de tres relieves de piedra caliza representando el Entierro de Cristo, la Verónica con las Santas Mujeres y el Ecce homo (fig. 77), con los que se formó una mesa de altar dispuesta en el presbiterio, delante del retablo de la Mejorada de Alonso Berruguete. Desde 1933 se ha considerado su primer origen funcional vinculándolo con el mundo funerario, pero sin reflejarlo en su colocación, de manera que también se ha producido aquí una distorsión que ofrece un lenguaje confuso para el visitante.

La adaptación de las piezas a esa nueva función, olvidando sus orígenes, encaja con unos criterios museográficos propios de otro tiempo, que es una vez más necesario cuestionarse como hemos visto en los casos anteriores. El problema añadido en esta ocasión es el desconocimiento que tenemos respecto a la

²² Real decreto 1714/1011 de 18 de noviembre, publicado en el *Boletín Oficial del Estado* del 9 de diciembre del mismo año.

procedencia de estos relieves y a su ubicación original, para proponer una reconstrucción que ayude a entender al público de qué se trata lo que le estamos mostrando. Por el momento sólo se puede rastrear el último escalón de los mismos antes de su llegada al museo, coincidiendo con el momento de su reapertura en el año 1933 como Museo Nacional de Escultura.

Las piezas habían estado en la capilla independiente del Instituto Nacional de Oncología Príncipe de Asturias, que después pasó a denominarse Instituto Nacional del Cáncer y que se inauguraba en la zona de Moncloa en Madrid el 17 de marzo de 1930. Se trataba de un pequeño edificio cuya obra fue costeada por la Junta de Damas de la Liga contra el Cáncer, que iba a ser posteriormente destruido durante la Guerra Civil. Presidiendo esta capilla a modo de retablo, era donde se disponía lo que impropiamente se denominaba como altar de piedra tallada y dorada, regalado por la marquesa de Bermejillo del Rey²³.

Durante el gobierno de la II República, y a propuesta del comité ejecutivo permanente del Patronato para la protección, conservación y acrecentamiento del Tesoro Artístico Nacional, de 17 de abril de 1933²⁴, se aprobaba librar la cantidad de 1.500 pesetas para las obras de desmontaje y nueva instalación en el Colegio de San Gregorio de Valladolid, del retablo de piedra de la mencionada Capilla madrileña del Instituto del Cáncer, encomendando la ejecución de los trabajos a la dirección del arquitecto conservador de Monumentos de la Cuarta Zona, Emilio Moya Lledós, al que ya veíamos desmontando el sepulcro Avellaneda en Soria.

La cuestión es que al museo llegan, procedentes de este envío, no sólo los tres relieves citados, sino uno más, con una escena de la Natividad, que se montaba en la pared de la Sala II, donde permaneció junto a piezas tan relevantes como el *Cristo yacente* de Gregorio Fernández, hasta la rehabilitación del Colegio de San Gregorio que se inauguraba en el año 2009.

La presencia de este relieve complica más la situación. La disposición del conjunto en la Capilla del Instituto Nacional del Cáncer nos es completamente desconocida y ese concepto de altar que antes mencionábamos, no proporciona información suficiente para saber cuál era su aspecto. Lo que nos transmiten los periódicos del momento de la inauguración es realmente telegráfico: «La capilla, de pequeñas dimensiones, ostenta un solo altar, precioso, regalado por la marquesa de

²³ Julia Schmidlein García-Teruel esposa de Francisco Javier Bermejillo Martínez Negrete, Julia Schmidlein García-Teruel esposa de Francisco Javier Bermejillo Martínez Negrete, gentilhombre de cámara de Alfonso XIII, que recibía el título de marqués en 1915. Se trataba de unos grandes aficionados a las antigüedades como se muestra en el artículo: COSSIO Y GOMEZ ACEBO, Manuel de, «Una casa española», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. XXIX, 1921, pp. 192-202.

²⁴ Orden ministerial de 22 de abril de 1933. *Gaceta de Madrid* nº 126 de 6 de mayo.

Bermejillo del Rey. Se trata de una bella obra de arte, de piedra tallada y dorada, estilo Renacimiento»²⁵.

En efecto los relieves llegados a Valladolid corresponden con esas vagas noticias. Presentan restos de dorado sobre la piedra aunque no sepamos cual era la colocación que tenían en la capilla, quizás similar a la que se adoptó en el museo, componiendo un altar y dejando en la parte frontal superior, a manera de retablo, el relieve de la Natividad.

Agapito y Revilla efectuaba una descripción de las piezas en un artículo que se publicaba en 1935, sugiriendo que podría tratarse de elementos pertenecientes a un sepulcro, pero señalando que no se conocían más noticias que su donación, por parte de la citada aristócrata, a la capilla madrileña²⁶. Con estos datos sólo es posible buscar paralelos formales e intentar proponer reconstrucciones, que no dejan de ser meros ejercicios de imaginación, con la intención de hacer más legibles los restos y sobre todo para no distorsionar su presentación al espectador.

El mencionado relieve de la Natividad no se encuentra expuesto pero en principio parece difícil encajarlo dentro de una misma estructura con los otros tres de tema pasional, con los que se compuso el altar. No obstante es necesaria una reflexión más calmada y la posibilidad de plantear soluciones jugando con otros elementos comparativos. En la antigua colección del conde de las Almenas que se subastaba en Nueva York en 1927, se incluía una chimenea de piedra, cuyo origen se localizaba en los datos del catálogo, en Valladolid²⁷. La chimenea es el resultado de una transformación verdaderamente agresiva de una serie de fragmentos escultóricos con los que sin duda está emparentado el relieve del museo.

Una simple comparación con la fotografía publicada en el catálogo permite observar cómo se está empleando un idéntico repertorio ornamental, hasta el punto de poder pensar que ambos grupos tengan un mismo origen. Más difícil resulta plantear para ellos una finalidad funeraria, que sin embargo es más sencilla de establecer con los relieves con los que se compuso el altar. La curva que describen las dos escenas laterales, el Ecce Homo y la Verónica, ayuda a especular con su disposición en los laterales de un lucillo sepulcral, flanqueando una perdida escena del Camino del Calvario, que explicaría esa presencia de la historia de la Verónica. El

²⁵ *La Época*, 17 de marzo de 1930.

²⁶ AGAPITO Y REVILLA, «Obras nuevas y nuevamente expuestas en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid)», cit., pp. 173-174.

²⁷ La obra se anunciaba en el catálogo de la subasta redactado por STAPLEY BYNE, Mildred y BYNE, Arthur, *Spanish Art Collection of the Conde de las Almenas. Madrid, (Important Mediaeval and Early Renaissance works of Art from Spain)*, New York, 1927, nº 302, p. 146.

relieve del Entierro, también por su temática, podría haber servido a una función similar relacionada con ese mundo de la escultura funeraria.

Desde el punto de vista estilístico, es posible establecer relaciones formales con la escultura burgalesa que se está haciendo en la primera mitad del siglo XVI, pero tampoco se ha ido más allá en el proceso de estudio, de manera que es necesario por una parte profundizar en ese aspecto para afinar más en la información que podemos ofrecer. Por otro lado hace falta suplir el aparato informativo para evitar transmitir un concepto erróneo al visitante, precisando que no es un altar lo que está viendo, sino los restos de un monumento funerario que había nacido con otra intencionalidad.

**Testimonianze medievali nel Seicento romano.
Dal collezionismo privato all'allestimento
delle memorie funerarie in San Giovanni in Laterano**

Jacopo Curziotti, Valeria Danesi (Sapienza Università di Roma)

Abstract

Il saggio prende in esame l'articolato fenomeno del recupero delle testimonianze artistiche medievali nella Roma del XVII secolo. Originatosi come diretta conseguenza delle vicende storiche legate al Concilio di Trento, il collezionismo di manufatti risalenti alla prima età cristiana divenne in breve tempo una tendenza del gusto che spinse le più importanti famiglie dell'aristocrazia romana ad acquisire oggetti e frammenti eterogenei come lucerne, vetri istoriati, frammenti musivi. Se la devozione e lo zelo religioso contraddistinsero le prime fasi di questa nuova insorgenza, con lo sviluppo dell'età barocca sopravanzarono ragioni spiccatamente politiche che investirono l'arte medievale di valenze simboliche e ideologiche; punto di raccordo tra antichità classica ed *Ecclesia triumphans* seicentesca, i manufatti medievali assunsero così a testimonianza primigenia del potere universale del soglio petrino. Un caso emblematico di questa commistione è rappresentato dagli interventi di riallestimento delle memorie funerarie in S. Giovanni in Laterano; commissionati da Alessandro VII Chigi e realizzati su progetto di Francesco Borromini, i cenotafi collocati nella navata destra della basilica videro i frammenti delle antiche tombe incastonati in nuove strutture di stampo barocco, con il manifesto obiettivo di presentarli ai fedeli nelle vesti di reliquie sacralizzate. Pur sottoposti a una sorta di manipolazione ideologica e trasformati in strumenti di propaganda politica e religiosa, il recupero di questi sepolcri rappresentò un innovativo e pionieristico tentativo di contestualizzazione di opere medievali in pieno Seicento, anticipando per molti aspetti i caratteri di una moderna musealizzazione.

Parole chiave

Alessandro VII, Francesco Borromini, S. Giovanni in Laterano, monumenti funebri

Il collezionismo di opere medievali nella Roma del Seicento. Un fenomeno tra fede e propaganda

In seguito alle feroci critiche mosse da Martin Lutero (1483-1546), la Chiesa di Roma riaffermò con vigore, grazie alle istanze licenziate durante il Concilio di Trento (1545-1563), il proprio potere spirituale e le fondamenta della dottrina cattolica al fine di proteggere una supremazia religiosa messa seriamente a repentaglio¹.

S'inaugurarono, allora, anni segnati da una profonda riflessione teologica su quelle che erano state le origini della religione cristiana e dell'Ecclesia Romana, cui fece seguito l'acquisizione di una lucida consapevolezza sul potere delle arti, validi strumenti di propaganda, che avrebbero potuto contribuire a riportare in auge un'idea di Chiesa forte e assolutista ispirata ai fasti vissuti con Costantino il Grande (272-337)². Così, il programmatico ritorno agli ideali di semplicità del cristianesimo delle origini, imposto dal concilio per la risoluzione della crisi, si espresse nelle forme più disparate, dal rinnovamento architettonico di edifici di epoca medievale, foriero di un vero e proprio revival artistico, alla ricerca di oggetti devozionali paleocristiani, segni tangibili della grandezza della Sede Apostolica³.

I dettami tridentini favorirono, dunque, la nascita di una inedita moda antiquaria, intesa nella sua accezione cristiana, grazie anche alla riscoperta delle catacombe di Roma. Memorie dei primi martiri, interessarono l'universo cattolico sul finire del XVI secolo quando lo zelo per le antichità vi condusse alcuni noti umanisti, quali Alfonso Chacón (1530-1599) e Philipp van Winghe (1578-1645), o

¹ Per esigenze di natura burocratica si tiene a precisare che a Valeria Danesi spetta il primo capitolo del saggio, mentre il secondo è a firma di Jacopo Curziotti.

In questo contributo presento alcune tematiche affrontate nella mia tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte Medievale *Le opere medievali nelle collezioni romane tra XVI e XVII secolo*, conseguita il 30 marzo 2011 presso Sapienza Università di Roma (relatore Prof.ssa Manuela Gianandrea, correlatore Dott.ssa Laura Bartoni).

Sconfinata è la bibliografia sul Concilio di Trento; si rimanda così alle più recenti pubblicazioni: BONORA, Elena, *La Controriforma*, Roma, 2001; PANCHERI, Roberto, *Il concilio di Trento: storia di un'immagine*, Trento, 2012; GIOMBI, Samuele, *Dal Concilio di Trento all'età napoleonica*, Rimini, 2013.

² AGOSTI, Barbara, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1996; MORETTI, Simona, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Roma, 2007; OCCHIPINTI, Carmelo, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma. Da Costantino all'Umanesimo*, Pisa, 2007; SALVIUCCI INSOLERA, Lydia, *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento: "Per istruire, ricordare, meditare e trarre frutti"*, Roma, 2016; TRAMONTI, Ulisse, «Architettura e committenza in età di Controriforma», in Paolo PAOLUCCI, Andrea BACCHI, Daniele BENATI, Paola REFICE, Ulisse TRAMONTI (a cura di), *L'Eterno e il Tempo tra Michelangelo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Forlì, 10 febbraio-17 giugno 2018), Cinisello Balsamo, 2018, pp. 75-81.

³ ZUCCARI, Alessandro, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, 1984; RÖTTGEN, Hertwart, «Modello storico, modus e stile: il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600», in Patrizia TOSINI (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del Convegno internazionale di studi, Roma, 2009, pp. 33-48.

alcuni membri degli ambienti controriformati, su tutti l'Oratorio di San Filippo Neri, come Cesare Baronio (1538-1603)⁴. Inoltre, fondamentale per questa nuova attenzione al Medioevo, fu anche la distruzione dell'antica basilica di San Pietro, nei primi anni del XVI secolo, che comportò l'immissione sul mercato di numerosi lacerti appartenenti all'edificio costantiniano.

La riscoperta di questi luoghi del cristianesimo delle origini e soprattutto degli oggetti-frammenti che da lì provenivano provocò due sostanziali cambiamenti: l'instaurarsi nel tempo di un rapporto tra ricerca e gusto antiquario e una diversa accezione delle antichità attraverso una loro gerarchizzazione secondo cui l'opera medievale, anche se priva di valore estetico, meritava di essere conservata e tramandata perché testimonianza storica. Queste, tra il XVI e il XVII secolo, cominciarono così a essere raccolte dalle grandi famiglie nobiliari della penisola che le fecero confluire nelle loro collezioni private⁵.

Lo spoglio degli inventari mostra come le opere dei grandi artisti del Cinquecento e del Seicento convivessero con vetri istoriati, lucerne, manufatti in avorio e in mosaico registrati, quasi sempre, e accompagnati dalle diciture «all'antica» o «alla greca» atte a segnalare, a chi leggeva, la provenienza medievale dei pezzi. L'atteggiamento verso questi oggetti poteva essere di duplice natura, devozionale o propagandistico, mentre si escludeva un'idea di gusto estetico e di valore economico, poiché dai registri si evince come non fosse consuetudine applicare particolari politiche conservative o sostenere spese elevate per acquistarli. Allo stesso tempo, leggendo lo spazio dove questi frammenti di storia e spiritualità erano conservati, come cappelle gentilizie o residenze private, si comprende bene l'importanza religiosa – da vere reliquie – che questi manufatti rivestivano per i proprietari.

Nell'inventario del cardinale Benedetto Giustiniani (1554-1621), redatto *post mortem* nel 1621, si riporta che i cinque lacerti provenienti dalla basilica vaticana, giunti in collezione nel 1617, erano murati e incorniciati nel suo studiolo personale quasi a simulare delle antiche icone votive⁶. La loro presenza, riscontrabile poi

⁴ GRASSI FIORENTINO, Silvia, «Note sull'antiquaria romana nella seconda metà del secolo XVI», in Romeo DE MAIO, Giulia LUIGI, Aldo MAZZACANE (a cura di), *Baronio storico e la Controriforma*, atti del Convegno internazionale di studi, Sora, 1982, pp. 197-211; LOURDES, Diego Barrado, «Luci rinascimentali: lo sguardo del Ciacconio (Alfonso Chacón) all'iconografia paleocristiana e altomedievale nella Roma scomparsa», *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 127, 2004-2005, pp. 133-176.

⁵ GIANANDREA, Manuela, «Le opere medievali nelle collezioni romane del Seicento», in Maria Giulia AURIGEMMA (a cura di), *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, Roma, 2011, pp. 297-302.

⁶ DANESI SQUARZINA, Silvia, «Frammenti dell'antico S. Pietro in una collezione del primo Seicento», in Antonio CADEI (a cura di), *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, pp. 1187-1197; GIANANDREA, *Le opere medievali nelle collezioni*, cit., p. 297.

anche tra le proprietà del fratello Vincenzo (1564-1637), preposto alla Fabbrica di San Pietro, è da riferirsi all'opera di ricerca personale svolta proprio dal cardinale. Dall'analisi delle voci inventariali, infatti, appare evidente come Benedetto fosse sì indirizzato verso le nuove correnti artistiche di inizio Seicento, ma, allo stesso tempo, affascinato dal cristianesimo delle origini grazie alla sua vicinanza agli ambienti controriformati⁷. Il prelado possedeva due frammenti in affresco con i ritratti di san Paolo e san Pietro (fig. 78), provenienti dall'antico portico di San Pietro, oggi in collezione Stroganoff, e i tre lacerti musivi, conservati al Museo Puškin di Mosca, con la Vergine della *Deesis* campita nella parte superiore della facciata petrina e il san Giuseppe della Natività, erroneamente segnalato negli inventari come un san Pietro, proveniente dal distrutto oratorio di Giovanni VII (705-707)⁸. Il terzo e ultimo lacerto è quello con il Bambino che doveva provenire, probabilmente, dalla decorazione eseguita da Jacopo Torriti per il sepolcro funebre di Bonifacio VIII (1230 ca.-1303)⁹.

⁷ DANESI SQUARZINA, Silvia, *La collezione Giustiniani: gli inventari*, I, Torino, 2003, pp. 75-95.

⁸ Al numero 163 dell'inventario del cardinale Benedetto Giustiniani si legge: «Dui retracti antichi di San Pietro e San Paulo dipinti in [...] calce»; gli stessi si ritrovano nell'inventario di Vincenzo del 1638 così descritti: «Dui quadretti piccioli dipinti sopra muro serrati con 4 regoli di legno negro che servono per cornice che erano nella Fabbrica antica della Basilica di S. Pietro, come ne fa testimonianza l'iscrizione di dietro à ciascuno di detti doi quadri di palmi 2 in circa». I due santi, oggi conservati nel Museo Petriano di Roma, facevano parte dell'antica decorazione in affresco, con Storie di san Pietro, san Paolo e papa Silvestro, dell'antico portico di San Pietro andato distrutto durante il pontificato di Paolo V. Il ciclo, composto da oltre sedici scene, è noto solo grazie ai due frammenti Giustiniani. Per il frammento con la Vergine si veda al numero 159 dell'inventario di Benedetto: «Quadro della Madonna de mosaico grosso dentro un telaro di legno»; lo si trova anche al numero 238 dell'inventario di Vincenzo: «Un quadro grande con una testa della Madonna di mosaico antico della Fabbrica vecchia di S. Pietro serrata fra 4 regoli di legno che servono per cornice alto palmi 4 largo 3 ½». Seguiva, poi, al numero 160: «Un quadro del medesimo mosaico grosso con san Pietro, tiene una mano al volto»; nuovamente elencato da Vincenzo nel numero 240: «Un quadro di S. Pietro che si appoggi al braccio dolente di mosaico antico levate dalla detta fabbrica di S. Pietro serrato in una Cassa di legno alta palmi 3 ½ larga 3 in circa». Per le voci inventariali si veda DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, cit., p. 175. Nel 1863 Petr Ivanovic Sevastjanov acquistò i lacerti conservati oggi nel Museo Puškin di Mosca presso la bottega romana di Bonieno. Non è noto come i pezzi arrivarono tra le mani dell'antiquario, ma il collezionista russo racconta con dovizia di particolari, nel suo diario di viaggio, che al momento della vendita questi erano murati nel negozio. A tal proposito cfr. ETINGOF, Ol'ga, «I mosaici di Roma nella raccolta di P. Sevastjanov», *Bollettino d'Arte*, 66, 1991, pp. 29-38. Sullo stile e la provenienza dei frammenti cfr. ANDALORO, Maria, «I mosaici dell'oratorio di Giovanni VII», in Maria ANDALORO, Alessandra GHIDOLFI, Antonio IACOBINI, Serena ROMANO, Alessandro TOMEI (a cura di), *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo staccato*, catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1989-18 febbraio 1990), Roma, 1989, pp. 169-178; EAD., «A dexteris eius beatissima Deipara Virgo: dal mosaico della facciata vaticana», in ANDALORO, GHIDOLFI, IACOBINI, ROMANO, TOMEI (a cura di), *Fragmenta picta*, cit., pp. 139-140; TOMEI, Alessandro, «Le immagini di Pietro e Paolo dal ciclo apostolico del portico vaticano», in ANDALORO, GHIDOLFI, IACOBINI, ROMANO, TOMEI (a cura di), *Fragmenta picta*, cit., pp. 141-146.

⁹ Il terzo e ultimo frammento è segnalato nell'inventario di Benedetto al numero 175: «Un quadro de mosaico grosso dentro à un telaro di legno con l'effigie di nostro Signore pucto che tiene una mano sopra il mondo»; è presente anche nell'inventario di Vincenzo al numero 239: «Un quadro di una mezza figura di un Christo bambino di mosaico antico levate dalla detta fabbrica di S. Pietro chiuso in una Cassa di legno alta palmi 3 in circa larga 2». DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani*, cit., pp. 173-175.

Appare evidente come la definitiva demolizione dell'antica San Pietro avesse scatenato un desiderio diffuso, tra nobili e prelati, di entrare in possesso, spesso mediante il pagamento di una somma devoluta poi al finanziamento della nuova fabbrica, di un frammento dell'insigne memoria¹⁰. Fu questo il caso di Benedetto Giustiniani, ma anche degli Altemps la cui collezione, nata grazie agli sforzi del cardinale Marco Sittico (1533-1595) e dello zio, il papa Pio IV (1560-1565), raggruppava mirabili sculture della Roma classica e oggetti medievali. Nel 1945 Corrado Maltese scoprì a Roma il ritratto in mosaico di san Luca proveniente dall'antica facciata petrina, murato in una sala del loro palazzo detta 'del Borromeo' perché si riteneva che vi avesse alloggiato san Carlo (1538-1584) durante i suoi soggiorni romani¹¹. La figura, nel tentativo seicentesco di trasformarla in icona, era stata incorniciata tramite un rettangolo dipinto e dotata di un'aureola in affresco¹².

Tra i personaggi più in vista che frequentarono i luoghi delle demolizioni vaticane vi fu Giovanni Angelo, il nipote del Sittico (seconda metà del XVI secolo-1620), che, stando a Giacomo Grimaldi, dovette assistere personalmente alla distruzione dell'edificio costantiniano¹³. Uomo di grande cultura, oltre che appassionato bibliofilo, vantava molteplici interessi enciclopedici e a conferma della sua passione per la raccolta di reliquie vi è anche il dono delle spoglie di papa Aniceto (155-166), ricevute da Clemente VIII (1592-1605) nel 1604, cui dedicherà una *Vita Sancti Aniceti Papae et Martyris* nel 1617¹⁴.

Si trattava dunque di *Fragmenta picta* destinati a diventare icone di devozione e culto. Queste dovettero essere le premesse spirituali che mossero il monsignore Giovan Battista Simoncelli (1554-1634), protonotario apostolico e cubicolaro di Paolo V (1605-1621), quando, dopo l'acquisto dell'Angelo (fig. 79) proveniente dalla famosa Navicella vaticana, lo allestì, nel 1610, nella sua cappella privata nella chiesa

¹⁰ Anche se i pezzi considerati più preziosi furono conservati nelle Grotte Vaticane, per molti lacerti decorativi, frammenti scultorei e la croce in porfido dell'atrio si assisté ad una vera e propria diaspora.

¹¹ Oggi il frammento è conservato nel Museo Cristiano Vaticano. MEROLA, Alberto, «Altemps, Giovan Angelo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, 1961, pp. 551-553; GHDOLI, Alessandra, «La testa di S. Luca dal mosaico di facciata di San Pietro in Vaticano», in ANDALORO, GHIDOLFI, IACOBINI, ROMANO, TOMEI (a cura di), *Fragmenta picta*, cit., pp. 135-138; GIANANDREA, *Le opere medievali nelle collezioni*, cit., p. 297.

¹² *Ibidem*, p. 298.

¹³ GRIMALDI, Giacomo, *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano: codice Barberini Latino 2733*, a cura di Reto NIGGL, Città del Vaticano, 1972.

¹⁴ Sulla segnalazione del pezzo si veda: MALTESE, Corrado, «Un frammento musivo romanico nel palazzo Altemps», *Arti figurative*, 1, 1945, 4, pp. 206-207; ALTEMPS, Giovanni Angelo, *Vita sancti Aniceti papae et martyris. Cum rebus memorabilibus, quae eo pontefice in ecclesia sedente acciderunt. A Ioanne Angelo duce ab Altaemps collecta*, Roma, 1617.

di San Pietro Ispano, a Boville Ernica, inserendolo all'interno di una cornice in stucco dorato al di sopra dell'altare maggiore¹⁵.

Tuttavia, ben presto, a questa personale e intima pratica collezionistica si affiancò una volontà più materiale che spinse le nobili famiglie del tempo a ricercare pezzi o frammenti che potessero rimarcare il prestigio e le origini delle loro antiche casate. Ad esempio, i conti di Segni, avendo dato i natali a Innocenzo III (1198-1216), ottennero il ritratto musivo del pontefice (fig. 80) e un tondo con fenice, entrambi provenienti dalla decorazione dell'arco inferiore dell'abside petrina, fatti realizzare agli inizi del Duecento proprio da Innocenzo, e il volto di papa Gregorio IX (1227-1241), altro membro della casata e committente del mosaico della facciata vaticana. I lacerti furono pomposamente destinati all'altare maggiore della cappella del palazzo familiare a Poli, loro feudo laziale, dove, racchiusa in un oculo raggato, primeggiava sui due potenti avi la fenice erroneamente interpretata come la colomba dello Spirito Santo¹⁶.

Di particolare interesse è anche lo spoglio degli inventari della collezione privata del cardinale Francesco Barberini (1597-1679) composta da un cospicuo numero di opere paleocristiane e medievali¹⁷. Figura di spicco nel panorama politico e culturale della Roma del Seicento, Francesco fu appassionato e raffinato collezionista ricordato anche per la sua non comune attenzione per le testimonianze artistiche 'all'antica'¹⁸. Nel primo esiguo inventario, datato tra il 1623, anno della salita al soglio pontificio di Urbano VIII, e il 1625, non è possibile riscontrare la presenza di opere legate al Medioevo¹⁹. Nel successivo, invece, compilato tra il 1626 e il 1631, si nota come in poco tempo Francesco riuscì a riunire un numero sempre più consistente di testimonianze del cristianesimo delle origini, grazie soprattutto alle generose donazioni dello zio divenuto oramai pontefice, tra le quali il prezioso

¹⁵ MUÑOZ, Antonio, «Reliquie artistiche della vecchia basilica vaticana a Boville Ernica», *Bollettino d'Arte*, 1, 1911, pp. 161-182; TOSINI, Patrizia, «Il caso "barononiano" della cappella Simoncelli a Boville Ernica (con alcune note sulla committenza Filonardi)», in Patrizia TOSINI (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del Convegno internazionale di studi, Frosinone-Sora 2007, Roma 2009, pp. 293-303; GIANANDREA, *Le opere medievali nelle collezioni*, cit., p. 299.

¹⁶ IACOBINI, Antonio, «Il mosaico absidale di San Pietro in Vaticano», in ANDALORO, GHIDOLFI, IACOBINI, ROMANO, TOMEI (a cura di), *Fragmenta picta*, cit., pp. 119-131; GIANANDREA, *Le opere medievali nelle collezioni romane del Seicento*, p. 298.

¹⁷ ARONBERG LAVIN, Marilyn, *Seventeenth Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975.

¹⁸ SOLINAS, Francesco, *Lo stile Barberini*, in Lorenza MOCHI ONORI, Sebastian SCHÜTZE, Francesco SOLINAS (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma, 2007, pp. 205-212.

¹⁹ ARONBERG LAVIN, *Seventeenth Century Barberini*, cit., pp. 83-94.

trittico eburneo bizantino con I e santi, oggi conservato al Museo Nazionale di Palazzo Venezia²⁰.

Se il possesso di splendidi manufatti come l'*Avorio Barberini*, emblema della grandezza divina e di quella dell'Impero romano, è da leggere come un voler legittimare il potere della casata, tante voci inventariali, sicuramente di meno pregio economico o artistico, permettono di inserire a buon diritto la personalità di Francesco tra quelle che fecero proprio il nuovo gusto antiquariale inauguratosi con le istanze tridentine²¹. A conferma di tale circostanza la presenza di tante tavole in legno con figure di santi, preziosi reliquiari e vetri istoriati che, di anno in anno, accompagnavano la vita privata del cardinale.

Infine, anche nel noto 'museo delle curiosità' del cardinale Flavio Chigi (1641-1693) vi erano alcune antichità 'primitive'. Il prelado ampliò il nucleo originario della collezione appartenuta in precedenza allo zio, il papa Alessandro VII Chigi (1655-1667), mediante l'acquisizione di stravaganti *naturalia* e di oggetti devozionali paleocristiani, come le ampolline palestinesi o suppellettili liturgiche. Forte era il legame tra la famiglia e la cultura antiquaria di ambito catacombale: già Agostino Chigi (1466-1520) conservava, infatti, due ritratti clipeati in mosaico provenienti dal cimitero di Ciriaca sulla via Tiburtina²². Non deve quindi stupire se la tipologia dei manufatti maggiormente ricercata da Flavio proveniva dal mondo sotterraneo romano, ricco di lucerne sepolcrali e di vetri dorati²³.

²⁰ L'oggetto, regalato da Urbano VIII al nipote, si trova citato già nel secondo inventario di Francesco a c. 90v: «Adì 21 Gennaio 1628. Un pezzo d'avolio alto *palmi* uno, con 16 santi fatti di basso rilievo, con li sportelli e di fuori alli sportelli otto altri santi fatti alla greca havuto da sua Signoria Illustrissima». Cfr. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth Century Barberini*, cit., pp. 95-120.

²¹ Nella seconda stesura dell'inventario Barberini, eseguita tra il 1626 e il 1631, si legge a c. 85r: «Un quadro antico d'avorio con Costantino Imperatore, con altre figure di basso rilievo con sue cornice di legno»; il dittico è segnalato anche nel successivo inventario del 1631-1636: «Un quadro antico d'avorio con Costantino Imperatore, con altre figure in basso rilievo con sue cornice di legno». A tal proposito cfr. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth Century Barberini*, cit. p. 83. L'arrivo dell'avorio in collezione, intorno al 1626, è documentato da alcuni carteggi intercorsi tra Francesco e l'erudito francese Nicolas-Claude de Peiresc (1580-1637) che donò la preziosa opera al cardinale. Sulle vicende collezionistiche della tavoletta eburnea cfr. MORETTI, *Roma bizantina*, cit., pp. 63-68.

²² GIANANDREA, *Le opere medievali nelle collezioni*, cit., p. 298.

²³ Le fonti documentarie non specificano l'arrivo in collezione di questi pezzi, tuttavia, grazie alle giustificazioni dei mandati di pagamento del cardinale, conservate nell'archivio privato Chigi in Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), si sa che nel 1663 esisteva una «stanza delle curiosità» in Palazzo Chigi a Formello, alle porte nord di Roma. È ipotizzabile, quindi, che proprio qui prese vita il nucleo originario della raccolta trasferita, poi, nel casino del giardino di palazzo Chigi in via delle Quattro Fontane probabilmente a seguito della nomina a cardinale di Flavio nel 1667. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il museo di curiosità del card. Flavio I Chigi*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», LXXXIX (1966), pp. 141-192. Scorrendo l'inventario, nel f. 482v al numero 350 si trova: «Lucerna antica, che ardeva nel sepolcro di S. Eufrasia»; nel f. 471v. al numero 40: «Lucerna antica, di terra, tinta di rosso et illuminata d'oro» e al numero 64: «Lucerna antica, con rami di palma attorno la bocca» e molti altri esemplari. Sui vetri istoriati, invece, cfr. RUFUS MOREY, Charles, *The gold-glass collection of the Vatican Library with assitional catalogues of other gold-glass collections*, Città del Vaticano, 1959. Nel 1756 alcuni dei vetri

Se il revival paleocristiano si era fino a qui esemplato tramite forme di natura squisitamente privata, nei decenni pieni del Seicento investì la sfera pubblica, grazie ai numerosi interventi di ammodernamento edilizio promossi in tante chiese o edifici di epoca paleocristiana e medievale di Roma. Così, il restauro del Triclinio Lateranense voluto dai Barberini, gli interventi messi in campo da Innocenzo X Pamphilj e Alessandro VII Chigi nella basilica costantiniana del Laterano furono azioni destinate a divenire il simbolo del potere temporale del pontefice, oltre che della supremazia della cristianità su tutto il mondo conosciuto.

L'allestimento borrominiano della navata mediana destra in San Giovanni in Laterano e la rilettura politico-ideologica delle testimonianze medievali nel progetto di Alessandro VII Chigi

In quella articolata e sfaccettata società dell'immagine che fu l'età barocca, il programmatico utilizzo dell'opera d'arte come strumento per diffondere precisi messaggi di carattere ideologico coinvolse ogni genere di processo creativo e ogni tipologia di manufatto, ivi comprese le più antiche testimonianze medievali. Pur non affrancandolo mai del tutto dal quel carattere 'primitivo' con il quale se ne deplorava la scarsa valenza estetica, nel corso del Seicento la Curia romana intraprese un sempre più deciso recupero del variegato patrimonio visivo pervenuto dai primi secoli della cristianità. Come già visto, da un lato ciò consentiva di rivalutare su un piano simbolico l'immagine della Chiesa delle origini, esaltata dalle correnti pauperistiche che pervasero il mondo cattolico sin dallo scadere del XVI secolo; da un altro, riscattare dall'oblio i simulacri di una storia che giungeva a ritroso sino all'età paleocristiana significava ribadire il legame del soglio petrino con l'Impero romano, fonte di quel potere universale cui il Papato attingeva, dichiarandosene legittimo erede e ideale continuatore.

Una perfetta sintesi di queste tendenze - a un tempo ripresa consapevole, revival dettato dal gusto ed espressione di nuove esigenze ideologiche - è

Chigi furono acquistati da papa Benedetto XIV (1675-1758) per il Museo Cristiano Vaticano. Sulle voci inventariali si veda INCISA DELLA ROCCHETTA, *Il museo di curiosità del card. Flavio I Chigi*, cit. Tanti sono i vetri collezionati da Flavio: al f. 471v al numero 49, per esempio, è annotato un «fondo di calice di vetro, con due figure, col volume in mano; in mezzo, una corona et il Christo. Da un lato LAURENTIUS, dall'altro CIPRIANUS»; al f. 478v al numero 237: «fondo di calice cimiteriale con l'immagine di San Pavolo a dritta e di S. Pietro a sinistra, con figurina in mezzo, che li corona, e lettere attorno: DIGNITAS AMICORUM VIVAS CUM TUIS ZESES»; o al f. 479r al numero 252: «fondo di calice cimiteriale, con figura grande in mezzo e due piccole laterali»; al f. 497v al numero 801: «Fondo di vaso di vetro antico cimiteriale, con due figure et un'ara, con un gallo sopra, in mezzo, piccolissimo, murato in calcinaccio».

rappresentato dal cantiere di rinnovamento della basilica patriarcale di San Giovanni in Laterano²⁴.

Avviata il 15 aprile 1645 con l'investitura a sovrintendente della fabbrica dell'elemosiniere maggiore e cameriere segreto monsignor Virgilio Spada, la riqualificazione del tempio fu disposta e sovvenzionata da Innocenzo X Pamphilj in vista del Giubileo del 1650. Come documentano le fonti, molteplici furono le motivazioni che indussero il pontefice ad investire ingenti somme di denaro in questo imponente cantiere. Oltre alle urgenze legate al consolidamento delle fatiscenti strutture murarie, occorre infatti aggiungere le ragioni di natura simbolica connesse all'omonimia tra il nome di battesimo del papa e quello del santo titolare²⁵; non ultimo, si considerino anche alcuni episodi di cronaca, quale la scoperta sulla facciata di un antico dipinto raffigurante una colomba con ramoscello d'ulivo, prontamente interpretato come riferimento allo stemma pamphiliano e, pertanto, imperativo provvidenziale per una immediata attuazione del progetto di restauro²⁶.

La direzione dei lavori fu affidata a Francesco Borromini, artista prediletto tanto dello Spada quanto del pontefice. Lungi dall'essere libero di operare in accordo con il proprio estro creativo, l'architetto ticinese fu costretto a muoversi entro i rigidi

²⁴ Pressoché sterminato il *corpus* degli studi relativo al cantiere borrominiano di San Giovanni in Laterano. Per un quadro d'insieme si rimanda in particolare a EGGER, Hermann, «*Francesco Borromini's Umbau von S. Giovanni in Laterano*», in *Beiträge zur Kunstgeschichte. Franz Wickhoff. Gewidmet von einem Kreise von Freunden und Schülern*, Wien, 1903, pp. 154-162; CASSIRER, Kurt, «*Zu Borromini's Umbau der Lateransbasilika*», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, pp. 55-66; HEMPEL, Eberhard, *Francesco Borromini*, Wien, 1924, pp. 94-113; PORTOGHESI, Paolo, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Roma, 1967, pp. 158-165; BLUNT, Anthony, *Borromini*, London, 1979, pp. 133-154; CONNORS, Joseph, «*Borromini at the Lateran / Borromini al Laterano*», in *Piranesi Architetto*, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 15 maggio - 5 luglio 1992), Roma, 1992, pp. 97-115; ROCA DE AMICIS, Augusto, *L'opera di Borromini in San Giovanni in Laterano: gli anni della fabbrica (1646-1650)*, Roma, 1995; ROCA DE AMICIS, Augusto, SLADEK, Elisabeth, «*XII. San Giovanni in Laterano*», in Richard BÖSEL, Christoph L. FROMMEL (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, 2, Milano, 2000, pp. 208-235; CONNORS, Joseph, ROCA DE AMICIS, Augusto, «*A new plan by Borromini for the Lateran basilica, Rome*», *The Burlington Magazine*, CXLVI, 2004, 1217, pp. 526-533.

²⁵ Si tenga presente quanto scritto tra il 1650 e il 1655 da fra Juan di San Buenaventura nella sua «*Relatione del Convento di San Carlo alle 4^o fontane*», conservata nell'Archivio dei Padri Trinati di San Carlo alle Quattro Fontane (APT), Mss. 77a, p. 28: «*lo uno per che li era carissima per essere dedicata al santo del suo nome, chiamandosi Sua Santità Giovanni Battista Pamphilio; l'altro per la ruina, che minacciavano li muri di essa, che erano oninamente guasti, et fragidi*». Cfr. POLLAK, Oskar, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII.*, I, Wien-Augsburg-Köln, 1928, p. 42. Più di recente si rimanda anche alla trascrizione fornita da MONTIJANO GARCIA, Juan Maria, *San Carlo alle Quattro Fontane di Francesco Borromini nella 'relatione della fabrica' di fra Juan de San Buenaventura*, Milano, 1999, p. 58.

²⁶ Si veda in proposito quanto indicato nella «*Relatione della fabrica di San Giovanni Laterano*», conservata nell'Archivio di Stato di Roma (ASR), *Spada Veralli*, vol. 186, c. 1022: «*Dispose Sua Divina Maestà, che Innocentio X. felicemente regnante abbracciasse l'impresa, di cui fù ritrovata à caso l'arma (cioè una colomba col ramo d'ulivo) dipinta nella facciata quale si conserva distaccata da quella, e si risolvette non differir più oltre il rimedio, parendogli non poter essortare i Vescovi ad ornare le loro spose, mentre la sua stava in così pericoloso, e brutto stato*». Cfr. GÜTHLEIN, Klaus, «*Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. 1. Folge*», *Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1979, pp. 173-247, in part. p. 206.

vincoli imposti dalla committenza, tra cui il divieto di alterare la conformazione costantiniana degli spazi, l'esigenza di mantenere, reintegrandolo, il pavimento cosmatesco, infine la conservazione del soffitto ligneo allora attribuito a Michelangelo Buonarroti. Di questi ristretti margini operativi dà conto il chirografo del 15 aprile 1647, dove si rende noto che si è *già dato principio alla restauratione per mantenerla quanto sarà possibile nella sua primitiva forma*²⁷, mentre ai biografi del Borromini bisogna fare riferimento per intuire i malumori dell'artista *per non haver havuto libertà di far la Chiesa conforme la bizzarra del suo ingenio, spianando tutto il sito*²⁸.

Le ragioni di un rinnovamento a carattere essenzialmente conservativo sono enunciate con estrema chiarezza già nell'incipit del citato chirografo, allorché si premetteva la volontà del pontefice *che si conservino le fabbriche antiche della nostra Città di Roma, e specialmente i tempi, e Basiliche, che furono le primittie dell'Imperatori Christiani offerte à Dio in quei primi secoli della Christianità*. Diversamente dunque da quanto avvenuto in San Pietro in Vaticano, la cui struttura paleocristiana era stata demolita da Donato Bramante per fare posto al nuovo tempio voluto da Giulio II della Rovere, nella basilica lateranense si pianificò di preservare per quanto possibile le sembianze costantiniane, al fine di riscattarle come reliquie di un passato da magnificare²⁹. Ciò nondimeno, in accordo alla consuetudine allora vigente, all'atto di ristrutturare un sistema chiesastico medievale, ogni traccia mobile risalente ad un periodo storico antecedente al XVI secolo fu rimossa dalla sua ubicazione originaria e, di fatto, espulsa dal nuovo organismo seicentesco. Così, come già avvenuto in altri luoghi di culto romani, anche in San Giovanni in Laterano iscrizioni, lastre tombali, elementi decorativi e altro genere di lacerto o materiale lapideo confluì, ammassandosi, in spazi di risulta, trasformati per l'occasione in depositi a cielo aperto.

Questa realtà cambiò radicalmente con l'ascesa al soglio petrino di Alessandro VII Chigi il 7 aprile 1655 e con il conseguente avvio di una nuova fase cantieristica che, oltre a portare a buon termine i lavori intrapresi da Innocenzo X³⁰, si indirizzò

²⁷ ASR, *Spada Veralli*, vol. 192, c. 551. Cfr. GÜTHLEIN, Klaus, «Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock. 2. Folge», *Römischen Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18, 1981, pp. 173-243, in part. p. 198, doc. 67.

²⁸ APT, Mss. 77a, p. 29. Si veda quanto già indicato alla nota 24.

²⁹ Cfr. RASPONI, Cesare, *De Basilica et Patriarchio Lateranensi Libri Quattuor*, Roma, 1656, p. 81: *Hi igitur agitatatis inter se diù, multumquè rationibus, perspectaquè Pontificis voluntate à mutanda antiqui ædificij structura, & sequendo Iulii Secundi renovati Vaticani Templi consilio vehementer abhorrentis; eodem tacto, ijsdemque parietibus, & fundamentis ad novum opus utendum sibi constituere.*

³⁰ Si veda in particolare la vicenda della pavimentazione delle navate laterali ricostruita da ROCA DE AMICIS, Augusto, «Il pavimento borrominiano di San Giovanni in Laterano. Storia di un cantiere e di alcuni pavimenti del Seicento romano», *Studi Romani*, XLVI, 1998, pp. 91-102.

nel conferire alla basilica ristrutturata una veste decorativa in linea con la cultura antiquaria e gli interessi del nuovo pontefice. Una flagrante testimonianza delle mutate esigenze che informarono gli interventi alessandrini fu quella di collocare come accesso alla basilica la porta bronzea diocleziana asportata nel marzo 1657 dalla facciata della chiesa di Sant'Adriano in Campo Vaccino, sorta sull'antico edificio della *Curia Senatus*³¹.

L'aspetto più rilevante di questa seconda campagna di lavori fu però quello legato alla riqualificazione delle navate laterali che, di fatto, divennero il cardine del sistema decorativo chigiano³². Contravvenendo a quanto disposto anni addietro dal Pamphilj, fu allora stabilito di reintrodurre in basilica le vestigia medievali e di investirle di un nuovo ruolo significante, in accordo a un preciso programma di celebrazione a autopromozione: dismessa la corretta valenza filologica ed ermeneutica, esse si tramutarono, loro malgrado, in un ideale vettore nella trasmissione di uno specifico messaggio politico e ideologico.

Gran parte dei lacerti a carattere funerario sopravvissuti alle rimozioni pamphiliane fu ricollocata a ridosso delle pareti perimetrali³³. Reintegrati e opportunamente allestiti in strutture ideate dal Borromini in guisa di tabernacoli, i frammenti tornarono a fare mostra di sé come gemme accolte in nuovi castoni che, tra pinnacoli e linee ondulate, si adattavano a seguire l'andamento delle finestre aperte nelle murature; così incorniciate, le testimonianze medievali erano attualizzate in termini barocchi e, quindi, rese fruibili all'estetica del tempo.

Le modalità con cui si procedette a questo recupero sono ben documentate nel caso del quattrocentesco monumento funebre del cardinale 'del Portogallo' Antão Martins de Chaves. Attribuito a Isaia da Pisa ed edificato dopo la morte del

³¹ Per il trasporto della porta bronzea, sostituita da una replica lignea realizzata dagli ebanisti Antonio Chiccarì e Francesco Gualdi, si rimanda a CURZIETTI, Jacopo e MELEO, Mascia, «Arte religiosa e potere politico nella Roma del Seicento. Documenti dalla contabilità di Alessandro VII Chigi, dall'eredità di Maria di Savoia e alcune notizie su Antonio Chiccarì, Ciro Ferri, Baldassarre Mari, Pierre Puget e sull'altare maggiore del SS. Sudario a Roma», in Stefania MACIOCE (a cura di), *Ori nell'arte. Per una storia del potere segreto delle gemme*, Roma, 2007, pp. 182-204, in part. nota 16, p. 190.

³² Per uno sguardo d'insieme su questa specifica fase del cantiere chigiano si rimanda all'ancora fondamentale studio di PORTOGHESI, Paolo, «I monumenti borrominiani della Basilica Lateranense», *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 11, 1955, pp. 1-20.

³³ Tra le relazioni redatte a seguito della *Visitatio Sanctæ Basilicæ Lateranensis facta a S. M. PP. Alexandro VII. An. 1655* si segnala, in data 26 gennaio 1656, il resoconto relativo al sopralluogo nel chiostro, dove era stata stipata gran parte del materiale rimosso dalla basilica: *Visitarunt etiam locum [...] in formam Claustris regularis, ubi fuerunt repositæ monumenta lapidea, et marmorea defunctorum, quæ occasione fabric fuerunt acculsæ à parietibus Ecclesiæ*. In un secondo momento fu stilata un'apposita *Instructio pro Ecclesia, & Altaribus in Congregatione examinata, & à Sanctissimo Domino Nostro approbata, et sequitur, nella quale fu stabilito di reintrodurre sepolcri ed iscrizioni funerarie all'interno dell'edificio: Defunctorum Deposita, seu Epitaphia, occasione novæ fabricæ amota, reponantur, & congruo loco restituantur, et satisfiat quarundum familiarum, atque hæredum benefactorum*. Cfr. Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Congregazione della Visita Apostolica*, busta 98, fascicolo 1, cc. 24r, 148v.

porporato, occorsa l'11 luglio 1447, come attesta un disegno borrominiano precedente allo strappo dalla parete (fig. 81)³⁴, il sepolcro aveva le fattezze di una complessa edicola che mutuava i modelli elaborati in area toscana con soluzioni desunte dallo studio dei sarcofagi antichi, sulla falsariga di quanto proposto a Roma allo scadere del secolo da Andrea Bregno e dalla sua cerchia. Il foglio borrominiano, oltre a descriverne l'aspetto originario, si rivelò un prezioso strumento di lavoro: delineato nelle forme di un vero e proprio rilievo architettonico, esso permise all'artista di rintracciare i singoli elementi decorativi una volta che la struttura fu demolita. Recuperati come parte integrante di un contesto unitario, fu così possibile ricomporli nella nuova foggia barocca, tracciata in un secondo foglio a matita (fig. 82)³⁵, perfettamente rispondente alla traduzione definitiva dell'opera.

Nelle intenzioni di Alessandro VII, la teoria di monumenti medievali posizionati a ridosso delle pareti perimetrali faceva da premessa e corollario alla ridefinizione della navata mediana destra, nella quale la volontà di celebrazione del potere papale avrebbe assunto un carattere ben più organico e definito. Se infatti lo spazio della navata centrale era stato inteso da Innocenzo X come una soluzione di compromesso tra le preesistenze storiche e religiose della basilica costantiniana e le esigenze di rinnovamento proprie della chiesa post tridentina, l'invaso della navata laterale destra fu pensata da Alessandro VII come un ambiente totalmente nuovo, la cui caratterizzazione formale si sarebbe fondata su di un'accurata selezione di sepolcri di pontefici medievali³⁶.

I lavori furono intrapresi all'inizio del 1658, come attesta una nota nel diario del pontefice risalente al 4 marzo nella quale si ricorda che *Il Padre Vergilio Spada mostra i disegni delle memorie de' Papi in San Giovanni Laterano*³⁷. Al termine della navata, sul quarto pilastro a sinistra, fu edificato il monumento funebre di Sergio IV, nel quale il piccolo frammento con l'effigie del papa benedicente e l'iscrizione commemorativa sono inseriti in un'articolata struttura ricca di aggetti, linee curve

³⁴ Conservato presso la Graphische Sammlung Albertina, Wien (Inv. Az. Rom 396ar), il disegno a grafite (cm. 43,4 x 28,1) è stato pubblicato da EGGER, Hermann, «Kardinal Antonio Martinez de Chavez und sein Grabmal in San Giovanni in Laterano», *Miscellanea Francesco Ehrle*, 2, Roma, 1924, pp. 415-431, in part. p. 416.

³⁵ Reso nota da DVORAK, Max, *Francesco Borromini als Restaurator*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch», I, 1907, coll. 89-98, in part. coll. 92-94, il disegno a grafite (cm. 41,4 x 26,7) è conservato presso la Graphische Sammlung Albertina, Wien (Inv. Az. Rom 397).

³⁶ Si veda in proposito lo schizzo a grafite di Francesco Borromini conservato presso la Graphische Sammlung Albertina, Wien (cm. 16,2 x 23,5. Inv. Az. Rom 399), pubblicato da THELEN, Heinrich (a cura di), *70 disegni di Francesco Borromini dalle collezioni dell'Albertina di Vienna*, catalogo della mostra di Roma (Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe, Farnesina, 19 novembre 1958 - 6 gennaio 1959), 1958.

³⁷ BAV, *Chigi*, 0.IV.58, c. 73r, prima colonna. Cfr. KRAUTHEIMER, Richard, JONES, Roger B.S., «The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artist and Buildings», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XV, 1975, pp. 199-233, in part. n. 175, p. 207.

ed elementi decorativi, la cui complessità è appena moderata dalla tenue cromia dell'intonaco e dello stucco. Più problematica invece risulta l'analisi del monumento funebre di Silvestro II, ubicato nel secondo pilastro, la cui iscrizione dedicatoria risale alla tomba commissionata intorno al 1009 dal già citato Sergio IV. Sebbene l'opera sia leggibile tramite un'incisione ottocentesca³⁸, nel 1907 il sepolcro borrominiano fu smantellato e sostituito da una più moderna struttura, commissionata dal governo ungherese e completata entro il 1910 su progetto dell'architetto Gzila Nalder con elementi plastici scolpiti da Giuseppe Damko³⁹.

A ridosso dell'ingresso della basilica, sul primo pilastro di raccordo con la navata centrale, fu collocato il monumento che commemora la figura di Bonifacio VIII, realizzato con una sensibile riduzione nell'aggetto rispetto a quanto previsto dal Borromini in fase progettuale⁴⁰. Al contrario della coppia di memoriali già menzionati, in questo caso l'opera non accoglie alcun elemento proveniente dalla tomba di Benedetto Caetani che, come noto, era stato inumato nel 1303 nella basilica vaticana. Ciò nondimeno, traslando dal portico il lacerto di affresco di matrice giottesca, generalmente interpretato come una scena raffigurante l'indizione del primo Giubileo nel 1300, Alessandro VII richiese di edificarvi attorno uno scenografico cenotafio atto ad onorare degnamente la figura del suo predecessore. A conferire un alone di legittimità a questa sorta di abile mistificazione per immagini, il Borromini progettò un monumento ad edicola sostenuto da colonne binate in granito, suggerendo con dimensioni e tipologia analoghe agli altri sepolcri una valenza funeraria del tutto illusoria.

Le cause di questa deliberata alterazione del dato storico come pure, più in generale, la natura profonda del progetto chigiano volto a recuperare specifici frammenti medievali travestendoli da manufatti barocchi, si chiariscono grazie all'analisi del monumento funebre di Alessandro III, addossato al terzo pilastro a sinistra. Che il pontefice riservasse una particolare attenzione a questo memoriale è dimostrato già dalle notazioni del suo diario dove, il 30 giugno 1658, si registrava l'incontro con Padre *Virgilio Spada* con la preghiera di sottoporgli quanto prima *le memorie de' depositi e quello particolarmente di Papa Alessandro 3*; il 22 maggio dell'anno seguente il Chigi annotava una seconda visita dello Spada, insistendo con

³⁸ Si veda l'incisione di Francesco Maria Tosi in RAGGI, Oreste, *Monumenti sepolcrali eretti in Roma agli uomini celebri per scienze lettere ed arti*, Roma, 1841, p. 22.

³⁹ Per il memoriale, eretto in onore del pontefice che il 20 agosto dell'anno 1000 avrebbe conferito la 'sacra corona' al sovrano Stefano I d'Ungheria, si veda MONTINI, Renzo Uberto, «Un'opera perduta di Francesco Borromini. Il monumento a papa Silvestro II in Laterano», *Palladio*, Nuova Serie, V, 1955, pp. 88-90.

⁴⁰ Conservato presso la Graphische Sammlung Albertina, Wien (Inv. Az. Rom 396), il disegno a grafite (cm. 28,7 x 20,4) è stato pubblicato da HEMPEL, *Francesco Borromini*, cit., p. 109 e tav. 64.b.

la richiesta *Che Borromino spedisca i depositi a San Giovanni Laterano, e la memoria di Papa Alessandro 3*⁴¹. Sulla base del progetto delineato dall'architetto di Bissione (fig. 83)⁴², l'opera venne realizzata dai capomastri scalpellini Giovanni Somazzi e Antonio Fontana, con il concorso dello scultore Domenico Guidi, responsabile del medaglione apicale con il ritratto a rilievo del defunto, pagatogli venticinque scudi il 17 marzo 1660⁴³. Se nel cenotafio di Bonifacio VIII si utilizzò una testimonianza non pertinente per concepire un finto sepolcro, in questo caso, non essendo sopravvissuto nulla dell'originale tomba lateranense di papa Bandinelli, si procedette ad innalzare un fastoso monumento che altro non è se non un clamoroso falso storico. Benché meno slanciato e rifinito rispetto al progetto grafico – forse perché realizzato sotto la supervisione di Felice della Greca, subentrato nel 1660 al Borromini in qualità di architetto della basilica – la *facies* del memoriale di Alessandro III mantiene immutata tutta la propria alterità rispetto ai restanti sepolcri pontifici. Questa diversità è espressa in primo luogo dall'utilizzo di materiali lapidei pregiati quali il nero d'Egitto, il giallo di Numidia, il verde antico, il bardiglio e l'alabastro. Oltre ad imprimere una policromia accentuata che porta l'opera a risaltare nello spazio circostante e a porsi come punto focale dell'intera navata, siffatti marmi mischi richiamano *ad evidentiam* l'opulenza imperiale romana, esaltando così quella patina antichizzante assicurata altresì dall'elemento decorativo delle ghirlande d'alloro, dal ritratto 'numismatico' del pontefice, nonché dalla lapide realizzata a bella posta con finti frammenti ricomposti.

L'intento manifesto del Chigi fu dunque quello di magnificare la figura del Bandinelli che egli considerava proprio ideale avo, non tanto e non solo in virtù dei comuni natali senesi o dell'omonimia del nome, quanto piuttosto per l'azione svolta durante il suo pontificato in favore di quella *plenitudo potestatis* grazie alla quale impone la supremazia pontificia su quella di qualunque altro sovrano. Considerazioni similari avevano indotto ad inserire nel novero dei papi celebrati in basilica anche quel Bonifacio VIII fautore di una teocrazia universale e promotore

⁴¹ BAV, *Chigi*, O.IV.58, c. 91v, seconda colonna e c. 124v, seconda colonna. Cfr. KRAUTHEIMER, JONES, *The Diary of Alexander VII*, cit., pp. 208 e 210, rispettivamente numeri 212 e 309.

⁴² Conservato presso la Graphische Sammlung Albertina, Wien (Inv. Az. Rom 398), il disegno a grafite (cm. 27,4 x 17,7) è stato pubblicato da HEMPEL, *Francesco Borromini*, cit., p. 109 e tav. 64.a.

⁴³ ASR, *Spada Veralli*, vol. 462, c. 149: «Al Signor Domenico Guidi scultore scudi venticinque per una medaglia di marmo fatta alla memoria di Alessandro 3.º in San Giovanni Laterano questo dì 17 marzo 1660». Cfr. HEIMBÜRGER RAVALLI, Minna, *Architettura scultura e arti minori nel Barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze, 1977, p. 247. Il denaro venne erogato allo scultore quello stesso giorno per tramite dei provvisori dell'istituto creditizio romano del Monte di Pietà. Cfr. ASR, *Monte di Pietà, Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 101, c. 379: «Venerabile Dataria Apostolica deve dare [...] à dì 17. detto [Marzo] scudi venticinque moneta pagati al signor Domenico Guidi Scultore portò contanti disse per sua mercede di una medaglia di marmo bianco fatta in San Giovanni Laterano».

di un nuovo, illusorio equilibrio tra poteri, al pari di quanto ricercato da Silvestro II e Sergio IV nei loro rapporti con gli imperatori Ottone II ed Enrico II. Ecco quindi che, nelle intenzioni di Alessandro VII, la navata mediana destra venne a configurarsi come un luogo deputato ad esaltare il ruolo e la missione della dignità pontificia, in modo analogo a quanto sarebbe avvenuto con l'edificazione della *Cathedra Petri* o del colonnato antistante la basilica vaticana. Spazio privato e pubblico a un tempo, essa assume le fattezze di una ideale quadreria in un palazzo di famiglia alle cui pareti sono fissati i ritratti degli antenati e, nel contempo, quelle di un ambiente museale dove l'oggetto d'arte medievale è presentato a fedeli e spettatori nelle vesti della testimonianza di un passato storico che si vuole rendere nuovamente attuale e cogente.

Le tombeau de Philippe Pot: l'histoire matérielle de l'œuvre au service de sa conservation

Sophie Jugie (Musée du Louvre)

Résumé

Le tombeau de Philippe Pot, réalisé vers 1480, qui présente le Grand Sénéchal de Bourgogne († 1493), en armure et habit héraldique, étendu, yeux ouverts et mains jointes, sur une dalle portée par huit pleurants vêtus de noir et porteurs des armoires familiales, est sans conteste l'un des plus frappants de la fin du Moyen Âge. Il fait actuellement l'objet d'une étude par une équipe de restaurateurs et par le Laboratoire de recherche et de restauration des musées de France, en vue d'une opération de conservation-restauration qui devrait être menée en 2017-2018 et qui devrait être marquée par la publication d'une petite monographie. C'est l'occasion de rouvrir le dossier de l'œuvre et de tenter d'apporter quelques compléments aux études qui lui ont été consacrées depuis que Louis Courajod a attiré l'attention sur lui en 1885, avec un net regain d'intérêt dans les années 2000. Les circonstances de la réalisation du tombeau, son décor héraldique et sa signification pour son commanditaire ont déjà été largement étudiées, tout comme l'histoire de l'œuvre de l'abbaye de Cîteaux à la collection Vesvrotte à Dijon, jusqu'à son arrivée au musée du Louvre en 1889. Mais l'histoire de la présentation de l'œuvre au musée du Louvre peut aussi être racontée, et l'étude technique de l'œuvre apporte des connaissances nouvelles. Si la question de son attribution restera probablement ouverte, il convient de nuancer l'idée qu'il constitue une conclusion de la sculpture bourguignonne du XVe siècle. Enfin il est proposé ici de réexaminer les lectures qui ont été faites de ce singulier monument, présenté depuis Courajod comme un aboutissement du thème des pleurants, apparu au XIIIe siècle dans l'art funéraire et qui aurait trouvé son accomplissement dans les tombeaux des ducs de Bourgogne.

Mots-clés

Philippe Pot Grand Sénéchal de Bourgogne, héraldique, sculpture bourguignonne du XVe siècle, restauration

Le tombeau de Philippe Pot, gisant sur une dalle portée par huit pleurants, est l'un des plus spectaculaires et célèbres de la fin du Moyen Âge¹. Il marquait dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste à l'abbaye de Cîteaux la sépulture de Philippe Pot (1428-1493), membre éminent de la cour de Bourgogne au service de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, puis rallié à Louis XI qui se nomma grand sénéchal de Bourgogne². Aboutissement du tombeau à pleurants – ces figures qui évoquent la cérémonie des funérailles, où les participants laïcs étaient effectivement dotés de grands manteaux noirs –, combiné au type de sépulture formée par une dalle sur des supports, il est sans équivalent par la magistrale originalité de sa composition mais surtout par sa puissance d'évocation.

Son gisant est un peu plus grand que nature. La tête reposant sur un coussin galonné muni de glands, les yeux ouverts et les mains jointes en prière, il est coiffé d'un casque et porte une armure recouverte d'un tabard héraldique à ses armes et une épée dans un fourreau au côté gauche. Ses pieds reposent sur un animal assez indéfinissable, qui a été identifié comme un lion, un chien voire un ours. Sa couleur originale semblant avoir été noire, il s'agit peut-être plutôt d'un chien (un griffon noir?).

Les huit pleurants sont un peu plus petits que nature pour que le gisant, lui-même un peu plus grand que nature, soit bien visible. Ils sont de hauteurs variées, légèrement plus hauts au centre, pour éviter la monotonie. Ils sont vêtus de larges manteaux noirs complétés de capuchons qui couvrent leurs épaules et la tête. Si les visages sont cachés sous les capuchons, la variété des attitudes, le jeu des mains, les différences d'orientation des écus, et surtout la complexité des drapés fortement cassés aux pieds des figures confèrent à ce défilé à la fois animé et statique un pouvoir d'évocation sans équivalent.

Les pleurants sont entaillés en équerre au niveau de l'épaule pour recevoir la dalle sur laquelle est allongé Philippe Pot. Une inscription en caractères gothiques est gravée sur la tranche de la dalle, commençant sur le côté droit à la tête du défunt et courant sur trois lignes pour se finir derrière sa tête. Elle rappelle les titres et la

¹ BARON, Françoise, *Musée du Louvre. Sculpture française, I: Moyen Âge*, Paris, 1996, pp. 208-210, avec la bibliographie essentielle. Depuis la première publication de l'oeuvre dans COURAJOD, Louis, «Quelques monuments de la sculpture bourguignonne au XVe siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, pp. 389-400, les principales études monographiques sont: DAVID, Henri, «Le tombeau de Philippe Pot», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, V-2, 1935, pp. 119-131; MARCOUX, Robert, *Le tombeau de Philippe Pot: analyse et interprétation*, Montréal, 2003; ROSU, Sarah, *Le tombeau de Philippe Pot. Etude iconographique*, Paris, 2012. On pourra aussi se référer à: JUGIE, Sophie, *Le tombeau de Philippe Pot*, Paris, 2018.

² BOUCHARD, Hélène, *Philippe Pot (1428-1493), Grand Sénéchal de Bourgogne*, thèse de l'École des Chartes, Paris, 1949; LEVEL-POT, Germaine, POT, Nicolas, *Philippe Pot, seigneur de Châteauneuf*, Moisenay, 1993.

carrière de Philippe Pot, au service de Philippe le Bon et Charles le Téméraire, puis de Louis XI et Charles VIII.

Depuis son entrée au Louvre en 1889, le tombeau de Philippe Pot est devenu une référence incontournable de l'art gothique³. Plusieurs aspects ont intéressé les historiens: la forme du tombeau et le thème des pleurants⁴, le décor héraldique⁵, l'attribution et la place du tombeau dans la sculpture bourguignonne de la fin du Moyen Âge⁶. Nos connaissances ont été largement renouvelées depuis le début du XXI^e siècle, grâce à l'étude des sources du XVII^e au XIX^e siècle relatives au

³ COURAJOD, Louis, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, Paris, 1901, t. II, pp. 386-388; MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome III: le Réalisme. Les débuts de la Renaissance*, Paris, 1907, p. 408; MULLER, Theodore, *Sculpture in the Netherlands Germany, France and Spain 1400 to 1500*, Londres, 1966, pp. 136-137; RECHT, Roland, CHATELET, Albert, *Le Monde Gothique. Automne et renouveau, 1380-1500*, Paris, 1988, pp. 124-126.

⁴ KLEINCLAUZ, Arthur, «L'art funéraire de la Bourgogne au Moyen Âge», *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, pp. 299-320; DROUOT, Henri, «Le tombeau de Saint-Bertrand de Comminges et le thème des pleurants», *Gazette des Beaux-Arts*, 1925, t. II, pp. 253-271; QUARRE, Pierre, *Les pleurants dans l'art du Moyen Âge en Europe*, catalogue d'exposition, Dijon, 1971; KORNER, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt, 1997, pp. 37-38; MARCOUX, *Le tombeau de Philippe Pot: analyse et interprétation*, cit., pp. 1-5 et 167; DE JONGE, Krista, «Les fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas dans la première moitié du XVI^e siècle», in Jean GUILLAUME (dir.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux X^e et XVI^e siècles*, actes du colloque (Tours, 11-14 juin 1996), Paris, 2005, pp. 125-146; MARCOUX, Robert, «La liminalité du deuilant dans l'iconographie funéraire médiévale (XIII^e-XV^e siècle)», *Memini. Travaux et documents*, 11, 2007, pp. 63-98; GRILLON, Guillaume, *L'ultime message: étude des monuments funéraires de la Bourgogne ducale, XII^e-XVI^e siècles*, thèse de doctorat présentée à l'Université de Bourgogne, Dijon, 2011; ROSU, *Le tombeau de Philippe Pot*, cit.

⁵ PRINET, Max, «La décoration héraldique du tombeau de Philippe Pot», *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1930, pp. 161-170 et 1932, pp. 167-176; ID., «Armoires familiales et armoiries de roman au X^e siècle», *Romania*, LVIII, 1932, pp. 568-573; VAIVRE, Jean-Bernard de, «Les armoiries de Regnier Pot et de Palamède», *Cahiers d'héraldique*, t. II, 1975, pp. 179-212; PASTOUREAU, Michel, «Héraldique arthurienne et civilisation médiévale. Notes sur les armoiries de Bohort et de Palamède», in *L'Hermine et le Sinople. Études d'héraldique médiévale*, Paris, 1982, pp. 307-316.

⁶ GARNIER, Joseph, «La présence d'Antoine Le Moiturier à Dijon entre 1470 et 1497», *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, 12, 1889-1895, p. XXXI; CHAUBEUF, Henri, *Jean de La Huerta, Antoine Le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, Dijon, 1891; PROST, Bernard, «Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais du X^e siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, t. 68, janvier-juin 1891, pp. 167-176; DAVID, Henri, *De Sluter à Sambin*, Paris, 1933, pp. 20-21, ID., «Le tombeau de Philippe Pot», cit.; DROUOT, Henri, «Le Moiturier et Philippe Pot», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 6, 1936, pp. 117-120; ID., «L'art méridional et l'école de Bourgogne autour du tombeau de Philippe Pot», *Annales du Midi*, n° 213-214, 1942, pp. 26-41; TROESCHER, Georg, *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters unter ihrer Wirkung auf die europäische Kunst*, Frankfurt-am-Main, 1940, pp. 116, 136-137; QUARRE, Pierre, *Antoine Le Moiturier: le dernier des grands imagiers des ducs de Bourgogne*, catalogue d'exposition, Dijon, 1973, pp. 14-15; CAMP, Pierre, *Les Imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge*, Dijon, 1990, pp. 194-178, 204-205; BEAULIEU, Michèle, «Le Moiturier, Antoine», in *Dictionnaire des Sculpteurs français du Moyen Âge*, Paris, 1992, pp. 186-188; BAUDOIN, Jacques, *La sculpture flamboyante en Bourgogne et en Franche-Comté*, Paris, 1996, pp. 212-215; MARCOUX, *Le tombeau de Philippe Pot analyse et interprétation*, cit., pp. 121-128.

monument⁷, du moment où Philippe Pot se rallia à Louis XI⁸, de l'iconographie et la signification du monument⁹.

Un quart de siècle après l'installation du tombeau dans la salle qui porte son nom dans le parcours consacré aux sculptures françaises dans l'aile Richelieu du musée du Louvre, la nécessité d'intervenir à nouveau sur le tombeau s'est imposée. La décision d'engager une restauration a été prise en 2015. Une étude préalable a été menée en 2016-2017 pour préparer l'intervention qui aura lieu en 2018. L'étude matérielle a été réalisée par Amélie Méthivier¹⁰, assistée de Nathalie Bruhière et de Benoît Lafay¹¹. De nombreux examens et analyses ont été réalisés par le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France: une campagne de prise de vue en lumière naturelle et sous UV (Anne Maignet), qui permet un repérage efficace des reprises, et l'analyse de 21 prélèvements de polychromie (Nathalie Pingaud et Yannick Vandenberghe)¹². La restauration est réalisée en 2018 sous la direction de Manon Joubert¹³, sous la vigilance d'un comité scientifique¹⁴. C'est la partie historique de cette recherche qui est ici présentée.

L'histoire du tombeau, de Cîteaux à Dijon puis au Louvre

Le 28 août 1480, Philippe Pot passe un accord avec l'abbé de Cîteaux (Côte-d'Or), Jean de Cirey. La réalisation du tombeau a dû suivre de peu cet accord. Aucun document relatif au chantier n'est connu, mais l'épithaphe, qui fait état d'événements

⁷ DAMONGEOT, Marie-Françoise, PLOUVIER, Martine, «Cîteaux-nécropole la «Saint-Denis bourguignonne». Tombeaux de l'église, du cloître et du chapitre de l'abbaye», in Martine PLOUVIER et Alain SAINT-DENIS (dir.), *Pour une histoire monumentale de l'abbaye de Cîteaux, 1098-1998*, Dijon, 1998, pp. 281-307, aux pp. 291, 296-297, ill. p. 287; MARCOUX, *Le tombeau de Philippe Pot: analyse et interprétation*, cit., pp. 45-61.

⁸ BLIECK, Gilles, «A propos du tombeau de Philippe Pot, capitaine du château de Lille (1466-1477)», in Jean-Marie CAUCHIES et Jaqueline GUISSSET (dir.), *Du métier des armes à la vie de cour de la forteresse au château de séjour XIVe-XVI siècles*, Turnhout, 2005, pp. 217-240; VAIVRE, Jean-Bernard de, «Un primitif tiré de l'oubli: le panneau de Philippe Pot de Notre-Dame de Dijon», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 149^e année, n° 2, 2005.

⁹ MARCOUX, *Le tombeau de Philippe Pot: analyse et interprétation*, cit., pp. 167-186, ROSU, *Le tombeau de Philippe Pot*, cit., pp. 38-45 et 64-78.

¹⁰ METHIVIER, Amélie, *Rapport d'étude préalable à la restauration, Tombeau de Philippe Pot, pierre calcaire polychromée*, Paris, 2017, 76 pp. (dactylographié).

¹¹ Je remercie Benoît Lafay pour la communication de documents complémentaires, notamment photographiques, relatifs à son intervention.

¹² PINGAUD, Nathalie, *Centre de recherche et de restauration des musées de France, Rapport n° 35563: Paris musée du Louvre, département des Sculptures, Tombeau de Philippe Pot, pierre calcaire polychromée, n° inv. RF 795. Etude de polychromie*, 15 décembre 2017, 62 pp. (dactylographié).

¹³ Groupement de restaurateurs sous la direction de Manon Joubert: Nathalie Bruhière, Hélène Dreyfus, Jeanne Cassier, Amélie Méthivier, Morgane Poirier, Aline Raux.

¹⁴ Pour le C2RMF: Isabelle Pallot-Frossard, Lorraine Mailho, Alexandra Gérard; pour le département des Sculptures: Stéphanie Deschamps-Tan, Sophie Jugie; Robert Marcoux, professeur à l'Université de Laval (Canada) et Michaël Vottero, conservateur régional adjoint des Monuments historiques de Bourgogne – Franche-Comté.

postérieurs à la mort de Charles le Téméraire en 1477 et cite Louis XI comme le roi en exercice, peut être datée entre 1480 et 1483. La chapelle Saint-Jean-Baptiste était la première du transept côté sud, à l'angle du déambulatoire. Le tombeau, qui reposait directement sur le sol carrelé, était à gauche de l'autel, le gisant ayant, comme il se doit, les pieds vers l'est. Le mur nord de la chapelle étant ouvert par une arcade sur le déambulatoire, les deux faces du tombeau étaient visibles, le côté droit de la chapelle et le gauche du déambulatoire.

L'abbaye de Cîteaux devient bien national à la Révolution, et le tombeau de Philippe Pot fait partie des biens conservés pour la Nation. En 1791, François Devosge, directeur de l'École de Dessin de Dijon, chargé du transport des objets d'art de Cîteaux vers Dijon, rédige des instructions relatives à leur transfert au dépôt établi dans l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Bénigne. Malgré ces dispositions, le sort de l'œuvre nous échappe dans les années suivantes. Aucun document n'atteste de son transfert effectif à Saint-Bénigne.

On la retrouve à Dijon dans l'hôtel de Jean-François Pasquier de Messanges, 23 rue Amiral Roussin. Il passe en vente publique à Dijon le 5 septembre 1808, où il est acquis par le président Charles Richard de Vesvrotte¹⁵. Il est installé en 1808 sous les arbres du jardin de l'hôtel de Ruffey, 33 rue Berbisey, à Dijon. L'hôtel de Ruffey ayant été vendu par Pierre de Vesvrotte en 1850, le tombeau est transféré dans le parc du château de Vesvrotte à Beire-le-Chatel (Côte-d'Or). Le tombeau est rapporté à Dijon en 1855 dans l'hôtel d'Agrain, nouvelle résidence des Vesvrotte, 18 rue Chabot-Charny.

En 1885, la rumeur publique fait état de l'intention d'Armand de Vesvrotte de vendre l'œuvre à l'étranger. A l'initiative du préfet de la Côte-d'Or, la propriété du tombeau est revendiquée par l'État en 1886, comme bien saisi pour la Nation à la Révolution, et par là inaliénable et imprescriptible. Le tribunal de première instance de Dijon fait droit à la requête de l'État, mais le comte de Vesvrotte fait appel, au motif que l'État n'a pas apporté la preuve que le tombeau avait été effectivement inscrit dans le domaine public. La cour d'appel de Dijon rend un arrêt infirmatif reconnaissant qu'il n'était pas établi que la consigne de transfert à Saint-Bénigne ait été exécutée, et ordonnait la levée de la saisie en 1887. Rétabli dans sa propriété, Vesvrotte était cependant toujours disposé à vendre. A l'initiative de Louis

¹⁵ Les archives de la *Famille Richard (Ruffey, Murgey et Vesvrotte) XIII^e-XX^e siècles* aux Archives départementales de la Côte-d'Or (145 J 1 à 66, inventaire par Anne Mézin et Gonzague de Vesvrotte sous la direction d'Édouard Bouyé, 2016) ne contiennent malheureusement aucun document sur le tombeau à l'exception des documents relatifs au procès de 1887-1888.

Courajod, conservateur du département des sculptures¹⁶, le Louvre se porte acquéreur en 1889.

Descriptions et reproductions, de Cîteaux à l'entrée au Louvre

L'église de Cîteaux ayant été détruite en 1807, nos connaissances sur la disposition de la chapelle et du tombeau s'appuient sur les descriptions et les dessins des érudits des XVII^e et XVIII^e siècles. Pierre Palliot, érudit, libraire et imprimeur installé à Dijon est le premier à avoir mentionné le monument, décrit les armoiries et la devise, transcrit l'épithaphe, dans une notice biographique consacrée à Philippe Pot en 1649¹⁷. Il y note qu'il fut inhumé en l'Abbaye de Cisteaux en la Chappelle de Saint Jean, où il est représenté armé & resvestu d'une cote d'armes, couché sur une tombe, eslevée de terre d'environ six pieds, & supportée par huit deuils, chacun portant un escu des armes de ses alliances». La documentation de Palliot avait été récupérée à sa mort par le dijonnais Antoine Joly de Blaizy, et mise à la disposition d'autres savants avant sa destruction par un incendie en 1751. C'est ainsi que l'érudit François Roger de Gaignières¹⁸ put la consulter en 1699-1700 et faire copier les dessins de Palliot par son dessinateur Louis Boudan en 1699-1700¹⁹ (fig. 84). Gaignières et Boudan ne s'étant pas rendus à Cîteaux, la légende comporte des inexactitudes, mais c'est le seul relevé des deux faces et en couleur qui nous soit parvenu. Au XVIII^e siècle, le tombeau est cité dans les descriptions de l'abbaye de Cîteaux et de ses sépultures, dont on connaît plusieurs versions manuscrites, ou imprimées, comme celle de Martène et Durand en 1717²⁰ ou de Moreau de Maucour en 1736²¹. Stéréotypées et répétitives, les descriptions du tombeau reprennent celle de Palliot avec de légères variantes. Moreau de Maucour est le premier à illustrer son ouvrage d'une gravure du côté gauche complété par le relevé des armoiries du côté droit, par Simmoneau²², réalisée à partir du *Dessin du tombeau de Philippe Pot*

¹⁶ BRESC-BAUTIER, Geneviève (dir.), *Un combat pour la sculpture: Louis Courajod (1841-1896), profession conservateur*, actes du colloque de l'École du Louvre (Paris, 15 janvier 1996), Paris, 2003, pp. 61, 64-65, 78, 88.

¹⁷ PALLIOT, Pierre, *Le Parlement de Bourgogne, son origine, son établissement et son progrès, avec les noms surnoms, qualités et greffiers qui y ont été jusques à présent*, Dijon, 1649, pp. 116-121.

¹⁸ RITZ-GUIBERT, Anne, *La collection Gaignières. Un inventaire du royaume au XVII^e siècle*, Paris, 2016. Je remercie Anne Ritz-Guibert pour ses précieuses observations sur la fiabilité des dessins de Boudan.

¹⁹ Paris, Bibliothèque nationale de France (BnF), Réserve PE 4, fol. 18 et 19.

²⁰ MARTENE, Edmond, DURAND, Ursin, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Paris, 1717, pp. 206-207.

²¹ MOREAU DE MAUCOUR, Philibert-Bernard, «Description historique des anciens monuments de l'abbaye de Cîteaux», *Compte-rendus de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres*, IX, Paris, 1736.

²² *Ibidem*, fig. 5.

avec ses huit écus que lui a adressé dom Nicolas Cotheret, bibliothécaire de l'abbaye de Cîteaux²³ (fig. 85).

A l'exception du procès-verbal de Jean-Baptiste Peincédé en 1791²⁴, qui contient une description du même type du tombeau mais la transcription la plus exacte de l'inscription, la période révolutionnaire ne nous apporte pas d'éléments nouveaux. Après son installation en 1808, en plein air, dans le jardin de l'hôtel de Ruffey, le dessin de l'érudit dijonnais Louis Bénigne Baudot²⁵ qui signale que «ce mausolée est actuellement (1811) rétabli dans le jardin de M. Richard de Vesvrotte à Dijon», est visiblement une reprise de la gravure de 1736 plutôt qu'un dessin sur le motif, malgré la mise en couleur des armoiries.

Les circonstances de création du dessin au crayon du gisant seul dans la collection Destailleur²⁶ sont malheureusement inconnues. Plutôt qu'un dessin préparatoire à la gravure de Simmoneau en 1736²⁷ ou un relevé lors du procès-verbal de 1791²⁸, il semble dériver de la gravure de Simmoneau, et dater, comme le propose le catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale, du XIX^e siècle : la façon dont l'animal est ici 'corrigé' laisse penser que le dessinateur n'a pas vu le profil atypique de l'animal qui se tient au pied du sénéchal.

Plusieurs gravures montrent le tombeau dans le jardin de l'hôtel de Ruffey. Elles illustrent ces recueils de vues des monuments de la France qui fleurissent à l'époque romantique. Les gravures du *Nouveau Voyage pittoresque de la France* en 1817²⁹, de la *France pittoresque* en 1835³⁰, puis des *Monuments de la France* d'Alexandre de Laborde en 1836³¹ (fig. 86) semblent tous dériver d'un même dessin de Jean Martin Sylvestre Bence, aujourd'hui non localisé mais cité dans les légendes des gravures. Assez imprécises, elles évoquent plus ou moins sommairement le jardin avec de grands arbres et de petits bâtiments au fond.

²³ Paris, BnF, Ms Bourgogne 4 fol 19.

²⁴ Dijon, Archives départementales de la Côte-d'Or, Q 824.

²⁵ Dijon, Bibliothèques municipale (BM), Ms 989 fol. 46V°.

²⁶ Paris, BnF, Destailleur Province, t. 11, 2421.

²⁷ ROSU, *Le tombeau de Philippe Pot*, cit., p. 29.

²⁸ BARON, Françoise, «Dessins d'Hippolyte Destailleur», *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 2004-2005, pp. 373-380, aux pp. 376-377.

²⁹ Gravure de Jean-Jérôme Bugean d'après un dessin de Jean Martin Sylvestre Bence, in *Le Nouveau Voyage pittoresque de la France*, Paris, 1817, vue 171.

³⁰ Gravure de Alphonse Louis Duc, in: HUGO, Abel, *France pittoresque ou Description pittoresque, topographique et statistique des départements et colonies de la France*, Paris, 1835.

³¹ Gravure de M.A. Duparc et Mlle Pillement d'après un dessin de J.M.S. Bence, in: LABORDE, Alexandre de, *Les Monuments de la France*, Paris, 1816-1836, t. II, 1836, pl. CCXV.

Curieusement, pour illustrer en 1836 un article de Boudot, archiviste de la Côte-d'Or, sur les tombeaux de Cîteaux³², le dessin de François Charles Savinien Petit³³ et la gravure qui en est tirée par Monot³⁴ reprennent la composition de la gravure de Moreau de Maucour, montrant le côté gauche complété par le relevé des armoiries du côté droit, en ajoutant quelques arbres pour évoquer le jardin.

C'est dans le cadre du parc du château de Vesvrotte où le tombeau est transféré en 1850 que sont réalisées les premières photographies, prises Anatole de Vesvrotte³⁵ (fig. 87). Ces vues sont à leur tour la source des photolithographies publiées dans les *Voyages pittoresques* de Taylor et Nodier, en 1863³⁶.

Nous ne connaissons aucune image montrant le tombeau à l'hôtel d'Agrain, nouvelle résidence des Vesvrotte à partir de 1855. Il est alors installé dans une «sorte de crypte»³⁷, une pièce voûtée éclairée dans sa partie haute au ras du sol extérieur, aménagée pour lui sous la bibliothèque nouvellement construite dans une aile en retour sur la cour de l'hôtel, ce qui rendait peut-être de nouvelles prises de vues difficiles. Le monument n'est pas pour autant invisible. Agnès Atkinson en publie une description rapide en 1883³⁸. Eugène Müntz évoquera en 1889 sa présence jusqu'en 1888 «à l'hôtel de Vesvrotte où il a été donné à plus d'un ami de notre art national de l'admirer»³⁹, en l'illustrant par une gravure reprise de la photolithographie de 1863. C'est dans ce cadre que voit Louis Courajod, alors qu'il travaille à faire reconnaître l'importance de la sculpture bourguignonne du XV^e siècle. Son article⁴⁰ est illustré d'une gravure de H. Guérard dérivant de la lithographie de Poitevin pour les *Voyages pittoresques*⁴¹ et qui n'apporte donc aucun renseignement sur l'état de l'oeuvre. Enfin, une dernière photographie pour cette

³² BOUDOT, Joseph, «Les tombeaux de l'abbaye de Cîteaux», *Revue de la Côte-d'Or et de l'ancienne Bourgogne*, I, 1836, pp. 277-280 et 371-375, II, 1836, pp. 37-43, pl. 5.

³³ Dijon, BM.

³⁴ BOUDOT, Joseph, «Les tombeaux de l'abbaye de Cîteaux», cit., II, pl. 5.

³⁵ Aimablement communiquées par Mme Anne Mézin.

³⁶ Photolithographies d'Alphonse Poitevin in: NODIER, Charles, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, t. III, [Bourgogne], 1863, pl. 72. Un exemplaire de la vue du côté gauche à la documentation du musée des Beaux-Arts de Dijon, dossier Tombeau de Philippe Pot. Un exemplaire de la vue du côté droite au Rijksmuseum, RP-F-1996-3.

³⁷ FYOT, Eugène, «La châsse vide du tombeau de Philippe Pot», *Le Bien public*, 29 mai 1926, p. 201.

³⁸ ATKINSON, Agnès D., «Monument of Philippe Pot», *Portfolio: an artistic periodical*, Londres, 1883, pp. 15-10.

³⁹ MUNTZ, Eugène, «Le tombeau de Philippe Pot au musée du Louvre et la sculpture funéraire du moyen âge en France», *Le Magasin pittoresque*, II, 7, 1889, pp. 71-74.

⁴⁰ COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, cit., pp. 399-400.

⁴¹ *Monument funéraire de Philippe Pot, collection du comte de Vesvrottes, Dijon*: [estampe] (1er et 5e état) / H. Guérard del. et sc., Paris, BnF.

période montre le tombeau dans le hangar⁴² dans lequel il a été installé sinon pendant le procès de 1887-1888, du moins pendant les négociations qui aboutirent à son achat par le Louvre.

La comparaison attentive des représentations du tombeau antérieures à la Révolution et des gravures puis des photographies du XIX^e siècle par rapport aux photographies prises au Louvre et à son état actuel permet de reconstituer l'histoire de ses principales modifications.

Si on en croit le dessin de la collection Gaignières, les pleurants reposaient directement sur un sol carrelé, impression que ne semble pas contrarier le dessin de Cotheret ni la gravure de Simonneau. En revanche, dès la gravure de 1817 montrant le tombeau dans le jardin, il apparaît doté d'un socle formé de quatre dalles de pierre aux angles arrondis, que l'on retrouve sur les photographies d'Alphonse de Vesvrotte en 1850, sur celle de 1888 puis sur toutes les photographies prises au Louvre jusqu'au déménagement de 1993, quand le socle est remplacé par une légère surélévation du sol de la salle. L'ordre des pleurants a varié sur la face gauche (trois états différents sur le dessin de Gaignières, les vues dans le jardin de l'hôtel de Ruffey, et dans le parc de Vesvrotte), mais pas sur la face droite. On observe sur les photographies de 1850 et 1888 que les capuchons des pleurants sont faits de morceaux de tôle que l'on croit reconnaître aussi dans la gravure de Monot de 1836, mais qui ne figurent pas sur les gravures à l'hôtel de Ruffey, pour autant que l'on puisse se fier à ces représentations sommaires. En revanche, il est clair que les capuchons sont nettement moins longs sur les gravures et dessins antérieurs à la Révolution : les visages étaient probablement un peu plus visibles qu'aujourd'hui.

En ce qui concerne le gisant, on remarque que le casque figurant sur les dessins de Gaignières et sur le dessin de Cotheret et ses dérivés n'est pas celui qui coiffe aujourd'hui notre chevalier. La visière articulée à trois fentes a été remplacée par un élément orné d'un fleuron, au profil en accolade sur le front, qui ne semble ni correspondre à une armure du XV^e siècle, ni à une visière véritablement fonctionnelle. Si on reprend les images à l'inverse, la visière actuelle est là en 1888, et en 1850-1855 au château de Vesvrotte. On l'identifie aussi dans la gravure de Monot de 1836. Les gravures qui montrent le tombeau dans l'hôtel de Ruffey sont bien imprécises, mais il semble possible de la reconnaître en fait dès 1817. A cette date, en revanche, les mains du gisant manquent. Les mains actuelles se retrouvent

⁴² Photographie entre 1886 et 1888, publiée in: CHABEUF, Henri, *Dijon à travers les âges. Histoire et description*, Dijon, 1897, p. 121. Tirage à l'Université de Bordeaux-Montaigne, fonds Paris, signalé in <http://blog.kermorvan.fr/2016/01/24/les-tribulations-dun-tombeau>.

sur les photographies à partir de 1850-55, mais aussi sur la gravure de Monot en 1836, alors qu'elles manquent encore sur celle du recueil de Laborde la même année. Même remarque pour l'épée, même si le côté droit du tombeau est moins souvent reproduit: elle semble absente ou incomplète entre 1817 et 1836, mais est à nouveau celle que nous connaissons en 1850. L'animal que nous voyons actuellement est reconnaissable sur les photographies dès 1850, mais son profil particulier se reconnaît dans le dessin Cotheret, même si les images dérivées ou les dessins Gaignières l'ont rendu plus 'léonin'. La date de l'inscription, incomplète dans les relevés jusqu'en 1791, apparaît comme complétée sur les photos de 1850-55.

Reste enfin la question des matériaux et des couleurs du tombeau: Dans les dessins Gaignières, le tombeau est dit de marbre noir et blanc et ses couleurs sont inversées par rapport à la présentation actuelle: la dalle est grise avec une inscription noire, le gisant et les pleurants sont blancs, y compris les carnations, les écus des pleurants étant seuls en couleur. Pour surprenantes que soient ces indications, elles ont le mérite de s'intéresser aux matériaux et aux couleurs du monument, caractéristiques qui laisseront curieusement indifférents commentateurs ou dessinateurs jusqu'à la fin du XIXe siècle, alors que les couleurs font pour nous partie intégrante de l'effet du tombeau. Ces erreurs s'expliquent aisément par le fait que Gaignières et Boudan ne se rendirent pas à Cîteaux et recopièrent les dessins de Palliot, qui peuvent également avoir été fautifs, ou imprécis sur ce point⁴³; confusion avec un autre monument ou erreur, l'hypothèse du marbre blanc et noir peut avoir amené à imaginer, donc à représenter, des figures blanches et une dalle noire. S'il n'y a aucun doute sur le fait que le tombeau est bien de pierre polychromée, l'inversion des couleurs, qui n'a guère attiré l'attention des historiens de l'art, mérite qu'on y réfléchisse un moment: peut-elle témoigner soit d'une polychromie originale différente, soit d'un repeint à l'époque moderne? Si les gravures, de 1736 à 1836, ne nous apprennent rien sur les couleurs à cette période, les photos de 1850-55, même en noir et blanc, ne laissent planer aucun doute: à cette date et ensuite, les pleurants sont noirs et la dalle est sinon blanche au moins claire, les écus et le gisant semblent mis en couleur. Pour autant les photographies de 1850-55 montrent de nombreux éclats notamment sur les pleurants, et n'évoquent pas une restauration qui aurait immédiatement suivi le transfert au parc de Vesvrotte. La photographie de 1888 montre aussi des éclats et des accidents notamment au niveau de la fixation de certains des capuchons de tôle,

⁴³ Je remercie Mme Ritz-Guibert pour ses précisions sur les méthodes de travail de Gaignières et Boudan.

probablement consécutifs au récent démontage. Il est difficile de déterminer si une intervention a eu lieu entre ces deux états, alors que si une restauration 'soignée' a pu avoir lieu dans la seconde moitié du XIXe siècle, on l'imaginerait volontiers à l'occasion de l'installation 'définitive' dans la crypte de l'hôtel d'Agrain.

Au Louvre : présentations et restaurations, de 1889 à 1993

Le tombeau a connu quatre présentations au Musée du Louvre. Courajod l'installe au sein des galeries consacrées à la sculpture du Moyen Âge et de la Renaissance à l'angle nord-ouest de la cour Carré, dans la salle Beauneveu, espace vouté «à l'atmosphère de crypte» (fig. 88). Dans le cadre du plan Vernes de 1933, qui attribuait l'aile de Flore aux collections de sculptures, Paul Vitry l'installe dans une salle du rez-de-chaussée du Pavillon des États. La salle était marquée par une différence de niveau de quelques marches, et le tombeau se trouvait sur la partie supérieure. Il passe dans la partie inférieure en 1962 à l'occasion de l'exposition *Cathédrale* pour faire place au jubé de Bourges. Lors de la réalisation du Grand Louvre, il déménage avec l'ensemble des sculptures françaises dans l'aile Richelieu en 1993.

L'entrée au Louvre en 1889 correspond à une intervention importante et d'ailleurs sans doute bien nécessaire si on en juge par la photographie de 1887, dont on trouve mention tant dans le dossier de l'oeuvre⁴⁴ que dans les écrits de Courajod⁴⁵. L'ordre des pleurants fut rétabli en suivant le dessin Gaignières. Courajod décida de «remplacer les morceaux de tôle par des capuchons en plomb martelé et peint en accord avec le reste de la draperie» et de faire «enlever les peintures grossières tout en réservant le décor supposé original et reprendre ce décor aux parties effacées avec des tons éteints et absolument discrets, notamment le ors et les émaux des écus portés par les deuils et pour l'armure du gisant». Il indique avoir retrouvé «la vieille couleur des écussons sous les couches de peinture moderne», ainsi que sur le gisant, qui avait été «peinturluré en rouge». Juste avant le remontage dans la salle Beauneveu en 1889, les pleurants firent l'objet d'un moulage par les ateliers du Louvre pour le Musée de Sculpture Comparée⁴⁶.

⁴⁴ Documentation du département des sculptures, dossier RF 795.

⁴⁵ COURAJOD, Louis, *Leçons professées à l'École du Louvre*, cit., p. 386-387.

⁴⁶ RIONNET, Florence, *L'Atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)*, Paris, 1996 (*Notes et documents des musées de France*, n° 28). Pleurant à l'écu de Blaisy au Musée des Monuments français et au musée des Beaux-Arts de Dijon (inv. 1011 B, acquis en 1892). Pleurants à l'écu de Pot et Palamède, Pot et Nesles dans la vente de moulages de la RMN, Paris, 1er décembre 2015, Cornette de Saint-Cyr, n° 428-431.

Les interventions ultérieures sont assez mal documentées mais minimales. Lors du transfert dans les salles de l'aile de Flore en 1934, l'intervention fut limitée à un nettoyage, à la reprise des joints et des lacunes de la polychromie⁴⁷. Sur les photographies alors assez nombreuses de l'oeuvre, celle-ci apparaît cependant assez brillante, comme si on avait ajouté une couche de protection. Ces opérations furent réitérées à l'occasion du déplacement de 1962. Sans qu'il soit certain que la documentation soit exhaustive, on note encore une reprise de la fixation des capuchons de plomb en 1973, un nettoyage et des retouches en 1985. Les photographies de différentes époques, où des éclats apparaissent et disparaissent sur les pleurants, laissent deviner des interventions ponctuelles de retouches.

Au Louvre : le moulage, le transfert et la restauration de 1993

En revanche, le quatrième déménagement du tombeau au Louvre, en 1993, pour passer de l'aile de Flore à l'aile Richelieu fut l'occasion d'une intervention beaucoup plus importante, dans la mesure où s'ajouta un moulage intégral du monument pour le château de Châteauneuf. Benoît Lafay, restaurateur, fut chargé d'une étude préalable au moulage⁴⁸ afin de définir les interventions de conservation préalable, ainsi que son suivi et les préconisations pour le remontage⁴⁹.

L'étude préalable a été l'occasion d'une analyse de la pierre par Laboratoire de recherche des monuments historiques (Annie Blanc) en 1993⁵⁰ et 1994⁵¹. L'analyse met en évidence l'usage d'un calcaire fin kimmeridgien de type pierre d'Asnières-lès-Dijon (ou de Tonnerre) pour les pleurants et le gisant, et un calcaire bathonien de Bourgogne moins fin de type pierre de Prémieux ou de Nuits-Saint-Georges pour la dalle, plus adapté à sa fonction portante. Les deux calcaires sont compatibles avec les carrières de la région dijonnaise exploitées au XV^e siècle. La restauration du casque, en calcaire jaune sparitique, est bien identifiable, tandis que les prélèvements dans d'autres parties probablement restaurées également comme le front, les jambes ou l'épée du gisant révèlent un calcaire blanc à pellets différentiable des pleurants et du gisant.

⁴⁷ DAVID, Henri, «L'art méridional et l'école de Bourgogne: Autour du tombeau de Philippe Pot», *Annales du Midi*, t. 54, 1942, p. 34.

⁴⁸ LAFAY, Benoît, *Musée du Louvre, Étude en vue du surmoulage et de la restauration du tombeau de Philippe Pot*, décembre 1992, 30 pp. (dactylographié).

⁴⁹ LAFAY, Benoît, *Musée du Louvre, Cahier des charges. Démontage, transport et remontage en vue de la restauration et du surmoulage du tombeau de Philippe Pot*, décembre 1992, 12 pp. (dactylographié).

⁵⁰ BLANC, Annie, *Centre de recherches sur les monuments historiques. Musée du Louvre, Tombeau de Philippe Pot. Essai de détermination de pierre*, 17 septembre 1993, 1 p. (dactylographié).

⁵¹ BLANC, Annie, *Centre de recherches sur les monuments historiques. Musée du Louvre, Tombeau de Philippe Pot. Description des échantillons prélevés par B. Lafay*, 14 janvier 1994, 1 p. (dactylographié).

Selon l'étude préalable, l'état structurel est bon, malgré les multiples démontages et remontages. La polychromie comporte au moins deux niveaux sur un bouche-pore orangé mais aussi d'épais surpeints locaux. La présence de sels, dus à la longue exposition à l'extérieur, a causé des soulèvements de la polychromie et des affaiblissements de la surface du calcaire, les sels n'étant heureusement plus actifs dans le milieu stable offert par le Louvre. La surface est marquée de très nombreux manques qui ont fait l'objet de bouchages et de très nombreuses reprises de la polychromie, au cours de plusieurs campagnes de restauration. La fixation des plaques de plomb a nécessité un raccord débordant à l'enduit alors fissuré et désolidarisé.

Benoît Lafay ayant établi les préconisations en vue du moulage et du transfert du tombeau, les opérations suivantes furent menées : dépose des pleurants et de la dalle, démontage des éléments de plomb des capuchons, refixage de la polychromie, dessalage des pulvérulences, nettoyage de la polychromie, reprises de certains bouchages, supervision du moulage, élimination de l'agent démoulant, remontage du tombeau et retouches. Malheureusement, le calendrier de l'aménagement du Grand Louvre ne permit pas de réaliser l'étude approfondie de la structure et de la polychromie qui avait été prévue.

C'est cet état des connaissances sur l'histoire du tombeau de Philippe Pot qui a servi de base à l'étude matérielle et aux analyses évoquées en commençant cette présentation. Celles-ci ont confirmé que les nombreux dommages et nombreuses interventions qu'a subies l'œuvre, mais aussi confirmé que la polychromie aujourd'hui visible, malgré les bouchages et les repeints, repose en grande partie de polychromie originale et lui est resté globalement fidèle. Mais ceci fera l'objet d'une publication ultérieure.

**Cemeteries as museums, museums as cemeteries:
exhibiting funerary sculpture in Spain, ca. 1880 to the present**

Chloe Sharpe (University of York)

Abstract

The nineteenth-century idea that cemeteries are ‘museums of sculpture’ has, today, become a cliché, and is often used as a way of packaging a visitor experience which is otherwise difficult to classify or sell. This paper critically examines some of the interrelations and differences between these two institutions – cemetery and museum – as spaces for the exhibition of figurative sculpture in Spain, focusing on the powerful fact that cemeteries are repositories not only of sculpted bodies, but of dead ones. I discuss how funerary sculpture was adapted and re-worked for exhibition in conventional art spaces, and consider the corresponding shifts in meaning. I also examine examples of highly ‘mobile’ works of funerary sculpture, which have been repeatedly de-contextualised and re-contextualised as they have moved between cemeteries, museums and art exhibitions, gaining or losing real bodies in the process.

Keywords

Museum, cemetery, Spain, monument

Cemeteries as museums

Cemeteries, as opposed to churchyards, are purposely designated burial grounds which are unattached to places of worship, and are usually (though not exclusively) owned by secular authorities¹. Expressly designed as hygienic and practical replacements for traditional burial around, and inside, churches – and located outside urban centres for the same reasons – cemeteries did not become the standard place for internment until the nineteenth century². In Spain, in the second half of the century, urban cemetery expansion and construction took place on a large scale, catering for a growing bourgeoisie whose ‘conspicuous consumption’ often included the commissioning of grand, monumental tombs³.

The idea that monument-filled cemeteries are museums has become something of a cliché. Currently embraced by scholars, tour-guides and cemetery authorities, it is sometimes a way of attractively packaging a visitor experience which is otherwise difficult to classify or sell. In Spain, as in other Catholic-majority countries in Europe and Latin America, it is common to find nineteenth-century cemeteries presented as «museums». Examples include the «open air museum» of Masnou⁴, and the «museum of silence» in Valencia (the city’s Cementerio General)⁵; while, in Peru, Lima’s Presbitero Maestro cemetery has gone further by officially re-branding itself a ‘museum’. While we might assume that it is temporal distance from the dead that has facilitated this cultural-touristic mode of viewing, cemetery tourism has, in fact, co-existed and overlapped with cemetery mourning from the start⁶. Two strands to this mode may be distinguished: a historical focus and an artistic one.

¹ For a critical discussion of the nature of cemeteries, see RUGG, Julie, «Defining the Place of Burial: What makes a Cemetery a Cemetery?», *Mortality: Promoting the Interdisciplinary Study of Death and Dying*, 5/3, 2000, pp. 259-276.

² For a history of the transition from church and churchyard burial to cemetery burial in Spain, see SAGUAR, Carlos, «Carlos III y el Restablecimiento de los Cementerios Fuera del Poblado», *Fragmentos*, 12-14, 1988, pp. 241-259; RODRIGUEZ, Francisco Javier and SUAREZ, José Manuel, *Los Cementerios en la Sevilla del Siglo XIX*, Sevilla, 1990; PONTE CHAMORRO, Federico, «Aportación a la Historia Social de Madrid: La Transformación de los Enterramientos en el Siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 22, 1985, pp. 494-495.

³ Social commentators at the time were explicit about this link between cemetery monuments and bourgeois consumption. See, for example, ALFONSO, Luis, «La Escultura en Barcelona», *La Ilustración Española y Americana*, 30 August 1880, pp. 115-118; P. del O., «Crónica Mortuoria», *Esquella de la Torratxa*, 29 October 1897, p. 674.

⁴ RICO VAZQUEZ, Miquel and ROIG LERONES, Marta, *El Cementiri del Masnou, Un Museo a L’Aire Lliure: Segles XVIII- XXI*, Masnou, 2008.

⁵ «El Museo del Silencio: Cementerio General de Valencia», <http://museodelsilencio.com/>, accessed 20 March 2018. This and all subsequent translations are my own.

⁶ See RUGG, «Defining the Place of Burial: What makes a Cemetery a Cemetery?», cit., p. 272.

Cemeteries: museums of history?

The first of these strands conceptualises the cemetery as a ‘museum’ of history; or, more precisely, as a showcase of ‘illustrious men’ considered to have shaped the history of a nation or, sometimes, of a region. The focus is upon the identity of the dead person. The first book devoted to Spain’s cemetery monuments, published in 1898, adopted this approach. Entitled *The tombs of illustrious men in the cemeteries of Madrid*, Manuel Mesonero Romanos’s book aimed to be «useful and patriotic»⁷. The author identified and described the tombs of important national figures in order to encourage veneration and gratitude, and to «keep alive the cult of our glories»⁸. As scholars have pointed out, the monuments discussed in this mode of viewing overlap, in many ways, with public monuments erected in city squares and parks in honour of ‘great men’⁹.

Some early city guide books reflected this approach, in which the identity of the famous dead prevailed. The *Guía LOP of Barcelona* (ca. 1910), for instance, included a long entry on Montjuïc cemetery, which is replete with sculptural and architectural monuments, but the only tomb which was reproduced was the relatively plain grave of the celebrated poet Jacint Verdaguer (1845-1902)¹⁰.

Cemeteries: museums of art?

The other strand presented the cemetery as a museum of art. In this case, the focus was not on the identity of the commemorated person – who was wealthy but not necessarily famous, and often still alive at the moment of commission – but on the sculptor or architect behind the funerary monument. It was specifically in relation to sculpture that the term ‘museum’ was used early on. For example, after visiting Staglieno cemetery (Genoa) in the early 1880s, Spanish writers Manuel Ibo Alfaro and Ángel Pulido each published works which described it as a «museum of sculpture»¹¹.

The approach was soon extended to the cemeteries of Spain, which were filling up with sculptural and architectural tombs at precisely this period. Only a year after Mesoneros had published on the tombs of illustrious men in Madrid, cemetery

⁷ MESONERO ROMANOS, Manuel, *Las Sepulturas de los Hombres Ilustres en los Cementerios de Madrid*, Madrid, 1898, p. 5.

⁸ *Ibidem*, p. 7.

⁹ See, in particular MICHONNEAU, Stéphane, *Barcelona: Memòria i Identitat: Monuments, Commemoracions i Mites*, Eumo, Vic, 2002, pp. 391-394; LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette, «En Hommage aux Opposants Politiques: Monument Funéraire ou Public?» *Revue de l'Art*, 94, 1991, pp. 74-80.

¹⁰ *La Ciudad de Barcelona: Itinerarios Prácticos: Guía LOP*, Barcelona, ca. 1910.

¹¹ IBO ALFARO, Manuel, «El Cementerio de Capuchinos de Roma», *La Ilustración* (Barcelona), 29 October 1882, p. 498; PULIDO, Ángel, *De la Medicina y los Médicos*, Valencia, 1883, p. 539.

architect Enrique Repullés produced a lavishly-illustrated book (1899) also on the capital's funerary monuments, but, in this case, based on the idea that «Christian cemeteries, considered solely from the artistic point of view, become museums in which masterpieces of the three fine arts can be admired»¹². In around 1900, a comparable publication appeared in Barcelona: Juan Bautista Pons' collection of photographs, with commentaries, of some of the city's artistically-noteworthy tombs, which, like Repullés's book, named the artists and artisans who had created them¹³. Pons explicitly dedicated his book to art lovers, in a multilingual *Preface* which suggests he had European tourists in mind.

Sculptors, unsurprisingly, were among those who enthusiastically embraced the idea that the resting places of the dead could be museums of contemporary sculpture. Thus, in 1903, Mariano Benlliure (1862-1947) predicted that the newly-created Pantheon of Illustrious Men in Madrid, for which he created several funerary monuments, would «in time [...] become the true Contemporary Sculpture Museum»¹⁴.

This dual cultural approach – that is, focusing on illustrious characters of history on the one hand, and artistic interest on the other – has survived into the present. For example, Barcelona's city council and cemetery authorities recently devised two engaging itineraries around Montjuïc cemetery, one historic and the other artistic¹⁵, and other cemeteries, such as Torrero cemetery in Zaragoza, have followed suit. The monuments picked out from the rest, and featured on these itineraries, are numbered on a map in the order that they can be encountered along the path, and each have a text panel which identifies and/or interprets them.

Cemeteries versus museums

These itineraries are a useful starting point for thinking about the fundamental differences between cemeteries and museums as places for exhibiting sculpture. Cemeteries occupy a singular position between the public and the private, for they are publically-accessible spaces whose monumentalisation was, and remains, in the

¹² REPULLES Y VARGAS, Enrique María, *Panteones y Sepulcros en los Cementerios de Madrid*, Madrid, 1899, n. p.

¹³ PONS, Juan Bautista, *Monumentos Funerarios Coleccionados por Juan Bautista Pons*, Barcelona, ca. 1900.

¹⁴ Letter from Mariano Benlliure to José Benlliure, Madrid, 26 August 1903, Archivo Casa Museo Benlliure, Valencia, C33BENO39, cited in ENSEÑAT BENLLIURE, Lucrecia, «El quehacer artístico de Mariano Benlliure», in *Mariano Benlliure: El Dominio de la Materia*, catálogo de exposición, Valencia, 2013, p. 85.

¹⁵ MARTI LOPEZ, Elisa, CATALA BOVER, Lúdia and MARIN SILVESTRE, María Isabel, *Un Paseo por el Cementerio de Poblenou*, 2nd ed., Ajuntament de Barcelona / Cementeris de Barcelona, Barcelona, 2007; MARTI LOPEZ, Elisa, MARIN SILVESTRE, María Isabel and CATALA BOVER, Lúdia, *El Cementerio de Montjuïc: Sueños de Barcelona*, Barcelona, 2008.

private hands of large numbers of individuals working independently of one another. Unlike museums, cemeteries are monumentalised in a cumulative, uniquely 'non-selective' and haphazard manner, in the sense that individual plot owners decide what their plots contain, who makes the monument or where it will be bought, and how much will be spent on it. There is no authority which chooses or arranges the sculpture according to theme, chronology, style or any other criteria; and this, in a sense, is what cemetery itineraries 'remedy' through their selective approach.

The singular absence of a qualitative filter in the cemetery, compared with museums and other exhibition spaces, has impacted negatively on the appreciation of cemetery sculpture as a genre, which has – at least in the Spanish context – consistently been discussed in terms of an inverse relationship between quantity and quality¹⁶.

This issue is bound up with the question of who made cemetery sculpture, and the problematic boundary between artists and artisans. Although regulations required cemetery committees to approve the compulsory architectural plans for large monuments, this appears to have been primarily for sanitary and structural, rather than aesthetic, reasons. Indeed, when debating whether or not to allow sculptors to sign these plans, a committee in Bilbao in 1906 specifically stated that no favouritism should be shown to some makers over others. They defined the four kinds of sculptural workers as follows:

«Among those dedicated to sculpture, there are *artist sculptors*, who compose their works and execute them; there are also *makers who only execute what others have conceived*; afterwards come the *carvers*, who are principally dedicated to ornamentation in different materials; and finally we must take into account the *marble masons* [*marmolistas*], whose works are especially important in this case.¹⁷»

Furthermore, cemetery sculpture anticipates a very different kind of visitor behaviour to that of an art museum. Late nineteenth- and early twentieth-century funerary sculpture frequently reflects – or models – ideal mourning behaviour, through statues of mournful young widows touching, embracing and adorning with

¹⁶ SERRANO FATIGATI, Enrique, *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid, 1912, p. 48; DE ORUETA, Ricardo, *La Escultura Funeraria de España: Provincias de Ciudad Real, Cuenca, Guadalajara*, Madrid, 1919.

¹⁷ File regarding a proposal to reform the regulations of Vista Alegre cemetery, 1906, Archivo Municipal de Bilbao-Bilboko Udal Artxiboa, Bilbao Primera 0498/001. The italics are mine.

flowers the graves which they mark. Prints, drawings and photographs from the same period show real mourners behaving in a similar manner: prostrating themselves on tombs, touching the sculptures, and leaving offerings of flowers or other emotionally significant objects on the sculptures themselves¹⁸. Of course, the reason for this intimate physical interaction, and what distinguishes funerary sculpture from other genres, is the presence of the invisible corpse(s): funerary sculpture, by definition, accompanies the corpse. And while sculpture has a place in the art museum, the corpse does not.

Cemetery sculpture in museums and exhibitions: the 'fragment'

What happens, then, when funerary sculpture – detached or disassociated from its corpse(s) – enters museums and art exhibition spaces?

First of all, it is important to point out that such crossovers or transitions were common. Cemeteries themselves existed on the margins of towns; but cemetery sculpture, contrary to what Erwin Panofsky famously implied¹⁹, was not a marginal genre, at least in the Spanish context. 'Artist sculptors', to use the term we have just encountered, regularly made concerted and imaginative efforts to showcase their funerary work outside the cemetery, in bourgeois, urban, conventional art spaces, in which their artistic ability could shine without the distraction, or auratic power, of the corpse. National and regional art exhibitions and worlds' fairs were the main arena for this activity. Often, state- and region-led mechanisms ensured or facilitated the purchase of prizewinning artworks for national or regional museums, such as the now-extinct Museo de Arte Moderno (M.A.M.) in Madrid.²⁰

The most common strategy for exhibiting cemetery sculpture outside cemeteries was in the form of the 'fragment': usually a separate object which replicated or imitated part of the original sculpture, often in a different medium. It is well known, for example, that Catalan sculptor Josep Llimona (1864-1934) isolated the figure of a prostrate, clothed mourner from the funerary monument he had designed for the Vilanova family (ca. 1903), in Montjuïc cemetery, and re-worked it into an ideal female nude, which he sent to exhibitions in Barcelona,

¹⁸ See, for example, *El Gran Dolor*, a drawing by T. Sala, published in *La Esquella de la Torratxa*, 30 October 1903.

¹⁹ PANOFSKY, Erwin, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, London, 1964, p. 96. Panofsky argued that «he who attempts to write the history of eighteenth-, nineteenth-, and twentieth-century art must look for his material outside the churches and outside the cemeteries».

²⁰ The M.A.M. collection is now divided between the Museo del Prado and the Museo Centro de Arte Reina Sofía.

Zaragoza and Brussels, between 1907 and 1910²¹. Following its exhibition successes, versions were purchased for the Museu Nacional d'Art de Catalunya, and for the M.A.M., while others passed to private collections. Re-titling the work *Desolation (Desconsuelo)* gave it autonomy from the funerary monument, and made the museum version more poetic, universal and mysterious than the cemetery original. The nude was also more appropriate to an exhibition and museum context than to the cemetery, which remained a religious, conservative space.

The M.A.M. had several other funerary 'fragments' in its collection. These included two large plaster reliefs which had won a second class medal at the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in 1908, where they were exhibited together under the title *Fragment of the mausoleum of the Marquis and Marchioness of Linares (Fragmento del mausoleo de los Marqueses de Linares)*. The reliefs, by Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932), corresponded to the sculpted side panels of the marble and bronze sarcophagus of the aristocrats' double tomb, and featured angels, allegorical figures and realist scenes which alluded to the couple's charity and philanthropy. Tellingly, however, the exhibition maquette (fig. 89) omitted the effigies of the dead couple which topped the sarcophagus, perhaps because they were deemed too deathly for show outside the burial crypt.²²

It was simply under the title *Fragment (Fragmento)* that sculptor Victorio Macho (1887-1966) exhibited a detail of his sculpture for the tomb of the bacteriologist Vicente Llorente, at an exhibition in Paris in 1919. Bought by the State for the M.A.M. in 1922²³, the fragment isolated the languid head and torso of the central figure, with the clasped hands of Death grasping his chest, and presented it as though emerging from the block of stone. Decontextualised from the cemetery, it is no longer obvious that the head belongs to a dying man, and the fragment becomes a mysterious, quintessentially symbolist, object.

The same is true of the sculpture suggestively entitled *Night (Noche)*, which sculptor Juan Cristóbal (1897-1961)²⁴ sent to the National Art Exhibition of 1922, and which was subsequently bought for the national museum. Carved from porphyry, the object represents a stylised female mourner, curled over in grief and with her flowing hair covering her face. For this work, the sculptor isolated one of

²¹ For more on this sculpture, see AZCUE BREA, Leticia, «Joseph Llimona. Desconsuelo», in José Luis DIEZ and Javier BARON (eds.), *El siglo XIX en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 423-426; ESQUINAS, Natàlia, «Desconsuelo, de Josep Llimona. Réplicas y Variantes. La Imagen del Dolor en la Escultura del XIX-XX», in *Copia e Invención*, Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2013, pp. 379-388.

²² This crypt was not in a cemetery, but beneath the chapel of the hospital which the marquis and marchioness had founded in the town of Linares (Jaen), built between 1904 and 1917.

²³ BRASAS EGIDO, José Carlos, *Victorio Macho: Vida, Arte, Obra*, Palencia, 1987, p. 156.

²⁴ The artist's full name was Juan Cristóbal González Quesada.

the figures from the corners of the sarcophagus of the double tomb of army auditor Rafael Fernández and his wife, María de la Concepción Díaz, in the cemetery of the Sacramental de San Justo, in Madrid. On top of the sarcophagus was the stark effigy of the emaciated dead Christ, who looked, as Carlos Saguar has pointed out²⁵, like a corpse in a morgue; once again, however, this direct representation of death did not make it into either the art exhibition or the museum.

Occasionally, the sculptor erased all traces of the funerary origins of exhibition pieces. This is the case of a series of polychrome wooden busts of St. Veronica, St. Peter and St. John the Evangelist, which Basque sculptor Quintín de Torre Berastegui (1877-1966) exhibited at a solo show at the headquarters of the Sociedad Española de Amigos del Arte, in Madrid.²⁶ The busts reproduced the features of some of the full-length marble figures who appeared in an elaborate sculptural tableau (ca. 1909-1915) which Torre had created for the family tomb of Basque businessman Pedro Maiz Arsuaga, in the cemetery of Vista Alegre, near Bilbao (fig. 90).

Yet, disassociated from the cemetery monument, which Madrid critics apparently did not know about, it is deeply ironic that these busts were praised among the show's religious works for being «unconnected to commissions and separate from the bourgeois model»²⁷. In this case, the busts achieved a new level of autonomy from the cemetery, facilitating their reproduction, sale, and incorporation in distinct private collections.

From the exhibition to the cemetery: Enric Clarasó's *Memento Homo*

This versatility and adaptability of the sculptural object – which is characteristic of nineteenth- and early twentieth-century sculpture in general – could work both ways, as the following case reveals.

At the Universal Exhibition held in Paris in 1900, Catalan sculptor Enric Clarasó (1857-1941) exhibited a plaster sculpture of a near-nude man, raising a pick-axe above his head as though about to strike the ground²⁸. Conceived with the exhibition specifically in mind²⁹, the sculptor titled the piece *Memento Homo*, Latin for

²⁵ SAGUAR QUER, Carlos, «Arquitectura y Escultura en el Cementerio de la Sacramental de Santa María», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 37, 1997, p. 110.

²⁶ ÁNGEL VEGUE Y GOLDONI, «El Escultor Imaginero Quintín de Torre», *El Imparcial*, 18 November 1923, n.p.; *El Imparcial*, «Exposición de Quintín de Torre», 11 November 1923, n. p.

²⁷ VEGUE Y GOLDONI «El Escultor Imaginero Quintín de Torre», cit., n. p.

²⁸ For more on this sculpture, see COLL MIRABENT, Isabel, *Enric Clarasó, Ramón Casas i Santiago Rusiñol, com a nucli de la renovació de l'escultura i la pintura a Barcelona, en el trànsit del segle XIX al segle XX*, PhD. diss, Universitat de Barcelona, 1984, pp. 246-273.

²⁹ OPISSO, Alfredo, «Arte y Artistas Catalanes. Enrique Clarasó», *La Vanguardia*, 14 April 1899, p. 4.

«remember man». The phrase, as the sculptor himself later indicated³⁰, alluded to the episode of Genesis, in the Bible, which related God's judgment on Mankind upon discovering the disobedience of Adam and Eve in the Garden of Eden. The full text reads:

«Cursed is the ground because of you; through painful toil you will eat food from it, all the days of your life. It will produce thorns and thistles for you, and you will eat the plants of the field. By the sweat of your brow you will eat your food, until you return to the ground, since from it you were taken; for dust you are and to dust you will return³¹».

In this context, I suggest that visitors to the exhibition were likely to have interpreted the sculpture as a representation of Adam, or Everyman, toiling the land to produce or find food. The theme of the agricultural labourer, and of the muscular working man in general, was a popular one in European sculpture at this time, as several scholars have pointed out³². Awarded a gold medal at the exhibition, Clarasó may initially have hoped that his powerful, anatomically-accurate version of this fashionable theme would be commissioned, in marble, by the Spanish state, for the M.A.M.

However, the sculpture's subsequent trajectory soon ruled out agricultural readings, replacing them with funerary ones. No state commission followed, and Clarasó chose to use *Memento Homo* for two cemetery commissions – the tombs of Juan Vial, in Barcelona (ca. 1901), and Alberto Aladrén, in Zaragoza (1903) – and set about re-contextualising the object to make it allude, unmistakably, to death.

Thus, from this time onwards, he explained that the sculpted man represented the «Eternal gravedigger» digging his own grave, or that of humanity³³; alluding to the Genesis episode but honing in specifically on the idea of «returning to the ground» – that is, burial – rather than agriculture. To reinforce this interpretation, he invented the device of the cemetery-within-the cemetery, integrating the marble man in carefully-planted, pseudo-natural surroundings, to suggest that he was a

³⁰ CLARASO, Enric, *Notes Viscudes*, 2nd ed, Barcelona, 1934, p. 80.

³¹ *Genesis* 3:17-19 (New International Version).

³² Carlos Reyero proposes Alfred Boucher's *À la Terre* (1890) as a point of reference. See REYERO, Carlos, «El Realismo en la escultura pública. Vivos y muertos para la eternidad», in Ramón MONTES RUIZ (ed.), *Matteo Inuria y la Escultura de su Tiempo*, Córdoba, 2011, p. 302.

³³ CLARASO, *Notes Viscudes*, cit., p. 80; File regarding Alberto Aladrén's acquisition of a funerary plot and the erection of a monument in Torrero Cemetery, Fomento: Cementerio, box 1248, folder 494/1903, Archivo Municipal de Zaragoza.

gravedigger digging simple graves marked by rustic crosses (fig. 91). In this re-working of meaning, in order to adapt an exhibition piece to the cemetery context, the space symbolically occupied by cultivated food was literally replaced by interred corpses.

A tomb in a museum: Julio Antonio's funerary sculpture for Alberto Lemonier

While *Memento Homo* was a work of ideal sculpture which subsequently acquired bodies, the final object I address is a funerary sculpture which has never been attached to the corpse it was designed to commemorate. The definitive monument to Alberto Lemonier – as opposed to a derivative fragment – is now permanently on show at the Museu d'Art Modern of Tarragona (fig. 92)³⁴.

After Lemonier died aged between 11 and 13³⁵, his mother commissioned sculptor Julio Antonio (1889-1919)³⁶ to create a funerary monument in his memory. The finished work showed the dead boy with his head on the lap of his grieving mother, in a composition which drew obvious parallels with the *Pietà*. It was revealed to the public in an innovative and singular manner via a one-work exhibition at the Sociedad Española de Amigos del Arte in 1919.

In complete contrast to the distancing mechanisms frequently used when displaying funerary 'fragments' at collective art exhibitions, this show invited visitors to imagine that they were participants at the wake of the dead boy. The object was placed at waist height on a black, velvet-covered plinth at the centre of the room, whose walls were covered by black drapery, and a single source of illumination in the low ceiling cast a cold, dim light over the sculpture and gave the space a crypt-like appearance³⁷. Photographs were even taken of the royal family, dressed in what looks like mourning attire, lined up gravely in front of the object as though paying respectful homage to a real corpse. The actual corpse, of course, was not there, but in a cemetery³⁸.

³⁴ For more on this sculpture, see SALCEDO MILIANI, Antonio, *Julio Antonio Escultor 1889-1919*, Barcelona, 1997, pp. 161-166.

³⁵ Different ages are given in the bibliography on the tomb. See GARCIA DE CARPI, Lucía Elena, *Julio Antonio. Monumentos y Proyectos*, Madrid, 1985, p. 15; LOZANO, Julián, «Julio Antonio, Mi Maestro», *Goya*, 209, 1989, p. 264.

³⁶ The sculptor's full name was Antonio Julio Rodríguez Hernández, but he was known as Julio Antonio. See SANTOS TORROELLA, Rafael, *Julio Antonio, 1889-1919*, Madrid, 1970, p. 6.

³⁷ The display was described in detail in the press. See, for example, LAGO, Silvio, «Un suceso artístico: la estatua yacente de Lemonier», *Esfera*, 15 February 1919, p. 13; FRANCES, José, «Los Tres Silencios», *Nuevo Mundo*, 28 February 1919, p. 28; PEREZ DE AYALA, Ramón, «La Última Obra de Julio Antonio», *Arte Español*, first trimester, 1919, p. 234; ALCANTARA, Francisco, «En el salón de los Amigos del Arte. Un grupo escultórico de Julio Antonio», *Sol*, 28 January 1919, p. 2.

³⁸ I have been unable to ascertain the cemetery in which the Lemonier grave is located.

For reasons I do not have scope to address here, the sculpture was never installed at the boy's grave, but was placed in the custody of a number of museums before being bought for the Museu d'Art Modern of Tarragona in 1966³⁹. When the museum was refurbished in the 1990s, another new, unexpected, spatial context was devised for the sculpture. The Lemonier 'tomb' became a central object in a permanent monographic display which centred on the person of the artist, and the place where the boy's remains were originally destined to be positioned, under the sculpture, were now occupied by a pool of water. Perhaps aiming at a symbolic meaning linking the flowing of water to the transience of life, the decision was taken to place the sculpted marble corpse on metal posts and to make it the centrepiece of a new monument: a fountain.

Conclusion: the ethics and authenticity of 'musealising' cemetery sculpture

The unusual trajectory and display history of the Lemonier tomb raise important questions regarding the authenticity and ethics of 'musealising' cemetery sculpture. Given the adaptability of nineteenth- and early twentieth-century sculpture, and its frequent de-contextualising and re-contextualising in distinct exhibition spaces, how can we define an authentic display? More crucially still, how do we determine whether to prioritise the dead or the artist (who, by now, is also likely to be dead)? As we have seen, while conventional art display spaces and museums have traditionally focused on the achievement of the sculptor, sculpture in the cemetery has consistently elicited a dual approach. Yet the tension between the commemorator and commemorated is potentially more powerful in funerary sculpture than in any other commemorative sculptural genre, because it is only in tombs that sculpted bodies accompany real ones.

³⁹ SUAREZ BARRAL, Marisa, «Adquisició de l'obra del llegat de Julio Antonio» in Ramón OTEO, Rosa M. RICOMA and Antonio SALCEDO (eds.), *Actes del Col·loqui sobre Julio Antonio*, Tarragona, 1999, p. 161.

PARTE V

PROJECTOS DE INVESTIGAÇÃO

Royal epiphanies. The king's body as image and its *mise-en-scène* in the kingdom of Sicily (1130-1266)

Mirko Vagnoni (Université de Fribourg)

Abstract

An animated scientific debate has been sparked in recent years (especially in the German sphere and in terms of historiographical research) in connection with the function that can be attributed to representation of the king within medieval society, in some cases calling into question what had previously been deemed to be indisputably written into the historiography. The project *Royal Epiphanies. The King's Body as Image and Its Mise-en-scène in the Kingdom of Sicily (1130-1266)* sets out to revive the traditional debate on royal portraiture and its function within society by examining it from an absolutely innovative point of view, namely by analysing it as an integral part of a much wider context of the sovereign's *mise-en-scène* of his body. In other words, the aim is to place greater attention on royal bodily representation as a means of communication within a general communication strategy and to study how the public rendering of the royal body and its iconographic representation interact.

Keywords

Representation of power, royal portrait, royal body, kingdom of Sicily

Starting point for the research

In an article from 1990, Enrico Pozzi saw the leadership of the American religious prophet Jim Jones, responsible for a mass suicide in Jonestown (Guyana) in 1978, as following the model of leader drawn up by Wilfred Bion. In an article that appeared for the first time in 1952, Bion overturned the traditional Weberian and Freudian conception according to which the leader has a strong and authoritative will and was somehow akin to a crowd hypnotizer¹, by claiming that he was simply the embodiment of the leader requested by the group². In other words, while Freud's holder of power constituted and made the group possible, Bion's leader was constituted by the group and his charisma was simply a reflection of it³. In this way, we went from a functionalist and structuralist conception of power, which saw it as a property and prerogative of the dominating subject (whether it be a person or a group) originating outside society and exercised with the use of force over society in a relationship of command/obedience, to a pluralist conception of the same power, immanent to society, communitarian power reinterpreted as an acting-in-common and social being-together responding to society's goals and exercised through a reticular organization which individuals move in while being subject to and at the same time exercising power (it is never the property of an individual but of a group and the leader is given power by that group).

Therefore, it is described as open, that is, open to the play between social actors; it is a relationship and not an attribute of the actors and it appears and becomes binding within a social relationship. Above all, it cannot be exclusively enclosed in the state sphere and is stripped of coercion. In other words, power is something that can be negotiated; it is collective action implicating bargaining; it is the formation of a common will through linguistic communication aimed at achieving an agreement and not the instrumentalization of other people's will; it is a relationship of mutual, obviously not balanced, exchange, in which some obtain more than others, but in which no one is completely defenceless⁴. In short, the sociological model of the

¹ WEBER, Max, *Economia e società*, Milano, 1961 (or. ed. Tübingen, 1922); FREUD, Sigmund, *Psicologie delle masse e analisi dell'io*, Turin, 2013, (or. ed. Leipzig, 1921).

² BION, Wilfred R., «Dinamiche di gruppo», in Wilfred R. BION, *Esperienze nei gruppi e altri saggi*, Rome, 1971 (or. ed. 1952), pp. 149-202, in part. pp. 186-188.

³ POZZI, Enrico, «Il corpo del profeta: Jim Jones», in Sergio BERTELLI and Cristiano GROTTANELLI (eds.), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, Florence, 1990, pp. 184-226, in part. pp. 222-223.

⁴ BENIGNO, Francesco, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Rome, 2013, pp. 141-162; NYE, Joseph S., *Leadership e potere. Hard, soft, smart power*, Rome-Bari, 2010 (or. ed. New York, 2008), in part. pp. 3-31 and 63-72; HASLAM, Alexander S., REICHER, Stephen D., PLATOW, Michael J., *Psicologia del leader. Identità, influenze e potere*, Bologna, 2013 (or. ed. New York, 2011), in part. pp. 37-96.

leader-group relationship was coming to be defined in the way that Norbert Elias, in 1969, outlined the social relations within the court of Louis XIV of France: namely, as a network of interdependence in which everyone was bound to each other, so much so that, as Elias remarked, even the Sun King himself was a prisoner of his mechanism in which he did not just dominate, but was also dominated⁵.

By crossing the historiographical research by Ernst Kantorowicz⁶ with Sigmund Freud's psychoanalytical hypotheses⁷, relatively recently sociology interpreted the sovereign or ruling body⁸ as a social construct. According to the definition given by Enrico Pozzi, the leader's body constitutes a single, active sum of the representation of the political bond and the consent to this bond within the previously cited relationship between leader and group which establishes society, and, somehow, it comes to firmly reduce the social complexity of that relationship⁹. In other words, the leader's body embodies and, at the same time, symbolizes all those aspects, functions and dynamics – which may totally conflict with each other – characterizing the power relations (and the leadership itself) of a particular society. By so doing, it comes to play a fundamental stabilizing role within the complex political and social balance characteristic of the relationship between the group and its leader.

Insofar as it is a genuine symbol of the social bond that somehow makes the formation of a group possible and real, it is easy to understand how for every holder of power it is an element of absolute importance to manage the visibility of his body in society, namely its public manifestation¹⁰. While sometimes this can be expressed in direct form (through the prince's actual participation in public ceremonies and rituals), at others, to protect the *majestas*, it can also be displayed in an indirect manner: that is, through a whole series of symbolic, allegorical and fictitious representations of the ruler which, by acting as his alias, making him visible even though his presence is in actual fact denied, paradoxically make him visible in his

⁵ ELIAS, Norbert, *La società di corte*, Bologna, 1980 (or. ed. Darmstadt-Neuwied, 1969), in part. pp. 7-19.

⁶ KANTOROWICZ, Ernst H., *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Turin, 2012 (or. ed. Princeton, 1957).

⁷ FREUD, *Psicologie delle masse e analisi dell'io*, cit.

⁸ POZZI, Enrico, «Per una sociologia del corpo», *Il Corpo*, 1/2, 1994, pp. 106-144, and in part. pp. 130-131.

⁹ POZZI, Enrico, «Il corpo malato del Leader. Di una breve malattia dell'On. Bettino Craxi», *Sociologia e ricerca sociale*, 36, 1991, pp. 63-103, in part. pp. 67-68.

¹⁰ From a historiographical point of view: BERTELLI, Sergio, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florence, 1990; BERTELLI, GROTTANELLI (eds.), *Gli occhi di Alessandro*, cit.; VISCEGLIA, Maria Antonietta, *Riti di corte e simboli della regalità. I regni d'Europa e del Mediterraneo dal Medioevo all'Età moderna*, Rome, 2009, pp. 103-157; BOUSMAR, Éric, COOLS, Hans, DUMONT, Jonathan, MARCHANDISE, Alain (eds.), *Le Corps du Prince*, Florence, 2014.

in-visibility¹¹. The royal portrait fully fits into these representations since, from the historical, historical-artistic, anthropological and semiotic viewpoint, it is a presentation device in the stead and place of the monarch (a substitute) able to mark out the space, legitimize the power and mediate between sovereign and subjects in order to consolidate the union of the crown¹². In this connection, it is noted that, following the lesson of semiotics by Charles Sanders Peirce, Brigitte Bedos-Rezak placed thought and reality in a relationship of dialogic exchange by claiming that it is possible to represent mental realities. This is why the understanding and communicative impact of the image of a seal, for example, is seen by the recipient as the real presence of the person portrayed, an animated image of him¹³. In the wake of the fundamental research by Louis Marin, it can even be said that the king is only fully king in his portraits; they are power itself¹⁴.

Scientific basis for the planned research

In his pioneering works on the so-called *Staatssymbolik* (or rather as Reinhard Elze later proposed to more correctly call it, *Herrschaftssymbolik*¹⁵), Percy Ernst Schramm taught how the depictions of medieval sovereigns represented a sort of idea of the state where it was sought, with the aid of secondary figures, to evidence the relationship between the sovereign, Christ and the saints, the terms in which the cooperation between the earthly and ecclesiastical power were to be understood, the sovereign's attitude to his noblemen, his knights and his simple subjects¹⁶.

Indeed, all critics now fully agree that in the Middle Ages portraits did not strive to reflect the subject's physiognomy but wanted to give a typological and symbolical rendering of the person¹⁷. While Dominic Olariu has upheld that the realistic

¹¹ BERTOLINI, Lucia, CALZONA, Arturo, CANTARELLA, Glauco Maria, CAROTI, Stefano (eds.), *Il Principe invisibile. La rappresentazione e la riflessione sul potere tra Medioevo e Rinascimento*, Turnhout, 2015.

¹² PINELLI, Antonio, SABATIER, Gérard, STOLLBERG-RILINGER, Barbara, TAUBER, Christine, BODART, Diane, «Le portrait du roi: entre art, histoire, anthropologie et sémiologie», *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2012, pp. 11-28, in part. pp. 11-12.

¹³ BEDOS-REZAK, Brigitte Miriam, *When ego was imago. Signs of identity in the Middle Ages*, Leiden, 2011.

¹⁴ MARIN, Louis, *Le Portrait du roi*, Paris, 1981. On these aspects CARERI, Giovanni, «Louis Marin: pouvoir de la représentation et représentation du pouvoir», in Giovanni CARERI and Xavier VERT (eds.), *Louis Marin: le pouvoir dans ses représentations*, Paris, 2008, in part. p. 5.

¹⁵ ELZE, Reinhard, «I segni del potere ed altre fonti dell'ideologia politica del Medioevo recentemente utilizzate», in Reinhard ELZE, *Päpste – Kaiser – Könige und die mittelalterliche Herrschaftssymbolik*, London, 1982 (or. ed. Rome 1976), pp. 283-300, in part. p. 291.

¹⁶ SCHRAMM, Percy Ernst, «Il simbolismo dello stato nella storia del Medioevo», in *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*, Florence, 1966, pp. 247-267, in part. pp. 253-254. On Percy Ernst Schramm's researches THIMME, David, *Percy Ernst Schramm und das Mittelalter. Wandlungen eines Geschichtsbildes*, Göttingen, 2006.

¹⁷ CLAUSSEN, Peter Cornelius, «Ritratto», in Angiola Maria ROMANINI (ed.), *Enciclopedia dell'arte medievale*, X, Rome, 1999, pp. 33-46; TRAVAINI, Lucia, «Ritratto. Monetazione», in ROMANINI (ed.), *Enciclopedia*

portrait came into being during the thirteenth century¹⁸, some on the other hand have stressed that it still had not wholly asserted itself in the fifteenth century, instead coexisting together with more traditional forms. Furthermore, the symbolic and ideological value of the late medieval (fourteenth century and beyond) portrait has also recently been reassessed despite its realism¹⁹. In other words, there is no doubt that, for almost the whole of the Middle Ages, the portrait was the representation of a figure in his role and a visual sign that transmitted the significance of his role²⁰. For this reason, even though at the same time it also expressed a personal identity²¹, historians ceased to look at the medieval portrait as a naturalistic representation of reality, showing the real physiognomic features of a particular sovereign²². What is more, by understanding that medieval artists did not work either independently or freely²³, but that the commissioner was inextricably involved in creating the work to the same extent as the artists, and conditioned it on the basis of his intents and interests²⁴, there is renewed conviction as to the role of medieval portraits as precious evidence for those historians striving to study mentalities, ideologies and identity²⁵ and, not least, processes of *transferts culturels* between the Latin, Greek and Arab civilizations in the Mediterranean area²⁶.

dell'arte medievale, cit., pp. 49-51; SPIESER, Jean-Michel, WIRTH, Jean, PARAVICINI BAGLIANI, Agostino (eds), *Le portrait. La représentation de l'individu*, Florence, 2007.

¹⁸ OLARIU, Dominic, *La genèse de la représentation ressemblante de l'homme. Reconsidérations du portrait à partir du XIIIe siècle*, Bern, 2013.

¹⁹ PERKINSON, Stephen, *The likeness of the king. A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago, 2009.

²⁰ BAUCH, Kurt, «Ritratto. Il ritratto occidentale. Il Medioevo», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, XI, Sansoni, Florence, 1963, pp. 579-583, in part. p. 579; PACE, Valentino, «Il "ritratto" e i "ritratti" di Federico II», in Cosimo Damiano FONSECA (ed.), *Federico II e l'Italia. Percorsi, Luoghi, Segni e Strumenti*, De Luca, Rome, 1995, pp. 5-10, in part. p. 5.

²¹ BEDOS-REZAK, *When ego was imago*, cit., pp. 403-404.

²² ROMANO, Elena, *Saggio di iconografia dei Reali Angioini di Napoli*, Naples, 1920; RICCI, Serafino, «Gli "augustali" di Federico II», *Studi Medievali*, s. II, 7, 1928, pp. 59-73; PRANDI, Adriano, «Un documento d'arte federiciana. *Divi Friderici Caesaris imago*», *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 2, 1953, pp. 265-302.

²³ CASTELNUOVO, Enrico, «L'artista», in Jacques LE GOFF (ed.), *L'uomo medievale*, Rome-Bari, 1987, pp. 235-270; JOUBERT, Fabienne, KÖNIG, Eberhard, PACE, Valentino, LE POGAM, Pierre-Yves, «L'artiste au Moyen Âge», *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2008, pp. 90-110.

²⁴ CASTELNUOVO, Enrico, SERGI, Giuseppe, «Premessa», in Enrico CASTELNUOVO and Giuseppe SERGI (eds), *Arti e storia nel Medioevo*, II, *Del costruire. Tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Turin, 2003; HOURIHANE, Colum (ed.), *Patronage: Power and Agency in Medieval Art*, 2013.

²⁵ BURKE, Peter, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Rome, 2002 (or. ed. London, 2001), pp. 35-36.

²⁶ BRODBECK, Sulamith, «Le souverain en images dans la Sicile normande», *Perspective. La revue de l'INHA*, 1, 2012, pp. 167-172.

While in the past representation of the sovereign was considered the exclusive prerogative of the history of art (whose goals and methodological approaches substantially centred around topics linked to style), during the twentieth century the idea gradually made headway that analysing medieval portraits could lead to an understanding of deeper aspects of that era's culture, its conception of figuration, and how this was produced and used. What is more, it also began to be studied in other disciplines. A fundamental acquisition of historiography was to realize that all images, including those apparently lacking aesthetic value, express and communicate a sense and meaning, possess a symbolic value, can satisfy political, religious or ideological requirements, and lend themselves to different uses, such as pedagogical, liturgical or magical ends²⁷.

This enormously extended not just the amount of research using royal portraits as a source, but also studies aimed at extending their hermeneutic potential. While in the 1960s and 70s they were prevalently given an iconographic reading with the exclusive aim of rebuilding the historical truth that they represented, since the 1990s investigations have commenced on the process that led to their formation, role and function within society, efficacy (power of communication), potential as tools of governance (viewing the portraits establishes loyalty, makes alliances visible and strengthens social actions) and relationship with reality and the mental perception of reality (by comparing them with the other kinds of sources used by historiography). Discrepancies between the portrait and its real model were no longer dismissed as false but investigated as products of a particular strategy. This new approach owes a lot to the interdisciplinary research that has developed in recent years, and its application of anthropology, semiotics and political and communication sciences (as well as psychoanalysis, already used in the past to interpret the iconographic message of medieval images)²⁸.

Areas where research is needed, and why

Over the past decades, the exegesis of iconographic sources has become very much refined. In particular, historiography, for example, has stressed the benefits of analysing medieval images and their figurative contents within their context, while taking specific account of commissioners, addressees, collocation (and therefore visibility) and above all social function²⁹. The study of the function of royal

²⁷ SCHMITT, Jean-Claude, «Introduction», in Jean-Claude SCHMITT, *Le corps des images. Essai sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, pp. 21-31.

²⁸ PINELLI, SABATIER, STOLLBERG-RILINGER, TAUBER, BODART, *Le portrait du roi*, cit.

²⁹ BASCHET, Jérôme, SCHMITT, Jean-Claude (eds.), *L'image. Fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996; SCHMITT, Jean-Claude, *L'historien et les images*, in SCHMITT, *Le corps des images*, cit.

portraits within medieval society has been very much fostered within this historiographic context. In some cases, perspectives have also been overturned. For example, early medieval royal portraits are now considered to possess much less propagandistic capacity³⁰ and it has been noted that, since they were not commissioned directly by the king and in some cases not even by members of his court, a large part of them cannot naively be considered royal self-representation; if anything, in a given cultural environment, they can present the visual dialogue on royal authority among different authors, and their messages thus represented the different opinions on this issue³¹.

In the specific case of the Ottonian and Franconian illuminations, owing to their place in religious texts written by clerics and monks in non-royal spheres, it has been proposed that their function was not political, or to legitimize power (*herrscherbilder*), but liturgical and religious (*memorialbilder*), leading to a complete rethink of the meaning of some of their iconographic themes too (e.g. the divine coronation of the king would not symbolically allude to his earthly power but to the wholly devotional hope of receiving the crown of eternal life in the afterlife)³².

Besides, in the wake of the considerations of Walter Benjamin³³, Paolo Cammarosano has noted that in an era when artworks could not be reproduced, the images could have had more importance owing to their very existence rather than their visibility. Namely, they had an ontological importance and a high symbolic value which prevailed over the vastness of the exhibition place hosting them³⁴.

(or. ed. Göttingen, 1997), pp. 35-62; MELIS, Roberta, «Cristianizzazione, immagini e cultura visiva nell'Occidente medievale», *Reti Medievali. Iniziative online per gli studi medievalistici* (www.retimedievali.it), 21.7.2007.

³⁰ BULLOUGH, Donald A., «Images Regum and their Significance in the Early Medieval West», in Donald A. BULLOUGH, *Carolingian Renewal. Sources and heritage*, Manchester, 1991 (or. ed. Edinburgh, 1975), pp. 39-96.

³¹ GARIPZANOV, Ildar H., «David, imperator augustus, gratia Dei rex: Communication and Propaganda in Carolingian Royal Iconography», in Aziz AL-AZMEH and János M. Bak (eds.), *Monotheistic Kingship. The Medieval Variants*, Budapest, 2004, pp. 89-118, in part. pp. 110-111.

³² WOLLASCH, Joachim, «Kaiser und Könige als Brüder der Mönche. Zum Herrscherbild in liturgischen Handschriften des 9. bis 11. Jahrhundert», *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 40, 1984, pp. 1-20; KÖRNTGEN, Ludger, *Königsherrschaft und Gottes Gnade: zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottonisch-frühsalischen Zeit*, Akademie Berlin, 2001; WAGNER, Wolfgang Eric, *Die liturgische Gegenwart des abwesenden Königs: Gebetsverbrüderung und Herrscherbild im frühen Mittelalter*, Leiden-Boston, 2010; GÖRICH, Knut, «Barbarossa-Bilder – Befunde und Probleme. Eine Einleitung», in Knut GÖRICH and Romedio SCHMITZ-ESSER (eds.), *Barbarossa-Bilder. Entstehungskontexte, Erwartungshorizonte, Verwendungszusammenhänge*, Regensburg, 2014, pp. 9-29.

³³ BENJAMIN, Walter, «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», in Walter BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Turin, 1966 (or. ed. Paris, 1936), pp. 17-56, in part. pp. 27-28.

³⁴ CAMMAROSANO, Paolo, «Immagine visiva e propaganda nel Medioevo», in *I linguaggi della propaganda. Studio di casi: Medioevo, Rivoluzione Inglese, Italia liberale, Fascismo, Resistenza*, Milan, 1991, pp. 8-29, in part. p. 23.

Therefore, not just monumental images located in places with a great visual impact can be found to possess a public nature in the broad sense of the term³⁵. On the contrary, a public function can also be present in small portraits or portraits destined for limited viewing or even no visibility at all (they may be not aimed at a large audience, but have a place in the liturgy, or be addressed to God)³⁶. In practice, these images can also somehow assume a value of official representation, something that makes them primary sources for the analysis of medieval imagery and their political ideologies³⁷. A classic example of this is seals, whose value, following the work of Michel Pastoureau, is thought not just to be legal but also highly symbolic³⁸, and coins too. But such a function can even be attributed to illuminations too (whether in the secular or religious sphere) and to those images, found in solely ecclesiastic places, aimed at a celestial audience (such as burial portraits, votive or devotional effigies, depictions of the benefactor or founder) where the desire to save a soul could often co-exist with the portrayed person's will to celebrate his social role³⁹.

Therefore, to sum up, there is absolutely no question that royal portraiture is a source with remarkable proven potential for medieval studies. In recent years, it has been subject to increasingly attentive and high standard analyses in order to improve its exegesis and its importance in studies on medieval monarchic imagery, royal ideologies and kingship is indisputable.

Research subject

Despite the limitations of the leader's authority already quite rightly highlighted by anthropological, sociological and psychoanalytical studies, all the critics nevertheless absolutely agree that he played an active and autonomous role within the leadership process. As such, it is particularly interesting to ascertain if and how the medieval sovereign tried to impose and legitimize his power through the use of

³⁵ BACCI, Michele, «Artisti, corti, comuni», in Enrico CASTELNUOVO and Giuseppe SERGI (eds.), *Arti e storia nel Medioevo*, I, *Tempi, spazi, istituzioni*, Turin, 2002, pp. 631-700, in part. pp. 651-653.

³⁶ KELLER, Hagen, «Herrscherbild und Herrschaftslegitimation. Zur Deutung der ottonischen Denkmäler», *Frühmittelalterliche Studien*, 19, 1985, pp. 290-311, in part. p. 311; BARBERO, Alessandro, «La propaganda di Roberto d'Angiò re di Napoli (1309-1343)», in Paolo CAMMAROSANO (ed.), *Le forme della propaganda politica nel Due e Trecento*, Rome, 1994, pp. 111-131; SERRA DESFILIS, Amadeo, «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, pp. 57-74.

³⁷ VAGNONI, Mirko, *Le rappresentazioni del potere. La sacralità regia dei Normanni di Sicilia: un mito?*, Bari, 2012.

³⁸ PASTOUREAU, Michel, «L'État et son image emblématique», in *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Rome, 1985, pp. 145-153.

³⁹ CLAUSSEN, «Ritratto», cit.; BACCI, *Artisti, corti, comuni*, cit., pp. 671-677.

bodily representation. It is suspected that the importance that historiography has attributed to the iconographic portrayal of medieval monarchs for political and propagandistic ends perhaps needs to be reassessed to some extent, and that it is necessary to analyse the function assigned by the monarchs to their portraiture more accurately and with a more global approach (namely, which is not limited to the single artistic objects but takes a more general and overall view). If, as we have already pointed out, historians (art historians less so) have moved in this direction in recent years, creating an animated debate above all in Germany, more generally we have to consider that Julius von Schlosser had already noted that the medieval mentality saw something idolatrous in public portraits, preferring to limit their use⁴⁰. In this connection, one can remember the accusation of idolatry against Boniface VIII for having placed silver statues in his image inside churches and outside them, and particularly above the city gates, where formerly it had been the custom to place ancient idols, marble simulacra of himself. In other words, the accusations explained, he had used his portrait for magical, rather than religious, purposes of self-celebration⁴¹. Again, note how in 1999 Peter Cornelius Claussen acknowledged that even though it might be thought official medieval portraits were widely diffused, in reality they simply accounted for some particular cases, as the contemporary authors themselves had already noted⁴².

In such a historiographical context, this research sets out to analyse how the sovereign physically presented himself within the kingdom of Sicily during the 12th and 13th centuries through the use of his image while approaching the problem from a, so to speak, dynamic point of view (namely by analysing and comparing how the communication strategy regarding royal portraiture interacts with the public presentation of the royal body). In particular, the objective is to respond to the following questions: how much and how does the king show himself to his subjects? In which forms? Where? When? To whom? For what ends and for what reasons? How much was his image influenced and, in turn, did it influence the public presentation of the king's body? For the Middle Ages, can we speak of the artistic image as a surrogate of the king's body able to mediate his presence? Did it have a more juridical, eulogistic/celebrative, political/propagandistic or religious/devotional function? All of this will allow us to better understand the use of the portrait as a means of symbolic presentation of the bodily figure of the

⁴⁰ VON SCHLOSSER, Julius, *L'arte del Medioevo*, Turin, 1989 (or. ed. Vienna, 1923), p. 56.

⁴¹ CASTELNUOVO, Enrico, «Il significato del ritratto pittorico nella società», in Ruggiero ROMANO and Corrado VIVANTI (eds.), *Storia d'Italia, V, I documenti, 2*, Turin, 1973, pp. 1031-1094, in part. p. 1033.

⁴² CLAUSSEN, «Ritratto», cit., p. 41.

sovereign and to ascertain, perhaps by reformulating some of the traditional conceptions, the potential use by the king of his portrait as a political tool within a more general communicative strategy of the *mise-en-scène* of himself.

In order to do so, it will be necessary to verify how much and in which forms the sovereign used his image, where it was generally collocated and when, who it was aimed at, and the functions and reasons for which it was made. As such, it will enable new and more accurate studies on the role carried out by royal portraiture in society which will be particularly beneficial for the study of medieval art and for medieval studies in general. Furthermore, by putting the works of art into context, paying attention to their function and reception, and making a dynamic comparison (analysis of mutual interactions) between the visual and material sources and texts, a new frontier will be formed in art history research that goes beyond the traditional methods used in this field (in particular analysis of style and iconography). In other words, this research analyses the royal portrait not according to the concept of the autonomy of the work of art but, and this is an aspect which thus far has not been given sufficient attention by critics, as an integral part of a much wider context in which the sovereign creates a *mise-en-scène* for his body. Namely, greater attention needs to be placed on royal portraiture as a means of communication within a clear communication strategy. This aspect is central in order to achieve a better understanding of its function within society as a means of symbolic presentation of the sovereign.

Methods to achieve the research goals

In order to take into consideration developments and continuities over a long period and in vast geographical areas, the research does not concentrate on a single sovereign or a sole dynasty, but, on the contrary, adopts a more systematic and wider approach to the problem. It analyses a time span of more than one century (from 1130 to 1266) and the geographical area of the whole kingdom of Sicily. It is interesting to consider that this dominion was characterized by a particularly conflictual political situation: it replaced previous dominions characterised by different cultural traditions and so it was constantly forced to define, and at the same time reaffirm, its unity and territorial authority by seeking dialogue with a so-to-speak foreign (and in many cases hybrid) society. This context of political precariousness is without doubt a favourable environment in which to study the sovereigns' use of their bodies as a means of imposing and legitimating their leadership.

Moreover, as said, the goal is to take a dynamic approach towards the sources, by creating interaction between how the sovereign presented himself through the artistic medium of the image and what has been handed down to us in material and written sources on his manner of presentation in the public and private life of the court (another aspect little analysed by the critics). The aim is to highlight the similarities, but also the differences between the two different communication strategies adopted. In other words, the objective is to avoid an approach that tackles the problem from a single point of view to instead account for the topic in its entirety and in sum, by considering it an integral part of a much wider context of communication in which the sovereign was creating a *mise-en-scène* of himself.

Among the sources that are used some obviously are iconographic (royal portraits present on coins, seals, sculptures, pictures, mosaics, frescoes, illuminations, goldsmithery) but, as said, material (architectural contexts made for the king) and written sources⁴³ are also used. Of these, accounts and reports of travels are particularly useful because they give a cross-section of daily life at the time and provide direct testimony of how the sovereign appeared to his subjects; in the same way, *ordines coronationis* and ceremonial texts supply useful information, albeit at a more theoretical level; lastly, private and official correspondence is also a precious source of useful information for this investigation.

The research will be carried out following four main lines of investigation, which are described briefly below.

1) Identification of royal bodily representations. The first phase of the research is aimed at finding the abovementioned royal portraits (by way of example, on coins and seals; in illuminations in codices and manuscripts; in paintings and sculptures in palaces, churches and any other public space) in order to make a complete catalogue of all the official images that the single sovereigns had made of themselves: in other words, those artistic objects that were produced in their court and upon their direct initiative. In order to make this catalogue, it is useful to be able to consult edition of collections of seals and coins and, above all, edition of collections of illuminated manuscripts, as well as catalogues of paintings, illuminations and sculptures exhibitions coming from the field under investigation. Of course, textual sources are also of use in this context. The pages of chroniclers and historians, as well as those written by travellers or anyone else who left any written testimony of their memories, can contain word of royal bodily representations which have since been lost. Furthermore, a phase of on-site

⁴³ Buc, Philippe, *Dangereux rituel. De l'Histoire médiévale aux sciences sociales*, Paris, 2003 (or. ed. Princeton, 2001).

research is also required to directly view the single items. Above all, with regard to those more monumental portraits, it is necessary to be able to examine them in person in order to realize their effective visibility.

Historiography has commonly considered representations of doubtful attribution and from varying origins as official royal images. Therefore, in this phase it is necessary to use solid identification criteria (for example, inscriptions inside the images; contemporary written evidence or from a later date than the image; reconstructions of iconography) and to check who commissioned each single piece (in particular the actual and effective involvement of the sovereign). The impression is that their attributions need to be revised in order to obtain a *corpus* of the official images of a particular sovereign that is clearer (and definitely more modest) than the historiographical tradition claims⁴⁴.

2) Analysis of the royal bodily representations. In this phase, the various works will be analysed in their context while taking into account aspects such as the commissioners, destined use, positioning (and therefore visibility and, in the case of multiple portraits, the manners of reproduction), use and usability, style features, subjects (with particular attention towards the sovereign's body) and iconographic topics represented, the Euro-Mediterranean models (for a brutal categorization: Latin, Greek and Arab) of reference (in order to understand which symbolic-cultural tradition we are looking at) and, lastly, their message and function. In this case too, written sources are of particular use, since they allow us to integrate the information on these artistic objects. Furthermore, the pages of chroniclers and historians, as well as those of travellers and whoever else left written evidence of their memories, can conserve explicit and direct testimonies on the use that the sovereign made of his portrait in public and official contexts (as well as during ritual practices and political and religious celebrations) and on how it was transmitted in society and received by its specific addressees.

The impression is that the official royal images were not made for widespread visibility. In most cases, they are small, not very visible and placed in not very accessible places (on seals, coins, manuscripts, in churches). Therefore, it is a matter of verifying who could really have come into contact with them (widespread use by the people, or cultured and elitist use or, perhaps, by no one). The sensation is that a part of them were aimed more towards a celestial rather than earthly beholder and nevertheless were not made to be seen by all subjects indiscriminately.

⁴⁴ VAGNONI, Mirko, «L'immagine di Federico II di Svevia. Un riesame», *Eikón/Imago* (<http://capire.es/eikonimago/>), 2/1, 2013, pp. 49-68.

Consider the example of the two most monumental portraits of the Normans in Sicily most studied by historiography. The mosaic representing Roger II crowned by Christ inside the Church of St. Mary of the Admiral in Palermo is an image commissioned not by the king (but by the prime minister George of Antioch) and moreover is collocated inside the latter's family church. While on one hand commissioned directly by the king, on the other hand the two mosaic panels depicting William II in the cathedral of Monreale are placed in such a manner as only to be visible to the clerics alone as they administer the religious functions (clerics who, in Monreale, were perfectly aligned with the political choices of the Norman court)⁴⁵. While with Frederick II of Swabia some interesting innovations can be seen in this sense, it must be underlined how, in reality, there are few official images of this sovereign and that the most famous example (the sculpture on the Capua Gate) is an exception for the time, and was worthy of particular attention by his contemporaries⁴⁶.

As a result, this would lead to a reduction in the particular political and propagandistic function given to royal images in the traditional historiographical interpretation (following the aforementioned studies by Percy Ernst Schramm and Ernst Kantorowicz⁴⁷). In effect, the lack of visibility and type of collocation make one think that they served more devotional/religious ends, or as mementoes/memories, or as simple personal celebrations and representations of the sovereign. As a result, it is stimulating and necessary to check the single specific cases. To this end, it is also very useful to rebuild the historical/political context in which every single official image was produced while trying to understand what relations existed between the single sovereigns and specific beholders. As highlighted in preliminary work carried out, often these images (even though they had a strong visual impact) came about in contexts of alliances and political pacification, which means it is not very plausible that they were used with propagandistic (and, perhaps, political in the specific sense) intents. This would confirm the impression that the main use of medieval royal portraits was not political or as a governance tool. In this connection, it is also interesting to check if the king's image was more present in those points and places where the king's authority was not recognized or even opposed (and where, therefore, propagandistic and legitimizing action became more necessary)

⁴⁵ VAGNONI, Mirko, *Dei gratia rex Sicilie. Scene d'incoronazione divina nell'iconografia regia normanna*, Naples, 2017.

⁴⁶ VAGNONI, Mirko, «L'invisibilità di Federico II di Svevia nel regno di Sicilia», in BERTOLINI, CALZONA, CANTARELLA, CAROTI (eds.), *Il Principe invisibile*, cit., pp. 491-506.

⁴⁷ SCHRAMM, Percy Ernst, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit. Bis zur Mitte 12. Jahrhunderts (751-1152)*, Leipzig-Berlin, 1928; KANTOROWICZ, *I due corpi del Re*, cit.

or, vice versa, in those contexts where he had greater power (in which propagandistic action would prove to be superfluous).

3) Investigation of material and written evidence relating to the sovereign's public visibility within society. This section will consist of an investigation of the public and official presentation (or lack of) of the ruler during ritual practices and political and religious activities (court hearings, administration of justice, coronations, weddings, banquets, celebrations of triumphs, processions, religious celebrations, parades and *adventus regis*). This will be done by studying the above-mentioned preserved material evidence and written sources. The latter is useful for us not only to identify the sovereign's modes of self-transmission within society but also how they were received by their specific addressees or by those who nevertheless were present at these epiphanies.

4) Comparison phase. The last step in this research will involve comparison of the data obtained previously in order to highlight continuities and variations in the time span under investigation. Finally, the intention is to make a dynamic comparison of the information found by crossing over the findings from the iconographic sources with the information from the material and written sources, and seeking points of contact and differences between them. The very discrepancies between what is proposed by the different types of sources prove particularly significant in identifying the reasons leading to particular choices on the sovereign's public presentation and its ends.

Scientific relevance of the research

In particular, this is a project that goes beyond the traditional methods known to the field (specifically, analysis of style and iconography) and paves the way to an interdisciplinary approach (in particular with contributions from history and communication studies). By contextualizing the artistic objects, and paying attention to their functions and reception, and making a dynamic comparison of how the visual and material and textual sources interact, it will create a new frontier in research on the history of art.

An investigation that analyses the royal portrait not according to the concept of the work of art's autonomy, but by situating it within its global context, is vital in order to achieve a better understanding of its function as a means of symbolic presentation of the sovereign within society. In addition, it will lead to a better understanding of its use as a political tool and means of exercising power within a more general communication strategy to create a *mise-en-scène* of the royal body. Moreover, considering the general and current importance of royal bodily

representation in studies on medieval kingship, royal imagery and the relative political ideologies, this work will have important repercussions not just within the fields of history of art but also, more in general, in more historical studies, in particular in the history of politics, culture and mentality.

Besides, a study of this kind, which reflects on power and how it is represented, is definitely of great impact and topicality in today's society. A better historiographic understanding of these phenomena is indisputably useful for a more correct understanding of power and its manner of presentation in our everyday lives. Hence, this research is also totally desirable from a contemporary point of view: in a world like the present, in which images of leading figures (political representatives but also film, sports and television stars too) are more and more widespread and available thanks to the increasing penetration of the media (in addition to the usual communication channels, in recent years they have also come to include the Internet and the various social networks, what are more increasingly ubiquitous thanks to smartphone apps), historiographical reflection on the use of portraits by past holders of power without doubt opens new perspectives and possibilities of reflection on the leader's image and its function and meaning in the present day.

Ad futuram Regis memoriam:
para um projeto de recuperação, valorização e musealização
do túmulo do rei D. Dinis

Giulia Rossi Vairo (Universidade Nova de Lisboa, IEM)

Resumo

O túmulo do rei D. Dinis de Portugal, atualmente conservado na capela do Evangelho da igreja de S. Dinis de Odivelas, representa um *unicum* da escultura funerária portuguesa da primeira metade do século XIV e uma peça emblemática da escultura medieval europeia. O projecto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis*, concebido e integrado no meu programa de trabalhos de Pós-Doutoramento, pretende desenvolver o estudo histórico-artístico, resultante da investigação histórica, arquivística, estilística, iconográfica e formal, em complemento à leitura da materialidade da peça, a realizar por profissionais da área. Neste contributo serão apresentados os resultados do estudo desenvolvido até ao momento, assim como algumas propostas concretas de restauro, de acordo com as conclusões da investigação, e de valorização e consequente musealização do monumento. Em última análise, o objetivo do projecto é fazer ‘redescobrir’ uma obra-prima do Património histórico e artístico português, ainda hoje pouco conhecida, e, através desta, contribuir para o melhor entendimento de uma figura preeminente da História de Portugal, o rei D. Dinis, cujo túmulo foi realizado justamente para eternizar e celebrar a sua memória junto aos vindouros.

Palavras-chave

Rei D. Dinis de Portugal, tumulária, restauro, musealização

O monumento fúnebre do rei D. Dinis de Portugal (1261-1325) encontra-se conservado na capela do Evangelho da igreja de S. Dinis de Odivelas, nos arredores de Lisboa, constituindo um exemplo de 'património cultural integrado'. Este túmulo representa um *unicum* da escultura funerária portuguesa da primeira metade do século XIV e uma peça emblemática da escultura medieval europeia, embora seja quase desconhecido pela comunidade científica internacional. Também a nível nacional pode-se afirmar que o monumento não é muito conhecido, devido igualmente ao acesso condicionado ao edifício que o acolhe. De resto, somente nas últimas duas décadas a historiografia artística tem manifestado maior interesse por esta obra-prima que só muito recentemente foi objecto de um estudo monográfico mais abrangente¹.

Atualmente o sarcófago do rei D. Dinis compõe-se de uma arca paralelepípedica, decorada nos quatro faciais, assente em seis bases e encimada por uma tampa com jacente. O túmulo foi realizado entre 1318 e 1324, em pedra de Ançã, uma pedra calcária branca e branda, oriunda da região de Coimbra, sendo acabado ainda em vida do soberano. Desta forma, o monarca teve oportunidade de aprovar a imagem de si que o monumento eternizava e de contribuir para a formulação do erudito programa iconográfico que se desenvolve, de forma coerente, nos suportes, na arca e no jacente. Este celebra as virtudes do príncipe cristão, zelador da fé católica, justo, forte, prudente, leal, recordando igualmente aos fiéis, leigos e religiosos, o caminho a prosseguir para aspirar à perfeição cristã, promessa de salvação.

Ao longo dos séculos, o mausoléu sofreu graves estragos na sequência das movimentações de que foi alvo, a partir do séc. XVI, no interior da igreja², e dos muitos sismos que afetaram a região, especialmente durante o terramoto de 1 de Novembro de 1755, quando a abóbada do templo desmoronou³. Além disso, os diversos restauros oitocentistas que se seguiram, muitas vezes invasivos e não filológicos, cuja finalidade principal foi reconstruir mais do que recompor e preservar da degradação⁴, alteraram para sempre a original efígie do rei que surge

¹ ROSSI VAIRO, Giulia, «Un caso emblematico (e dimenticato) della scultura funeraria trecentesca europea: il monumento funebre del re Dinis di Portogallo (1279-1325)», *Arte Medievale*, Milano, 2017, pp. 167-192.

² ROSSI VAIRO, Giulia, «Um caso de "circulação" e "transformação" de património integrado: o túmulo do rei D. Dinis», in Clara Moura SOARES, Vera MARIZ (eds.), *Dinâmicas do Património Artístico. Circulações, Transformações e Diálogo*, Lisboa, 2018, pp. 295-303.

³ Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Memórias Paroquiais de 1758*, fls. 59-69.

⁴ Há que considerar que, na altura, em Portugal não existia nem uma teorização nem uma prática na área da conservação e restauro.

na estátua jacente, não correspondendo esta à imagem que o próprio D. Dinis tinha pensado transmitir aos vindouros⁵.

Entre dezembro de 2016 e janeiro de 2017, o sarcófago beneficiou de uma intervenção conservativa, constando apenas de uma limpeza da sua superfície e consolidação de alguns fragmentos que se encontravam soltos. Esta foi levada a cabo pela empresa 4K e resultou da parceria entre a Direção-Geral do Património Cultural (DGPC), responsável pela tutela dos Monumentos Nacionais, e a Câmara Municipal de Odivelas (CMO)⁶. Por ocasião desta campanha, foram realizados pelo Laboratório Hércules da Universidade de Évora alguns exames diagnósticos e algumas análises laboratoriais relativos aos materiais pétreos e aos vestígios de policromia ainda existentes. Os resultados destas análises, quando se tornarem públicos, trarão com certeza muitas novidades e ajudarão a aprofundar o aspecto físico da obra, a sua história conservativa, bem como a avaliar o seu atual estado de conservação. Nesta circunstância, aproveitou-se igualmente a oportunidade para realizar um levantamento fotográfico ortorretificado que proporcionou novas e interessantes leituras do túmulo⁷. Terminada esta primeira fase de estudo físico da peça, está prevista uma nova intervenção de restauro a realizar-se proximamente (a concluir, presumivelmente, em 2020)⁸.

O projeto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis* foi concebido como parte do meu programa de trabalhos de Pós-Doutoramento⁹. Em

⁵ Neste contributo vou me deter, embora de forma extremamente sucinta, sobre a iconografia dos suportes e do jacente. Relativamente ao programa iconográfico da arca, nos faciais maiores, dentro de edículas, encontramos de um lado, monjas, do outro, monges da ordem cisterciense. Contudo, temos que considerar que a maioria das figuras foi parcialmente reconstruída durante os restauros oitocentistas. Estes concentraram-se sobretudo no lado das religiosas que era o visível, conforme a disposição do sarcófago no absidiolo, permanecendo as imagens dos monges mutilados, mas, por esta mesma razão, mais autênticas. No que diz respeito aos faciais menores, no lado dos pés, surgem, em ambas as edículas, figuras de religiosos muito danificados, enquanto no lado da cabeceira, numa edícula reconhecemos claramente o rei ajoelhado ao lado de um presbítero, sendo que na outra encontramos as marcas de um sacerdote e um acólito a celebrar a elevação da Eucaristia.

⁶ 4K - TRINDADE, Sofia Wilton, *Relatório da intervenção dos túmulos de D. Dinis e do Infante na Igreja do Mosteiro de São Dinis e São Bernardo em Odivelas*, Lisboa, 2017.

⁷ O fotógrafo Sergiy Scheblykin ficou com a missão do levantamento ortorretificado da tumulária régia de Odivelas (fevereiro 2017).

⁸ A exposição *Os Túmulos de D. Dinis e do Infante – Um Novo Olhar* (Odivelas, Centro de Exposições de Odivelas, 4.11.2017-28.01.2018), organizada no âmbito do congresso, para além de proporcionar um enquadramento histórico e histórico artístico relativo à tumulária régia à guarda da igreja de S. Dinis, deu a conhecer a substância da intervenção conservativa, sendo apresentadas também as ortofotos, resultando do levantamento ortorretificado.

⁹ O título do programa de trabalhos de Pós-Doutoramento, beneficiado por uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), é *O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, memória do País: o Monumento e o Património* (SFRH/BPD/108772/2015). O projeto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis* foi apresentado nos seus conteúdos ainda em fase da candidatura submetida à FCT, em 2015,

termos metodológicos, o projeto, ainda a decorrer, desenvolveu-se a partir da 'reconhecimento objetiva da obra'¹⁰, com o objetivo de proporcionar a um público de especialistas e não especialistas um estudo histórico-artístico, resultante da investigação histórica, arquivística, iconográfica, estilística e formal realizada sobre o monumento fúnebre do rei D. Dinis, em complemento à leitura da materialidade da peça, e consagrando uma especial atenção à sua história conservativa.

O objetivo final deste projeto é contribuir para a definitiva recuperação da memória, valorização e desejável, embora necessariamente parcial, musealização desta obra-prima da escultura medieval portuguesa.

Conhecer para valorizar

Um estudo crítico, científico e rigoroso, representa sempre o primeiro passo para a dignificação e a valorização de uma obra de arte, podendo (e devendo) servir de base, acompanhar ou fornecer os conteúdos para outras formas de valorização.

A investigação até agora desenvolvida no âmbito do meu projeto e de forma independente com respeito as ações empreendidas pela DGPC e a CMO permitiu avançar com uma proposta muito concreta de recomposição virtual de alguns fragmentos de dois suportes distintos atualmente mal fundidos, a que chamámos de 'suporte I' e 'suporte II', partindo de uma leitura estilística e formal dos elementos. Para melhor compreender a importância desta proposta há que ter em conta que, entre o século XIV e o XX, o túmulo 'viajou' literalmente dentro e até fora da igreja, acabando por ser 'enfiado' num absidiolo lateral, em posição vertical, com grave prejuízo da sua apreciação estética. Mais: durante as suas andanças, o monumento era constantemente desmontado e mexido, com dramáticas consequências quer em termos de conservação, como denuncia a orla da arca, muito partida e gasta, quer em termos da sua legibilidade, se pensarmos que, nas poucas imagens que possuímos e que documentam as últimas movimentações, os suportes nunca se encontram na mesma disposição e, por vezes, até desaparecem! Para além disso, na sequência das deambulações, perdeu-se a memória quer da antiga feição quer da específica ordem dos suportes que, originalmente, a meu ver, existia. Daí surgir uma

e, publicamente, em janeiro de 2016, perante uma equipa interdisciplinar, constituída por académicos, profissionais da tutela (DGPC), do restauro (Instituto Politécnico de Tomar) e funcionários da CMO (Memorando da reunião realizada a 04 de abril de 2016 - Centro de Exposições de Odivelas. Assunto: Articulação e constituição do Grupo de Trabalho *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do monumento do rei D. Dinis em Odivelas*).

¹⁰ PANOWFSKY, Erwin, «La storia dell'arte come disciplina umanistica», in ID., *Il significato nelle arti visive*, Torino, 1962, pp. 3-28. A 'reconhecimento objetiva da obra de arte', aquela que Erwin Panowsky chamava de «análise arqueológica racional», prevê não só a observação prolongada do objeto de estudo em si, mas também a observação e leitura, mesmo que necessariamente a nível visual, da sua materialidade (materiais pétreos e pigmentos) e a medição.

série de ‘animais híbridos’ ou ‘dragões’, como foram sendo definidos pela historiografia artística (num passado nem tão remoto) alguns deles menos facilmente legíveis.

Portanto, após uma prolongada observação dos grupos plásticos, acompanhada por uma avaliação física da sua superfície e pela sua medição¹¹, procedeu-se à recomposição, de momento somente virtual, dos fragmentos: a cabeça do suporte II, produto de uma montagem de época moderna, sendo até presente o ferro que a devia segurar ao corpo do animal (um cão), foi remontada no suporte I, cuja anatomia revela ser um leão. A mão que se pode ver agarrada na orelha da cabeça da fera do suporte II pertence, na verdade, ao homem nu subjacente ao leão do suporte I. Na restauro virtual elaborado reparamos que a figura humana resulta assim reconstituída e que até as linhas da juba do leão coincidem (fig. 93).

Sempre relativamente às bases, foi proposta a recolocação das duas que hoje em dia sustentam o túmulo do infante Dinis, neto do rei Dinis, realizado em 1318 e alojado na capela da Epístola na mesma igreja¹², no sepulcro do avô. Isto porque, e resumindo os resultados da investigação, as medidas, o tipo de pedra, a presença de vestígios de policromia, a análise estilística e iconográfica, a desproporção com respeito à arca do infante e até o estado de conservação parecem confirmar a pertença destes suportes ao monumento maior. Sendo assim, na recomposição, mais uma vez, obrigatoriamente virtual, foi recolocado, em jeito de exemplo, uma das duas bases, observando-se que esta se integra perfeitamente no conjunto, havendo o espaço necessário para o efeito (fig. 94).

O mausoléu régio conserva vestígios de policromia nos suportes, no jacente e muito especialmente na arca, no coroamento de rosetas, nas arquiteturas das edículas e em algumas imagens, sobretudo as dos faciais menores. Por esta razão, foi possível formular uma hipótese sobre a originária distribuição das cores no

¹¹ Os suportes do túmulo do rei apresentam-se num estado fragmentário e lacunar, faltando sobretudo as partes mais saliente com respeito à orla do sarcófago, circunstância esta que, ao longo do tempo, tem dificultado a identificação dos complexos motivos esculpidos. Os suportes apresentam-se não trabalhados e lisos na parte superior, devendo servir de sustento para a arca. Tendo em conta o estado de conservação, cada um deles, nalguns casos figuras, noutros, grupos plásticos, mede em altura cerca de 36 cm e em comprimento entre 76 e 82 cm. Todos os suportes apoiam sobre um pedestal de cerca de 4 cm de altura, sendo detectáveis neles vestígios de policromia (ocre e vermelho), reconhecíveis também em alguns nichos da arca e na decoração de rosetas de coroamento desta. No túmulo foram identificados os seguintes temas: de um lado – lado das monjas –, um leão acéfalo que subjuga um homem; um animal das características zoomórficas dúbias, sucessivamente identificado com um cão; um segundo leão que segura sob as patas um objecto não identificável de imediato, mas a seguir identificado com um antebraço humano; e no outro lado – lado dos monges –, um grupo que representa uma cena de luta entre um urso e um homem; um grifo acéfalo, segurando a porção de pernas de uma figura velada; e um grupo constituído por um camelo acompanhado pelo homem que o conduz.

¹² ROSSI VAIRO, Giulia, «O Mosteiro de S. Dinis de Odivelas, panteão régio (1318-1322)», in Carlota SANTOS (coord.), *Família, Espaço. Património*, Braga, 2012, pp. 433-448.

sarcófago, pelo menos no que diz respeito à arca. Mais uma vez, através do recurso à elaboração gráfica, avancei com uma pequena amostra do que poderia ser, por exemplo, a edícula onde surge a figura do próprio rei D. Dinis, ajoelhado e em oração perante um presbítero (fig. 95).

Relativamente ao jacente, desconhecemos qual seria a antiga efígie do rei, de momento que a estátua que hoje em dia vemos na tampa, desproporcionada e sem graça, é o resultado do restauro de 1886. Não obstante, alguns testemunhos iconográficos, assim como a comparação com alguns monumentos coevos¹³ podem ajudar na formulação de hipóteses verosímeis acerca da originária feição do jacente. Esperando que a prossecução da investigação possa trazer novidades, pode-se no entretanto já hoje colocar a possibilidade de que o rei tivesse as mãos postas, como de resto o infante na capela ao lado tem, e como surge representado no desenho realizado 'ao vivo' pelo pintor e desenhador Marcelo Bordalo Pinheiro, nos anos 30 do século XIX, antes do restauro, tratando-se portanto da primeira documentação gráfica de que dispomos do túmulo do rei (fig. 96).

Perante os primeiros resultados concretos do estudo, apoiado e auxiliado pela elaboração gráfica, podemos facilmente compreender as potencialidades do recurso às tecnologias aplicadas aos bens culturais que permitirão proceder com hipóteses ainda mais concretas relativas à reconstrução da originária feição do jacente, da policromia da arca, da antiga estrutura do túmulo e também formular, preventivamente, diferentes estratégias de restauro, programando as modalidades (e os limites) da intervenção, sem atuar diretamente no manufacto.

Propostas de musealização

Antes de mais, contudo, há uma premissa fundamental a fazer: para poder conceber um projeto de valorização mais abrangente, antes temos que conhecer, e para conhecer temos que ver, ter a possibilidade de observar de perto, estudar a obra. Portanto, é preciso tornar acessível o monumento pelo menos aos estudiosos, sendo que hoje em dia a igreja só é aberta durante a única missa dominical e há visitas guiadas, organizadas pela CMO, à tarde de dois sábados por mês, iniciativa louvável, mas não suficiente¹⁴.

¹³ Trata-se dos túmulos de Bartolomeu Joanes, na Catedral de Lisboa, e de Fernão Rodrigues Redondo, na igreja de S. Nicolau de Santarém, ambos 'homens do rei' e ambos falecidos em 1324, cujos jacentes apresentam elementos e detalhes iconográficos que encontramos também no monumento régio, mesmo que muito manipulado e intervencionado.

¹⁴ Esta era a situação em novembro de 2017, aquando da realização do congresso. Contudo, entre o mês de outubro de 2018 até ao presente foi impossível aceder à igreja devido às obras a ser realizadas no interior do edifício.

Apesar das limitações, no contexto do projeto *Ad futuram Regis memoriam: o restauro do túmulo do rei D. Dinis* algumas propostas para a recuperação, valorização e futura musealização do sarcófago de D. Dinis têm sido elaboradas, com base no conhecimento gerado pela investigação e cuja implementação ficará naturalmente a critério das instituições responsáveis pela tutela dos Monumentos Nacionais e da autarquia.

Uma das primeiras propostas seria proceder a um mapeamento das diversas massas aplicadas e também dos vestígios de policromia ainda existentes. Dispondo destes dados, poder-se-ia seguidamente proceder, através da elaboração gráfica, com a formulação de hipóteses de reconstrução virtual do túmulo de forma a evitar a tomada de decisões excessivamente problemáticas com respeito à execução do restauro.

Contudo, há que seguir também com uma proposta de restauro mais concreta, ‘corajosa’, que vise em primeiro lugar, consolidar, recompor os fragmentos, deslocar os suportes, estabilizar a matéria e criar as condições para a sua futura salvaguarda. Dentro destas, talvez se pudesse avaliar a possibilidade de recolocar o sepulcro régio no meio da igreja, espaço para o qual foi concebido e realizado, ação que não quer simplesmente olhar ao passado, mas sim ao futuro. De facto, esta operação garantiria a sua plena compreensão e fruição estética, hoje em dia completamente frustrada, para além de visar reestabelecer uma diálogo com o contexto espacial, embora muito transformado, para o qual o túmulo foi esculpido e com a nova comunidade que com ele atualmente se relaciona, isto é, os fiéis que frequentam o edifício de culto, mas também os estudiosos e os apreciadores do Património histórico-artístico português.

Para concluir, vale a pena salientar, mais uma vez, que, em última análise, o objetivo do projeto aqui apresentado é fazer ‘redescobrir’ uma obra-prima do património tumular medieval português durante muitos anos esquecida e, através desta, contribuir para o melhor entendimento de uma figura preeminente da História de Portugal, o rei D. Dinis, cujo monumento fúnebre, reflexo da espiritualidade, da devoção e também da personalidade do seu comitente, foi realizado justamente para eternizar e celebrar a sua memória junto dos vindouros.

**Desvendando as cores medievais.
Um estudo de caso:
a Capela do Fundador em Santa Maria da Vitória, na Batalha**

*António Candeias, Sara Valadas (Universidade de Évora, Laboratório Hercules)
Joana Ramôa Melo (Universidade Nova de Lisboa, IHA)*

Resumo

Na linha do crescente interesse, na historiografia internacional, pela reivindicação da importância da cor na experiência estética dos espaços arquitectónicos medievais, o projecto *Monumental Polychromy: revealing medieval colours at Batalha*, financiado pelo Instituto de História da Arte (FCSH-UNL) e pela Fundação Calouste Gulbenkian, nasceu do desejo de abrir um campo de estudo focado na aplicação da policromia na arquitectura e na tumulária medievais portuguesas, tomando como caso de estudo a Capela do Fundador, no Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, onde os vestígios são significativos e, até ao momento, inexplorados. Para tal, articulámos a investigação histórico-artística ao estudo material, com o objectivo de alcançar uma reconstituição que permita formular hipóteses acerca dos valores estéticos, simbólicos e sociais que possam ter estado associados à utilização da cor naquele contexto específico. Esta metodologia de trabalho interdisciplinar tem permitido revelar dados interessantes acerca da materialidade da capela, dados que importa trabalhar no sentido de aprofundar o conhecimento desse programa. O projecto contempla ainda uma forte componente pedagógica, orientada para uma transformação da experiência da visita à capela e uma sensibilização, no seio de um público alargado, para a importância da cor como um elemento determinante na estética medieval.

Palavras-chave

Policromia, arquitectura medieval, Batalha (Portugal), interdisciplinaridade

Vestígios de cor, fonte para uma realidade perdida?: a policromia sobre pedra na Idade Média como objecto de estudo

Quando hoje se entra na capela tardo-gótica anexa à igreja do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha (Portugal), mandada construir por D. João I já depois de iniciadas as obras do mosteiro e concluída por volta de 1433/34, como lugar de comemoração fúnebre, destinado a concretizar o primeiro panteão régio pensado e concluído como tal em Portugal, não se imagina o papel que a cor chegou a desempenhar naquele lugar. Tem-se, pelo contrário, a experiência de um interior 'frio' e despojado – não só de cor mas também de referências ao sagrado – que em nada corresponde ao projecto dos reis que o impulsionaram (D. João I seguido por D. Duarte, seu filho) nem ao programa que efectivamente ali puderam materializar¹. Nada faz adivinhar as perdas sofridas por este espaço. Não há vestígios dos altares desaparecidos nem das alfaias litúrgicas e paramentos que compunham as várias capelas contidas neste lugar². As poucas e subtis sobrevivências das tintas que coloriam túmulos e paredes não chegam para reconstruir a memória de um espaço policromado, pouco expectável, de resto, face à imagem de uma Idade Média soturna ainda persistente no imaginário do comum dos visitantes.

De facto, embora a sobrevivência, desde a Idade Média, de diversas peças de escultura preservando a policromia original nos impeça de falar de total desconhecimento e, pelo contrário, nos obrigue a classificar como 'latente' o conhecimento dessa realidade durante o período moderno³, o estudo aprofundado da relação entre pedra e cor na Idade Média é relativamente recente e pode mesmo ser encarado como uma conquista (mais do que uma descoberta) da historiografia do séc. XXI.

Depois de uma centúria de predominante valorização da forma no estudo da arte, acompanhada de um esquecimento ou mesmo menosprezo pela cor quando

¹ Para um estudo global sobre o Mosteiro da Batalha, e a inserção, neste projecto, do panteão de D. João I, veja-se: SILVA, José Custódio Vieira da, REDOL, Pedro, *O Mosteiro da Batalha*, Lisboa, 2007; GOMES, Saúl António, *O Mosteiro da Batalha no século XV*, dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1990.

² A este propósito, veja-se: REDOL, Pedro, GOMES, Saúl António (coord.), *Lugares de Oração no Mosteiro da Batalha*, Lisboa, 2015, em particular pp. 79-83.

³ Não podemos inclusivamente esquecer o momento de aceso debate em torno da presença de cor em edifícios arquitectónicos medievais ocorrido em meados do século XIX e com consequências mesmo ao nível de tentativas de reprodução desses ambientes em contextos neogóticos (naturalmente não isentas de estereotipizações, tendo em conta a época em causa), com Viollet-le-Duc ocupando um dos lugares centrais e o restauro da Sainte-Chapelle de Paris a funcionar como modelo acabado dessa realidade, fascinante para uns e ultrajante para outros. VUILLEMARD-JENN, Anne, «La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art? De sa redécouverte à sa restauration: l'importance de la couleur dans l'étude des édifices médiévaux», in Carmen GÓMEZ URDÁÑEZ (coord.), *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Zaragoza, 2013, pp. 13-14.

em relação com a escultura ou a arquitectura - com consequências profundas ao nível de muitas intervenções de 'restauro' em edifícios medievais, traduzidas na limpeza de vestígios policromos ou na retirada sistemática das camadas sobrepostas à cantaria 'pura e dura' -, o crescente interesse pela policromia a que assistimos neste momento não pode ser desligado de uma 'revolução metodológica' ocorrida no seio dos estudos histórico-artísticos medievais durante os últimos 20 anos, e que traz, cada vez mais, para o centro da atenção questões ligadas à materialidade e à percepção e recepção das obras⁴.

Um acontecimento marcante neste processo de tomada de consciência foi a reconstrução da policromia original da fachada ocidental da catedral de Amiens, nos anos 90, ainda hoje suporte de um espectáculo de projecção de luzes impressionante. O facto de esta recomposição continuar a provocar admiração e surpresa em grande parte dos seus espectadores, mesmo naqueles previamente informados relativamente à existência de cor vibrante em muitas composições escultóricas medievais, é o sinal claro do longo caminho que falta percorrer até atingirmos uma efectiva transformação da percepção da cor como potencial elemento-chave na vivência dos espaços em tempos medievais.

A partir do ano 2000, os estudos sobre policromia sobre pedra na Idade Média começaram a somar-se de forma contida mas segura, chamando a atenção para a importância da cor na experiência estética proporcionada pela arquitectura medieval e explorando diversas linhas de análise, desde as possíveis relações com a teologia⁵, à relevância de uma sua procura e análise nos processos de restauro desses edifícios⁶, passando pela carga simbólica inerente ao uso e escolha das cores⁷. Neste último campo, como no estudo da cor na Idade Média em geral, é

⁴ Os alemães foram, na verdade, pioneiros nessa redescoberta, ainda em meados do século XX, como o atesta a recuperação da cor nas fachadas exteriores da catedral de Limburg, em 1968. VUILLEMARD-JENN, «La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art?», cit., p. 15. Arnaud Timbert sintetiza, com grande clareza, as vantagens de uma necessária e frutífera articulação entre o estudo formal e o estudo material, para a renovação do conhecimento acerca da arquitectura medieval: «l'étude des formes doit être nécessairement ressourcée ou complétée par celle d'une autre réalité, les matériaux, moins menteurs, moins sujets à controverses d'intellectuels, garants d'une plus fine définition des campagnes de construction et détenteurs des informations les plus vives sur les artisans», TIMBERT, Arnaud, «La place de l'analyse matérielle dans la monographie d'architecture», in Stéphanie DIANE e Arnaud TIMBERT (dir.), *Architecture et sculpture gothiques. Renouveau des méthodes et des regards*, Rennes, 2012, p. 143.

⁵ Veja-se, entre outros: ARBOLEDA MORA, Carlos Ángel, «Cuando las iglesias eran de colores y los santos transparentes», *Cuestiones Teológicas*, vol. 37, nº 88 (2010), pp. 307-334.

⁶ VUILLEMARD-JENN, «La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art?», cit.

⁷ Outros estudos dignos de referência, incluem: SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra, «Coloring the Middle Ages: Textual and Graphical Sources that reveal the importance of color in medieval sculpture», in Andreas SPEER (ed.), *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: die 'Schedula diversarum artium'*, Berlin/Boston, 2014, pp. 274-287; EAD., «Imágenes medievales de esculturas policromadas: el color como fuente de vida», *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 27 (2011), pp. 246-260.; TIMBERT, Arnaud, «Quand les

incontornável a referência a Michel Pastoureau⁸, cujos estudos definem uma metodologia de abordagem do tema verdadeiramente histórica e com uma seriedade que passa inclusivamente pelo reconhecimento e a identificação das limitações da sua própria área de estudo. São essas mesmas limitações que explicam, em grande parte, a impossibilidade de um desenvolvimento fulgurante da temática, no seio dos estudos histórico-artísticos⁹.

Essas 'barreiras', de natureza documental, metodológica e epistemológica, estão relacionadas com:

- a perda da policromia original em grande parte dos objectos, impossível de reconstituir sem um diagnóstico apropriado e estudos científicos que viabilizem a caracterização material da policromia remanescente (estudo complexo e com elevados custos);

- com o valor histórico do próprio processo de desaparecimento da cor, que pode fornecer informações relevantes sobre a história da peça/composição, sobre a história das técnicas de restauro, sobre a história da concepção da escultura e da sua relação com a matéria através dos tempos;

- com a ausência de cor nas fontes iconográficas do séc. XVI em diante;

- finalmente, com a complexidade das questões – materiais, técnicas, químicas, iconográficas, artísticas, simbólicas – que o estudo da cor levanta e que obrigam a uma abordagem verdadeiramente multidisciplinar do tema.

Se hoje o estudo da policromia (não figurativa) sobre pedra pode ser considerado uma moda emergente, o seu verdadeiro reconhecimento como obra de arte em si mesma, digna de investigação e protecção em todas as suas dimensões (incluindo a material) continua a requerer passos mais seguros e a multiplicação dos projectos nela centrados¹⁰. Só assim se poderá também aspirar a alcançar uma apreciação global acerca do verdadeiro lugar da cor na arquitectura medieval, da

cathédrales étaient peintes. La quête de la transparence», *Arts Sacrés*, 24 (2013), pp. 10-15; PANZANELLI, Roberta, SCHMIDT, Eike, LAPATIN, Kenneth (ed.), *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present*, Los Angeles, 2008; VUILLEMARD-JENN, Anne, «La polychromie des façades gothiques et sa place au sein d'un dispositif visuel», *Histoire de l'Art*, 72 (2013), pp. 43-56; EAD., «Le mythe du blanc manteau d'églises de Raoul Glaber: étude de la polychromie des cathédrales à travers les sources médiévales», *Art Sacré*, 26 (2008), pp. 131-139; RIVAS LOPEZ, Jorge, *Policromías sobre piedra en el contexto de la Europa medieval: aspectos históricos y tecnológicos*, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Bellas Artes da Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2008; KATZ, Melissa R. «Architectural polychromy and the painter's trade in medieval Spain», *Gesta*, 41-1 (2002), pp. 3-13

⁸ São diversas as obras publicadas por este investigador que podem ser consideradas referências indispensáveis para o estudo da cor. Entre elas, citamos algumas das mais recentes: PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004; ID., *Preto. História de uma cor*, Lisboa, 2014; ID., *Azul. História de uma cor*, Lisboa, 2016.

⁹ PASTOUREAU, *Une histoire symbolique*, cit., pp. 113-121.

¹⁰ VUILLEMARD-JENN, «La polychromie de l'architecture est-elle une oeuvre d'art?», cit., p. 16.

extensão da sua utilização, dos seus (variáveis) valores simbólicos e da potencialidade do seu funcionamento como léxico legítimo de um discurso cultural plasmado na arte.

Monumental Polychromy. Revealing Medieval Colours at Batalha: das sobrevivências ‘escondidas’ à montagem de um projecto

O desejo de participar na construção deste conhecimento tornar-se-ia um dos motores de um projecto lançado em 2015, o projecto *Monumental Polychromy: Revealing Medieval Colours at Batalha*. O projecto nasceu com o intuito de dar início à investigação sobre a aplicação de policromia sobre pedra na Idade Média em Portugal, tomando como caso de estudo a referida capela mandada construir pelo rei fundador da segunda dinastia portuguesa, D. João I, a chamada ‘Capela do Fundador’. A subsistência de vestígios de diferente tipo (intensidades diversas, colorações diversas, lisos e figurados), aliada à importância histórica e artística deste lugar, tornavam este um ‘tubo de ensaio’ privilegiado.

Com efeito, embora numa primeira observação as sobrevivências sejam tão poucas que tendem a escapar a um olhar mais apressado e, portanto, a configurar uma ideia falsa de ausência total de cor naquela composição, a verdade é que, se procurados com minúcia, os vestígios são inúmeros (fig. 97) e, sobretudo, a matéria-prima disponível para um estudo material, satisfatória. Foi esta a conclusão a que chegámos depois de uma primeira visita técnica ao local, em Janeiro de 2015, com uma equipa do Laboratório Hercules da Universidade de Évora (HERCULES)¹¹, coordenada pelo Prof. Doutor António Candeias.

À equipa formada pelos investigadores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (IHA) e do HERCULES, juntou-se uma equipa do Instituto Politécnico de Leiria (IPL), coordenada pelo Prof. Doutor Florindo Gaspar e essencial para o cumprimento da dimensão pedagógica do projecto, e outra do Instituto Português de Heráldica (IPH)¹², composta pelo Doutor Miguel Metelo de Seixas e pelo Doutor João Portugal, igualmente fulcral para um projecto que tem por objecto uma capela cujo programa

¹¹ O Laboratório Hercules é uma unidade de investigação financiada e classificada como Excelente pela Fundação para a Ciência e Tecnologia equipada com tecnologia de ponta e uma equipa de investigação multidisciplinares de 30 investigadores doutorados. A sua actividade de investigação foca-se fundamentalmente no estudo material de bens patrimoniais, contribuindo para a sua preservação e valorização.

¹² O Instituto Português de Heráldica foi criado em 1929 e tem por fim a "investigação científica da Heráldica, da Genealogia e de outras disciplinas históricas". Funciona, desde há muito, agregado à Associação dos Arqueólogos Portugueses, tendo como principais actividades as suas sessões mensais, a publicação da revista *Armas e Troféus* e outras edições.

vive, em grande medida, da construção de um discurso de poder e linhagem ancorado em elementos heráldicos e na emblemática¹³.

Estava, assim, formado o grupo multidisciplinar – envolvendo 5 instituições e 17 investigadores¹⁴ – que constituiria a equipa de um projecto, cujas bases científicas, linhas metodológicas, objectivos, tarefas e metas seriam delineados no quadro de uma proposta feita ao IHA, de que partia a equipa fundadora do projecto e que, através de um programa de financiamento de micro-projectos, nos concederia um apoio financeiro indispensável ao desenvolvimento inicial dos trabalhos¹⁵.

Pouco tempo depois, já com as primeiras análises em curso, a Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) lançava um concurso para o co-financiamento de projectos na área da língua e cultura portuguesas, a que nos candidatámos com sucesso, e que nos permitiria então lançar alguns dos objectivos mais arrojados do projecto, nomeadamente através da realização de uma campanha *in-situ* mais extensa, incluindo a introdução de um estudo analítico complementar. Tornava-se também desta forma possível assegurar o cumprimento das linhas-mestras do projecto – inovação, interdisciplinaridade e educação –, base da apreciação positiva feita à nossa candidatura e pilares do entusiasmo que a todos moveu, mesmo nas dificuldades e entre algumas faltas de meios, desde o arranque da investigação¹⁶.

O projecto e os seus resultados: um trabalho em curso. Um novo olhar sobre a Capela do Fundador

Metodologia de investigação

O projecto *Monumental Polychromy* foi estruturado em torno de 3 elementos-chave: a inovação, a interdisciplinaridade e a abertura à sociedade.

¹³ Por esta razão, a equipa do IHA e a equipa do IPH do projecto *Monumental Polychromy* participaram na conferência *Heraldic Badges: from miniature to monumental, 1200-1500* (Setembro de 2016), a convite do Courtauld Institute of Art, em Londres, no contexto da qual a equipa do IHA apresentou o projecto numa intervenção intitulada «Heraldic Polychromy at the Monastery of Batalha: Presentation of a Work in Progress», seguindo-se a comunicação «Under the Sign of Our Lady and St. George: Dynastic Memory and the Use of Badges in the Portuguese Royal Shrine of Batalha», apresentada pela equipa do IPH.

¹⁴ Todos os outros membros da equipa global do projecto – fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, mas impossíveis de nomear individualmente neste momento do discurso – estão referidos nos dados técnicos do projecto, apresentados no final do texto.

¹⁵ Queremos salientar o apoio extraordinário das instituições que todos estes investigadores representam – oferecendo gratuitamente ao projecto meios, horas de trabalho e análises, sem o que um estudo com os custos materiais que este envolve teria sido impossível de concretizar.

¹⁶ Não podemos deixar de fazer uma especial referência à investigadora Begoña Farré Torras, membro da equipa do IHA, cujo trabalho de Mestrado, co-orientado por uma das autoras deste artigo, Joana Ramôa Melo, esteve, em grande medida, no berço do projecto que aqui apresentamos. FARRE TORRAS Begoña, *Brotherly love and filial obedience: the commemorative programme of the Avis princes at Santa Maria da Vitória, Batalha*, dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014.

De facto, uma das motivações primeiras deste projecto era desbravar uma área nova na História da Arte portuguesa, contribuindo para a inovação disciplinar, a revisão de paradigmas e a exploração de novas metodologias. Efectivamente, tendo em conta as especificidades implicadas no estudo da cor e atrás apontadas, mas também a ausência de fontes escritas ou visuais que atestassem a existência de policromia na capela em análise, apenas uma investigação verdadeiramente interdisciplinar, concretizada numa articulação entre os estudos histórico-artísticos (levados a cabo por historiadores de arte, historiadores e heraldistas) e o estudo material (levado a cabo por químicos), poderia permitir-nos avançar no conhecimento daquela realidade artística perdida.

As diferentes circunstâncias de conservação de pigmentos e a escassez aparente de evidências, assim como a necessidade de seleccionar, racional e estrategicamente, as áreas a analisar – tendo em conta as restrições que se impõem a qualquer estudo material – obrigaram a um trabalho de verdadeira e constante articulação entre a equipa de História da Arte e a equipa de Química, transferindo conhecimentos, colocando mútuas questões e pensando, em conjunto, soluções. Das primeiras observações *in-situ* às análises laboratoriais, percorremos um longo caminho, marcado pelo entusiasmo mas também pelas dificuldades decorrentes do seu carácter perfeitamente inovador, que passou por fases diversas desde a identificação das questões a responder¹⁷, à interpretação dos resultados analíticos e à análise dos mesmos no contexto da obra. Apesar deste caminho ser complexo e moroso foi, para já, possível avançar algumas conclusões.

Por outro lado, o objectivo primordial de comunicar os resultados da investigação desenvolvida não apenas no seio da comunidade científica mas a um público mais alargado, conduzir-nos-ia ao diálogo com engenheiros e gráficos, com vista ao desenho de uma solução que tornasse literalmente visível o que hoje já não se pode ver. O trabalho conjunto resultaria na criação de um modelo 3D que permite recriar o espaço arquitectónico e respectivos túmulos nas suas cores originais (até onde nos foi possível identificá-las) e assim realizar uma visita virtual ao espaço policromado¹⁸.

¹⁷ As questões fundamentais com que partimos eram: quais as cores usadas na capela e nos túmulos?; qual a extensão da utilização da cor na Capela do Fundador?; que técnicas foram usadas?; quantos momentos de intervenção é possível identificar?

¹⁸ Este modelo será disponibilizada *in situ*, no contexto da própria capela, e pretende que a investigação desenvolvida no seio do projecto tenha impacto numa alteração da experiência de visita ao local, contribuindo para despertar num público não especializado a consciência da presença e da importância da cor na experiência da arquitectura medieval. De resto, a sensibilização de todos para a existência de vestígios e para a sua importância histórica constitui certamente uma ferramenta a mais na preservação e valorização dos mesmos.

O estudo material da policromia existente na Capela do Fundador iniciou-se com uma campanha de análise *in situ* realizada nos dias 15 e 16 de Setembro de 2016 pelas equipas do IHA e do Laboratório HERCULES (fig. 98). Como dissemos, alguns vestígios (poucos) de policromia eram facilmente perceptíveis – como aqueles presentes nos pilares envolventes do túmulo central de D. João I e D. Filipa de Lencastre –, outros haviam sido já identificados mediante uma minuciosa busca em pontos mais susceptíveis de conservar restos de pintura – nomeadamente os interstícios entre superfícies de diferente ângulo ou as zonas mais escavadas –, outros ainda, criámos nós e viemos a confirmá-lo, embora imperceptíveis ao olhar poderiam certamente vir a ser revelados com ajuda de certos equipamentos.

Esta campanha abrangeu, assim, a análise de policromias remanescentes através de fotografia à luz visível, microscopia digital (ampliações entre 20 e 50X) e fotografia de fluorescência Ultravioleta. Foi com base nestas observações, articuladas com a investigação histórico-artística previamente feita sobre a capela e que nos permitiram definir um conjunto de questões a que queríamos responder, que foi realizada a recolha de micro-amostras para análise laboratorial.

A amostragem incidiu em estruturas arquitectónicas¹⁹ e nas composições tumulares medievais da capela²⁰, com vista à deteção e caracterização de policromias, no que respeita aos materiais utilizados (pigmentos, cargas, aglutinantes) e às técnicas de produção artística.

Com enfoque nos objectivos supracitados, as micro-amostras²¹ foram preparadas em corte estratigráfico tendo-se procedido numa primeira fase à análise estratigráfica²² e com esta também à pré-seleção de amostras ou estratos a analisar. A identificação dos materiais que compõem estes estratos foi efectuada com recurso a técnicas complementares de micro-análise, como a micro-espectroscopia de Infravermelhos com Transformada de Fourier (μ -FTIR)²³ que, viabilizando a

¹⁹ Foram feitas recolhas nos pilares centrais da capela, que suportam a abóbada octogonal encimando o túmulo dos reis, mas também no arcossólio mais a Norte do alçado Este da capela (hoje vazio mas originalmente correspondente ao altar do infante D. Pedro) e em três estruturas de arcossólio que albergam túmulos de infantes, patentes no alçado Sul da capela (nomeadamente os arcossólios dos túmulos de D. João e sua mulher D. Isabel, de D. Henrique e de D. Pedro e sua mulher D. Isabel de Urgel).

²⁰ Aqui estiveram incluídos não apenas o túmulo dos reis D. João I e D. Filipa de Lencastre, mas também os túmulos dos infantes, quer alguns pontos das estruturas dos arcossólios (como dissemos na nota anterior), quer o frontal original de D. João, o único onde foi possível detectar vestígios de pintura.

²¹ Microfragmentos recolhidos na periferia de lacunas cromáticas, de área inferior a 1mm².

²² Observação dos cortes estratigráficos ao microscópio óptico de campo escuro, com ampliações entre 100X e 500X.

²³ μ -FTIR: espectrómetro de infravermelho Bruker Tensor 27 acoplado a um microscópio de infravermelho Bruker Hyperion 3000; detector MCT (Mercury Cadmium Telluride – Telureto de Mercúrio e Cádmio). As análises foram efectuada em estratos individuais de pintura (separação mecânica, com estilete e bisturi) em modo de transmissão, utilizando uma objetiva de 15x e uma

análise de grupos funcionais, permite a identificação dos aglutinantes²⁴ e de alguns materiais de natureza inorgânica, como pigmentos e cargas. A análise química elementar foi efectuada através de microscopia electrónica de varrimento acoplada com espectrómetro de energia dispersiva de raios X (SEM-EDS²⁵), o que permitiu efectuar análise química elementar (pontual e mapas elementares composicionais), detectando ou corroborando a maioria dos pigmentos utilizados na execução técnica das estruturas arquitectónicas, da arca tumular de D. João I e D. Filipa de Lencastre e dos túmulos e altares dos infantes analisados.

O estudo laboratorial incidiu também na identificação dos materiais que poderão resultar de processos de degradação da cor (pigmentos azuis/ verdes) em diversas áreas da superfície pétreia (nomeadamente nas estruturas dos pilares), através das técnicas complementares de micro-análise supracitadas, incluindo, para estes casos em particular, a micro-difracção de raios X (μ -XRD²⁶) e análise micro-Raman (μ -Raman²⁷).

O túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre

A análise atenta do túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre permitiu identificar exíguos vestígios de policromia de tonalidade azul e verde nos jacentes dos reis e sobrevivências que mostram um predomínio do dourado nas decorações dos frisos e frontais da arca. Já as áreas mais extensas de policromia conservada foram detectadas nos escudos de armas situados na parte posterior dos baldaquinos, verificando-se a prevalência de tonalidades azuis e vermelhas. No conjunto, os reis dispunham de um sepulcro verdadeiramente magnífico, não só

microcélula de compressão de diamante EX'Press 1.6 mm, STJ-0169. Os espectros de IV foram traçados na região de 4000-600 cm^{-1} , com 64 varrimentos e resolução espectral de 4 cm^{-1} .

²⁴ Estas análises irão ser complementadas com pirólise seguida de cromatografia gasosa acoplada a espectrometria de massa (Py-GCMS) para discriminação do tipo de aglutinantes utilizados nos vários programas da capela.

²⁵ Os cortes estratigráficos foram analisados num microscópio electrónico Hitachi S3700N com um detector de raios X por dispersão de energia Bruker Xflash 5010 SDD acoplado. As análises foram realizadas sem recurso a metalização, em baixo vácuo (pressão variável de 40 Pa), com uma corrente de 20 kV.

²⁶ Foi utilizado um difractómetro BRUKER AXS, modelo D8 Discover com ampola de Cu-K α acoplado a um detector unidimensional de energia dispersiva da BRUKER LynxEye. Os difractogramas foram obtidos em intervalos de 5-60° 2 θ , com 0.05° de passo em 2 segundos.

²⁷ Espectrofotómetro confocal micro-Raman da Horiba Xplora, equipado com uma câmara Olympus BX41, um detector CCD e dois lasers que emitem radiação monocromática na região do infravermelho: 638 nm (He-Ne) e 785 (laser de diodo). De forma a garantir a análise não-destrutiva, as condições experimentais resultaram da combinação dos filtros de densidade neutra (entre 1 a 10%, no máximo) e as objetivas de 50 e de 100X, resultando numa energia de incidência na amostra de aproximadamente 1mW.

do ponto de vista escultórico como também cromático, construído a partir de uma monumental estrutura predominantemente dourada no contexto da qual sobressaíam duas figuras pontuadas de cor e como que elevadas numa plataforma de valor etéreo (fig. 99).

Do ponto de vista da técnica de pintura utilizada, a análise química destes vestígios de policromia por μ -FTIR permitiu concluir tratar-se de uma técnica a óleo, tal como foi também identificado nos estratos de policromia remanescentes dos túmulos e altares dos infantes e nos capitéis das colunas. Por outro lado, dos vestígios de policromia existentes, e que ainda conservam pelo menos uma parte significativa da estratigrafia primitiva, conseguiu-se apurar a presença de folha metálica não apenas nos frisos e frontais mas também nos escudos de armas. O estudo analítico permitiu apontar para uma técnica de douragem a mordente, e portanto similar àquela que podemos encontrar, por exemplo, em escultura de pedra policromada da Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz e da Catedral de Sevilha²⁸. Com efeito, verifica-se que sobre o suporte pétreo foi aplicado um estrato de cor laranja/ avermelhado²⁹ (à base de aluminossilicatos de ferro; calcite, CaCO_3 ; branco de chumbo³⁰, $2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$, aglutinados a óleo), sobre o qual é fixa a folha metálica num processo técnico de douragem a mordente³¹, podendo ser ainda sobrepostos os estratos de cor. Da paleta cromática identificada fazem ainda parte os seguintes pigmentos: azurite ($\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$), vermelhão (HgS), malaquite ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$), amarelo de estanho e chumbo (Pb_2SnO_4) e o carvão vegetal (C).

Ao nível dos materiais empregues nas composições heráldicas do sepulcro, verificou-se, no escudo de armas de D. João I a utilização de folha de ouro no fundo da cercadura, tal como se pode também observar no friso da tampa. Já no fundo da

²⁸ GARCIA DE SALAZAR, Mercedes Cortázar, SAN GIL, Diana Pardo de, GOMEZ DE SEGURA, Dolores Sanz, *Estudios y restauración del pórtico: Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz*, Vitoria-Gasteiz, 2009, pp. 113-178; DURAN, A., PEREZ-RODRIGUEZ, J. L., HARO, M. J. de, «Study of the gilding technique used in polychromed stones and ceramics by dedicated laboratory-made micro X-ray diffraction and complementary techniques», *Analytical and bioanalytical chemistry*, 394-6 (Jul 2009), pp. 1671-1677.

²⁹ Hradil, David, Hradilova, Janka, Bezdička, Petr, Serendan, Cristina, «Late Gothic/early Renaissance gilding technology and the traditional pigment material “Armenian bole”: Truly red clay, or rather bauxite?», *Applied Clay Science*, 135 (Jan 2007), pp. 271-281. Nalgumas áreas foi inclusivamente detectada a presença de um outro estrato subjacente, de cor e composição próximas, diferindo apenas num enriquecimento de fosfato de cálcio (possivelmente osso moído), talvez desempenhando a função de tapa-poros. A este propósito, consultar, por exemplo: GARCIA DE SALAZAR, SAN GIL, GOMEZ DE SEGURA, *Estudios y restauración del pórtico*, cit., pp. 173-174; LE HO, Anne-Solenn, PAGES-CAMAGNA, Sandrine, «La polychromie de la sculpture médiévale française, XII^e-XV^e siècles. Bilan des examens et analyses entrepris au C2RMF», *Technè: la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations*, 39 (2014), p. 34.

³⁰ Contendo misturas variáveis de mínio e/ou vermelhão, sobretudo nas áreas de ornamentação do friso.

³¹ KATSIBIRI, Olga, *Investigation of the technique and materials used for mordant gilding on byzantine and post-byzantine icons and wall paintings*, Tese de Doutoramento apresentada à Northumbria University, Newcastle, 2003.

parte central do escudo da rainha, foi utilizada a folha de prata. Sobre as folhas metálicas eram então aplicados os estratos de cor azul (azurite ou mistura desta com o branco de chumbo para tonalidades mais claras) ou vermelha (à base de vermelhão). Estas soluções técnicas e materiais são coerentes com os metais e as cores que heraldicamente deviam estar presentes no escudo dos monarcas, configurando uma correspondência entre matéria e iconografia. Tais indícios pictóricos permitiram, assim, avançar com uma proposta de reconstituição da aparência original das armas.

Diferentes soluções técnicas foram encontradas, porém, nos pilares envolventes do sepulcro, cujas partes altas – provavelmente pela sua própria localização, de mais difícil acesso – conservam os mais evidentes e extensos vestígios de policromia de toda a capela. Estas estruturas apresentam áreas com douramento (nas folhagens dos capitéis), sobre fundo vermelho e cinzento e alguns frisos de um tom mais azulado. Aqui, enquanto as douragens apresentam estrutura e composição muito próximas àquelas detectadas nos programas decorativos da arca tumular, no altar de D. Pedro e no arcosólio do infante D. Henrique, verifica-se uma evidente economia de recursos, patente, por exemplo na utilização do vermelhão – um pigmento dispendioso e usado sem reservas no túmulo dos reis – apenas numa camada fina aplicada sobre um tom de base de cor laranja de espessura consideravelmente superior e composto maioritariamente pelo pigmento que lhe confere a respectiva tonalidade, o mínio.

De facto, tal situação aponta para a adopção de uma solução técnica diferente daquela usada na arca tumular, o que está de acordo com a relevância de cada um destes elementos no contexto do programa da Capela do Fundador. A técnica menos rica aplicada em algumas superfícies dos pilares pode ajudar a explicar as alterações de cor que ali podemos observar, designadamente áreas de cor cinzenta no fundo do capitel, ‘suspeita’ à partida pois pouco expectável para o contexto (quer do ponto de vista simbólico, quer cronológico) e áreas de cor azul clara nos frisos, verificando-se, neste último caso, a aplicação directa de um estrato de cor sobre o suporte pétreo o que poderá reflectir a tal economia de meios.

A investigação científica laboratorial, aliada às observações *in situ*, permitiu verificar que as áreas de cor cinzenta estão associadas à presença de uma pátina cinzenta clara à superfície visível, composta maioritariamente por oxalatos de cálcio³². Esta pátina encontra-se ainda sobreposta a um filme de tom castanho

³² SOTIROPOULOU, Sophia, PAPLIAKA, Zoi Eirini, VACCARI, Lisa, «Micro FTIR imaging for the investigation of deteriorated organic binders in wall painting stratigraphies of different techniques and periods»,

translúcido composto maioritariamente por carboxilatos e oxalatos de cobre³³. Estes dois estratos de cor acastanhada e acinzentada não correspondem claramente à cor original. De facto, encontra-se subjacente a este filme acastanhado translúcido, um *glacis* verde escuro (possivelmente um verdigris/resinato de cobre³⁴) que incorpora partículas de um tom azulado, designadamente a atacamite ($\text{Cu}_2\text{Cl}(\text{OH})_3$) e a paratacamite ($\text{Cu}_2\text{Cl}(\text{OH})_3$)³⁴, compostos geralmente associados à degradação de pigmentos à base de cobre³⁵, embora a sua utilização intencional em pintura e escultura policromada tenha já sido também reportada³⁶. Quer a discriminação de compostos à base de cobre (carbonatos, acetatos, cloretos e sulfatos de cobre), quer a identificação dos mecanismos de degradação a estes associados em diversos tipos de suportes artísticos e sua exposição/acondicionamento em diversos factores ambientais, requer muitas vezes um trabalho analítico extensivo e de enorme complexidade e tem sido alvo de debate na comunidade científica. Acresce-se, neste caso em particular, a problemática relacionada com a dualidade de mecanismos reaccionais relacionados, quer com a formação de compostos de alteração de acetatos/carbonatos de cobre, quer com a sua possível utilização enquanto materiais cromóforos.

Por outro lado, já nos frisos inferiormente adjacentes a estes fundos acinzentados verifica-se a predominância de uma tonalidade azulada, colocando-se

Microchemical Journal, 124 (2016), pp. 559-567; ZOPPI, Angela, LOFRUMENTO, Cristiana, MENDES, N. F. C., CASTELLUCCI, E. M., «Metal oxalates in paints: a Raman investigation on the relative reactivities of different pigments to oxalic acid solutions», *Analytical and bioanalytical chemistry*, 397-2 (March 2010), pp. 841-849.

³³ AAVV, «ATR-FTIR microscopy in mapping mode for the study of verdigris and its secondary products», *Applied Physics A*, 122-1 (2016), p. 10; SCOTT, David A., TANIGUCHI, Yoko, KOSETO, Emi, «The verisimilitude of verdigris: a review of the copper carboxylates», *Studies in Conservation*, 46-sup1 (2001), pp. 73-91; DE LA ROJA, José Manuel, SAN ANDRÉS, Margarita, SANCHO CUBINO, Natalia, SANTOS-GÓMEZ, Sonia, «Variations in the colorimetric characteristics of verdigris pictorial films depending on the process used to produce the pigment and the type of binding agent used in applying it», *Color Research & Application*, 32-5 (2007), pp. 414-423.

³⁴ ŠVARCOVÁ, Silvie, ČERMÁKOVÁ, Zdenka, HRADILOVÁ, Janka, BEZDÍČKA, Petr, HRADIL, David, «Non-destructive micro-analytical differentiation of copper pigments in paint layers of works of art using laboratory-based techniques», *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 132 (2014), pp. 514-525.

³⁵ GUNN, Michèle, CHOTTARD, Geneviève, RIVIÈRE, Eric, GIRERD, Jena-Jacques, CHOTTARD, Jean-Claude, «Chemical reactions between copper pigments and oleoresinous media», *Studies in conservation*, 47-1 (2002), pp. 12-23; CAMPOS-SUÑOL, Maria José, TORRE-LOPEZ, M. J. de la, AYORA-CAÑADA, Maria José, DOMINGUEZ-VIDAL, Ana, «Analytical study of polychromy on exterior sculpted stone», *Journal of Raman Spectroscopy*, 40-12 (2009), pp. 2104-2110.

³⁶ NORD, Anders G., TRONNER, Kate, «The Frequent Occurrence of Atacamite in Medieval Swedish Murals», *Studies in Conservation*, 63-8 (2018), pp. 477-481; TOMASINI, Eugenia P., RÚA LANDA, Carlos, SIRACUSANO, Gabriela, MAIER, Marta S., «Atacamite as a natural pigment in a South American colonial polychrome sculpture from the late 16th century», *Journal of Raman Spectroscopy*, 44-4 (2013), pp. 637-642.

a hipótese de esta corresponder a uma possível conversão total³⁷ dos carbonatos e/ou acetatos de cobre para os supracitados pigmentos à base de cobre e cloro, designadamente a atacamite e a paratacamite³⁸.

Túmulos e altares dos infantes

Também em alguns dos altares e túmulos dos infantes foram detectados vestígios de policromia, que nos permitiram chegar a uma proposta de reconstituição do aspecto original dos arcosólios exteriores de enquadramento dos sepulcros. Aqui, as cores e a forma de as aplicar mostram coerência com o programa do túmulo central dos reis.

No que respeita aos sepulcros propriamente ditos, foi possível encontrar sobrevivências apenas no frontal do túmulo do infante D. João, e de forma muito sumária, tendo-se detectado apenas vestígios de um possível preparo de cor alaranjada constituído maioritariamente por uma mistura de aluminossilicatos de ferro com calcite e branco de chumbo, similar àquelas detectadas nos restantes conjuntos em análise, não sendo portanto representativo da cor original que se lhe deveria sobrepor.

Já no arcosólio do túmulo do infante D. Henrique detectou-se a existência de uma área bem mais extensa de policromia, nomeadamente no intradorso do arcosólio, onde predominaram o dourado, o preto e o cinzento, expressos num padrão decorativo de natureza vegetalista, que se repete em diversas pontos do arco que cobre o jacente do infante (alguns dos quais apenas visíveis por exposição à radiação ultravioleta). Por outro lado, a detecção de pontos que definem o contorno destes motivos, indica o recurso a uma técnica de transposição do desenho através de um molde (técnica de estresido). Podemos mesmo equacionar a hipótese de se ter recorrido aqui, como noutros casos, a desenhos e moldes pré-existentes, passíveis de serem aplicados em diferentes contextos artísticos, uma vez que estes são motivos comuns ao vocabulário decorativo da época (veja-se, por exemplo, o brocado que serve de fundo à figura de D. João I, no retrato do rei que se conserva no Museu Nacional de Arte Antiga).

Uma situação similar foi também detectada no altar do infante D. Pedro, originalmente preenchido com uma pintura mural de padrão emblemático (fig.

³⁷ Possivelmente acelerada pela ausência de estratos de cor intermédios (que se encontram presentes nos fundos dos capitéis), verificando-se, nestas regiões em particular, a aplicação de um estrato de cor directamente sobre o suporte pétreo.

³⁸ Este problema da alteração de cor, das suas causas mas também das consequências ao nível da história deste programa, será tratado em artigo próprio a ser publicado brevemente.

100), cujas ligações à Casa da Borgonha parecem inquestionáveis e conduziram a um trabalho específico de investigação no contexto do projecto³⁹. Com base no vestígio do modelo que subsiste, foi elaborada uma proposta de reconstituição do padrão que cobriria na íntegra o fundo do arcosólio.

A Capela do Fundador e a cor: algumas ideias conclusivas

O estudo material, aliado à investigação histórico-artística, permitiu-nos aprofundar o conhecimento de um projecto fundamental para a história política do reino de Portugal pelo seu lugar central no processo de construção de uma imagem cuidadosamente elaborada para a nova dinastia reinante, a dinastia de Avis. Nomeadamente, temos hoje mais dados e mais certezas para afirmarmos o quanto a actual percepção da Capela do Fundador tem condicionado um seu mais profundo entendimento – em todas as suas camadas de significação – e o reconhecimento pleno da importância do papel desempenhado por D. Duarte (certamente responsável por acompanhar grande parte do trabalho de pintura das esculturas e estruturas) no assegurar da magnificência do projecto do pai, e, consequentemente, do impacto potencialmente causado por este programa nos seus contemporâneos.

A disposição dos sepultamentos no interior da capela, de acordo com as disposições testamentárias do seu fundador, D. João I, assim como a uniformização dos túmulos dos infantes (e subordinação face ao dos pais), também controlada por D. Duarte, serviram de evidência para que diversos historiadores de arte interpretassem a centralidade do túmulo dos reis do ponto de vista política e familiar⁴⁰. As informações reveladas pelo projecto *Monumental Polychromy*, acrescentando à composição do sepulcro uma intensa e rica paleta cromática, que potenciará o impacto por ele causado através do preenchimento de todas as superfícies e detalhes com cores fortes e significantes e sobretudo da impositiva arca reluzindo como ouro, permite-nos agora confirmar e aprofundar as consequências desse funcionamento do túmulo de D. João e D. Filipa como ponto focal de toda a composição e eixo da construção de uma ideia de realza para sempre ancorada no casal.

Dominada pelo uso do dourado, carregado de brilho, a capela oferecia aos seus visitantes uma imagem de opulência e intangibilidade. Quase uma visão, simultaneamente real e celestial, visível e fora de alcance. As cores, fortes e

³⁹ Este tema foi desenvolvido pelo mestrando integrante da equipa do projecto. Os resultados podem ser consultados na sua dissertação de Mestrado: RODRIGUES, Pedro Miguel Miranda, *O poder da cor na Idade Média: policromia na Capela do Fundador do Mosteiro da Batalha*, dissertação de Mestrado em História da Arte, especialização Artes da Antiguidade e da Idade Média, Lisboa, 2018, pp. 48-66.

⁴⁰ FARRÉ TORRAS, *Brotherly love and filial obedience*, cit.

meticulosamente escolhidas, aplicadas nos mais importantes detalhes da tumulária e da estrutura que a alberga, permitiam o estabelecimento de um diálogo claro e significativo. Enquanto o uso do ouro funcionava como um meio de conexão, interligando as mais estruturais partes da composição, a presença do azul e do vermelho, cores reais por excelência – e as cores do casal régio D. João I e D. Filipa, em particular – permitia destacar certos detalhes, quer pela sua importância – epítáfios, heráldica ou as vestes dos monarcas – quer pelo seu valor artístico – como, por exemplo, o delicado trabalho da vegetação que corre na parte inferior da tampa do túmulo de D. João e D. Filipa e que se destacava sobre um fundo vermelho.

A policromia, ao mesmo tempo que construía um discurso em si mesma, potenciava o efeito de admiração causado pelas características da estrutura – a fuga para o alto, encaminhando o olhar para a supreendente abóbada do pináculo cobrindo o túmulo dos reis, o virtuosismo do trabalho do mestre, combinando diferentes formas geométricas, e dos escultores, compondo decorações do mais alto nível – e também pela parcial invisibilidade dos jacentes de D. João I e D. Filipa de Lencastre: tudo ferramentas eficazes na comunicação de uma ideia de poder e de um estatuto de alteridade para as figuras ali celebradas⁴¹. Os resultados até agora obtidos pelo projecto *Monumental Polychromy* permitem, afinal, reforçar a noção da qualidade e da abrangência de um programa até na cor feito para impressionar⁴².

⁴¹ A propósito dos efeitos gerados pela parcial ou total invisibilidade de certas composições, e dos jacentes batalhinos em particular, veja-se: WILLIAMSON, Beth, «Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Sound», *Speculum*, 88-1 (2013), pp. 1-43; BARKER, Jessica, «Frustrated Seeing: Scale, Visibility, and a Fifteenth-Century Portuguese Royal Monument», *Art History*, 41- 2 (April 2018), pp. 220-45.

⁴² Gostaríamos de manifestar o nosso agradecimento a todas as instituições e investigadores envolvidos no projecto, e em particular ao Dr. Joaquim Ruivo, director do Mosteiro da Batalha, cujo entusiasmo e envolvimento, desde o primeiro momento, para com e no projecto foram essenciais para que todos os trabalhos de investigação pudessem ser levados a cabo. Agradecemos também ao Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e à Fundação Calouste Gulbenkian pelo apoio financeiro sem o qual o projecto não poderia ter-se realizado. Agradecemos, finalmente, aos media, no seio dos quais o projecto tem colhido enorme atenção e que muito têm contribuído para a sua divulgação, tendo originado diversas notícias (<https://www.publico.pt/2016/09/19/local/noticia/investigadores-procuram-cores-desaparecidas-de-capela-do-mosteiro-da-batalha-1744504>; <https://www.tsf.pt/cultura/interior/ha-centenas-de-anos-o-mosteiro-da-batalha-ja-foi-colorido-9299192.html>; <https://www.dn.pt/artes/interior/vermelho-azul-dourado-eis-as-cores-vibrantes-da-batalha-8714603.html>) e, sobretudo, dado origem a um artigo publicado na National Geographic Portugal (<https://nationalgeographic.sapo.pt/historia/grandes-reportagens/1744-a-cor-da-capela-do-fundador>). Em Setembro de 2018 foi também exibido um episódio do programa *Visita Guiada*, da RTP2, focado na Capela do Fundador e nos resultados do projecto (<https://www.rtp.pt/play/p4530/e365202/visita-guiada>). Para mais informações sobre o projecto, consultar a página oficial: <https://monumentalpolychromybatalha.weebly.com>.

Equipa do projectoIHA

Joana Ramôa Melo (coordenadora), Begoña Farré Torras, Pedro Rodrigues

Mosteiro da Batalha

Joaquim Ruivo, Pedro Redol

Laboratório Hercules

António Candeias, Ana Margarida Cardoso, José Mirão, Nuno Carriço, Sara Valadas, Sónia Costa

Instituto Português de Heráldica

João Portugal, Miguel Metelo de Seixas

Instituto Politécnico de Leiria

Alexandrino Gonçalves, Artur Mateus, Flávio Vazão, Florindo Gaspar, Luísa Gonçalves

**Escultura de *Cristo jacente*.
Dificuldades de intervenção de restauro**

*Fernando Costa (Instituto Politécnico de Tomar)
M^a Júlia Fonseca (Mosteiro de Santa Clara-a-Velha)*

Resumo

Relata-se a intervenção num conjunto tumular, a ser adossado numa parede, rematado na tampa pela figura jacente de Cristo. O túmulo é impessoal e terá sido encomendado em finais do séc. XVI, por alguém pertencente ao Mosteiro de Santa Clara-a-Velha (MSCV), para onde regressou cerca de 175 anos depois. Foi executado em pedra de Ançã, um calcário local, que permite uma grande pormenorização e qualidade estética. A perfeição da face e a elegância dos membros superiores encerram uma fragilidade inusitada, comprovada pelas inúmeras intervenções passadas.

São contextualizadas as dificuldades encontradas e relatado o trabalho prático efectuado, numa vertente da conservação e restauro, que denota alguma escassez bibliográfica, nomeadamente em estudos de casos de esculturas de grande porte.

Palavras-chave

Conservação e restauro, escultura funerária, calcário

É do conhecimento geral que a maioria das intervenções de conservação e restauro (quer sobre bens móveis, quer nos imóveis) resulta de uma complexa rede de esforços pessoais, institucionais e financeiros que transformam a sua boa conclusão num quase 'milagre'. Neste caso, como noutros, foram muitas as vertentes, a seu tempo avaliadas e resolvidas, para que no dia da cidade de Coimbra, a 4 de julho de 2012, a peça fosse finalmente usufruída pelo público que visitou o MSCV. Parece-nos agora sensato analisar essas vertentes, ao jeito de avaliação final (para nós), e de advertência (aos que a este tipo de projetos se propõem), até porque a transmissão dos conhecimentos adquiridos pela experiência é vital para a nossa formação.

Para facilitar a compreensão, esclarecemos que o trabalho aqui descrito teve uma duração total de cerca de 5 anos, foi executado no âmbito de uma Bolsa de Investigação da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e foi previamente publicado em dois artigos (disponíveis online), após cada fase: um referente à contextualização histórica, análise técnica e estilística, que culminou com o diagnóstico¹, e um segundo texto referente à intervenção estrutural², onde são discutidas as várias opções avaliadas, decisões tomadas e dificuldades de execução. Neles registam-se pormenores adicionais (para os quais remeteremos), de modo a que esta descrição seja mais fluída. Pela apresentação desses trabalhos em co-autoria percebe-se, desde de logo, que, em todas as fases, contámos com a generosa contribuição de vários colegas, a quem não nos cansamos de agradecer salientando-a como exemplo duma feliz disponibilidade dos recursos humanos requeridos.

Neste documento queremos fazer notar todas as dificuldades sentidas, pelo que temos de começar pelo princípio.

Por acordo entre as duas instituições envolvidas, efectuou-se a transferência de um túmulo com a figura de *Cristo jacente* do Museu Nacional de Machado de Castro (MNMC)³ para o recentemente construído Centro Interpretativo do MSCV. Tomada a decisão foram contratados serviços externos para o transporte⁴ e seguro e realizada uma primeira aplicação de *facing*⁵, para prevenir uma eventual perda de

¹ FONSECA, Júlia, MAXIMILIANA, Carla, «Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades», *Estudos de Conservação e Restauro*, nº2, 2010, pp. 58-71.

² FONSECA, Júlia, COSTA, Fernando, MONTEIRO, Carlos, «Escultura funerária de Cristo jacente da coleção do Museu de Santa Clara-a-Velha – tratamento estrutural», *Estudos de Conservação e Restauro*, nº 5, 2013, pp.108-128.

³ Onde se mantinha em reserva desde que se tem conhecimento.

⁴ Trata-se de uma peça de grande porte, à época fixada a um suporte provisório, cujas dimensões o excediam ainda mais.

⁵ Pré-fixação da camada pictórica.

material, assegurando também a proteção superficial através do habitual acondicionamento antichoque com plástico-bolha.

Anunciava-se já a complexidade da logística, que se sentiria até ao posicionamento final da obra em exposição. Foi ainda necessário movê-la, dentro do Centro Interpretativo, de uma sala para outra (transporte interno, sem recurso a serviços externos) e um segundo transporte externo (com aquisição de serviços e seguros), bidirecional (ida e volta), realizado mais tarde entre o MSCV e o Laboratório de Materiais Pétreos do Instituto Politécnico de Tomar (LMP-IPT). Destacamos, a propósito, os cuidados adicionais (embalamento e caixa executada especificamente para a peça) observados durante a terceira e última viagem, justificados pela necessidade de garantir a integridade da peça depois de concluído o tratamento estrutural. Estas operações exigiram autorizações formais fundamentadas em argumentação técnica, integrada nos procedimentos administrativos com que se geriram as relações entre várias instituições envolvidas. Foi igualmente acordada a responsabilização onerosa implicada em cada fase. Quanto à duração, foram estabelecidas etapas, com alguma flexibilidade, o que permitiu ir ajustando o ritmo de trabalho a cada circunstância. Ainda no que diz respeito à logística, relativamente ao trabalho executado no LMP-IPT, foi previamente acautelada a necessidade de variar o reposicionamento inicial da peça segundo as exigências do tratamento, reunindo equipamento adequado para o efeito.

A peça em questão é uma arca tumular em pedra de Ançã⁶, constituída por três faciais e uma tampa, com cerca de 1,80 m de comprimento por 0,60 m de largura e uma espessura máxima de 0,20 m (fig. 101). Os três faciais articulam-se entre si de forma assimétrica, cobertos pela tampa sobre a qual está 'depositada' a figura do jacente, que foi vigorosamente desbastada no tardo. A arca destinava-se a ser adossada a uma parede ou a uma estrutura decorativa, sendo prova disso mesmo a forma de encaixe entre os vários elementos.⁷

Entretanto, em simultâneo com os trâmites legais mas com a obra ainda no MSCV, foram feitas diversas diligências do ponto de vista do enquadramento histórico e estilístico que resultaram quase infrutíferas. Seguindo algumas pistas dispersas na pesquisa bibliográfica inicial, tentou-se estabelecer uma cronologia. Salientamos a importância do testemunho do técnico originalmente envolvido na

⁶ Calcário da região de Cantanhede – Coimbra; brando, claro, de granulometria muito uniforme, que permite grande preciosismo escultórico, mas com pouca resistência ao choque.

⁷ FONSECA, MAXIMILIANA, «Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades», cit., pp. 65 - 68.

sua recuperação na primeira instituição de acolhimento, que permitiu ultrapassar a escassez documental, comum na época a que remontam as primeiras intervenções⁸. A múngua de informação tornaria esta tarefa mais apropriada numa investigação a longo prazo; ainda assim, todos os dados recolhidos foram apresentados na primeira publicação⁹, na esperança de poder ser continuada no futuro. Neste trabalho, determina-se, ainda que provisoriamente, como datação a segunda metade do século XVI e como autoria uma Oficina escultórica de Coimbra, muito prolífera à época. Como principais vicissitudes históricas, regista-se que terá saído do MSCV por altura do abandono do convento (finais do séc. XVII), motivado pelas frequentes inundações hidrográficas do local e a conseqüente mudança para o novo convento construído nas imediações. Mais tarde, a peça terá sido novamente movimentada como resultado da extinção das ordens religiosas (1834) e a subsequente incorporação no MNMC (início do séc. XX).

A análise técnica foi também progredindo em função, e, em simultâneo, com os primeiros procedimentos, estudando-se a forma de articulação dos quatro elementos da arca entre si para formar o sarcófago adossado. Foi removido o *facing* para ser realizado o diagnóstico correto das patologias¹⁰, acompanhada pela limpeza geral das superfícies. Foram, entretanto, revistas as suas particularidades estilísticas que teriam implicações no estudo iconográfico, tendo-se chegado ao diagnóstico¹¹, que podemos resumir aos seguintes aspectos:

1. A maioria das patologias estruturais concentravam-se na tampa; as partes laterais e frontal apresentavam algumas irregularidades, que não chegavam para impedir a remontagem; existia um conjunto de fraturas correlacionadas na tampa, sob as pernas da figura jacente, que a debilitavam muito e impossibilitavam a sua remontagem em condições de segurança; existia, também, uma lacuna razoável, relacionada com esse conjunto de fraturas.
2. São inúmeras as evidências de intervenções anteriores na tampa, em particular na figura do jacente¹², relacionadas com fraturas. Quando

⁸ Cerca de 1995.

⁹ FONSECA, MAXIMILIANA, «Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades», cit., pp. 59-63.

¹⁰ Seria aplicado um novo *facing* antes do segundo transporte externo o que, em face das dificuldades de remoção, sentimos hoje poder ter sido eventualmente dispensável.

¹¹ FONSECA, MAXIMILIANA, «Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades», cit., pp. 68-70.

¹² FONSECA, COSTA, MONTEIRO, «Escultura funerária de Cristo jacente da colecção do Museu de Santa Clara-a-Velha - tratamento estrutural», cit., p. 124.

avaliadas em função dos locais onde ocorrem¹³, percebe-se que resultam da fragilidade conferida à obra pelo preciosismo escultórico da execução, mas tais intervenções não tiveram repercussão na estrutura. As fracturas da tampa não estavam resolvidas, mas na intervenção sobre as do corpo foram utilizados diversos materiais, quase todos em desconformidade com o atual estado de conhecimento da Conservação e Restauro.

3. A figura de Cristo, para além de ser escultoricamente mais cuidada, é também aquela que conserva uma camada pictórica mais expressiva e íntegra, em especial na face, embora a policromia apresente grandes zonas de lacuna ao longo do corpo, muita das vezes associadas a fracturas (ou a preenchimentos a elas associados); as camadas pictóricas nos restantes elementos do conjunto são menos coesas e distintivas, com diferentes características técnicas, e com muitas lacunas que parecem sugerir alguma intervenção estética ao longo dos tempos.

Era evidente que seria indispensável uma intervenção estrutural de monta para o reabilitar do esquecimento a que vinha sendo condenado pela permanência em reserva e conseguir a sua efectiva integração no discurso expositivo. A extensão dessa intervenção não foi desde logo tão evidente, tendo-se avolumado aos nossos olhos à medida que cada antiga união se percebia ineficaz, prejudicial, irregular ou se desmanchava. Percebeu-se, isso sim, que seria mais difícil reunir no MSCV os meios humanos e técnicos necessários do que transferir a peça para um laboratório mais adequado, o LMP-IPT¹⁴.

Consumado o segundo transporte externo, fez-se depois a remoção do suporte provisório¹⁵ onde assentava a figura do Cristo, fixada a duas vigas metálicas com secção em H que dificultavam a avaliação do estado do tardo; a fixação estava feita com espuma de poliuretano expansível (PU) na totalidade da sua extensão. A propósito desta solução¹⁶, que tinha assegurado a unicidade do conjunto, fica uma nota quanto à dificuldade extrema de remoção e a nossa contra-indicação.

Foram, entretanto, recolhidas amostras estratigráficas da camada pictórica e do material pétreo, cujos resultados permitiram mais tarde caracterizar

¹³ Membros inferiores – elevados em relação à base da tampa na zona do joelho, só os calcanhares estão assentes na tampa; membros superiores – elevados e cruzados, com as pontas dos dedos delicadamente pousadas sobre o tronco.

¹⁴ O Laboratório do Mosteiro de Santa Clara-a-velha está mais vocacionado para o tratamento de materiais arqueológicos.

¹⁵ FONSECA, COSTA, MONTEIRO, «Escultura funerária de Cristo jacente da colecção do Museu de Santa Clara-a-Velha – tratamento estrutural», cit., pp. 116.

¹⁶ Insólita e muito discutível, mas que nos abstemos de comentar, porque descontextualizados das circunstâncias específicas que lhe deram origem.

mineralogicamente o calcário¹⁷ e confirmar que coexistiam duas camadas pictóricas sobrepostas, de características técnicas e estéticas muito distintas, na maior parte do corpo do jacente¹⁸.

Recorrendo a um guincho para elevar o tronco do corpo de Cristo (aproximadamente 60% do total), aproveitou-se para reposicionar o conjunto dos três fragmentos fracturados que constituíam a tampa sobre o lado mais plano da mesma (que seria adossado à parede), provisoriamente fixos entre si apenas por cintas. Esta manobra, apesar dos riscos inerentes permitiu perceber por um lado, que todos encaixavam perfeitamente entre si, agora que estavam libertos do suporte provisório e, por outro lado, que o tardo agora exposto estava demasiado desbastado (com cerca de 2 cm de espessura mínima), frágil (fig. 104), pelo que não permitiria que nele se baseassem outras uniões.

Seguiu-se um longo período de avaliação e reanálise das várias soluções, reduzidas a quatro hipóteses ilustradas no esquema seguinte:

1. Inserção de pernos longitudinalmente, ao longo das abas laterais, na versão A, abrangendo as duas fracturas do lado direito de Cristo, num total de dois espigões, enquanto, na versão B, inserção de três espigões em cada uma das fracturas, dois do lado direito (alinhados) e o outro do lado esquerdo. Esta hipótese tinha como contra-argumento o aumento da fragilidade da zona e não representar qualquer vantagem na zona central com a lacuna e para onde se encaminham todas as tensões produzidas pelos três fragmentos adjacentes. Era também a de execução mais complicada, por ser fundamental o seu alinhamento que seria difícil de conseguir com todos os fragmentos; qualquer tensão ou oscilação ao longo do eixo longitudinal resultaria em mais fracturas (fig. 102).
2. Colocação de suporte amovível pelo tardo, criado à medida e executado em material adequado. Tinha como inconveniente a necessidade de fixação a toda a superfície do tardo, irregular, ou, ser moldado a ele, não se conseguindo perceber antecipadamente se resultaria eficaz na contenção dos três fragmentos, prevenindo-se desde logo a necessidade de colagem entre fragmentos. A utilização de material de moldagem requeria o tratamento prévio de toda a superfície interior. A solução seria inevitavelmente visível pelo lado em que originalmente adossava à parede e poderia ser demasiado

¹⁷ FONSECA, COSTA, MONTEIRO, «Escultura funerária de Cristo jacente da colecção do Museu de Santa Clara-a-Velha - tratamento estrutural», cit., pp. 111-112.

¹⁸ FONSECA, MAXILIANA, «Escultura funerária de Cristo jacente - diagnóstico e particularidades», cit., p. 69, figs. 9 e 14.

instável, não existindo elementos metálicos que garantissem o suporte do peso (fig. 102).

3. Estrutura metálica feita à medida, colocada pelo interior, suportando a tampa e contra a qual seriam colocados os três faciais. Tinha como óbice exigir as uniões adicionais dos três fragmentos (praticamente impossíveis de executar eficazmente numa espessura disponível de cerca de 2 cm) e a criação de elementos de adaptação ao tardo irregular (e, eventualmente, aos restantes faciais) (fig. 102).
4. Inserção de cinta metálica em sulco a executar na parte mais espessa das laterais da tampa, abas, fechada e, em toda a sua extensão, circundado e premindo todos os fragmentos horizontalmente e em direcção ao centro, sem outra necessidade de colagens (fig. 103).

Ponderados todos os argumentos contra e a favor de cada uma das hipóteses, era difícil tomar uma decisão até que se recordou que a estratégia seguida nas intervenções precedentes acabara por causar danos adicionais, sem reabilitar a tampa. Assim sendo, pareceu-nos mais correcto resolver de facto este aspecto do túmulo, para conservar o que ainda restava da figura do jacente, seu elemento principal, sem o qual perderia toda a identidade. Voltámos a pesar a nossa decisão, e mesmo indo contra os critérios deontológicos, continuava a não parecer lógico que uma peça que já tinha sido objecto de tantas intervenções paliativas se perdesse pela aplicação estrita da exigência de reversibilidade, compatibilidade e minimalismo das boas práticas da Conservação e Restauro. Isto considerando que o grau de reversibilidade e a compatibilidade da solução adoptada são idênticos a qualquer outra solução com inserção de espigões. A opção é, de facto, invasiva, mas apenas nas abas, não alterando qualquer zona decorativa evitando outras incursões, dispersas. Cremos, assim, ter feito as opções de forma ponderada, que conferiram à intervenção um carácter conservativo, desde logo na medida que asseguram a longevidade da peça, responsabilidade a que também estamos deontologicamente obrigados.

Tomada a difícil decisão, passou-se ao talhe do sulco de cerca de 3 cm de largura e 5 de profundidade, com recurso alternado a escopro e a serra de corte. Mesmo entre colegas, nem todos temos a mesma aptidão natural para as situações com que somos confrontados tecnicamente, e este é o caso em que a colaboração de um colega com formação em cantaria foi essencial para o sucesso da operação. Em simultâneo, foi moldada e soldada a cinta de inox¹⁹. A retirada do material pétreo foi

¹⁹ FONSECA, COSTA, MONTEIRO, «Escultura funerária de Cristo jacente da colecção do Museu de Santa Clara-a-Velha – tratamento estrutural», cit., pp. 121-122.

sendo verificada pela inserção provisória da cinta, até ao ponto em que a introdução foi total e posicionava-se satisfatoriamente nivelada (fig. 103). Tal como no caso das uniões com espigões, seria necessário injectar resina para acamar o elemento metálico, e neste caso não poderíamos simplesmente virar o tardo para cima, pois tínhamos a figura do jacente na outra face: qualquer que fosse a solução, a posição da tampa continuaria a ser lateral. Foram, portanto, colocadas placas de cera de dentista para tapar provisoriamente o sulco e criados orifícios para a injeção da resina, mas quando iniciámos a operação percebemos que a fixação térmica das placas não seria suficiente para aguentar a tensão produzida pela entrada da resina, motivo pelo qual a oclusão inicial foi reforçada com gesso sobre um reticulado plástico. As superfícies em causa retinham ainda alguns resíduos do PU utilizado no suporte provisório inicial, pelo que não foram afectadas. A injeção de resina preencheu todos os vazios entre a cinta e as superfícies internas do sulco e, após alguns dias para cura, foi retirado o gesso, o reticulado e a cera. Confirmou-se a eficácia do tratamento e a tampa foi reposicionada sobre o tardo.

Foi depois preenchida a lacuna sob as pernas de Cristo²⁰ e as linhas de fractura correspondentes à delimitação dos três fragmentos agora unidos apenas por encaixe. No último caso, mesmo com o recurso à injeção, pouca foi a argamassa que se conseguiu introduzir nos vazios e sendo depois regularizadas as superfícies que denunciavam essas fracturas. No que diz respeito à grande lacuna entre os vários fragmentos, foi utilizada uma porção de rede metálica para suportar, primeiro, uma argamassa grosseira de cal hidráulica e areia²¹, que conferiu espessura e resistência, e depois uniformizada a superfície com outra argamassa bastante mais fina²², com pó de mármore e da própria pedra de Ançã retirada no talhe do sulco para inserção da cinta (fig. 104).

Restava a resolução das fracturas dos membros inferiores e superiores, que tinham provocado a separação do corpo, culminando com a excisão dos últimos fragmentos após a colocação da cinta estrutural. Ao contrário das uniões com que fomos confrontados, na sua reversão usámos sempre o mesmo método: materiais (espigões acrílicos, envolvidos por resina epóxida) e, sempre que possível, reutilizando os orifícios que já existiam²³. Foram efectuadas doze novas uniões, todas diferentes, e com dificuldades específicas perante a diversidade de soluções

²⁰ *Ibidem*, pp. 122-123.

²¹ Com um traço de 1:3 em volume, usando cal hidráulica e uma mistura de agregados (APAS 20 e 30).

²² Com um traço de 1:2 em volume.

²³ FONSECA, COSTA, MONTEIRO, «Escultura funerária de Cristo jacente da colecção do Museu de Santa Clara-a-Velha – tratamento estrutural», cit., pp. 123-124.

dos nossos antecessores²⁴. Salientamos a união das pernas aos calcanhares, desalinhada, em resultado da execução ter sido feita após a fixação aos carris, que, por sua vez, tinha desalinhado a forma de articulação dos três elementos que formam a tampa; a união entre a perna e joelho esquerdo (fig. 104), em que coexistiam três furações prévias, ineficazes na união dos dois fragmentos e que não permitiam nem a reutilização, nem a execução de novos orifícios. Foram ambas resolvidas segundo o critério da intervenção mínima e ajustes estéticos, até porque a fragmentação da peça não deixava margem para outras soluções.

Nesse momento fomos confrontados com uma questão, agora estética: coexistindo duas camadas pictóricas, uma acinzentada e outra mais verde, e muitas zonas de lacunas pictóricas, algumas das quais correspondendo também a lacunas estruturais (zonas em que a fractura adjacente originou a perda de material pétreo), como fazer o preenchimento sem tornar ainda mais heterogénea a percepção geral da peça? Surgiu então a ideia de adicionar pigmentos naturais²⁵ aos preenchimentos volumétricos a executar com Modostuc®. Após alguns ensaios e discussões, foram aprovados os resultados e definido como critério que seriam apenas reintegradas volumetricamente as lacunas resultantes da perda de material pétreo, ou em substituição dos materiais de preenchimento obsoletos, e que a tonalização utilizada em cada lacuna seria num tom abaixo da policromia subsistente, permitindo a sua identificação imediata, mas interferindo o mínimo na leitura geral da peça. Esta opção ditou a variação da mistura original de pigmentos numa paleta de cinco tons que permitiu resolver todas as situações.

Após vários meses de tratamento em Tomar, a peça regressa então a Coimbra onde, após pequenas alterações museográficas, foi incluída na exposição permanente do Centro Interpretativo, concluindo-se o trabalho prático que aqui reportámos, correspondendo às expectativas da tutela e público (fig. 101).

Retomando a questão das dificuldades, percebendo agora em retrospectiva que, apesar das avultadas contrariedades técnicas (que, apesar de tudo, são também desafios) e da complexidade da gestão de um projecto de intervenção em conservação e restauro, nomeadamente em escultura de grande porte, foi a escassez de bibliografia técnica para orientação do trabalho prático o que mais nos perturbou. Quando comparados, estes projectos encerram muitas questões de natureza variada, que têm forçosamente de ser resolvidas e que estão ausentes da análise química, composicional e de outras (restringidas à análise técnica, bibliográfica, análises e seus resultados) que tanto proliferam, em detrimento do

²⁴ *Ibidem*, pp. 123-125.

²⁵ Numa mistura de que resulta a cor cinzenta.

estudo aprofundado de casos que incluam a resolução das patologias. Acresce ainda a dificuldade em conciliar berbequins com notas e fotografias, tempos de execução dos trabalhos ou as dificuldades de linguagem para descrever processos e resultados de forma exacta e distanciada, no que nos confessamos diminuídos. Por outro lado, esta descrição, pretende salientar a colaboração e a interdisciplinaridade, o que muito nos honra e, conseqüentemente, lhe imprime actualidade.

Tipologias e o património artístico no Cemitério Consolação em São Paulo

Viviane Comunale (Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho)

Resumo

O presente artigo pretende apresentar uma parte da pesquisa desenvolvida em conjunto com a Fundação São Paulo representada pela instituição Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e o Serviço Funerário do Município de São Paulo (SFMSP) no projeto denominado *Projeto Memória & Vida*, um breve levantamento histórico e estilístico dentro do cemitério da Consolação em São Paulo. Encabeçado pelo Grupo de Estudos em Arte e Arquitetura Cemiteriais – GEAAC –, um pequeno inventário identificou quais os estilos mais recorrentes, os artistas que contribuíram para o desenvolvimento desta arte, o tipo de material utilizado na construção e como fazer a conservação destes bens. Aqui apresentaremos a criação e o desenvolvimento desta metodologia de catalogação para estes exemplares dentro do Cemitério da Consolação, que servirão para nortear o trabalho de limpeza e conservação destes túmulos.

Palavras-chave

Cemitério, conservação, inventário, patrimônio

O Projeto Memória & Vida

Formado por meio de uma parceria firmada entre o Serviço Funerário do Município de São Paulo (SF MSP) e a Fundação São Paulo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o projeto propunha a realização de pesquisa e extensão em inovação de modelo de gestão, de atendimento do Serviço Funerário, conservação e limpeza dos bens funerários e a ressignificação do campo santo, permitindo a ocupação deste espaço pelos habitantes da cidade.

O espaço selecionado para o projeto foi o Cemitério da Consolação. Inaugurado em 1858, é a primeira necrópole laica da cidade de São Paulo. Ao longo de sua história, este campo-santo recebeu diversas personalidades da história da cidade e do país, além de pessoas simples que ajudaram a construir São Paulo. Como resultado, o cemitério recebeu uma arte tumular diferenciada, proveniente tanto dos artifices italianos que trabalhavam nas inúmeras marmorarias da cidade, quanto as encomendas de artistas plásticos importantes como Luigi Brizzolara e Amadeu Zani.

Tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT) do Estado de São Paulo, o Consolação possui um valor ambiental, histórico, cultural, artístico, arquitetônico e turístico inegável, despertando na gestão municipal anterior uma atenção especial que criou, junto com outras instituições, o *Projeto Memória & Vida*. De julho de 2015 a outubro de 2016, o projeto desenvolveu uma série de cooperações acadêmico-científicas visando a valorização e a pesquisa neste campo.

Dentro do *Projeto Memória & Vida* formou-se o Grupo de Estudos em Arte e Arquitetura Cemiteriais (GEAAC): coordenado pelo Prof. Mozart Alberto Bonazzi da Costa, constituiu-se um grupo heterogêneo para inventariar os túmulos a partir da sua tipologia, autoria, material utilizado e patologias encontradas. A partir desta análise preliminar, utilizamos a metodologia empregada pela pesquisadora catarinense Elisiana Trilho Castro para elaborarmos uma ficha de inventário com a possibilidade de identificar além dos temas, os ornamentos, alegorias e o estado de conservação do túmulo. O próximo passo foi identificar os padrões de deterioração de materiais (rochas ornamentais, argamassas históricas e metais).

Foi assim que o GEAAC, ciente da necessidade de estudos caso-a-caso, ampliou ainda mais suas ações e realizou alguns testes de limpeza adequada em alguns jazigos abandonados considerando cada material empregado. O resultado desta ação foi o Curso de Conservação de Arte Tumular. Ministrado aos servidores dos três principais cemitérios históricos da cidade (Consolação, Araçá e São Paulo) e aos seus zeladores, o tema abordado no curso foi a conscientização sobre a importância

do acervo e da necessidade de técnicas adequadas para a boa conservação. Ao final do projeto foram editados dois cadernos técnicos voltados, um aos concessionários do cemitério, e outro aos promotores da limpeza (zeladores), sepultadores e demais funcionários da administração cemiterial.

Vejamos as etapas do nosso trabalho.

Ações do GEAAC

Hoje o Cemitério da Consolação (fig. 105), conta com mais de 6.000 túmulos, infelizmente não teríamos tempo hábil para inventariar a todos, então a estratégia inicial foi a seleção de cerca de trinta jazigos, o que se considera um número bastante ínfimo.

Justifica-se esse trabalho apenas como forma de levantar, entre os túmulos mais significativos, as ideias daquilo que poderia ser relevante para a composição da ficha de inventários, já que, no mais, os padrões se repetem. Esta seleção implicou o exame criterioso de boa parte do acervo tumular e a argumentação e discussão das escolhas feitas entre os integrantes do GEAAC, considerando-se períodos históricos, autenticidade, originalidade, roteiros, documentos, tombamentos, levantamentos anteriores, etc. Com o tempo de projeto estimado em um ano, considerando tudo o que precisaria ser feito, optou-se por deixar a ficha pronta e alguns modelos preenchidos, sem a intenção de inventariar todo o acervo do Consolação, mas apenas abrindo as possibilidades para este caminho no futuro.

Ficha de inventários

Com a definição dos cerca de trinta exemplares a serem inventariados, surgiu uma ficha de inventário preliminar, que foi sendo modificada até a versão final com a função de caracterizar os exemplares tumulares, seu estado de conservação e seu entorno. Os itens que foram selecionados para compor a ficha na parte de análise formal e estilística foram: localização do jazigo em rua, quadra e terreno; o nome da família concessionária; a data (aproximada) da construção; a autoria; a identificação (quando identificável) do artista ou do construtor ou da marmoraria ou da fundição; os materiais presentes (se é de alvenaria, os tipos de rochas ornamentais, o tipo de argamassa utilizada no revestimento, os metais); o tipo de acabamento; tipologia arquitetônica; a função simbólica da escultura; e os ornamentos e elementos construtivos presentes. No que tange a anamnese da conservação do jazigo, os itens selecionados foram: o estado de conservação do exemplar (de limpeza, de conservação, de drenagem do solo, do calçamento, da estabilidade e a incidência solar e o microclima); a necessidade de poda ou retirada de árvores das

proximidades; além de terminologias que constam no glossário do Conselho Internacional de Monumentos e Sítios (ICOMOS-ISCS)¹ que facilitam e unificam as análises de padrões de deterioração de rochas.

Identificação de padrões de deterioração de materiais

Com o subsídio da ficha de inventários e com aporte do glossário do ICOMOS-ISCS, foi possível identificar os padrões de deterioração de materiais, sobretudo da pedra, mais presentes no cemitério. Fissuras, deformações, destacamentos, feições induzidas por perdas de material, descolorações e depósitos e colonizações biológicas são danos presentes, agravados por uma atmosfera poluída, por constantes chuvas ácidas, microclimas variados e intervenções irregulares.

Testes de limpeza

Os testes realizados pelo GEAAC foram realizados em túmulos condenados à demolição e descarte (fig. 106), e neles foram empregadas diversas misturas e diluições de variados produtos químicos indicados em publicações sobre limpeza e conservação de patrimônio construído, além dos observados na prática do dia-a-dia dos zeladores. Foram testados: álcool etílico, hipoclorito de sódio (água sanitária), vinagre, sabão de coco, bicarbonato de sódio e peróxido de hidrogênio (água oxigenada) puros ou diluídos em água mineral. Emplastros de bentonita (fig. 107) com os mesmos produtos também foram aplicados, envelopados e, após o intervalo de 48 horas, retirados. Também foi testado o emplastro AB57 que se constitui de carboximetilcelulose com adição de bicarbonato de amônia, bicarbonato de sódio, EDTA e um biocida, descrito em Araújo (2003) ².

Muitos dos produtos, embora se soubesse da alta agressividade ao material, foram aplicados para demonstrar os prejuízos à peça. A avaliação dos testes foi feita mediante observação do tempo de recolonização biológica e foram levados em conta a eficiência do produto para limpeza por análise visual, a maior ou menor necessidade de esfregação (que considera-se danosa, pois pode desagregar material superficial), a ocorrência de reações químicas danosas entre produto de limpeza e material (rocha, argamassa ou metal), a agressividade do produto em relação à saúde humana e ao meio ambiente, a facilidade de manuseio, a disponibilidade no mercado e o valor do produto (que poderia torna-lo mais ou menos acessível e, portanto, mais ou menos viável). Também se levou em consideração o conceito de

¹ International Council on Monuments and Sites (ICOMOS), *Illustrated glossary on stone deterioration patterns*, Champigni / Marne, 2008.

² ARAUJO, António de Borja, *Os materiais pétreos no restauro*, Lisboa, 2003.

mínima intervenção e o respeito à pátina do tempo para regular as ações e não ultrapassar os limites do desejável.

Curso de Conservação de Arte Tumular

O Curso de Conservação de Arte Tumular foi desenvolvido pelos pesquisadores do GEAAAC e ministrado em julho de 2016 a cinquenta pessoas, entre elas zeladores, sepultadores e funcionários dos cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo. O curso foi oferecido e, como estímulo à participação, atrelou-se a ele a condição da renovação de licença para atuar nos cemitérios por parte do SFMSP.

Dividido em duas turmas de vinte e cinco alunos, e cada uma delas em dois módulos (uma manhã teórica e uma tarde prática), o curso abordou o sentimento de pertencimento do acervo a cada um, abordando aspectos da importância da conservação daquele material e da importância dos zeladores e administradores para a história e a cultura da população, não só da cidade como também do país e do mundo. Questões como o respeito à obra, à originalidade, à pátina do tempo, aos materiais, não deixaram de ser abordadas, traçando um apelo à função restrita de conservadores, sem pretensão a restauradores. Apresentaram-se os tipos de rochas por gênese, os grupos de pedras ornamentais, as patologias, os melhores caminhos para resolvê-las, algumas recomendações gerais, o que são argamassas, quais as funções e onde são usadas, os tipos encontrados nos cemitérios, alguns erros de intervenções inadequadas, o que é o bronze, conceitos de arte tumular entre outros.

As turmas também fizeram, na prática, uma oficina de argamassa que lhes possibilitou vivenciar o comportamento dos materiais; e, na parte da tarde, durante a prática de limpeza (fig. 108), puderam intervir em dois túmulos bastante sujos, de pedras, argamassas e bronze, sem zeladoria há muitos anos e, portanto, bastante sujos, com aplicação de biocida posterior à limpeza sobre as rochas e argamassas, e de cera sobre o bronze limpo.

Ao final, o curso foi avaliado pelos participantes nos quesitos: 'divulgação do curso', 'conteúdo programático', 'técnicas utilizadas', 'duração do evento' e 'aplicabilidade'. Na avaliação, 98% dos participantes avaliaram o conteúdo programático como Ótimo\Bom, enquanto somente 2% o avaliou como Regular\Ruim. Para a aplicabilidade, 90% avaliaram como Ótimo\Bom, enquanto 8% como Regular\Ruim e 2% não responderam. Isto porque, talvez, embora muitos tenham se interessado, nem todos os presentes eram zeladores e, portanto, nem todos aplicariam os métodos apresentados.

Cadernos de instruções

Os materiais e procedimentos de limpeza definidos foram então descritos em duas publicações: a primeira voltada aos funcionários dos cemitérios públicos de São Paulo e aos limpadores contratados pelos concessionários e, a segunda, voltada aos concessionários dos túmulos. Ambas as publicações têm como principais focos conscientizar sobre a importância da preservação do acervo de arte tumular, a sua manutenção periódica, e nortear procedimentos de limpeza e conservação. Sua confecção levou em conta diversos elementos como o contexto socioeconômico e cultural brasileiro e, portanto, a adequação do uso da linguagem, os principais conceitos a serem transmitidos, as dificuldades de acesso a produtos químicos ou especializados, a dificuldade de fiscalização e falta de curadoria nestes cemitérios e o conceito de mínima intervenção.

Discussão e resultados

Considerando as constantes e diuturnas agressões sofridas pelo acervo do Cemitério da Consolação, com obras de arte e arquitetura expostas a céu aberto, uma atmosfera agressivamente ácida dentro de um grande centro urbano, muitas partículas em suspensão, umidade excessiva retida por árvores sem manejo e sem poda adequada, infiltrações muitas vezes presentes, abandono, falta de manutenção constante, sujidade excessiva, queima por acendimento de velas, furtos e roubos de peças em bronze etc., as dificuldades no que diz respeito à conservação são imensas.

Aliada aos fatores intrínsecos e extrínsecos dos materiais está a falta de planejamento na manutenção, a carga dos concessionários, que além de fazer uma limpeza periódica, nenhuma semestralidade ou anuidade financeira deve à administração, já que se trata de um cemitério público. Por sua vez, as limpezas têm, pelo trabalho que dão, um custo razoável para o cidadão médio brasileiro: cerca de meio salário mínimo (R\$ 400,00), a depender do tamanho e do trabalho a ser realizado.

Aqueles que pagam, o fazem muitas vezes apenas por ocasião do feriado de finados, do dia das mães ou dos pais, o que concentra demasiadamente o trabalho dos zeladores em alguns dias do ano, e escasseia em outros. Isso quando não são pedidos, repentinamente, uma limpeza com urgência por ocasião do falecimento de um parente cujo enterro é para o dia seguinte. Ou seja, em muitos dos casos a manutenção periódica, que poderia evitar muitos danos irreparáveis, é negligenciada e cede lugar às intervenções de emergência, bastante ruins e agressivas ao patrimônio.

Somada a isso, a cultura brasileira vê, costumeiramente, o que é limpo como sinônimo de branco. Sem que se tenha a menor razão para tal, alveja até mesmo os panos de limpeza de chão, não se satisfazendo com a limpeza que não seja, obrigatoriamente, branquejante. Acontece que diversas publicações internacionais admitem que uma série de procedimentos de limpeza mostram-se demasiadamente agressivos ao patrimônio. É o caso dos jateamentos (de areia, de minerais de baixa dureza, de cascas, etc.), e é o caso da lixívia (água sanitária), muito presente nos banhos de monumentos que, aos poucos, vão se alterando e degradando-se.

Só que, se de um lado temos uma equipe que foi treinada e que entende as razões para conservar o patrimônio, de outro temos o mercado, e a demanda por serviços de limpeza agressivos que vão 'restaurar', o carinho de outrora com aquele jazigo abandonado de um ente bastante querido. Perpassa, todavia, por uma questão também moral, de dar ao familiar uma sepultura digna e 'sem máculas'; não se desejam as manchas, nem interessam as pátinas do tempo.

Por isso apela-se para a necessidade de implantar uma curadoria. Uma equipe que seja capaz de avaliar o estado de degradação, propor adequado manejo e intervenções, com a finalidade de fazer durar por um tempo maior o acervo. Sem dúvidas é a falta de manutenção constante e adequada o maior problema a ser combatido na preservação da arte tumular do Cemitério da Consolação. Isto porque, como se disse, há os agentes, há uma demanda, e deve haver uma norma que seja rigorosamente seguida para muito além da subjetividade daquilo que se acha 'bom' e 'adequado'.

Outra constante agressão ao acervo do cemitério é a presença de colonização biológica, observada principalmente em áreas de cobertura vegetal mais densa. A umidade favorece o crescimento de algas, fungos, líquens e musgos responsáveis por manchas e pelo acúmulo de matéria orgânica, além de propiciar o crescimento de plantas superiores formando substratos onde elas podem enraizar. Folhagens, arbustos e árvores ocasionam danos enormes por onde se instalam, causando perdas, fissuras e fraturas.

Também agredem os monumentos jateamentos mesmo com água pressurizada ou vapor, já que podem desagregar os minerais. Isso para não falar nos furtos constantes de peças em bronze, que acabam sendo substituídas por qualquer outro material inferior.

Portanto, partindo-se dos princípios da mínima intervenção e fortalecidos por diversas publicações³, foram definidos alguns procedimentos de limpeza e

³ ASCASO, Carmen, WIERZCHOS, Jacek, SOUZA-Egipsy, Virginia, DE LOS RÍOS, Asuncion, RODRIGUES, José Delgado, «In situ evaluation of the biodeteriorating action of microorganisms and the effects of biocides

conservação simples e eficazes e que, por este motivo, podem ser fácil e amplamente aplicados nas obras do cemitério.

A aplicação de um biocida de largo espectro, uma limpeza a seco (varrição) e a lavagem dos túmulos com água, sabão neutro e escovas macias de fibras naturais foi o procedimento definido para a intervenção de limpeza dos túmulos de rocha e argamassa, seguida de uma nova aplicação (sem enxague) de biocida.

Uma dificuldade encontrada é que o biocida, indicado em vários artigos científicos europeus, que tem como base sal de amônio quaternário, não é vendido ao consumidor final no Brasil. Porém, buscando produtos com o mesmo princípio ativo foi possível encontrar o produto em desinfetantes de uso veterinário. Este biocida não causa reações que possam afetar a conservação do patrimônio cultural, é de largo espectro, não agride o meio ambiente e tem baixa toxicidade, podendo ser manipulado sem grandes problemas. A definição da diluição do biocida e a frequência de aplicações foi feita mediante testes, pois tratando-se de um país tropical, a porcentagem mínima de biocida pode variar em comparação com países europeus e, talvez, dentro do próprio cemitério, dadas as diferenças de microclima.

Durante os testes de limpeza realizados, anteriores aos resultados finais, foram testadas soluções de álcool, água sanitária, vinagre, sabão neutro, bicarbonato de sódio e água oxigenada. Em todos os casos, os resultados com esfregação mostraram-se muito próximos da esfregação apenas com água mineral demonstrando, no entanto, um amarelamento nos testes com água sanitária.

Entre os zeladores que participaram do curso os resultados da limpeza não foram tão satisfatórios, porque, para eles, os clientes (concessionários) exigem uma limpeza agressiva, que deixa realmente branco, fazendo uso de escovas de aço, escovas de cerdas duras, cloro, soda caustica, água sob pressão, entre outros. No entanto, acreditam ser possível, se os pesquisadores 'proibirem' este tipo de intervenção agressiva e prejudicial à saúde deles nos cemitérios, desde que se convençam os concessionários conforme relatado acima.

No que se refere às questões de conservação do bronze, foi imprescindível uma parceria realizada com o SENAI para entender as questões de comportamento da liga metálica, as diferenciações entre os danos, a sujidade e a pátina natural e artificial, e a necessidade de recomendação de uma aplicação de cera microcristalina após a limpeza, para que sirva de camada de sacrifício e repelente de água.

Conclusões

A heterogeneidade de materiais, técnicas e estilos que compõem o acervo de arte e arquitetura cimiteriais do Cemitério da Consolação, associados aos valores histórico e culturais que a ele se agregam, justificam tanto o tombamento quanto a criação de metodologias de conservação apropriadas a cada aspecto. Objetivando o reconhecimento do valor museológico do espaço e, a partir disso, de seu valor enquanto coleção de arte e arquitetura, parece-nos desejável que uma curadoria seja implantada a fim de desenvolver um programa específico e global de ações capazes de ampliar a divulgação, pesquisa, organização e conservação das peças que o compõem.

Uma curadoria poderia articular ações combinadas entre os órgãos de preservação, serviços municipais e sociedade civil na busca de recursos e da definição de planos capazes de atender uma lista de prioridades definida pelos participantes, envolvendo tanto profissionais especializados em restauro quanto zeladores responsáveis pela conservação cotidiana. É desejável que tanto os órgãos de preservação quanto as universidades, pesquisadores ou grupos de pesquisas ampliem suas ações de forma direta, individual ou conjunta, realizando estudos e inventários, registros gráficos, formais, estilísticos, bibliográficos e fotográficos desse rico acervo.

Percebidos pelas Universidades como ricos objetos de pesquisa, poderão se ampliar as investigações acerca de suportes específicos, como também sobre os efeitos dos tratamentos usuais ou contemporâneos na base de novas tecnologias. Tais pesquisas servirão de base científica para extinguir oficialmente hábitos ou métodos notadamente danosos, responsáveis pela diminuição da vida útil de cada suporte.

No presente artigo consideramos a atual oferta de mão de obra disponível para conservar os jazigos, aspectos socioeconômicos e culturais que justificam as práticas e os métodos adotados. Percebemos que a formação dos zeladores é ação primordial para minimizar danos aos jazigos e que o emprego de materiais e métodos pouco invasivos será um método basilar. Durante o curso de formação oferecido pelo GEAAC, se pôde perceber a carência de ações desse tipo e o quanto os zeladores envolvidos mostraram-se gratos e interessados pela formação dirigida, e que ações como essas devem ser incorporadas no cotidiano do cemitério da Consolação.

Outros aspectos que devem ser gerenciados com maior clareza e articulação pelos diversos setores do poder público envolvidos seriam a conservação de toda a massa arbórea, que traz prazer e conforto mas que também resulta em danos

causados pelo sombreamento ou enraizamento excessivo. Um manejo das espécies deve ser pensado e aplicado. É preciso ainda desenvolver um plano capaz de observar e intervir sobre o funcionamento dos espaços que articulam os jazigos, tais como ruas e calçadas, propondo para esses elementos a melhor conservação de pisos e sistemas de drenagem.

Agradecemos ao Serviço Funerário do Município de São Paulo (SFMSF), à Fundação São Paulo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (FUNDASP|PUC-SP), ao Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), todos os pesquisadores consultados e envolvidos, incluindo as estagiárias do GEAAC e a ABEC (Associação Brasileira de Estudos Cemiteriais). Salientamos ainda que na base dessa pesquisa estão os trabalhos de Elisiana Trilho Castro, especialista em análise e levantamento do patrimônio funerário, Josefina Eloina Ribeiro, Maria Elizia Borges Mirtes Timpanaro e Harry Rodrigues Bellomo para abordar as tipologias encontradas nos cemitérios⁴

⁴ CASTRO, Elisiana Trilho, *Patrimônio Cultural Funerário Catarinense*, Florianópolis, 2014, RIBEIRO, Josefina Eloina, *Escultores italianos e suas contribuições a Arte Tumular*, Tese de Doutorado em História, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999; BORGES, Maria Elizia, *Arte tumular: a produção dos marmoristas de Ribeirão Preto no período da Primeira República*, Belo Horizonte, 2002; TIMPANARO, Mirtes, BELLOMO, Harry Rodrigues (org.), *Cemitérios do Rio Grande do Sul: arte, sociedade e ideologia*, Porto Alegre, 2008.

The Salu Company in Laken: an unique funerary plaster collection

Tom Verhofstadt (Bruxelles, Epitaafvzw)

Abstract

The former studio Salu is a unique place! Three generations of funerary sculptors kept business between 1874 and 1984; Ernest Salu I (1846 - 1923), his son Ernest Salu II (1885 - 1980) and his grand-son Ernest Salu III (1909 - 1987) were all academically trained sculptors. This Company provided the guarantee of artistic quality combined with professional entrepreneurship; a healthy corporate culture that recently is been identified in a systematic collection and archive recording software (Adlib).

Hundreds of plaster models are preserved *in situ* and were recorded. These models are supplemented with hundreds of sketches, drawings, pictures and photographs. These archival documents are complimented with traditional business technical documents such as order books, statements, invoices and correspondence; an artists' records as part of a company archive, all preserved *in situ*! A remarkable location where the production process can be followed meticulously in all its aspects.

Keywords

Plaster moulds, registration process, Adlib, Ernest Salu

Presenting Epitaaf NPO

Epitaaf NPO is an association with a particular interest in funerary heritage: dealing with collections, offering expertise and awareness-raising initiatives. This association was founded in 1984 as a non-profit organisation of volunteers who – either professionally or out of a personal interest – are involved in architecture, arts, conservation, photography, museums, etc.

From the start, Epitaaf NPO aimed to alert the general public and public organisations on the cultural significance of funerary heritage. This is obtained by awareness-raising initiatives such as offering guided tours, developing a series of publications and articles, the organisation of thematical exhibitions, focusing on different aspects of funerary art, devellopping a website¹ and participating in Open Monuments Days, Heritage Days or other cultural or heritage events.

Epitaaf NPO also acts as coordinator of funeral heritage projects. We offer expertise and specific references to support private initiatives as well as public organisation who are dealing with inventories, evaluations, protection, conservation and restoration of their funerary heritage. In 2004 the association developed an inventory model or 'registration form' for tombstones. This tool can support local councils with recording their funerary heritage. This tool has been successfully implemented in a number of municipalities and cities in Flanders and Brussels Capital-Region.

Epitaaf NPO offered consultancy at the restoration of important funerary monuments. Through the collaboration with official authorities and scientific organisations Epitaaf NPO gained valuable experience regarding restoration methods and techniques. At the Laken cemetery several monuments underwent already an exemplary restoration; for example the restoration of the Ghémar² monument in 1990, a remarkable monument created in 1872 by the French sculptor Albert-Ernest Carrier Belleuse (1824-1887), or the restoration of the mausoleum of the famous pianist Marie Pleyel³, in 1996, which was the work of the sculptor Hendrik Pickery (1828-1894) in 1876. The composition of the monument was inspired by the mausoleum of Vittorio Alfieri in the Church of Santa Croce in Florence, made by Antonio Canova (1757-1822).

¹ www.epitaaf.org

² Louis Joseph Ghémar (1819-1873) was a Belgian lithographer, painter and photographer.

³ Marie Félicité Denise Moke (1811-1875), later known as Marie Pleyel a famous concert pianist, considered as one the best pianists of her time and well respected by Frédéric Chopin and Franz Liszt

More recently the Salu monument underwent a gentle restoration and was inaugurated September 16th 2017 to commemorate the 30th anniversary of Ernest Salu III death, in presence of his two daughters and family⁴.

In addition to awareness, raising and offering our expertise, we also manage collections and archives, among an important plaster collection consisting of four different, but complementary funds (collections). Our association has proudly installed his Museum of Funerary Art and Documentation and Information Centre for Funerary Culture in a genuine 19th century sculpture studio next to the Laken cemetery.

The former Ernest Salu workshop in Laken (Brussels)

In 1989 Epitaaf NPO took residence in the former studio (fig. 109) of sculptor Ernest Salu (1846-1923). For more than 100 years, this studio accommodated three generations of Salu sculptors. From 1874 until 1984 Ernest Salu I, founder of the company, his son Ernest Salu II (1885–1980) and his grand-son Ernest Salu III (1909-1987) created and executed their (funerary) sculptures in this studio. As stone-masons and sculptors they were responsible for innumerable tomb monuments both in Laken and in the rest of Belgium.

This studio is a hybrid complex of buildings that reflects the successive expansions of the studio: around the previous turn of the century it housed over forty employees, including ten sculptors.

When Ernest Salu III ended his professional activities in 1983, the studio was still in its original state. The authentic atmosphere is still present in the exhibition spaces, the winter garden, the modelling workshop and other parts of the studio. The Salu workshop is one of the last nineteenth-century Brussels artists' studios and certainly one of the last belonging to a nineteenth-century sculptor. It is the perfect place to have a look inside the scenes of a sculptor's workshop.

A unique funerary plaster collection

The studio hosts the plaster collection of Epitaaf NPO, which in turn is divided in four sub collections (or funds): the Salu collection, the Beernaert collection, the Houtstont collection and the collection of acquisitions.

Naturally, the focus of the Epitaaf collection is the Salu collection, composed of over 500 plaster models in relation with funerary monuments. Complemented with the various types of archive documents (drawings, letters, plans, etc.), the studio-

⁴ We'll come up later to this emotionally meaningful monument when dealing with some specific cases in the second part of this text.

photographs and the Company archive, it gives us a very detailed insight of how the company Salu functioned artistically and economically. This collection was actually hand over with the studio infrastructure and is therefore an inseparable part of the building; it defines the true spirit of the place. Some of the original plaster casts are still on site and enables the visitor to experience 110 years of funerary art within one collection. In the successive rooms – the winter garden, the fountain room, the modelling workshop and the exhibition space – visitors can see permanent and temporary displays of original plaster models made not only by the three generations Ernest Salu but also by – *statutaire du Roi* and tutor of Ernest Salu I – Guillaume Geefs (1805-1883), Ernest Salu's classmate and future tutor of his son Ernest Salu II, Juliaan Dillens (1849-1904), and his numerous colleagues and/or in some cases even involved employees. All of them offers a true range of Belgian funerary sculpture of the last two centuries.

The Emile Beernaert (1859-1930) collection was hand over, or rather saved of destruction, in 2002. This collection is as remarkable as the Salu collection and counts 250 plaster models with a strong architectural connotation, but still in relationship with funerary architecture. Therefore, this collection is a valuable and complementary addition.

Within a similar context, the Georges Houtstont (1832-1912) collection was saved from disappearance in 2010 following the demolition of the artists' workshops in the Brussels region. This collection however has nothing to do with funerary art. It is a quite extensive collection of over two-hundred 19th century plaster ornaments – interior as well as exterior.

The collection of the acquisitions is related to the Salu workshop or funerary heritage in general.

A Registration Project

In order to manage this unique collection, and to make it accessible to researchers, or to anyone interested in the funerary heritage, a systematic inventory clearly is essential. Therefore, recently the inventory of the Epitaaf collection has started. Thanks to the financial support of the *erfgoedcel* (Heritage cell) of the Flemish community, two registration projects were conducted.

During 2014 and 2015, a basic registration of the entire Salu and Beernaert plaster collection was made, and a total of 750 models were integrated. I call it basic in the sense that the objective was to register as much as many plaster objects as possible in a period corresponding of one year. Therefore, every model was photographed, measured, inventoried – which was done automatically by the

catalogue system – and in some cases, if the information was known, completed with a summary description. So, in a sense, we could say that the essential characteristics of each model were inserted in the Adlib database – a product of the Swedish Axiell-Group, a professional database for collection – and archive management. The Adlib-system is well known in documentation centres, museums and libraries, and even considered as a registration standard. The Adlib software provides three separated managing registration modules: museum – which was used for the above cited registration of plaster objects – archive and library. Even though, in terms of research the tree modules offer cross references and so complement each other.

In 2016 a second registration project was initiated, this time in the archive-module of Adlib. Various types of archival documents from the Salu collection contain precious information on the sculptures and funerary monuments. After inventorying, scanning, photographing, restoring and packing the Salu's firm archive, only a small selection of drawings, letters, plans, studio-photographs and internal accounting documents was inserted in the same Adlib database as a test. From then on, some plaster models are linked with their corresponding drawings, plans and photographs....

First research results through five cases.

One of the best documented cases is the design process of the Halot monument⁵ probably by Mathieu Desmaré (1877-1946), collaborating and/or employed in the Salu Company under direction of Ernest Salu II. A project that started in 1931 and was finished in 1935. It was always assumed that Ernest Salu II was the author of the sculpture – after all, the monument is signed E. Salu. Nevertheless, when archiving, packing and registering this file, it became clear that Matthieu Desmaré was the author of the sculpture and was also being paid for a sum corresponding to about 15% of the total cost of the monument⁶.

The monument for Robert Halot (1873-1931) was commissioned by the Brussels Commission of Public Welfare, to which Halot bequeath an immense fortune in which a sum was provided for the creation of his grave monument with the specific request to be mentioned as a «bienfaiteur des pauvres»⁷.

⁵ CELIS, Marcel, «Het grafmonument Robert Halot: Een caritas van Ernest Salu II op het kerkhof van Laken», *Epitaaf Periodiek*, 5, 2007, pp. 1-7.

⁶ On the cover of the Halot-file we can read following amounts: «4.650 Pierre Blanche; 1.500 Pierre Bleu; 5.000 Pratique; 800 Moulage; 300 Modèle; 2.300 Desmaré; 1.000 Placement...». The monument had a total cost of 15.550 francs. 2.300 francs was payed to (Mathieu) Desmaré, surely the author of the figurative sculptures of the monument.

⁷ Laken cemetery, concession-file B375 – Halot Robert.

The iconography chosen for his grave of a 'benefactor' is a classical one. The *Caritas* or Charity is personified by a woman or a mother taking care of two children. The youngest child, still a baby, is carried on her arm, while her other hand protects the shoulder of the young girl who's kneeling down.

The grave monument was prepared with the utmost care and shows a very interesting 'design cycle'; gradually from an architectural, more 'distant' composition towards a sculptural, more 'empathic' representation. Several drawings, sketches, clay- and plaster models were produced demonstrating how the sculptural form is overruling the architectural principle.

The collection registration collected for the first time all the elements from the Salu archive in a relational database. Those elements consist of plans, drawings, sketches, glass-negative images and photographs printed on paper, scale models in clay, plaster models and financial accounts. Therefore, a good overview of the different steps in the design process became apparent. Thereafter a timeline needed to be outlined starting from 1931 – short after the death of Robert Halot until 1935 when the finished monument was delivered and placed. Thirteen steps can be distinguished; the first eight of them are purely design based, and are definitely endorsed by a signed and dated design plan by the commissioner on September the 7th, 1933. From that moment started the actual implementation of the sculpture using an also approved plaster scale model (fig. 110) which is translated into French white stone. Meanwhile, *in situ* trial installations were taking place with a full-scale plaster model able to evaluate the monument in relation to its environment.

The case of the monument of Belgian musician and composer Jules Emile Strauwen (1863-1943) is also worth a short presentation⁸. Jules Emile Strauwen was the founder and president of the Royal Federation of Harmonies and Fanfares of Belgium, author of tens of compositions for wind orchestras, instrumental solo pieces for piano and violin, for chamber music and orchestra, genre, waltz and adaptations of Peter Benoit and Georges Bizet. The monument is dominated by a three meter high pedestal of trapezoidal shape, which form the foundation of a female standing, bronze figure of 1,80m height. She stands, resting on her left leg, her long cloth floating with the wind wrapped around her figure, her naked arms towards the sky in a V-shape. The statue is titled *Vers l'Avenir*.

In the front of the pedestal there is a smaller console, where in a later stadium, in 1943 – but sadly stolen in 1992 – the bronze bust of the deceased composer was put.

⁸ CELIS, Marcel, «Vers l'Avenir, van fotografie tot grafkunst: de grafmonumenten Salu, Duysburgh en Strauwen», *Epitaaf Periodiek*, 6, 2007, pp. 5-9.

The concession contract dates from early spring 1936, after the death of Emile Strauwens' wife in 1935. The monument was temporarily finished and – despite the installed bronze bust in 1943 – paid in three tranches, the last one on April 18th, 1938: «Caveau de 4 cellules. Monument en pierre bleue suivant plan. Figure en bronze – inscription caractère en relief convenue – fond en sapins. 24.000 frs. Buste en plâtre à tête gracieux» [cave with 4 cellars. Monument in blue stone as designed on plan. Bronze figure – inscriptions in relief as agreed – Pines in the back [of the monument]. 24.000 francs. Plaster bust with graceful head].

Of course, the point of attraction of the composition was the sculpture of *Vers L'Avenir* with her naked arms towards the sky in what one might interpret as the Christian prayer posture or the orans position of worship. However it can also be linked to the so-called *Redemption Dance* of Isadora Duncan (1877-1927). This American avant-gardist dancer would inspire many artists like Bourdelle, Rodin, Walkowitz, but also Belgian fauvist painter and sculptor Rik Wouters (1882-1916). The latter artist witnessed a performance of the charismatic dancer in 1907 in the Brussels opera house of *La Monnaie* and immediately started working on what would be his *magnus opus: het Zotte Geweld* or *Foolish Violence*. The history of the dance is one of ambiguous appreciation. From ancient Greek to contemporary moralists: sometimes dance was seen as a symbol of status or health, then again as a sign of disease or moral destruction. Undoubtedly, that dancer also had an impact not only on the artist Ernest Salu II, but all the more on the client, composer and musician Strauwen, or even, who knows, on his wife. Should we see this tomb monument as a kind of a tribute to the dancer who died in Paris in 1927? Does the Strauwens family have a specific remembrance of this charismatic dancer, this being so she danced on Bizet's work, which was adapted by Strauwen? Did Strauwen worked with her as a conductor? All of them very interesting questions which requires further in-depth research.

For the making of *Vers l'Avenir*, Ernest Salu started from a nude model. A remarkable set of photographs of the nude model demonstrates this academic approach. We see a young woman revolves around her axis into seven poses while the camera is recording motionlessly. The white screen ensures contrast, a small pad supports her left foot. The model is emotionless, her body is pure shape, the expression of a transcendent concept. Pay attention to the subtly staging of the scene... in the background, the plaster bust of the protagonist is remarkably present.

The four preserved plaster scale models then show how the sculptor modelled the so-called *drapage mouillé* razor-thin with wax on the naked female figure. Again, contemporary photographs show, at different times, the same scale model, draped

with genuine textiles, held together with headers and – in the loins and under the chest – with small strings. The modelling equipment is displayed, the sketches in the background refer to the grave monument of Joseph Duysburgh, which we will be referring to later on.

Finally, we have another set of three photographs depicting the scale models of the complete monument: one with a funerary urn; and two with the bust of the composer replacing the funerary urn, to be installed after the death of Emile Strauwen.

This was clearly a key project in the history of the Salu Company. The fact that we still have the four plaster models showing the steps towards the study of the *drapage mouillé* is not coincidental. It proves a lot of craftsmanship, skill and study. Ernest Salu II was obviously proud of this particular work and he would systematically exhibit *Vers L'Avenir* in his show-room and workshop.

Also, the Joseph Duysburgh (1846–1936) monument was erected for a musician and composer. Similar to the typology of the Strauwen monument, it is composed of a sarcophagus marked by a higher vertical element, in this case a wide base upon which the bronze bust of the artist is placed. Leaning against the base we see a full-length bronze mourning figure or *pleurant*, in garment, holding a lyre in her left hand, while the right hand is collecting the mourning tears. The actual monument dates from 1927, the *pleurant* is signed and dated 1928 and the bust, also signed, is dated 1936!

While scanning the glass negatives of the Salu archive, images of a similar monument appeared. Several identical characteristics were noticed, especially the base with the mourning figure. However, for this monument – and the picture evokes an interior setting of the monument (pay attention to the stone or brick wall and the church pillar) – the mourning figure is holding a catholic cross in her left hand (fig. 111). Possibly this model was made for another client. Given the high quality of the glass negatives, and the scanning of these objects, zooming onto the tomb stone gives us this information in Dutch: «Hier rust / Pieter Joop Van den Gugten / ... Geb.[oren] 22 maart 1922 – Overl.[eden] Malang 23 maart 1930» [Here rests Pieter Joop Van den Gugten / place of birth is unreadable March 22nd, 1922 – Deceased Malang March 23th, 1930]. In other words: this eight year-old boy died on 23th March, 1930, in Malang, which is a city on the Isle of Java, Indonesia, while it was still a Dutch colony. Further investigations on this monument could lead us to the only catholic church of Malang, the church of the Sacred Heart of Jesus. A big challenge...

Therefore, the Van der Gugten monument was erected or designed after the Duysburgh monument which served as a model. Which in turn is referring to other foreign models, not least to Antonin Merciés *Le Regret*. The artwork of this French sculptor was well known in the Salu workshop. Tens of glass negatives of workshop views are showing us Merciés masterpiece of 1874 *Gloria Victis*. Also *Le Souvenir* of ca. 1885 was a big inspiration for the De Meyer monument of 1907 made by Ernest Salu I.

The mourning figure is referenced in dozens of model books and catalogues. The lyre in her left hand is an evident reference to the Lyric poet Sappho. Other plaster examples for bas reliefs in the Salu workshop were following the Duysburgh pleurant, among others the bas relief of the tomb plate of singing teacher Jeanne Latinis, signed by Ernest Salu and dated 1930.

The creation of the bust was traditionally subject to an academical approach using a model. A prior extensive photo report was conducted: three exterior portraits and as many as eleven interior portraits, including two upright with baton were taken. Then two photographs of the clay bust in actual scale including one picturing Ernest Salu II at work inspecting his work with a photograph in his hand.

Thanks to the registration process, which is basically merging different iconographic sources, another monument, the Gauthier-Stofs monument, was identified. The monument is documented in three glass negatives, one of which showing a living model, and two of them displaying a clay model. Some critical approach is, nevertheless, required. The image in which we can recognize with certainty the monument is the poor-quality photograph showing the clay scale model somewhat analogue to the technical plan. We recognize the architectural setting of the scene. After all, this grave monument is to be found in the underground funerary galleries of the cemetery of Laken in Brussels⁹.

By 29th February, 1916, right in the middle of war time, Gauthier asked the municipal authorities of Laeken (Brussels) to «placer à la mémoire de mon épouse

⁹ The similarities with the tomb of Nola – Da Casto family at the cemetery of Genoa (Italy) are striking. The same resemblances are to be seen in the Carrara stone quarry catalogue model, on which Ernest Salu noted some measurements. Ernest Salu I was very familiar with these examples. In the letterhead of his company a clear reference to the use of Carrara marble is made: «Carrière de Marbre et atelier de sculpture à Carrare». This reference appears on his letters until the first decennia of the 20th century. The letterheads also say the workshop dispose of «Albums de cimetières de Gène, Turins, Pise, Italie». We're certain he undertook several journeys to Italy visiting without any doubt the famous cemeteries of Genoa and Milano. In the archives of the sculptor at least one one album entitled *Il Cimitero Maggiore di Milano* and published in 1885 is still present. The book depicts a great number of funeral tombs which must have been an unlimited source of inspiration. There is proof that Salu went more than once to Italy. During one of these travels, in March 1890, he made sketches of the Carrara marble quarries. Of course, this sketchbook is one of our collection finest objects.

une entrée de chapelle, avec figure en bronze dans l'intérieure des galeries» [to place in the memory of my wife a chapel entrance, with bronze figure, in the [underground] funerary galleries].

It seems that the statue was never installed, or even created or bought in Carrara, yet various steps were undertaken to produce the figure: the study with a living model, the possible clay modelling of the model and the monument... although there is no trace left. Also the monument on the overground part of the funerary galleries seems to have never been executed. All that is preserved is the hardstone platform. Even thirty years after its first placement, when Gauthier died, in 1947, and was put aside his wife in the family tomb, the monument was still unfinished, as it remains until today.

The final case I want to address is an impressive example. It is the tomb erected for Ernest Salu I in 1927. This monument was embellished with a large sculpted bust in white marble portraying the founder of the sculptors' generation. It was designed by his son, Ernest Salu II, who took over the workshop around 1909.

This monument was surely inspired by Italian examples. Still we must notice that the young Ernest Salu did not fully copy the Italian models but managed to give the monument a delicate, intimate character. The making of the monument of the old Ernest Salu is documented by a set of photographs, which gives us again a view on the creation process. Some photographs depict the granddaughter of Ernest Salu, the 6 six year-old Denise Salu, posing for the 'mourning' girl, who is literally looking up to her grandfather, which stands aside the monument's base. Also the plaster model is still present in the workshop and consist of two pieces: the base with the mourning-girl figure and the bust of Ernest Salu I.

Other photographs show what appears to be the delivery of the gigantic block of marble in the workshop. These are the only photographs of such kind in our archives. The delivery of the blocs for what should be the key-monument of the Salu workshop by then was certainly an event worth registration. Unfortunately, the archives of the Salu workshop does not preserve the bills and delivery orders of the stone and marble blocks used for this funeral monument. The creation in 1927 of the beautifully designed Salu monument executed in only two large Cararra blocks is not without significance. The monument of the workshop's founding father can be read as a distinct statement of the artistic capacity of the father's heirs.

First conclusions

The launching of the two mentioned registration processes support and improve the identification, managing, preservation and valuation of the Epitaaf

collection. If they are continued, the collection can be the subject of numerous research projects in the fields of art history, funerary culture, conservation and restoration of plaster models, etc.

However, being carried out by an association of volunteers, the registration process has, unfortunately, been made on the basis of making choices. Obviously the Salu plaster collection was registered first; it is the *in situ* core of the Epitaaf collection and therefore very valuable. But therefore it is also the most vulnerable part of the collection, once most of the larger pieces are continually displayed in the former workshop or are selected to be exposed for temporary exhibitions.

To register a collection is a specialists' work; over and above a technical, serial activity it is even more an intellectual process: while registering, knowledge is constructed and that can lead to new insights, but also new questions.

Linking an artistic process to business like activities is very challenging; actually it is an ongoing process of confrontation ... in a sense you're pulling out the romance of the workshop; the artistry, the craftsmanship face the fact of economic reality.

But, then again, realizing the economic relevance of artistic quality acts as a kind of a boost; people were ready to pay a lot of money for it. It is proven that from grandfather to grandson, artistic quality was highly regarded, and, for all three Salus supported on an academic training at the Académie des Beaux-Arts of Brussels.

In general, much remains to be identified, registered and archived from the Salu collection. This applies even more to the Beernaert collection, but less for the Houtstont collection.

**ALMAS DE PEDRA. ESCULTURA TUMULAR:
DA CRIAÇÃO À MUSEALIZAÇÃO...
À CRIAÇÃO!**

A (im)permanência do gesto

Manuel Botelho (Universidade de Lisboa)

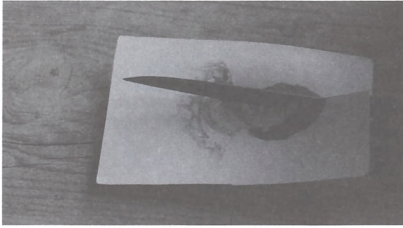
Porquê, eu, aqui, hoje, a participar neste congresso sobre escultura tumular? Porquê um artista no meio de gente de ciências da arte, de pessoas dedicadas às tarefas de pensar e preservar o nosso património?

O que se esperaria de mim? Que falasse de questões de ordem temática? Ou de ordem formal? Da horizontalidade dos jacentes e da sua relação com a verticalidade de um homem em marcha? Ou de inesperados diálogos com a pintura?

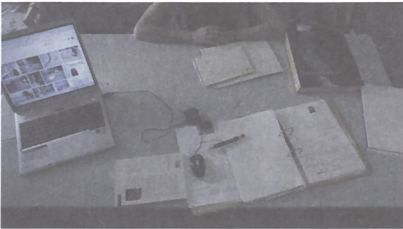


De tudo isso interessa falar e de tudo isso poderia falar, também, mas não cabe no curto espaço de tempo de que disponho. Não cabe porque este desafio acentuou uma inquietação que me acorda de noite. Este desafio obrigou-me a refletir, a escolher outro rumo e a confrontar um outro porquê, para o qual continuo a procurar respostas.

Porque será que eu, que tenho vivido a minha obra artística através de um constante diálogo com a vida, com a minha vida e com a de todos nós, resolvi fotografar estas pedras tão antigas? Porquê túmulos?



Colocar-me este tipo de perguntas não é novidade. O meu trabalho baseou-se sempre num questionamento dos motivos porque hoje faço isto e amanhã aquilo, hoje com esta configuração e amanhã com aquela, hoje com os meios próprios da pintura e amanhã com vídeos ou fotografias. Isto porque acredito que a essência da arte é aí que reside. Para mim a arte tem que ser pensamento e interrogação... interrogação constante, mesmo que as respostas tantas vezes nos iludam e se escapem por entre os dedos como a areia da praia.



E se esta é a razão de ser da minha obra, ela é de igual modo a razão de ser do meu ensino. A minha tarefa primordial é levar os alunos a perguntarem a si próprios quem são, quem são na vida e quem querem ser na arte; quais são as questões que os apaixonam, quais as formas que têm maior aptidão para realizar, quais os diálogos que querem estabelecer com a arte do passado e do presente. Sem isso nunca poderão entender o que importa, ficando para sempre reféns de velhos estereótipos assimilados inconscientemente. Por isso me obrigo a retomar a questão inicial: o que faço aqui? Por que comecei eu, há exatamente três anos atrás, a empreender esta viagem?

O que vou contar agora não tem nada a ver com túmulos e muito menos com túmulos velhos de mais de quinhentos anos. Pelo menos assim parece. Para já, vou falar de *smartphones*.

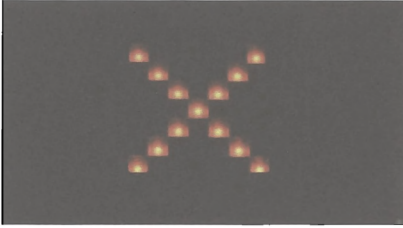


Um modelo novo da Apple foi lançado há pouco mais de 1 mês. Outro será lançado amanhã ou depois. Seguir-se-á outro e mais outro. Mergulhámos num sistema de obsolescência programada que nos obriga a gastar rios de dinheiro e a mudar de procedimentos a um ritmo vertiginoso, porque cada modelo tem inovações; inovações irresistíveis.

Como está bem de ver este processo não se fica pelos *smartphones*. Os *smartphones* são apenas a ponta de um iceberg que nos engoliu o corpo e a alma. As nossas vidas passaram a estar reféns da mudança, uma mudança vertiginosa que desejamos e tememos. Uma mudança feita à medida da flexibilidade da juventude mas que se torna num pesadelo com o passar dos anos. Por todo o lado encontramos botões, ecrãs táteis, procedimentos misteriosos que dificilmente podemos controlar. A cada dia que passa nos tornamo mais disfuncionais. Recentemente tentei comprar uma refeição no McDonald's e foi um sarilho fazer a encomenda no novo sistema automatizado que qualquer criança da instrução primária aprende a dominar em 5 segundos. E porque todos envelhecemos, todos sem exceção irão passar por isto. O mundo que conhecemos hoje de manhã pode ser mentira logo à tarde.



Antigamente era possível envelhecer sem pressas, dando o tempo ao tempo, mas hoje somos confrontados com a necessidade irrealizável de permanecer jovens. A mudança acelerada atinge o mais essencial de nós, enquanto indivíduos e enquanto coletividade. Torna-se muito difícil entender quem somos no meio desta correria desenfreada e um desejo de gratificação instantânea ameaça tornar-se no mais poderoso fator identitário comum a todos.



E depois, há o Trump... Ou, melhor dizendo, o modelo Trump, símbolo de um mundo que deveria ser internado no Júlio de Matos com a maior urgência. As democracias ameaçam desmoronar-se perante o populismo mentecapto que alastra. Em breve poderemos ser dizimados por um holocausto provocado por uma mensagem no Twitter depois de uma noite mal dormida. Como se não bastasse a realidade ameaçadora das alterações climáticas ou dos conflitos insanáveis que dividem a humanidade, o mundo é governado por caricaturas que podem deitar tudo a perder com um simples toque no botão vermelho nuclear. Ninguém seria capaz de prever o quanto a realidade presente consegue ultrapassar a ficção.



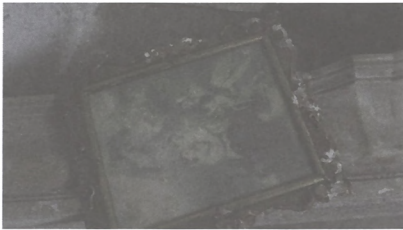
No meio deste quadro surreal uma patologia bipolar vai tomando conta da nossa existência. Vivemos ansiosos com as incertezas pessoais ou com a possibilidade real de uma enormidade descontrolada vir a dizimar o nosso modo de vida senão mesmo a nossa existência. Mas passamos o resto do tempo a celebrar... ou a fingir que celebramos. Basta uma vista de olhos pelo Facebook para perceber isto. Aí, vivemos divididos entre o silêncio depressivo, a exteriorização primária de revolta e a comemoração narcisista.



No Facebook (que em certa medida se assemelha a um velho álbum de família de proporções gigantescas) multiplicam-se os *posts* em que todos parecem adolescentes em festa. Repare-se como isto é tão evidente na avalanche de selfies a sorrir! Nessas imagens estamos quase sempre

com este estúpido ar de felicidade que simulamos quando a lente da câmara se fixa no nosso olhar. Ando nisto há muitos anos e nos selfies do Facebook não me recordo de ver alguém a chorar. No Facebook estamos quase sempre a representar o final feliz de uma comédia romântica.

Aliás o Facebook é isso mesmo: um palco onde cada um pode fazer o seu sapateado ... Ó pra mim, que dinâmico eu sou, e tão esperto e viajado... Ó pra mim na praia, em Roma, no Sertão... Ó pra mim com o Ronaldo na final do Europeu a dar vivas à seleção... E por isso todos nós sorrimos, mesmo que por dentro estejamos de rastos (...e não posso deixar de recordar o dia em que, pouco depois da morte do marido, uma amiga minha explicou que largava o Facebook por não conseguir suportar tanta festa e tanta graçola).



E mudamos de registo quando a euforia se desfaz. Calamo-nos, ausentamo-nos, ou choramos um pouco, meio às escondidas. E sempre sem imagens, porque aqui as imagens são indesejáveis. Choramos quando muito por meias palavras, ou nas entrelinhas. Choramos porque a dureza da realidade nem sempre nos permite manter essa fachada de cartolina. Noutros casos, eis-nos furiosos, com maior razão ou sem ela, e explodimos de indignação, uma forma eficaz de exprimir a revolta ou de transfigurar e mascarar estados depressivos.



Tudo isto para tentar explicar um mal-estar indisfarçável que o aumento generalizado do consumo de ansiolíticos e antidepressivos apenas vem confirmar. Mesmo quando a nossa condição aparenta o contrário, o dia-a-dia é inquietante. É pontuado por notícias e ameaças que nos chegam de todo o lado e por uma incerteza que se estende do coletivo à nossa vida

pessoal. O tapete é-nos sistematicamente tirado debaixo dos pés e ficamos sem saber quem somos.

E chegados aqui, dir-me-ão: SO WHAT? O que é que isso tem a ver com escultura tumular?

Nada, absolutamente nada, e por isso mesmo, tudo.



Mas recuemos um pouco no tempo, até novembro de 2014. No início do mês a minha mulher completava 60 anos de idade e não estava virada para grandes celebrações. Por isso decidimos ir a Nova Iorque, que tínhamos visitado dez anos antes quando eu estava a redigir a minha tese de doutoramento. A estadia de duas semanas abriu-nos o apetite e queríamos voltar. Mas por motivos vários acabámos por desistir da viagem e fomos parar a Cedrim, lá para as bandas de Sever do Vouga, a povoação mais parecida com Nova Iorque da nossa região Centro. Segundo o site do turismo rural que elegemos para essas breves férias, «A Villa Redouça envolve-se por vales e montes, por vasta verdura, espreitando as nuvens que vagueiam pelo céu panorâmico»... blá blá blá, blá blá blá.

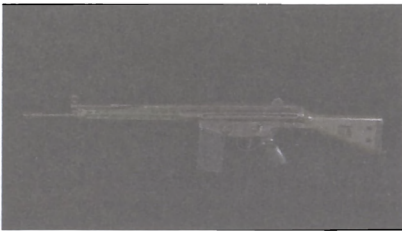


Era lindo, no meio de lado nenhum e Coimbra ficava apenas a 45 minutos de distância. Por isso resolvemos ir espreitar o Museu Machado de Castro, que tínhamos visitado muitos anos antes. Eu estava ansioso por ver ao vivo a renovação recente do Gonçalo Byrne (resquícios da minha antiga profissão: arquitetura). Pude confirmar a justeza de tantas opiniões entusiásticas mas estava longe de prever o mundo novo em que mergulhei a partir daí. A seu tempo lá chegaremos.

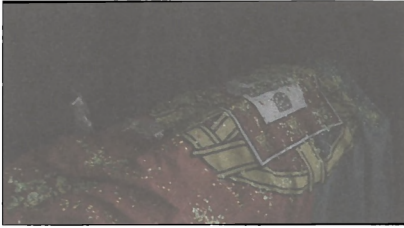
Para já façamos um breve parêntesis e recuemos um pouco mais, ao ano de 2006. Sem se perceber o que aconteceu nesse momento charneira da minha obra nada do que vos digo poderá fazer sentido, porque esse foi um ano de mudança. De mudança e de continuidade.



Nessa altura senti que tinha atingido um limite. Precisava de um meio de expressão diferente pois a pintura, a que me havia dedicado por inteiro durante mais de 20 anos, parecia-me incapaz de dizer o que pretendia. Nos últimos anos tinha iniciado o retorno a um tema que abordara na juventude, muito antes de sonhar sequer em profissionalizar-me no domínio da arte. Um tempo em que vivi aterrorizado pela perspectiva de um dia ser chamado a combater numa guerra que considerava injusta e à qual me opunha por todas as razões. E precisava agora de encontrar uma forma de representação que fosse fiel ao real.



Comprei uma nova máquina fotográfica digital e fui bater à porta do Museu Militar para fotografar uma G3 e uma Kalashnikov, as armas emblemáticas da nossa guerra colonial. A essas duas armas outras se seguiram. Este foi o ponto de partida para uma extensa e diversificada reflexão sobre a guerra que Portugal travou em Angola, Moçambique e Guiné entre 1961 e 1974.



Desde então e centradas nesse tema foram várias as séries fotográficas e as exposições individuais que realizei. Mas para o que aqui importa, assinala-se que em 2014 a fotografia se tinha tornado, para mim, num meio de expressão estabilizado e imprescindível. Através dela pude prolongar, sem rutura, as linhas de força que balizavam a minha obra desde a origem: apesar da mudança de meio de expressão, o meu trabalho manteve-se ancorado em questões identitárias essenciais... ou na articulação entre a arte e a vida... ou numa particular atenção à dimensão político-social... e face à impermanência do presente mantive-me fiel a um desejo de afirmar o seu oposto. Num mundo instável e em mudança, algo perdura. (Mas nisto estou em boa companhia, pois esta tem sido, seguramente, uma das funções primordiais da arte).



Dito isto, regressemos ao Museu Machado de Castro, que visitei no dia 2 de novembro de 2014. No museu claro que não encontrei imagens da guerra colonial. Nem nada que se pareça. Encontrei uma intervenção arquitetónica de grande nível, mas com uma inesperada mais-valia: Gonçalo Byrne inventou uma solução arquitetónica que dá a ver a escultura. Que valoriza imensamente a escultura. E que escultura!



Como muitos sabem e como eu então finalmente descobri, a coleção de escultura do Museu Machado de Castro é extraordinária, com obras de autores notáveis como Mestre Pero, Diogo Pires-o-Velho, Diogo Pires-o-Moço, João de Ruão, Hodart, Nicolau de Chanterene (eu sei que

não é consensual, mas a delicadeza e sensibilidade da Virgem da Anunciação exposta nesse museu levam-me a acreditar que o seu autor é Chanterene). A revelação prosseguiu depois do regresso, já em casa, ao rever as fotografias da viagem. E uma nova curiosidade levou-me a espreitar, nos livros de História de Arte em Portugal, alguns capítulos que antes me tinham passado praticamente ao lado.



Uma das imagens que de imediato me chamou a atenção foi a do Túmulo de D. Fernão Teles de Meneses, de Diogo Pires-o-Velho, na Igreja do Convento de S. Marcos em Tentúgal. Absolutamente extraordinário. Decidi procurar alguma forma de ver e fotografar esta obra. Para mais encontrei diversas referências a obras de outros autores nesse mesmo mosteiro. Esta era uma oportunidade de ouro para conhecer alguns dos trabalhos mais importantes de Diogo Pires-o-Moço, João de Ruão e Nicolau Chanterene. Falei entusiasticamente sobre isto com uma das nossas mestrandas, originária de Coimbra e fiquei a saber que o Mosteiro de S. Marcos se encontrava sob a tutela da Universidade. Num rápido telefonema o pai dela prometeu interceder a meu favor junto das pessoas certas e, um mês e meio mais tarde, na manhã gelada do dia 8 de janeiro de 2014, a D^a Alice, que toma conta do vasto complexo do mosteiro, abriu a pesada porta da igreja para eu entrar.



De fora não é possível imaginar o que se esconde no interior. A nave da igreja é bastante modesta, mas o recheio escultórico é notável, tal como o são as duas capelas: a capela-mor e a capela dos Reis Magos.

Seguiram-se dois dias intensos. Fascinado com a novidade, sem saber o que pretendia, experimentei soluções fotografando ininterruptamente, de manhã até à noite. Nesse ano haveria de regressar mais duas vezes ao mosteiro, depois de

algumas incursões por outros destinos que me ajudaram a clarificar o pensamento. Passo a passo, as coisas começavam a ganhar forma.

Por essa altura tive que inventar um título provisório capaz de identificar o projeto nos meus contactos com o exterior. Ainda indeciso, optei pela solução mais imediata: *Corpos de pedra: ensaio fotográfico sobre espaços da escultura tumular portuguesa.*



No regresso a S. Marcos, alguns meses mais tarde, comecei a ser mais preciso no modo de fotografar, em busca de uma luz e de um enquadramento. Para obter as imagens passei horas a fio na esperança de um instante. É preciso ser paciente, porque o milagre não tem hora certa; acontece quando uma réstia de luz acaricia a formas, suavizando os contrastes e preservando o enigma das áreas em sombra. Durante a captação das imagens tenho uma forte sensação do que está a acontecer, mas nunca sei qual é o momento preciso desse milagre... e ele nem sempre acontece.

Ainda tenho presente a emoção de estar ali, sozinho, deslumbrado, rodeado por pedra finamente talhada, e de permanecer junto daqueles personagens e partilhar a sua quietude. Fotografar os jacentes a rezar foi como se eu próprio, agnóstico de raiz, rezasse também. E por momentos senti-me levitar, voar para longe, como num sonho, para um mundo mágico e distante onde reina a paz e o silêncio.



No Mosteiro da Batalha, em circunstâncias normais esta paz e alheamento são impossíveis. Este é um dos monumentos mais importantes e mais visitados de todo o nosso património arquitetónico e mesmo na época baixa temos que fazer um esforço considerável para nos abstrair da presença de visitantes e cicerones.

Vou falar-vos de uma visita, a última de cinco, ocorrida em dezembro de 2015. Aconteceu depois de eu ter finalmente na minha posse as necessárias autorizações da Direção Geral do Património Cultural. Até aí estive limitado por um decreto ¹ autoritário e completamente desfasado da realidade, que transformou o meu trabalho num autêntico calvário. Em muitos locais tive que captar as imagens em péssimas condições, ou então às escondidas, como um ladrão, por estar impedido de utilizar um simples tripé.



Foi dessa forma que captei todas as imagens iniciais do túmulo que ocupa o centro da Capela do Fundador no mosteiro da Batalha. Os jacentes de D. João I e D^a Filipa de Lencastre assentam sobre uma arca de enormes proporções e nessas sessões tive que utilizar um extensor para elevar manualmente a câmara fotográfica. Nem num milhão de anos conseguiria atenuar as oscilações da câmara e os erros de focagem e de enquadramento que daí resultaram.

No dia 4 de dezembro de 2015, quando realizei a minha última sessão de trabalho na Batalha, estava um daqueles dias em que a instabilidade da atmosfera não nos dá descanso. Num momento o sol brilha para logo se esconder sob um manto de nuvens de densidade variável, ora espessas e ameaçadoras ora leves como um véu de noiva. Para colocar a máquina à altura conveniente emprestaram-me um escadote enorme.



Foi preciso um dia inteiro até acontecer uma imagem de eleição do grande túmulo de D. João I, que encontrei nessa mesma

¹ Despacho n.º 10946/2014

noite por entre mais de uma centena de disparos, ao rever no computador toda a sessão de trabalho. Nessa imagem, uma das últimas captadas nesse dia, além das questões lumínicas e de enquadramento é posto em evidência um outro princípio gerador deste projeto: o diálogo entre os elementos escultóricos e os espaços arquitetónicos onde se inserem.



Algo de semelhante aconteceu no Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra. Na igreja deste velho mosteiro foram edificados, no século XVI, os túmulos dos dois primeiros reis de Portugal, D. Afonso Henriques e D. Sancho I, que se enfrentam face a face na capela-mor. Também aqui me desloquei por diversas vezes e também aqui só consegui o que pretendia na última sessão. Lembro-me que estava agendada uma manhã de trabalho, que poderia prolongar-se pela tarde fora. Era sexta-feira e, como sempre, havia muita gente por ali. A igreja está plenamente funcional e para além dos serviços religiosos é visitada por imensos turistas. Parecia impossível trabalhar naquelas condições, mas fui recebido de forma extremamente atenciosa e deram-me a oportunidade para trabalhar durante o período de fecho do templo à hora de almoço.



Ainda hoje, quando olho as imagens captadas nesse dia, revejo a sensação algo melancólica dessas duas horas inesquecíveis: duas horas, só para mim. Chovia sem parar. Estava um dia triste e cinzento. Toda a iluminação artificial foi apagada. Pelas janelas no alto das paredes laterais entrava uma luz invernosa. Uma luz quinhentista, tal como as esculturas. Uma luz mais antiga ainda. Uma luz primordial. A sombra desenhava-se nas concavidades da superfície.



Ali, na presença daqueles monumentos funerários, tão longe e tão perto de nós, não é a morte que sinto mas antes um estranho sentimento de suspensão, a evocação de algo que não será vida... mas que seguramente não é a morte. Podemos tocar-lhes mas a sua essência está para lá do material em que foram esculpidos. É como se as imagens levitassem no tempo... e mais; é como se escapassem por completo à ilustração do homenageado.



Aproximo-me um pouco, a medo, como se a minha proximidade pudesse perturbar a paz que emana do jacente do lado do Evangelho. E de súbito reconheço aquelas feições. Não é D. Afonso Henriques que está ali mas sim eu. Aquele nariz aquilino é o meu nariz, a testa é a minha testa, a barba, a minha barba. E, sendo eu, serás também tu. Seremos nós, aqui, nesta sala, e o mundo lá fora. Porque afinal a legenda da imagem só pode estar errada. O tempo mudou tudo. Quinhentos anos depois a dimensão humana das figuras sobrepõe-se à homenagem convencional. Já não são reis que se celebram nesta capela-mor mas sim toda a humanidade, personificada em imagens dos nossos avôs e dos santos que velam o seu sono.



Aproximo-me um pouco mais. Um enorme pudor impede-me de tocar a pele adormecida. Uma pele estranhamente branca e enrugada. Apercebo-me então de que há algo errado aqui. A pedra... está a

morrer, está a desfazer-se. De certa forma, ao captar esta imagem, neste dia penumbroso, passei involuntariamente a ser um dos guardiões da sua preservação.



Pouco depois despeço-me dos meus anfitriões e saio da igreja, emocionado e exausto. O dia continua triste e cinzento. A água encharca tudo em volta. Ainda hoje, mais alguns grãos de pedra irão ser arrastados pela chuva que escorre pela fachada. Como lágrimas. A natureza prossegue o seu inflexível ato de apagamento. Dentro de alguns anos, séculos talvez se formos afortunados, nada restará aqui para nos lembrar o passado.



Esta comunicação começa a aproximar-se do fim. Mas antes quero confessar-me, ou antes, deixar um breve aviso à navegação. Porque talvez seja mentira o que vos estou a contar... embora tudo tenha acontecido. Talvez seja mentira ou, mais propriamente, irrelevante, quando olhamos as imagens que resultaram de todo este processo. São muitas, mais de cinquenta, foram captadas um pouco por toda a parte, de norte a sul do país e apresentam alguns traços comuns que talvez seja útil sumarizar.



À exceção de duas, em que a figura está de joelhos a rezar, todas mostram uma estátua jacente em posição frontal, todas representam antigos monumentos em pedra bem conhecidos e estudados pela nossa historiografia mas nenhuma foi realizada com o intuito de ilustrar um

qualquer livro científico sobre a matéria. Na verdade, dificilmente poderiam cumprir essa função de forma totalmente satisfatória, porque todas foram realizadas apenas com a luz natural disponível e em caso algum dei prioridade à clarificação pedagógica das formas e dos elementos iconográficos. Importou-me acima de tudo o filtro poético e a procura de uma verdade, de uma permanência, de algo que não vai fugir-nos sem deixar rasto. Porque também a morte é isso, tal como a vida: um leve fumo branco que se esvai na atmosfera. E se a pedra se desfizer, como em muitos casos está já a acontecer devido à extrema fragilidade do calcário brando, talvez apesar de tudo as imagens sobrevivam.



E é neste ponto que se fecha este círculo. Porque apesar da diversidade dos nossos interesses e das nossas práticas profissionais, algo de maior parece unir-nos... e poderá ser essa a resposta à questão que me coloquei no início desta conversa: porquê, eu, aqui...?



Não posso dizer ao certo, mas talvez o desejo de permanência seja uma das principais razões pelas quais estamos hoje, todos nós, no Museu de Arte Antiga, neste congresso sobre escultura tumular. De uma forma peculiar, estas pedras em que acreditamos ajudam-nos a resistir. Ajudam-nos a não soçobrar neste mundo, neste estaleiro abismal em que vivemos e onde tudo se tornou impermanente.

The (Im)permanence of the Gesture

Why me, here, today, in this congress on tomb sculpture?

Why an artist among people from the arts sciences? Among people dedicated to the tasks of pondering and preserving our heritage? What might be expected of me?

To talk about issues of a thematic order? Of a formal order? Of the horizontality of the recumbent and of their relationship with the verticality of a walking man? Or of unexpected dialogues with painting?

It is of interest to talk about all of this. I could talk about all of this. As well. But it will not fit in to the short time available to me. It will not because this challenge highlighted a disturbance that keeps me awake at night. This challenge has forced me to reflect, to choose another direction and confront another why, for which I am still seeking answers.

Why should I, who have lived my artistic life through a constant dialogue with life, with my life and with that of all of us, have resolved to photograph these so ancient stones? Why tombs?

Presenting myself with this type of questions is no novelty. My work has always been based on a questioning of the motives as to why I do this today and that tomorrow, today with this configuration and tomorrow with that one, today with the means suited to painting and tomorrow with videos and photographs. Because for me it is here that the essence of art lies. For me art has to be thought, questioning... constant questioning, even if the answers are so often illusions and slip between our fingers like sand on the beach.

And if this is the *raison d'être* of my work it is also the reason for my teaching. My main task is to lead my students to question themselves about who they are. Who they are in life and who they want to be in art.

What are the issues that drive them, what are the forms they are most suited to carrying out, what are the dialogues they want to establish with the art of the past and of the present. Without this they will never be able to understand what matters. Without this they will always be hostages to old unconsciously assimilated stereotypes.

And thus I am forced to return to the initial question: what am I doing here? Why did I start, exactly three years ago, to undertake this journey?

What I am going to state now has nothing to do with tombs. It has nothing to do with tombs and much less with tombs that are over five hundred years old. At least it seems so ...

To start off, I am going to talk about smartphones. A new model by Apple was launched a little over a month ago. Another one will be launched tomorrow or after. Then another and then yet another.

We have dived into a system of programmed obsolescence that forces us to spend tons of money and change procedures at a dizzying rate, because each model has innovations. Irresistible innovations. And as one can easily see, this process is not restricted to smartphones.

Smartphones are just the tip of an iceberg, an iceberg that has swallowed us up body and soul. Our lives have become hostages to change. A dizzying change that we both desire and fear. A change made according to the flexibility of youth but which turns into a nightmare as the years go by.

Everywhere buttons, touch screens, mysterious procedures that we can hardly control. With each passing day we become more dysfunctional.

Only recently I tried to order a meal in McDonald's and it was an ordeal to make the order on the new automated system that any primary school pupil learns to use in five seconds.

And because we all grow old, all of us without exception will go through this.

The world we know today in the morning may be a lie later in the afternoon.

In the old days it was possible to grow old without any hurry, taking our time about it, but today we are confronted with the unachievable need to remain young. That accelerated change reaches the most essential aspect of us as individuals and as a collective whole.

It is becoming very difficult to understand who we are amid this unbridled rush; and a desire for instant gratification is threatening to become the most powerful identity factor common to all of us.

And then there is Trump... Or, rather, there is the Trump model, symbol of a world that should urgently be locked up in a lunatic asylum. Democracies are threatening to crumble when faced with the insane populism that is spreading.

Soon we might be decimated by a holocaust triggered by a message on Twitter after a sleepless night. As if the threatening reality of climate change or the incurable conflicts that divide humanity were not enough, the world is governed by caricatures who might destroy everything through a simple touch on the red nuclear button.

No one would be capable of foreseeing how far present reality is managing to go beyond fiction.

In the midst of this surreal setting a bipolar pathology is taking over our lives. We are living in anguish over personal uncertainties or over the real possibility of an uncontrolled calamity decimating our way of life if not our very existence.

But we spend the rest of the time celebrating... or pretending to do so.

One only has to glance at Facebook to realise this. There we live divided between depressive silence, primary exteriorisation of revolt and narcissistic celebration.

On Facebook (which to a certain extent is like an old but giant-sized family album) there is a multiplying of posts in which everyone appears to be adolescents having fun. Note how this is so evident in the avalanche of smiling selfies!

In these pictures we almost always have this air of happiness that we put on when the camera lens is focused on our gaze. I've been involved in this for many years and I can't recall seeing anyone crying in any Facebook selfies.

On Facebook we are almost always playing out the happy end of a romantic comedy. Indeed, Facebook is just that: a stage on which each person can do their own tap dance ...

Look at me, how dynamic I am, and so clever and travelled ...

Look at me on the beach, in Rome, in Brazil...

Look at me with Cristiano Ronaldo at the European Cup final cheering on the Portuguese team ...

And therefore we all smile, even if deep down we are hurting (... and I cannot forget the day when, shortly after her husband's death, a friend of mine explained that she stopped being on Facebook because she couldn't put up with so much partying and joking).

And we change register when the euphoria fades away. We become silent, we step aside or cry a little, in semi-secrecy. And always without pictures. Because here pictures are not welcome.

At most we cry half-heartedly, or between the lines. We cry because the harshness of reality does not always allow us to maintain that cardboard façade.

In other cases, there we are, furious, rightly so or not and we explode in indignation, which is an effective way of expressing revolt or of transfiguring and masking depressive states.

All of this to try to explain an undisguisable ill-being that the generalised increase in the consumption of anxiolytics and antidepressants serves to confirm. Even when our condition seems to show the opposite, daily life is disturbing.

It is punctuated by news and threats that come from everywhere and by an uncertainty that extends from the collective to our personal lives. The rug is systematically pulled from under our feet and we are left not knowing who we are.

And, having reached here, you may rightly ask: SO WHAT? What has this got to do with tomb sculpture? Nothing. Nothing whatsoever. And, for that very reason, everything.

But let us go back in time a little, to November 2014, precisely three years ago. At the beginning of the month my wife was sixty years old and was not inclined towards major celebrations.

So we decided to go to New York, which we had visited ten years previously, when I was writing my PhD thesis. Our two-week stay had whetted our appetite and we wanted to return.

But for several different reasons we ended up giving up on the trip and we went to Cedrim, near Sever do Vouga, the place most like New York in the central region of Portugal.

According to the rural tourism site for the place we chose for this short holiday break, «The *Villa Redouça* is shrouded in the vast greenness of valleys and hills, with clouds hovering in the panoramic sky»... blah, blah, blah, blah, blah, blah.

It was beautiful, in the middle of nowhere, and the city of Coimbra was only 45 minutes away. So we went to see the Machado de Castro Museum, which we had visited many years earlier.

I was keen to see the recent renovation work by the architect Gonçalo Byrne, and I could confirm the rightness of the most enthusiastic opinions, but I was far from foreseeing the new world into which I stepped after that. In time we will get there.

For now let us take a brief pause and go back even further in time, to 2006. Without knowing what happened at that turning point in my work nothing I may tell you will make any sense. Because that was a year of change. Of change and continuity.

At that time I felt I was reaching a limit. I needed a different medium because painting, to which I had totally devoted myself for over twenty years, seemed incapable of stating what I was aiming at.

Over recent years I had begun a return to a subject I had dealt with in my youth, long before I had even dreamt of becoming a professional in the field of art, a time when I lived in terror of the prospect of being called upon to fight in a war I considered unjust and which I opposed for all sorts of reasons. And now I needed to find a form of representation that was faithful to the real.

I bought a new digital camera and I went to the Military Museum; my idea was to photograph a G3 and a Kalashnikov, the emblematic weapons of the Portuguese

colonial war. Many more weapons followed these first two. Dozens and dozens of weapons.

This was the starting point for an extensive and diversified reflection on the war that Portugal waged in Angola, Mozambique and Guinea between 1961 and 1974.

Since then I produced and held several photographic series and solo exhibitions, always around the same subject, but for what matters at the moment, I should point out that in 2014 photography had become my main medium. Through it I could prolong the structuring principles that guided my work from its outset.

Despite the change in the medium, my work remained anchored in essential questions of identity... Either in the articulation between art and life... or in a particular attention to the socio-political dimension... and in the face of the impermanence of the present I have remained faithful to a desire to state its opposite. In a changing and unstable world something lasts.

Having stated this, let us return to the Machado de Castro Museum, which I visited on the 2nd of November 2014.

In the museum I did not find any images of the colonial war, nor anything like it. But I was interested in the architectural intervention. Particularly because there is something different and unexpected about it.

At the heart of the museum Gonçalo Byrne devised a solution that gives pride of place to sculpture. That hugely valorises sculpture. And what sculpture!

As many people know, and as I finally found out, the Machado de Castro Museum sculpture collection is extraordinary, with works by remarkable authors such as Master Pero, Diogo Pires-the-Elder, Diogo Pires-the-Younger, Jean de Rouen, Hodart, Nicolau Chanterene (I know it is not universally accepted, but the delicate touch and sensitivity of this Virgin of the Annunciation lead me to believe that its author is Chanterene).

The revelation continued after our return, now at home, when looking at the travel photographs, and a new curiosity led me to look within the books of History of Art in Portugal through some chapters that had practically passed me by.

Here is one of the images that attracted my attention. This is the tomb of Fernão Teles de Meneses, by Diogo Pires-the-Elder and it is in the Church of the Convent of São Marcos in Tentúgal. Incredible. Extraordinary. I decided that I wanted to see it in real life. I had to photograph it.

What's more, other major works were referenced in the site; someone even spoke of the monastery as a veritable museum of sculpture; and I could not miss this opportunity to get to know some of the most important works of Diogo Pires-the-Younger, Jean de Rouen and Nicolau Chanterene.

At the time I had a student in the Masters course in painting who was from Coimbra; I spoke to her enthusiastically about this, and she explained that the Monastery of São Marcos was under the tutelage of the University of Coimbra. It is closed off, and only opens for events and special occasions.

A quick phone call later and her father promised to put in a word for me with the right people and six weeks later, on a frozen morning between Christmas and New Years, Dona Alice opened the heavy door to the church for me to go inside. From the outside it is impossible to imagine what is hidden within.

The nave of the church is somewhat modest, but the sculptural group is astonishing, as are the two chapels: the chancel and the chapel of the Three Kings. There then followed two intense days. Fascinated by this news and not yet knowing what I intended to do, I tried out solutions by taking photographs endlessly from morning to night.

I would return to the monastery twice that year, after some incursions into other destinations that helped me clear my thoughts. Step by step things started to take shape.

At the time I had to come up with a provisional title that could identify the project in my contacts with the outside world. As I was still undecided, I chose the most immediate solution, which became: *Bodies of Stone: Photographic Essay on Spaces of Portuguese Tomb Sculpture*.

And once again in São Marcos I began to be more precise in my way of photographing, seeking out a certain light and framing. In order to obtain this image I spent hours on end waiting for a moment. One needs to be patient, because miracles do not plan their times, happening only when a last streak of light caresses shapes, softening the contrasts and preserving the enigma of the areas in shadow.

During the capturing of the images I have a strong feeling about what is happening, but I never know what the precise moment of this miracle is. And it doesn't always happen. I can still feel the emotion of being there, alone and astonished, surrounded by closely carved stone. Astounding.

And what a strange emotion it was to stand among those figures and share their stillness. Photographing those recumbent at prayer was as if I was also praying. And for moments I felt myself levitate, fly far off, as if in a dream, to a magical and distant world where peace and silence reign.

In the Monastery of Batalha, in normal circumstances this peace and distancing are impossible. This is one of the most important and most visited monuments in the Portuguese architectural heritage, and even during the low season we have to

make a considerable effort in order to abstract ourselves from the presence of visitors and tourist guides.

I am going to tell you of a visit, the last of five, in December 2015. It took place after I finally had possession of the necessary authorisations from the Direção-Geral do Património Cultural. Until then I had been hindered by an authoritarian law that is completely out of touch with reality, and which made my work a true uphill struggle.

In many places I had to take pictures in appalling conditions, or even in secret, like a thief, as I was prohibited from using a simple tripod.

This was how I took these and so many other pictures of the tomb that occupies the centre of the Chapel of the Founder. The recumbent statues of King John I of Portugal and Philippa of Lancaster lie on an enormous chest, and on these initial sessions I had to use an extending rod to manually raise the camera.

Not even in a million years would I be able to attenuate the oscillations of the camera and errors of focusing and framing that were the result of this, but the imbalance and the fragmentary effect of the images somehow continue to stimulate my imagination, and, who knows, perhaps one day I will raise up this 'error' as a structuring principle of an alternative photographic project.

On the 4th of December 2015, when I carried out my last photography session in Batalha Monastery, it was one of those days when the instability of the atmosphere allows us no rest. One moment the sun is shining and then it hides behind a cloak of clouds of varying density, sometimes thick and threatening and then slight as the veil of a bride.

In order to get my camera up to the right height I had been loaned a long ladder.

And it took a whole day until I got this picture, which I found on that same night among a hundred or so shots, going over the whole session on the computer. It was one of the last pictures taken that day, and besides the questions of the light and the framing, it focuses on another principle that generates this project: the dialogue between the sculptural elements and the architectural spaces where they stand.

Something similar took place at the Monastery of Santa Cruz, in Coimbra. In the sixteenth century the tombs of the two first kings of Portugal – King Dom Afonso Henriques and King Dom Sancho I – were built in the church of this old monastery, facing each other in the chancel.

I also came here several times and also only managed to get what I wanted on the last visit. I remember that a morning session of work had been arranged, that could go on into the afternoon. It was a Friday and as usual there were many people about.

The church is in full use, and besides its religious services it is visited by a huge number of tourists. It seemed impossible to work in those conditions. But I was very kindly received and given the opportunity to work during the period when the church was closed at lunch time.

Even today, when I look at those images taken on that day, I relive the somewhat melancholic feeling of those two unforgettable hours. Two hours, just for me. It was pouring with rain. It was a grey, sad day. All the artificial lighting had been turned off and a wintry light entered through the side windows. A sixteenth century light, like the sculptures. A primordial light. The shadow was drawn out in the concaves of the surface.

There, in the presence of those funereal monuments, so far away and so close to us, it is not death that I feel but rather a strange sense of suspension, of evoking something that may not be life... but is certainly not death.

We can touch them but their essence is beyond the material in which they were sculpted. It is as if the images levitated in time... and more; it is as if they completely managed to escape the illustration of those paid homage. I come a little closer, fearfully, as if my closeness might disturb the peace that emanates from the figures.

And all at once I recognise those features. It is not a king that is there but it is I. That aquiline nose is my nose, the forehead is my forehead, the beard, my beard. And being me, it is also you. It is all of us, here, in this room, and the world outside. Because in the end the caption for the image can only be wrong. Time has changed everything. Five hundred years later the human dimension of the figures stands out over the conventional homage. It is no longer kings being celebrated in this chancel, but all humanity, personified in images of our grandparents and of the saints who watch over their sleep.

I come a little closer. A great modesty stops me touching the sleeping skin. A strangely white, wrinkled skin. I then realise that there is something wrong here. The stone ... yes, the stone... is dying, is crumbling. In a certain manner, in capturing this image, on this overcast day, I have unwittingly become one of the guardians of its preservation. Shortly after I take my leave of my hosts and I exit the church, moved and exhausted.

The day is still sad and grey. The water soaks all around and even today some more grains of stone will be taken by the rain that runs over the façade like tears.

Nature goes on with its inflexible act of erasing. In a few years, centuries perhaps if we are lucky, nothing will be left here to remind us of the past.

Soon I will end this communication, but before then I would like to confess. Or leave a shipping warning.

Because what I am telling you might be a lie... even though it may have taken place. Perhaps a lie or, more fittingly, irrelevant, when we look at the images that have resulted from this whole process.

They are numerous; over fifty of them. They were taken just about everywhere, from the north to the south of Portugal, and they have some common traits that it might be useful to summarise. With the exception of two, in which the figure is kneeling and preying, they all show a recumbent statue in a frontal position. They all represent old stone monuments that are well known and studied by our historiography. But none of them was made with the intention of illustrating any scientific book on the subject.

Indeed it would be very difficult for them to fulfil this role in a totally satisfactory manner, as they were all made with only the natural light available and in no case was there any priority to the pedagogical clarification of the forms and the iconographical elements.

Above all I was struck by the poetic filtering. And the search for a truth. For a permanence. For something that will not escape us without leaving a trace. Because death is also that; just as is life: a light white smoke that fades into the atmosphere.

And if the stone crumbles, as in many cases is already happening due to extreme fragility of the limestone, perhaps, despite it all, the images may survive.

And it is at this point that we come full circle. Because despite the diversity of our interests and our professional practices, something greater seems to bring us together... and maybe that is the answer to the question I posed to myself at the beginning of this talk: why, me, here?

I cannot really be sure, but perhaps the desire for permanence is one of the main reasons why we are here, all of us, today, at the Museu de Arte Antiga Museum of Ancient Art, at this congress on tomb sculpture. In a unique way these stones in which we believe help us to resist. They help us not to sink in this world, in this abysmal construction site where we live and in which everything has become impermanent.

A (im)permanência do gesto – o filme

Alguns dias passados sobre a minha participação no Congresso internacional *Almas de Pedra. Escultura tumular: da Criação à Musealização*, de que se dá conta na presente publicação, recebi o desafio inesperado de Giulia Rossi Vairo para transformar a conferência numa nova obra, em suporte DVD.

Este desafio está na origem de um filme, igualmente denominado *A (im)permanência do gesto*, que seria editado alguns meses mais tarde e cuja realização implicou um extenso trabalho suplementar, desde a filmagem da leitura do texto e captação de imagens adicionais até às etapas finais, de edição e legendagem.

O filme foi apresentado publicamente em três ocasiões: no Festival de Cinema Doclisboa (24-10-2018); na abertura do Festival Interuniversitário de Cinema CINENOVA (21-02-2019); e na delegação da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris (27-05-2019). Está prevista a sua apresentação no âmbito do Colóquio Internacional *Intervir na Memória. Restauros modernos em monumentos funerários medievais (sécs. XV-XX)*, que decorrerá na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em setembro de 2019.

Manuel Botelho

Ficha técnica:

A (im)permanência do gesto / The (Im)permanence of the Gesture, 2018, vídeo, 26'40",
de Manuel Botelho

Realização, texto, imagens fotográficas: Manuel Botelho

Gravação vídeo: Miguel Nabinho

Som: Miguel Nabinho, Fernando Fadigas

Montagem: Fernando Fadigas

Tradução: David Prescott

Legendagem: Tiago Jordão, Ingreme

GALERIA DE IMAGENS

Monumenti funerari italiani del primo Trecento: ricostruzione e musealizzazione. Problemi di metodo e casi di studio

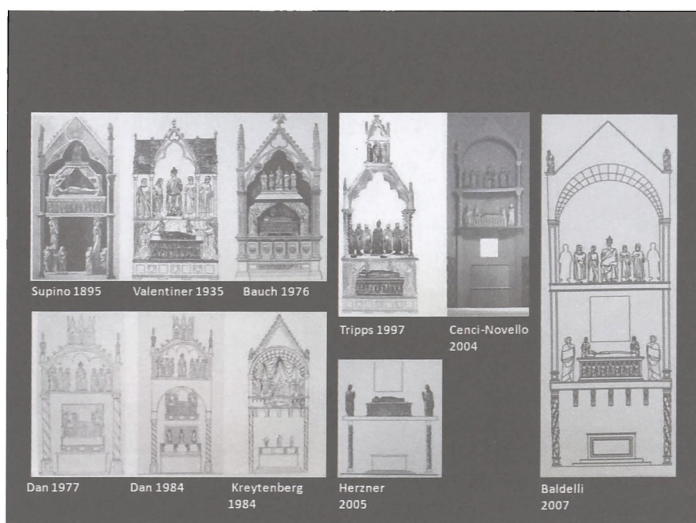


Fig. 1 - Ipotesi ricostruttive del monumento funerario dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo nella Cattedrale di Pisa (Tino di Camaino, 1313-1315). Da sinistra: Supino 1895, Valentiner 1935, Bauch 1976, Dan 1977 e 1984, Kreytenberg 1984, Tripps 1997, Cenci-Novello 2004, Herzner 2005, Baldelli 2007

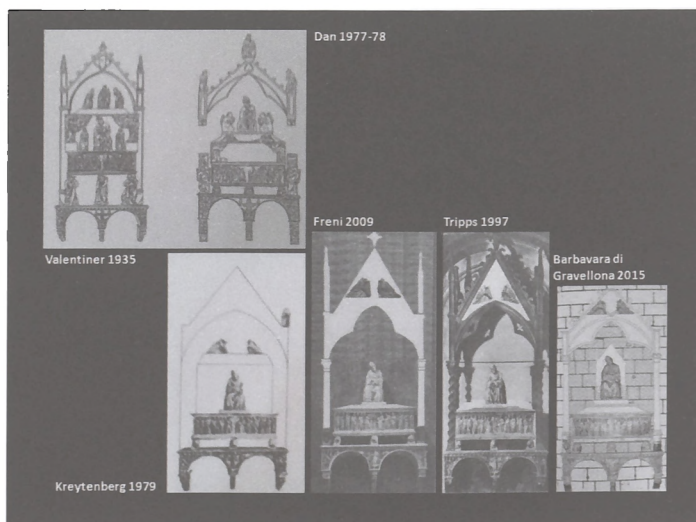


Fig. 2 - Ipotesi ricostruttive del monumento funerario del vescovo Antonio d'Orso nella Cattedrale di Firenze (Tino di Camaino, 1321). Da sinistra: Valentiner 1935, Dan 177-1978, Tripps 1977, Kreytenberg 1979, Freni 2009, Barbavara di Gravellona 2015

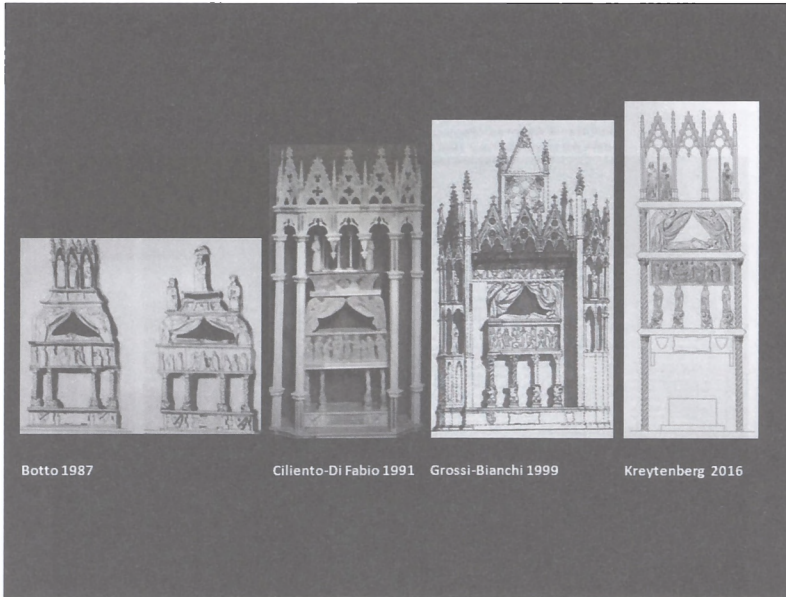


Fig. 3 - Ipotesi ricostruttive del monumento funebre del cardinale Luca Fieschi nella Cattedrale di Genova (Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, circa 1340). Da sinistra: Botto 1987 (due proposte), Ciliento, Di Fabio 1991; Grossi Bianchi 1995; Kreytenberg 2016

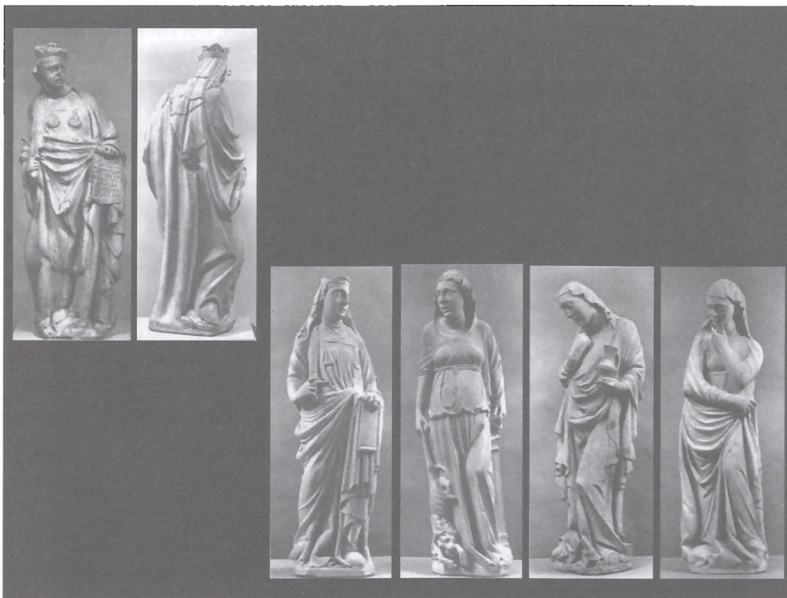


Fig. 4 - a) Giovanni Pisano, Giustizia, veduta frontale e postica, 1313-1314, dal monumento della regina Margherita di Brabante nella chiesa di San Francesco di Castelletto, Genova. Genova, Galleria Nazionale della Liguria in Palazzo Spinola, Genova. b) Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, Virtù cardinali, circa 1340 (dal monumento del cardinale Luca Fieschi?). Genova, chiesa della Maddalena



Fig. 5 - Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, Frammenti dal monumento del cardinale Luca Fieschi, circa 1340. Genova, Museo di Sant'Agostino, in deposito presso il Museo Diocesano di Genova



Fig. 6 - Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, Monumento funerario del cardinale Luca Fieschi nella situazione espositiva attuale. Genova, Museo Diocesano

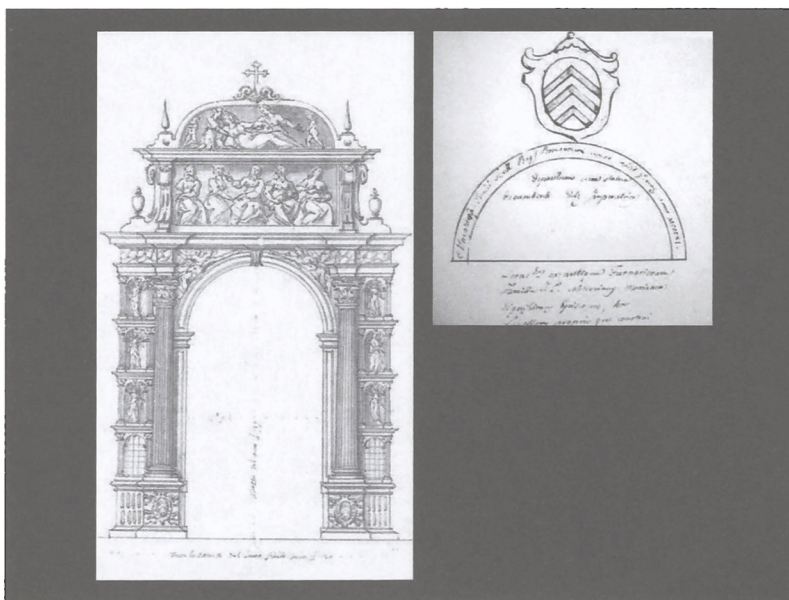


Fig. 7 - a) Taddeo Carlone, attr., Progetto per la cappella di San Francesco addossata al muro sud del transetto di San Francesco di Castelletto ornata da una parte delle sculture provenienti dalla tomba di Margherita di Brabante, 1602. Genova, Archivio di Stato. b) Domenico Piaggio, Schizzo di una parte delle vestigia della tomba di Margherita di Brabante collocate sopra la cappella di San Francesco in San Francesco di Castelletto, disegno a inchiostro e acquarello, 1720. Genova, Biblioteca Civica Berio



Fig. 8 - Ipotesi (Di Fabio 2001) di disposizione relativa alle parti scultoree principali del monumento funerario di Margherita di Brabante, con le Virtù (a sinistra) e senza (a destra)

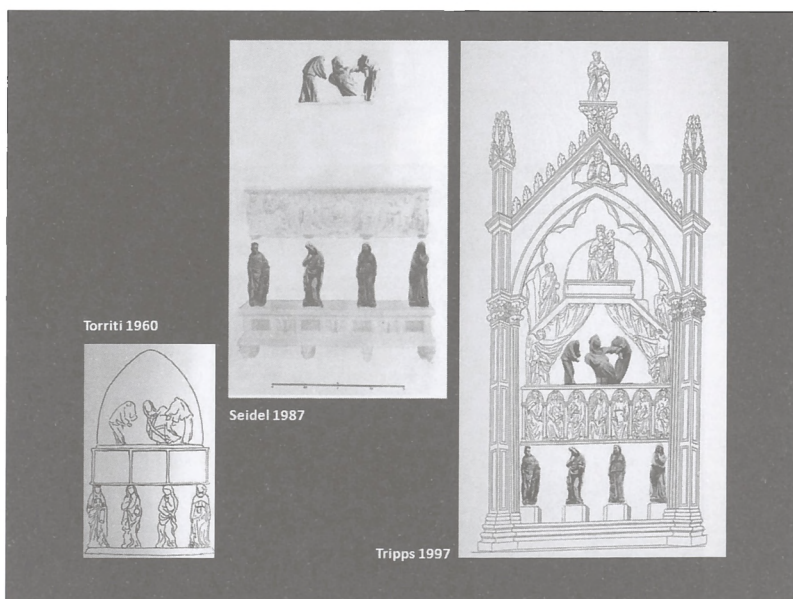


Fig. 9 - Ipotesi ricostruttive del monumento funebre di Margherita di Brabante. Da sinistra: Torriti 1960, Seidel 1987, Tripps 1997

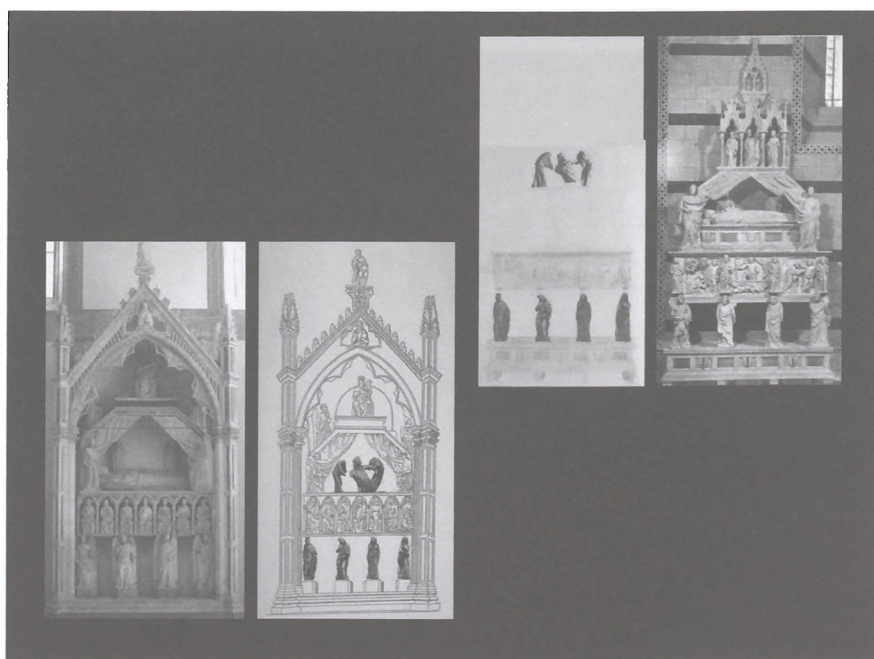


Fig. 10 - Ipotesi ricostruttive del monumento funebre di Margherita di Brabante di Seidel 1987 e Tripps 1997 a paragone con i monumenti di Tino di Camaino ritenuti sue derivazioni, rispettivamente: a) Tomba del cardinale Riccardo Petroni nella Cattedrale di Siena, b) Tomba di Maria d'Ungheria nella chiesa di Santa Maria Donnaregina di Napoli

La production d'art funéraire a Amiens a la fin du Moyen Âge: acteurs et modèles



Fig. 11 - Monument funéraire d'Adrien de Hénencourt, 1530. Amiens, Cathédrale Notre-Dame



Fig. 12 - Tableau votif de la famille Fontaine provenant de l'ancienne église Saint-Rémi d'Amiens, vers 1480. Amiens, Musée de Picardie



Fig. 13 - Crucifixion, Missel à l'usage d'Amiens, attribué au Maître d'Antoine Clabault, fin du XV^e siècle. Amiens, Bibliothèque Municipale, ms. 0163, f. 155v



Fig. 14 - Monument funéraire de Ferry de Beauvoir, vers 1490, détail des peintures. Amiens, Cathédrale Notre-Dame

La scultura funeraria nell'isola di Sardegna tra XII e XIV secolo, rapporti e interazioni con la cultura figurativa del Mediterraneo occidentale



Fig. 15 - Arca con statua di un vescovo. Borutta (SS), chiesa di San Pietro di Sorres, navata nord



Fig. 16 - Sarcofago. Borutta (SS), chiesa di San Pietro di Sorres, navata nord



Fig. 17 - Soglia del portale d'ingresso. Borutta (SS), chiesa di San Pietro di Sorres

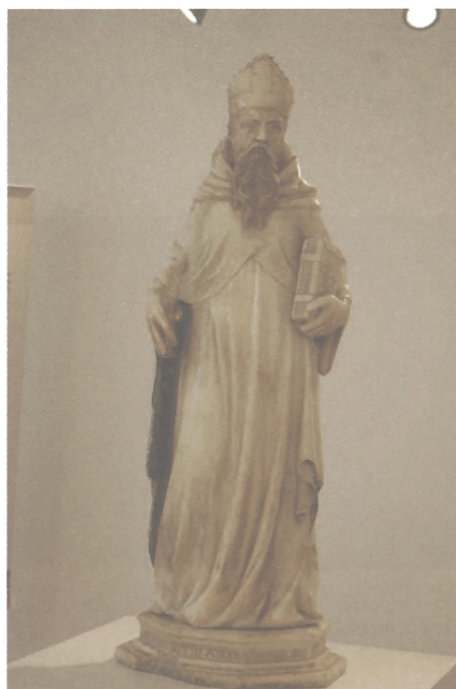


Fig. 18 - Statua di un vescovo. Oristano, Chiesa di San Francesco

A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro: 'dos cadernos de modelos' à *mise en abyme*



Fig. 19 - Túmulo de D. Inês de Castro (à esquerda) e túmulo de D. Pedro (à direita). Alcobça, igreja do mosteiro de Santa Maria



Fig. 20 - Túmulo de D. Dinis. Odivelas, igreja de São Dinis (à esquerda). Túmulo de Leonor Afonso. Santarém, igreja de Santa Clara (à direita)



Fig. 21 - Túmulo de D. Inês de Castro (à esquerda) e Túmulo de D. Pedro I (à direita), pormenores de microarquitettura. Alcobaça, igreja do mosteiro de Santa Maria



Fig. 22 - Túmulo de D. Inês de Castro, pormenores de microarquitettura em vários planos. Alcobaça, igreja do mosteiro de Santa Maria

Os túmulos góticos do Panteão dos Almeida em Abrantes. Estratégias de significação



Fig. 23 - Imagem comparativa, à escala, dos túmulos de: a) Infante D. Pedro, Batalha, mosteiro Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador; b) D. Diogo Fernandes de Almeida e c) D. Lopo de Almeida, Abrantes, igreja de Nossa Senhora do Castelo; d) D. Duarte Menezes, Santarém, igreja de São João do Alporão

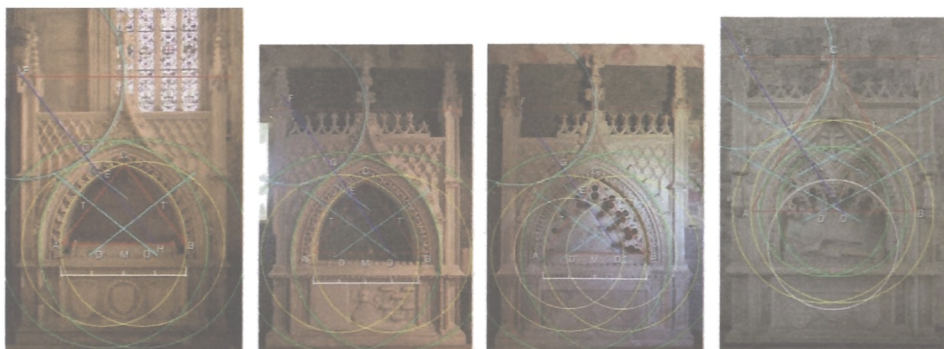


Fig. 24 - Imagem comparativa, à escala, dos traçados geométricos dos túmulos de: a) Infante D. Pedro, Batalha, mosteiro Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador; b) D. Diogo Fernandes de Almeida e c) D. Lopo de Almeida, Abrantes, igreja de Nossa Senhora do Castelo; d) D. Duarte Menezes, Santarém, igreja de São João do Alporão



Fig. 25 - Fotocomposição com os túmulos da Ínclita Geração no mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Capela do Fundador (da esquerda para a direita, D. Fernando, D. João, D. Henrique, e D. Pedro). Transposição do traçado geométrico do arco aferido no túmulo de D. Pedro, aplicado sobre o canopial invertido da janela

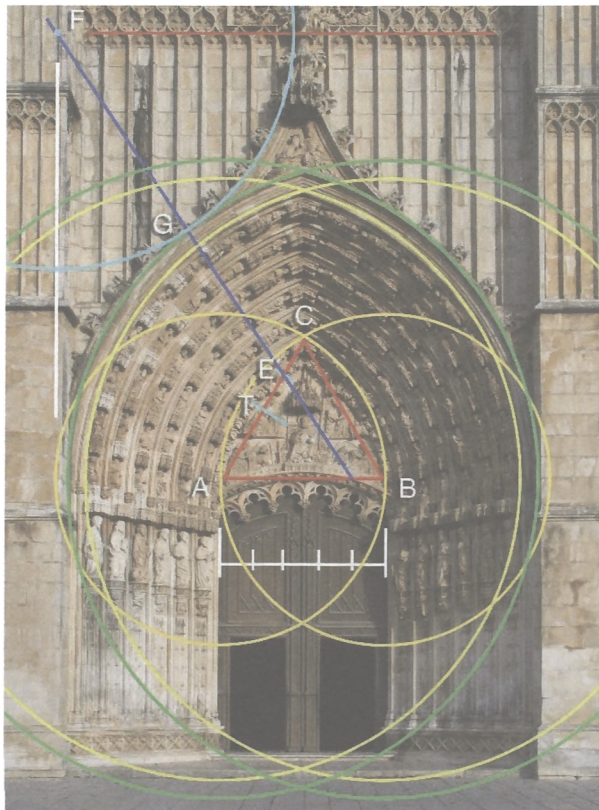


Fig. 26 - O portal axial da igreja do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, com o traçado geométrico do arco

Les tombeaux des conseillers du roi de France vers 1300: piété et politique sous les derniers Capétiens directs



Fig. 27 - Gisants de Raoul de Presles et Jeanne du Chastel, dessin d'auteur inconnu, ca. 1900, à l'origin dans l'église paroissiale de Saint-Pierre de Presles-et-Boves (Aisne). Soissons, Société archéologique, historique et scientifique de Soissons



Fig. 28 - Ancien enfeu du tombeau d'Enguerran de Marigny. Écouis (Eure), collégiale Notre-Dame Écouis

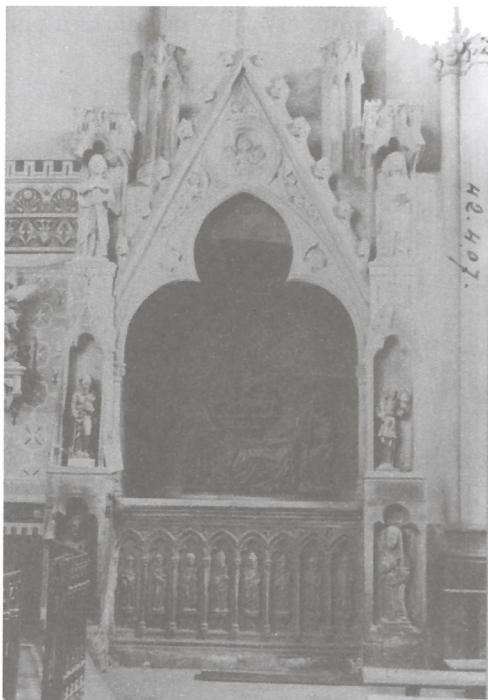


Fig. 29 - Tombeau de Gilles Aycelin de Montaigut. Billom (Puy-de-Dôme), collégiale Saint-Cerneuf-de-Billom, chapelle Notre-Dame-du-Rosaire



Fig. 30 - Tombeau probable de Guillaume de Mussy et son épouse. Mussy-sur-Seine (Aube), collégiale Saint-Pierre

Enquanto o mundo durar: tempo, espaço e memória a partir de três estudos de caso



Fig. 31 - Leão a ressuscitar uma cria. Túmulo do bispo Afonso Pires, base. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão



Fig. 32 - Leão clemente. Túmulo do bispo Afonso Pires, base. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão



Fig. 33 - Pantera. Túmulo do bispo Afonso Pires, base. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão



Fig. 34 - Túmulo de João Anes Gordo. Porto, Sé, capela de São João Evangelista. Fotografia de Sara Rocha



Fig. 35 - Coroação da Virgem. Túmulo de João Anes Gordo, detalhe. Porto, Sé, capela de São João Evangelista. Fotografia de Sara Rocha



Fig. 36 - Túmulo do bispo Afonso Pires, tampa. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão

La vittoria sulla morte. Osservazioni intorno all'arca di re Ladislao d'Angiò-Durazzo in San Giovanni a Carbonara a Napoli



Fig. 37 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara



Fig. 38 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo, particolare della loggia con le figure dei sovrani in maestà. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara



Fig. 39 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo, particolare della camera funebre. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara



Fig. 40 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo, particolare della statua equestre del sovrano. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara

Il soldato, il calligrafo e il sepolcro. La tomba di Antonio Rido in Santa Maria Nova a Roma

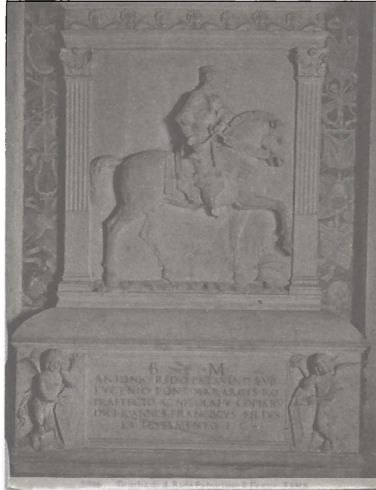


Fig. 41 - Tomba di Antonio Rido, circa 1466-1467. Roma, chiesa di Santa Maria Nova/Santa Francesca Romana (da: LUGANO, Placido, *Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana)*, Roma, 1923)



Fig. 42 - Bartolomeo Sanvito, frontespizio, Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1508, f. 1r, 1463-1464 (da: HOBSON-DE HAMEL, *Bartolomeo Sanvito*, Paris, 2009)



Fig. 43 - Tomba di Antonio Rido, circa 1466-1467, particolare. Roma, chiesa di Santa Maria Nova/Santa Francesca Romana



Fig. 44 - Bartolomeo Bellano, Pietà, particolare. Padova, chiesa di San Gaetano (da: KRAHN, *Bartolomeo Bellano*, München, 1988)

Una sepultura de alabastro convenyble a mi persona. El sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza, domus aeterna para la memoria y la salvación



Fig. 45 - Dibujo de la estatua yacente de doña Aldonza de Mendoza (de: *Semanario Pintoresco Español*, 1884, vol. II, p. 1)



Fig. 46 - Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza. Guadalajara, Museo



Fig. 47 - Frontal menor de la urna sepulcral de doña Aldonza de Mendoza. Guadalajara, Museo



Fig. 48 - Imagen de Adán procedente del sepulcro del clérigo Martín Fernández en la iglesia parroquial de Pozancos (Guadalajara). Sigüenza (Guadalajara), Museo Diocesano

Les éloges funèbres dans l'art funéraire de Terre Sainte et de Chypre à l'époque des croisades

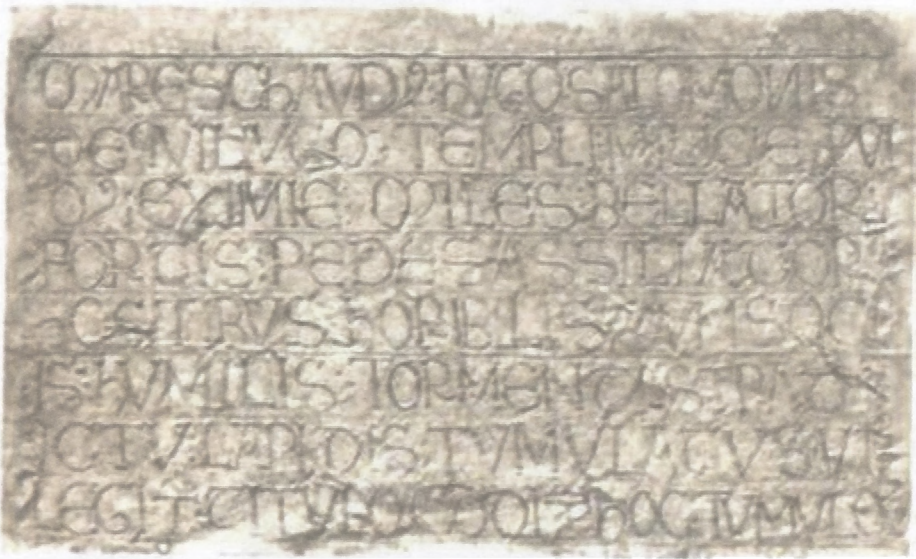


Fig. 49 - Reproduction de l'épithaphe d'Hugues Salomon du Quiliou (de: *Archives de l'Orient latin*, 1884, t II-A, p. 466)

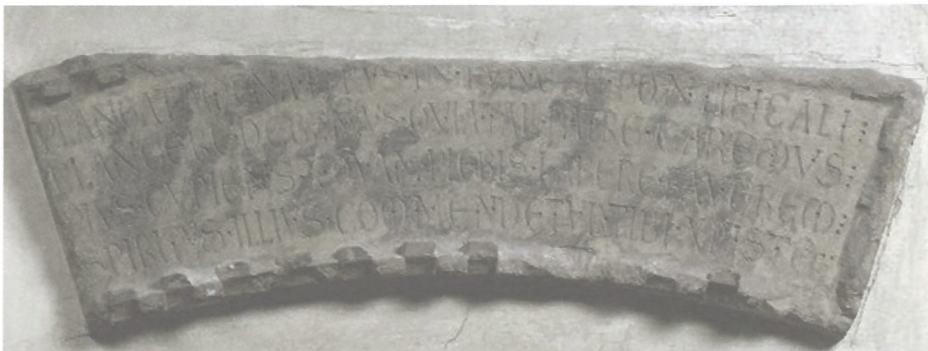


Fig. 50 - Reproduction de l'épithaphe tyrienne conservée au Musée de Cluny (Cl. 18 597) (de: <https://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=40>)

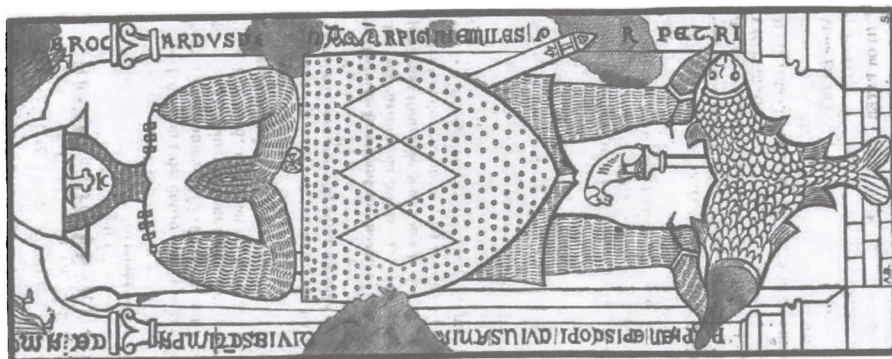


Fig. 51 - Esquisse de la plate-tombe du chevalier Bouchard de Charpigny (de: *Revue archéologique*, 1852, t. VIII-2, p. 581)

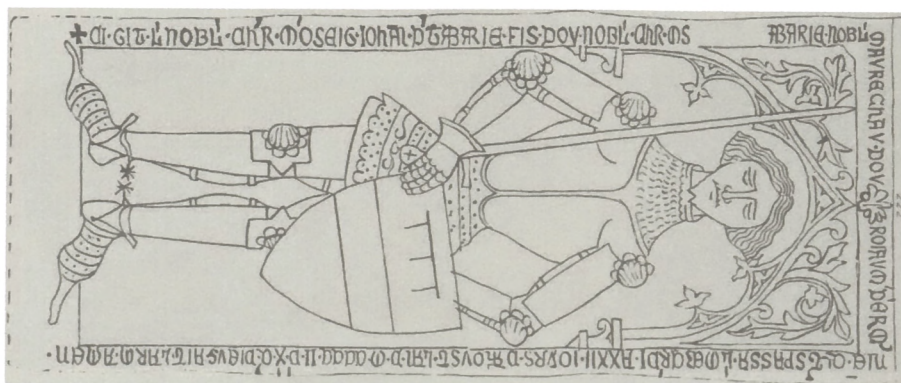


Fig. 52 - Esquisse de la plate-tombe du maréchal d'Arménie, Jean de Tibériade (de: CHAMBERLAYNE, Tankerville (ed.), *Lacrimae Nicossenses*, Paris, 1894, t. I, Pl. XVII, n° 222)

Le parole dei nobili. Epigrafi pseudo-parlanti e tombe nobiliari nella Napoli aragonese tra modelli culturali, propaganda politica e celebrazione familiare



Fig. 53 - Monumento di Sergianni Caracciolo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara



Fig. 54 - Monumento di Milizia Carafa. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore

Il Monumento Bossi già nella chiesa di San Marco a Milano: vicende critiche e proposte attributive



Fig. 55 – Bonino da Campione, Monumento di Gabriele Bossi (?). Milano, chiesa di San Marco



Fig. 56 - Maestro della lunetta di Viboldone, *Commendatio animae*. Collezione privata



Fig. 57 - Lunetta di Giacomo, Giacomo Magno e Vassallino Bossi. Campione d'Italia, Galleria Civica



Fig. 58 - Maestro della lunetta Bossi (?), Madonna con Bambino, San Giovanni Battista e donatore. Milano, Museo Bagatti Valsecchi

O Património como preservação ou construção da memória: a transladação dos túmulos de Pedro e Inês

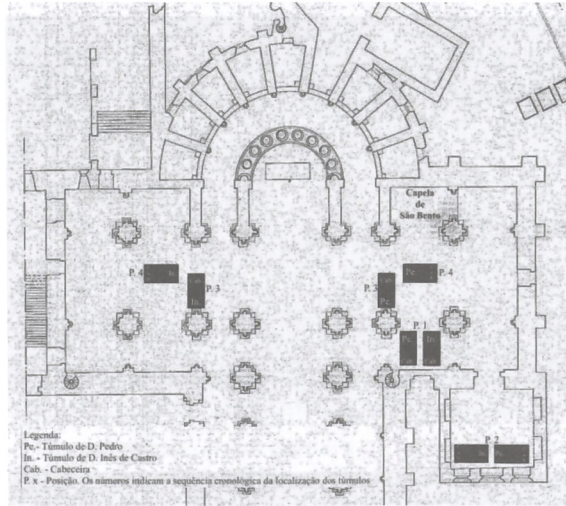


Fig. 59 – Planta da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, com as diferentes disposições das arcos tumulares de D. Pedro e de D. Inês de Castro entre os séculos XIV e XX (sequencialmente P.1, P.2, P.3 e P.4)

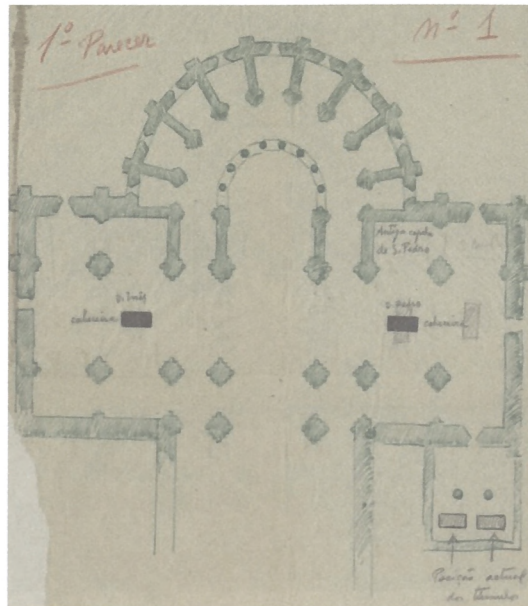


Fig. 60 - Proposta de Varela Aldemira para nova colocação dos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro no interior da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Parecer de Maio de 1940 (de: AHME, *Esclarecimentos acerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobaça*, PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967)

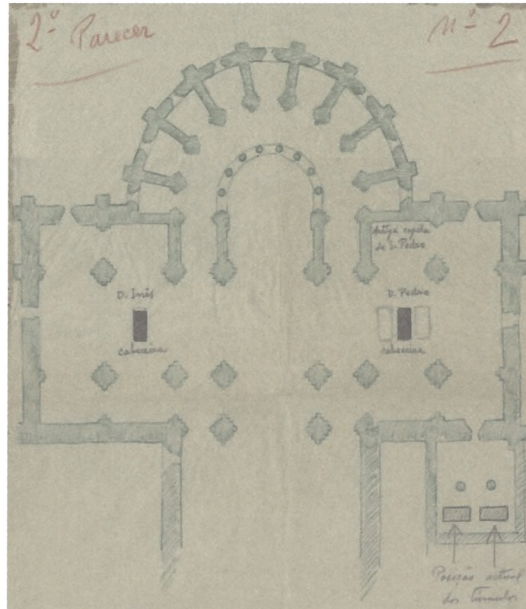


Fig. 61 - Proposta de Varela Aldemira para nova disposição dos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro no interior da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Parecer de Outubro de 1940 (de: AHME, *Esclarecimentos à cerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobaça*, PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967)

From *Imitazione* to Musealization: The Afterlife of Michelangelo's *Pietà* in the 16th– 18th centuries



Fig. 62 - Michelangelo, Pietà, 1499-1500. Roma, Saint Peter's basilica (from: CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication, Wikimedia Commons)

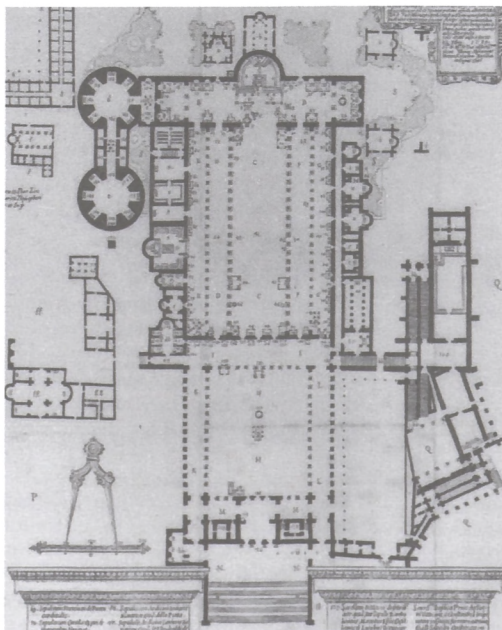


Fig. 63 - Tiberio Alfarano, Plan of Saint Peter's basilica, 1590, detail



Fig. 64 - Nanni di Baccio Bigio, Pietà, 1540-1549. Florence, Santo Spirito. (from: DeA Picture Library/Art Resource, NY)



Fig. 65 - Adamo Scultori, Pietà, 1566 (from: CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication, Metropolitan Museum of Art, NY)

Les tombes comme 'preuves' historiques dans les travaux d'érudition du XVII^e siècle: *l'Histoire de tous les cardinaux françois de naissance* de François Duchesne



Fig. 66 - François Duchesne, *Histoire de tous les cardinaux françois de naissance*, Livre II, p. 658. Frontispice du chapitre sur le cardinal Nicolas de Saint-Saturnin, reproduisant un détail de sa tombe dans l'église dominicaine de Clermont



Fig. 67 - Tombe du cardinal Nicolas de Saint-Saturnin, détail. Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), ancienne église dominicaine



Fig. 68 - François Duchesne, *Histoire de tous les cardinaux françois de naissance*, Livre II, p. 436. Frontispice du chapitre sur le cardinal Pierre des Prés, reproduisant sa tombe dans la collégiale Saint-Martin à Montpezat-de-Quercy



Fig. 69 - Tombe du cardinal Hugues Ayclin. Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), ancienne église dominicaine

Conjuntos sepulcrales en el Museo Nacional de Escultura: de Bigarny a Leoni. Exhibición, problemática y reflexiones



Fig. 70 - Capilla del Colegio de San Gregorio, vista general. Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Fig. 71 - Anónimo castellano, Escultura yacente del I marqués de Villafranca, madera policromada, finales del siglo XV. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

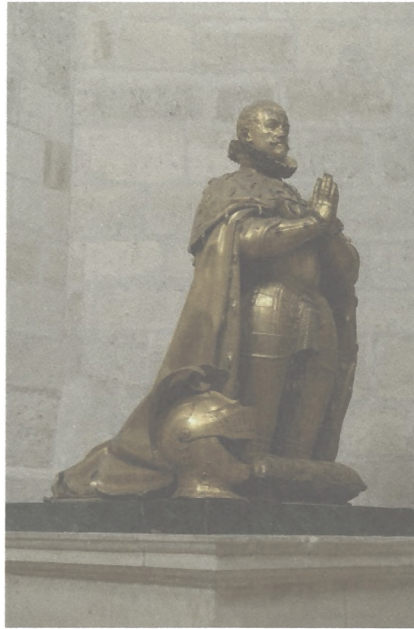


Fig. 72 - Pompeo Leoni, Juan de Arfe y colaboradores, Escultura orante del I duque de Lerma, bronce dorado, 1608. Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Fig. 73 - Pompeo Leoni, Juan de Arfe y colaboradores. Escultura orante de la I duquesa de Lerma, 1608. Bronce dorado. Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Fig. 74 - Felipe Bigarny y colaboradores, Sepulcro de Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, alabastro y piedra caliza, c. 1540. Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Fig. 75 - Felipe Bigarny y colaboradores, Sepulcro del padre de Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, detalles, alabastro, c. 1540. Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Fig. 76 - Anónimo burgalés, Entierro de Cristo, piedra caliza, primera mitad del siglo XVI. Valladolid, Museo Nacional de Escultura



Fig. 77 - Anónimo burgalés, *Ecce Homo* y Verónica, piedra caliza, Primera mitad del siglo XVI. Valladolid, Museo Nacional de Escultura

Testimonianze medievali nel Seicento romano. Dal collezionismo privato all'allestimento delle memorie funerarie in San Giovanni in Laterano



Fig. 78 - Ritratti di San Pietro e San Paolo provenienti dall'antico portico di S. Pietro. Città del Vaticano, Reverenda Fabbrica di San Pietro, (da: *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, 1989).



Fig. 79 - Angelo della Navicella. Boville Ernica, chiesa di San Pietro Ispano



Fig. 80 - Ritratto di papa Innocenzo III proveniente dall'antica abside di S. Pietro. Roma, Museo di Roma (da: *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, 1989)



Fig. 81 - Francesco Borromini, Rilievo del monumento funebre del cardinale 'del Portogallo' Antão Martins de Chaves. Wien, Graphische Sammlung Albertina

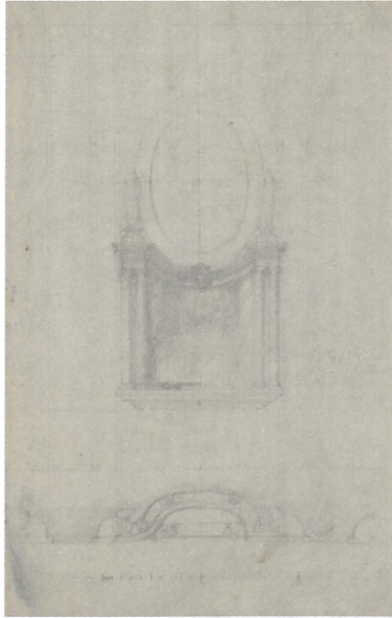


Fig. 82 - Francesco Borromini, Progetto del monumento funebre del cardinale 'del Portogallo' Antão Martins de Chaves. Wien, Graphische Sammlung Albertina



Fig. 83 - Francesco Borromini, Progetto per il monumento funebre di papa Alessandro III Bandinelli. Wien, Graphische Sammlung Albertina

Le tombeau de Philippe Pot: l'histoire matérielle de l'œuvre au service de sa conservation



Fig. 84 - Louis Boudan, Vue du côté gauche du tombeau de Philippe Pot, dessin, vers 1700, d'après un dessin de Pierre Palliot vers 1650, collection Gaignières. Paris, BnF, Réserve PE 4 f. 19



Fig. 85 - Vue du côté droit du tombeau de Philippe Pot, dessin adressé par dom Nicolas Cottheret à Moreau de Mautour avant 1736. Paris, BnF, Ms Bourgogne 4 f. 19



Fig. 86 - M^{lle} Duparc et M^{lle} Pillement, Le tombeau de Philippe Pot dans le jardin de l'hôtel de Ruffey, gravure d'après un dessin de J.M.S. Bence (de: LABORDE, *Les Monuments de la France*, Paris, 1816-1836, t. II, 1836, pl. CCXV)



Fig. 87 - Armand de Vesvrotte, tombeau de Philippe Pot dans le parc du château de Vesvrotte entre 1850 et 1855, photographie. Collection particulier



Fig. 88 - Le tombeau de Philippe Pot dans la salle André Beauneveu, Cour Carrée, photographie après 1889. Paris, Musée du Louvre, documentation du département des Sculptures

Cemeteries as museums, museums as cemeteries: exhibiting funerary sculpture in Spain, ca. 1880 to the present



Fig. 89 - Lorenzo Coullaut Valera, *Fragmento del mausoleo de los Marqueses de Linares*, plaster, ca. 1908. Photographed at the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in 1908. Current location unknown (from: *La Ilustracion Artística*, 18 May 1908, p. 331)



Fig. 90 - Quintín de Torre Berastegui, *Sculptural group for the tomb of the family of Pedro Maiz Arsuaga*, marble, ca. 1909-1915. Bilbao, Derio, Cemetery of Vista Alegre



Fig. 91 - Enric Clarasó Daudí, *Memento Homo*, on the tomb of the family of Alberto Aladrén, marble, ca. 1903. Zaragoza, Torrero cemetery



Fig. 92 - Julio Antonio, *Sculptural group for the tomb of Alberto Lemonier*, marble, bronze, glass and paint, 1917-1918. Photographed in its current location. Tarragona, Museu d'Art Modern

Ad futuram regis memoriam: para um projecto de recuperação, valorização e musealização do túmulo do rei D. Dinis



Fig. 93 - Suportes I e II do monumento fúnebre do rei D. Dinis: antes e depois da recomposição virtual. Elaboração gráfica: Alessandra Perluigi



Fig. 94 - Proposta de recolocação de um dos suportes do túmulo do infante Dinis de baixo do monumento fúnebre do rei D. Dinis. Elaboração gráfica: Alessandra Perluigi.



Fig. 95 - Proposta de reconstituição da policromia medieval da arca do monumento fúnebre do rei D. Dinis. Elaboração gráfica: Alessandra Perluigi

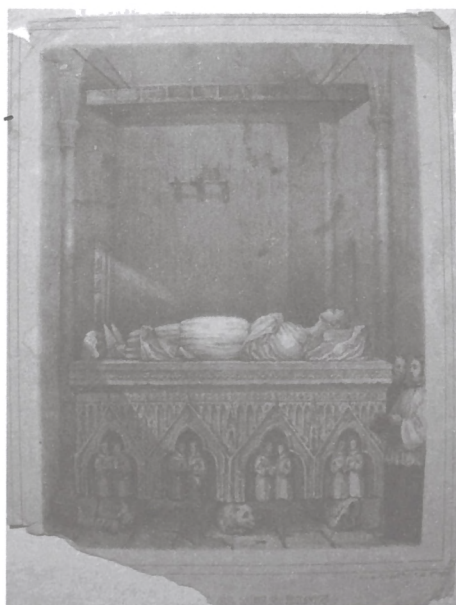


Fig. 96 - Manuel Bordalo Pinheiro, Litografia representando o monumento fúnebre do rei D. Dinis (de: *Jornal das Belas Artes*, s.d., s.p.)

Desvendando as cores medievais. Um estudo de caso: a Capela do Fundador em Santa Maria da Vitória, na Batalha



Fig. 97 - Vestígio de policromia em friso vegetalista de arçossólio. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador



Fig. 98 - Túmulo do infante D. Henrique. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador. Campanha de trabalho realizada pela equipa do IHA e do Laboratório HERCULES.



Fig. 99 - Reconstituição parcial da cor do túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador. Designer Nuno Carriço



Fig. 100 - Vestígio de padrão decorativo no altar do infante D. Pedro. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador

Escultura de Cristo Jacente. Dificuldades de intervenção de restauro



Fig. 101 - Cristo jacente, tampa do sarcófago, a) antes do tratamento e b) após do tratamento, em exposição. Coimbra, Centro Interpretativo do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha

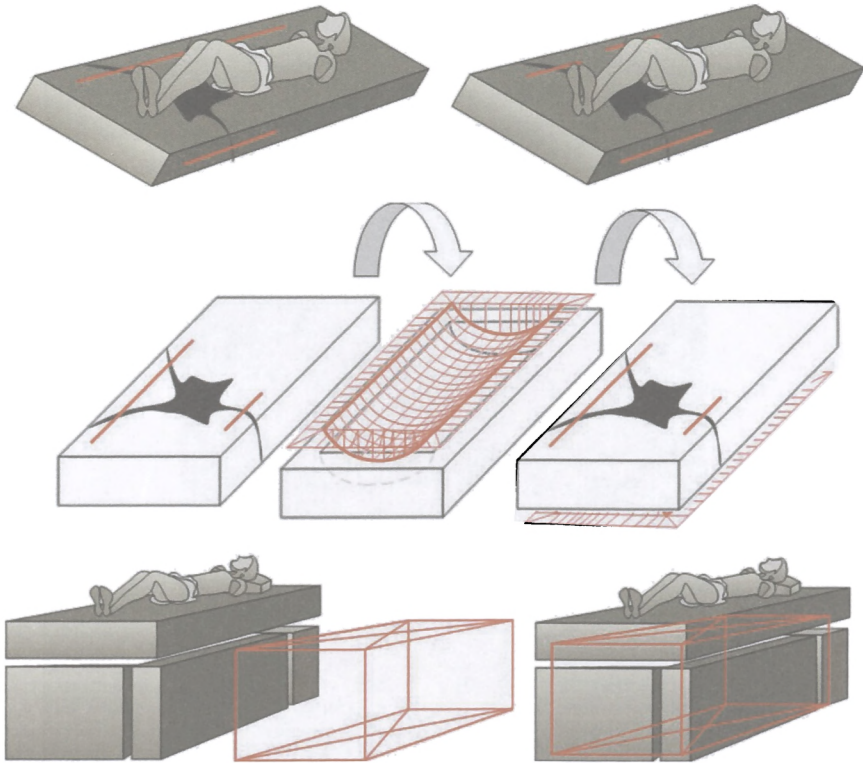


Fig. 102 - Hipóteses de resolução avaliadas: de cima para baixo, hipóteses 1, 2 e 3

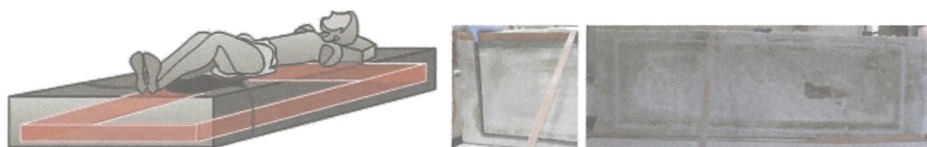


Fig. 103 - Hipótese adoptada (hipótese 4) e inserção de cinta metálica



Fig. 104 - Tratamento da tampa e jacente: fragilidade da tampa sob as pernas (em cima, à esquerda e direita), múltiplas furações na perna esquerda (em baixo, à esquerda) e oclusão da lacuna sob as pernas (em baixo, à direita)

Tipologias e o património artístico no Cemitério Consolação em São Paulo

Fig. 105 - Fachada principal do Cemitério da Consolação em São Paulo. Escritório Ramos de Azevedo. s/d © Instituto Moreira Salles



Fig. 106 - Túmulo sem identificação. São Paulo, Cemitério da Consolação



Fig. 107 - Túmulo sem identificação. São Paulo, Cemitério da Consolação



Fig. 108 - Prática de limpeza com os colaboradores do Cemitério da Consolação, 2016

The Salu Company in Laken: an unique funerary plaster collection

Fig. 109 - Aerial view of the Salu workshop just near the entrance of the Laken cemetery, 2011 ©vzw Epitaaf



Fig. 110 - The approved clay model from which a plaster model was made to 'translate' it into French white stone. Glass negative f1059 © Fonds Salu, vzw Epitaaf

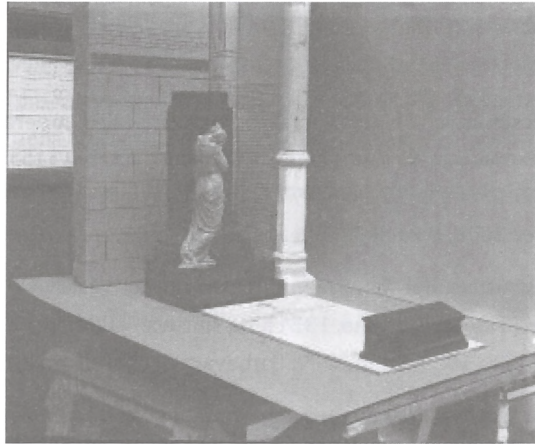


Fig. 111 - Set up of what appears to be the Van der Gugten monument in an architectural (interior) context. Glass negative f126 © Fonds Salu, vzw Epitaaf

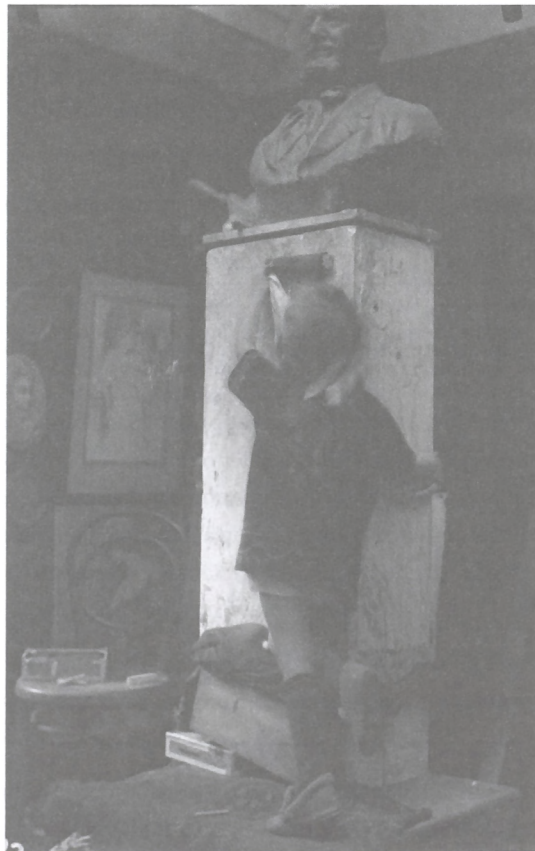


Fig. 112 - Six year-old Denise Salu is posing for her grandfather's monument Ernest Salu I. Glass negative f433 © Fonds Salu, vzw Epitaaf

ÍNDICE DAS FIGURAS

- Fig. 1 - Ipotesi ricostruttive del monumento funerario dell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo nella Cattedrale di Pisa (Tino di Camaino, 1313-1315). Da sinistra: Supino 1895, Valentiner 1935, Bauch 1976, Dan 1977 e 1984, Kreytenberg 1984, Tripps 1997, Cenci-Novello 2204, Herzner 2005, Baldelli 2007.....397
- Fig. 2 - Ipotesi ricostruttive del monumento funerario del vescovo Antonio d'Orso nella Cattedrale di Firenze (Tino di Camaino, 1321). Da sinistra: Valentiner 1935, Dan 177-1978, Tripps 1977, Kreytenberg 1979, Freni 2009, Barbavara di Gravellona 2015.....397
- Fig. 3 - Ipotesi ricostruttive del monumento funebre del cardinale Luca Fieschi nella Cattedrale di Genova (Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, circa 1340). Da sinistra: Botto 1987 (due proposte), Ciliento, Di Fabio 1991; Grossi Bianchi 1995; Kreytenberg 2016.....398
- Fig. 4 - a) Giovanni Pisano, Giustizia, veduta frontale e postica, 1313-1314, dal monumento della regina Margherita di Brabante nella chiesa di San Francesco di Castelletto, Genova. Genova, Galleria Nazionale della Liguria in Palazzo Spinola, Genova. b) Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, Virtù cardinali, circa 1340 (dal monumento del cardinale Luca Fieschi?). Genova, chiesa della Maddalena.....398
- Fig. 5 - Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, Frammenti dal monumento del cardinale Luca Fieschi, circa 1340. Genova, Museo di Sant'Agostino, in deposito presso il Museo Diocesano di Genova.....399
- Fig. 6 - Lupo di Francesco e Bonaiuto di Michele, Monumento funerario del cardinale Luca Fieschi nella situazione espositiva attuale. Genova, Museo Diocesano399
- Fig. 7 - a) Taddeo Carlone, attr., Progetto per la cappella di San Francesco addossata al muro sud del transetto di San Francesco di Castelletto ornata da una parte delle sculture provenienti dalla tomba di Margherita di Brabante, 1602. Genova, Archivio di Stato. b) Domenico Piaggio, Schizzo di una parte delle vestigia della tomba di Margherita di Brabante collocate *sopra la cappella di San Francesco* in San Francesco di Castelletto, disegno a inchiostro e acquarello, 1720. Genova, Biblioteca Civica Berio400
- Fig. 8 - Ipotesi (Di Fabio 2001) di disposizione relativa alle parti scultoree principali del monumento funerario di Margherita di Brabante, con le Virtù (a sinistra) e senza (a destra)400
- Fig. 9 - Ipotesi ricostruttive del monumento funebre di Margherita di Brabante. Da sinistra: Torriti 1960, Seidel 1987, Tripps 1997401

- Fig. 10 - Ipotesi ricostruttive del monumento funebre di Margherita di Brabante di Seidel 1987 e Tripps 1997 a paragone con i monumenti di Tino di Camaino ritenuti sue derivazioni, rispettivamente: a) Tomba del cardinale Riccardo Petroni nella Cattedrale di Siena, b) Tomba di Maria d'Ungheria nella chiesa di Santa Maria Donnaregina di Napoli401
- Fig. 11 - Monument funéraire d'Adrien de Hénencourt, 1530. Amiens, Cathédrale Notre-Dame402
- Fig. 12 - Tableau votif de la famille Fontaine provenant de l'ancienne église Saint-Rémi d'Amiens, vers 1480. Amiens, Musée de Picardie.....402
- Fig. 13 - Crucifixion, Missel à l'usage d'Amiens, attribué au Maître d'Antoine Clabault, fin du XV^e siècle403
- Fig. 14 - Monument funéraire de Ferry de Beauvoir, vers 1490, détail des peintures. Amiens, Cathédrale Notre-Dame.....403
- Fig. 15 - Arca con statua di un vescovo. Borutta (SS), chiesa di San Pietro di Sorres, navata nord.....404
- Fig. 16 - Sarcofago. Borutta (SS), chiesa di San Pietro di Sorres, navata nord404
- Fig. 17 - Soglia del portale d'ingresso. Borutta (SS), chiesa di San Pietro di Sorres.....405
- Fig. 18 - Statua di un vescovo. Oristano, Chiesa di San Francesco.....405
- Fig. 19 - Túmulo de D. Inês de Castro (à esquerda) e túmulo de D. Pedro (à direita). Alcobaça, igreja do mosteiro de Santa Maria.....406
- Fig. 20 - Túmulo de D. Dinis. Odivelas, igreja de São Dinis (à esquerda). Túmulo de Leonor Afonso. Santarém, igreja de Santa Clara (à direita)406
- Fig. 21 - Túmulo de D. Inês de Castro (à esquerda) e Túmulo de D. Pedro I (à direita), pormenores de microarquitectura. Alcobaça, igreja do mosteiro de Santa Maria.....407
- Fig. 22 - Túmulo de D. Inês de Castro, pormenores de microarquitectura em vários planos. Alcobaça, igreja do mosteiro de Santa Maria.....407
- Fig. 23 - Imagem comparativa, à escala, dos túmulos de: a) Infante D. Pedro, Batalha, mosteiro Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador; b) D. Diogo Fernandes de Almeida e c) D. Lopo de Almeida, Abrantes, igreja de Nossa Senhora do Castelo; d) D. Duarte Menezes, Santarém, igreja de São João do Alporão.....408
- Fig. 24 - Imagem comparativa, à escala, dos traçados geométricos dos túmulos de: a) Infante D. Pedro, Batalha, mosteiro Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador; b) D. Diogo Fernandes de Almeida e c) D. Lopo de Almeida, Abrantes, igreja de Nossa Senhora do Castelo; d) D. Duarte Menezes, Santarém, igreja de São João do Alporão408

- Fig. 25 - Fotocomposição com os túmulos da Ínclica Geração no mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Capela do Fundador (da esquerda para a direita, D. Fernando, D. João, D. Henrique, e D. Pedro). Transposição do traçado geométrico do arco aferido no túmulo de D. Pedro, aplicado sobre o canopial invertido da janela..... 409
- Fig. 26 - O portal axial da igreja do mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha, com o traçado geométrico do arco 409
- Fig. 27 - Gisants de Raoul de Presles et Jeanne du Chastel, dessin d'auteur inconnu, ca. 1900, à l'origin dans l'église paroissiale de Saint-Pierre de Presles-et-Boves (Aisne). Soissons, Société archéologique, historique et scientifique de Soissons 410
- Fig. 28 - Ancien enfeu du tombeau d'Enguerran de Marigny. Écouis (Eure), collégiale Notre-Dame Écouis..... 410
- Fig. 29 - Tombeau de Gilles Aycelin de Montaigut. Billom (Puy-de-Dôme), collégiale Saint-Cerneuf-de-Billom, chapelle Notre-Dame-du-Rosaire..... 411
- Fig. 30 - Tombeau probable de Guillaume de Mussy et son épouse. Mussy-sur-Seine (Aube), collégiale Saint-Pierre 411
- Fig. 31 - Leão a ressuscitar uma cria. Túmulo do bispo Afonso Pires, base. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão 412
- Fig. 32 - Leão clemente. Túmulo do bispo Afonso Pires, base. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão..... 412
- Fig. 33 - Pantera. Túmulo do bispo Afonso Pires, base. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão..... 413
- Fig. 34 - Túmulo de João Anes Gordo. Porto, Sé, capela de São João Evangelista. Fotografia de Sara Rocha 413
- Fig. 35 - Coroação da Virgem. Túmulo de João Anes Gordo, detalhe. Porto, Sé, capela de São João Evangelista. Fotografia de Sara Rocha 414
- Fig. 36 - Túmulo do bispo Afonso Pires, tampa. Lamego, igreja de São Pedro de Balsemão 414
- Fig. 37 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara..... 415
- Fig. 38 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo, particolare della loggia con le figure dei sovrani in maestà. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara..... 415
- Fig. 39 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo, particolare della camera funebre. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara..... 416

- Fig. 40 - Monumento funebre di re Ladislao d'Angiò-Durazzo, particolare della statua equestre del sovrano. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.....416
- Fig. 41 - Tomba di Antonio Rido, circa 1466-1467. Roma, chiesa di Santa Maria Nova/Santa Francesca Romana (da: LUGANO, Placido, *Santa Maria Nova (Santa Francesca Romana)*, Roma, 1923).....417
- Fig. 42 - Bartolomeo Sanvito, frontespizio, Marcus Tullius Cicero, *Epistolae ad Brutum, Quintum et Atticum*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1508, f. 1r, 1463-1464 (da: HOBSON-DE HAMEL, *Bartolomeo Sanvito*, Paris, 2009).....417
- Fig. 43 - Tomba di Antonio Rido, circa 1466-1467, particolare. Roma, chiesa di Santa Maria Nova/Santa Francesca Romana418
- Fig. 44 - Bartolomeo Bellano, Pietà, particolare. Padova, chiesa di San Gaetano (da: KRAHN, *Bartolomeo Bellano*, München, 1988).....418
- Fig. 45 - Dibujo de la estatua yacente de doña Aldonza de Mendoza (de: *Semanario Pintoresco Español*, 1884, vol. II, p. 1).....419
- Fig. 46 - Sepulcro de doña Aldonza de Mendoza. Guadalajara, Museo.....419
- Fig. 47 - Frontal menor de la urna sepulcral de doña Aldonza de Mendoza. Guadalajara, Museo420
- Fig. 48 - Imagen de Adán procedente del sepulcro del clérigo Martín Fernández en la iglesia parroquial de Pozancos (Guadalajara). Sigüenza (Guadalajara), Museo Diocesano420
- Fig. 49 - Reproduction de l'építaphe d'Hugues Salomon du Quiliou (de: *Archives de l'Orient latin*, 1884, t. II-A, p. 466).....421
- Fig. 50 - Reproduction de l'építaphe tyrienne conservée au Musée de Cluny (Cl. 18 597) (de: <https://www.sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=40>).....421
- Fig. 51 - Esquisse de la plate-tombe du chevalier Bouchard de Charpigny (de: *Revue archéologique*, 1852, t. VIII-2, p. 581).....422
- Fig. 52 - Esquisse de la plate-tombe du maréchal d'Arménie, Jean de Tibériade (de: CHAMBERLAYNE, Tankerville (ed.), *Lacrimae Nicossiensis*, Paris, 1894, t. I, Pl. XVII, n° 222) ...422
- Fig. 53 - Monumento di Sergianni Caracciolo. Napoli, chiesa di San Giovanni a Carbonara.423
- Fig. 54 - Monumento di Milizia Carafa. Napoli, chiesa di San Domenico Maggiore423
- Fig. 55 - Bonino da Campione, Monumento di Gabriele Bossi (?). Milano, chiesa di San Marco424
- Fig. 56 - Maestro della lunetta di Viboldone, *Commendatio animae*. Collezione privata424

| | |
|---|-----|
| Fig. 57 - Lunetta di Giacomo, Giacomo Magno e Vassallino Bossi. Campione d'Italia, Galleria Civica | 425 |
| Fig. 58 - Maestro della lunetta Bossi (?), Madonna con Bambino, San Giovanni Battista e donatore. Milano, Museo Bagatti Valsecchi | 425 |
| Fig. 59 - Planta da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, com as diferentes disposições das arcas tumulares de D. Pedro e de D. Inês de Castro entre os séculos XIV e XX (sequencialmente P.1, P.2, P.3 e P.4)..... | 426 |
| Fig. 60 - Proposta de Varela Aldemira para nova colocação dos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro no interior da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Parecer de Maio de 1940 (de: AHME, <i>Esclarecimentos àcerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobaça</i> , PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967)..... | 426 |
| Fig. 61 - Proposta de Varela Aldemira para nova disposição dos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro no interior da igreja do mosteiro de Santa Maria de Alcobaça. Parecer de Outubro de 1940 (de: AHME, <i>Esclarecimentos àcerca do local onde devem ficar os túmulos do Mosteiro de Alcobaça</i> , PT/MESG/AAC/JNE/G-A/02967)..... | 427 |
| Fig. 62 - Michelangelo, Pietà, 1499-1500. Roma, Saint Peter's basilica (from: CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication, Wikimedia Commons)..... | 428 |
| Fig. 63 - Tiberio Alfarano, Plan of Saint Peter's basilica, 1590, detail..... | 428 |
| Fig. 64 - Nanni di Baccio Bigio, Pietà, 1540-1549. Florence, Santo Spirito. (from: DeA Picture Library/Art Resource, NY | 429 |
| Fig. 65 - Adamo Scultori, Pietà, 1566 (from: CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication, Metropolitan Museum of Art, NY) | 429 |
| Fig. 66 - François Duchesne, <i>Histoire de tous les cardinaux françois de naissance</i> , Livre II, p. 658. Frontispice du chapitre sur le cardinal Nicolas de Saint-Saturnin, reproduisant un détail de sa tombe dans l'église dominicaine de Clermont..... | 430 |
| Fig. 67 - Tombe du cardinal Nicolas de Saint-Saturnin, détail. Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), ancienne église dominicaine..... | 430 |
| Fig. 68 - François Duchesne, <i>Histoire de tous les cardinaux françois de naissance</i> , Livre II, p. 436. Frontispice du chapitre sur le cardinal Pierre des Prés, reproduisant sa tombe dans la collégiale Saint-Martin à Montpezat-de-Quercy..... | 431 |
| Fig. 69 - Tombe du cardinal Hugues Aycelin. Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), ancienne église dominicaine | 431 |

- Fig. 70 - Capilla del Colegio de San Gregorio, vista general. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....432
- Fig. 71 - Anónimo castellano, Escultura yacente del I marqués de Villafranca, madera policromada, finales del siglo XV. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....432
- Fig. 72 - Pompeo Leoni, Juan de Arfe y colaboradores, Escultura orante del I duque de Lerma, bronce dorado, 1608. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....433
- Fig. 73 - Pompeo Leoni, Juan de Arfe y colaboradores. Escultura orante de la I duquesa de Lerma, 1608. Bronce dorado. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....433
- Fig. 74 - Felipe Bigarny y colaboradores, Sepulcro de Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, alabastro y piedra caliza, c. 1540. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....434
- Fig. 75 - Felipe Bigarny y colaboradores, Sepulcro del padre de Diego de Avellaneda, obispo de Tuy, detalles, alabastro, c. 1540. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....434
- Fig. 76 - Anónimo burgalés, Entierro de Cristo, piedra caliza, primera mitad del siglo XVI. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....435
- Fig. 77 - Anónimo burgalés, *Ecce Homo* y Verónica, piedra caliza, Primera mitad del siglo XVI. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.....435
- Fig. 78 - Ritratti di San Pietro e San Paolo provenienti dall'antico portico di S. Pietro. Città del Vaticano, Reverenda Fabbrica di San Pietro, (da: *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, 1989).....436
- Fig. 79 - Angelo della Navicella. Boville Ernica, chiesa di San Pietro Ispano.....436
- Fig. 80 - Ritratto di papa Innocenzo III proveniente dall'antica abside di S. Pietro. Roma, Museo di Roma (da: *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, 1989).....437
- Fig. 81 - Francesco Borromini, Rilievo del monumento funebre del cardinale 'del Portogallo' Antão Martins de Chaves. Wien, Graphische Sammlung Albertina.....437
- Fig. 82 - Francesco Borromini, Progetto del monumento funebre del cardinale 'del Portogallo' Antão Martins de Chaves. Wien, Graphische Sammlung Albertina.....438
- Fig. 83 - Francesco Borromini, Progetto per il monumento funebre di papa Alessandro III Bandinelli. Wien, Graphische Sammlung Albertina.....438
- Fig. 84 - Louis Boudan, Vue du côté gauche du tombeau de Philippe Pot, dessin, vers 1700, d'après un dessin de Pierre Palliot vers 1650, collection Gaignières. Paris, BnF, Réserve PE 4 f. 19.....439
- Fig. 85 - Vue du côté droit du tombeau de Philippe Pot, dessin adressé par dom Nicolas Cotheret à Moreau de Mautour avant 1736. Paris, BnF, Ms Bourgogne 4 f. 19.....439

- Fig. 86 - M^{lle} Duparc et M^{lle} Pillement, Le tombeau de Philippe Pot dans le jardin de l'hôtel de Ruffey, gravure d'après un dessin de J.M.S. Bence (de: LABORDE, *Les Monuments de la France*, Paris, 1816-1836, t. II, 1836, pl. CCXV) 440
- Fig. 87 - Armand de Vesvrotte, tombeau de Philippe Pot dans le parc du château de Vesvrotte entre 1850 et 1855, photographie. Collection particulier 440
- Fig. 88 - Le tombeau de Philippe Pot dans la salle André Beauneveu, Cour Carrée, photographie après 1889. Paris, Musée du Louvre, documentation du département des Sculptures..... 441
- Fig. 89 - Lorenzo Coullaut Valera, *Fragmento del mausoleo de los Marqueses de Linares*, plaster, ca. 1908. Photographed at the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in 1908. Current location unknown (from: *La Ilustracion Artística*, 18 May 1908, p. 331) 442
- Fig. 90 - Quintín de Torre Berastegui, Sculptural group for the tomb of the family of Pedro Maiz Arsuaga, marble, ca. 1909-1915. Bilbao, Derio, Cemetery of Vista Alegre 442
- Fig. 91 - Enric Clarasó Daudí, *Memento Homo*, on the tomb of the family of Alberto Aladrén, marble, ca. 1903. Zaragoza, Torrero cemetery 443
- Fig. 92 - Julio Antonio, Sculptural group for the tomb of Alberto Lemonier, marble, bronze, glass and paint, 1917-1918. Photographed in its current location. Tarragona, Museu d'Art Modern..... 443
- Fig. 93 - Suportes I e II do monumento fúnebre do rei D. Dinis: antes e depois da recomposição virtual. Elaboração gráfica: Alessandra Perluigi..... 444
- Fig. 94 - Proposta de recolocação de um dos suportes do túmulo do infante Dinis de baixo do monumento fúnebre do rei D. Dinis. Elaboração gráfica: Alessandra Perluigi..... 444
- Fig. 95 - Proposta de reconstituição da policromia medieval da arca do monumento fúnebre do rei D. Dinis. Elaboração gráfica: Alessandra Perluigi..... 445
- Fig. 96 - Manuel Bordalo Pinheiro, Litografia representando o monumento fúnebre do rei D. Dinis (de: *Jornal das Belas Artes*, s.d., s.p.) 445
- Fig. 97 - Vestígio de policromia em friso vegetalista de arcossólio. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador 446
- Fig. 98 - Túmulo do infante D. Henrique. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador. Campanha de trabalho realizada pela equipa do IHA e do Laboratório HERCULES. 446
- Fig. 99 - Reconstituição parcial da cor do túmulo de D. João I e D. Filipa de Lencastre. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador. Designer Nuno Carriço 447

- Fig. 100 - Vestígio de padrão decorativo no altar do infante D. Pedro. Batalha, mosteiro de Santa Maria da Vitória, Capela do Fundador.....447
- Fig. 101 - Cristo jacente, tampa do sarcófago, a) antes do tratamento e b) após do tratamento, em exposição. Coimbra, Centro Interpretativo do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha.....448
- Fig. 102 - Hipóteses de resolução avaliadas: de cima para baixo, hipóteses 1, 2 e 3448
- Fig. 103 - Hipótese adoptada (hipótese 4) e inserção de cinta metálica.....449
- Fig. 104 - Tratamento da tampa e jacente: fragilidade da tampa sob as pernas (em cima, à esquerda e direita), múltiplas furações na perna esquerda (em baixo, à esquerda) e oclusão da lacuna sob as pernas (em baixo, à direita).....449
- Fig. 105 - Fachada principal do Cemitério da Consolação em São Paulo. Escritório Ramos de Azevedo.450
- Fig. 106 - Túmulo sem identificação. São Paulo, Cemitério da Consolação450
- Fig. 107 - Túmulo sem identificação. São Paulo, Cemitério da Consolação451
- Fig. 108 - Prática de limpeza com os colaboradores do Cemitério da Consolação, 2016.....451
- Fig. 109 - Aerial vue of the Salu workshop just near the entrance of the Laken cemetery, 2011 ©vzw Epitaaf452
- Fig. 110 - The approved clay model from which a plaster model was made to 'translate' it into French white stone. Glass negative f1059 © Fonds Salu, vzw Epitaaf452
- Fig. 111 - Set up of what appears to be the Van der Gugten monument in an architectural (interior) context. Glass negative f126 © Fonds Salu, vzw Epitaaf453
- Fig. 112 - Six year-old Denise Salu is posing for her grandfather's monument Ernest Salu I. Glass negative f433 © Fonds Salu, vzw Epitaaf.....453

A escultura tumular constitui uma fonte privilegiada para o perscrutar da Idade Média, amplamente reconhecida e consideravelmente explorada pela comunidade científica internacional. O túmulo medieval, simultaneamente fenómeno artístico, estético, espiritual, histórico, antropológico, sociológico e cultural, obriga a uma abordagem ampla e interdisciplinar.

Desvendando personagens e processos, materializando pensamentos, combinando, de forma dinâmica e complexa, revelações do corpo e da alma de uma existência individual que assim se perpetua, o *moimento* abre-nos uma janela sobre realidades por outro meio difíceis – ou impossíveis – de alcançar.

Da criação à musealização: é neste ciclo de longa duração e multifacetado, nesta espécie de vida total dos monumentos funerários, que se pretende repensar, entender, questionar e perspectivar o túmulo medieval neste volume que reúne contributos de investigadores, museólogos e restauradores de diversas nacionalidades revelando a riqueza, a pertinência e o potencial da temática.



FUNDAÇÃO
MILLENNIUM
BCP

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA DE LÍNGUA, INOVACÃO E EFICIÊNCIA ACADÉMICA

EM
INSTITUTO DE
ESTUDIOS MEDIEVAIS
1386-0018 / FCT

IH INSTITUTO
DE HISTÓRIA
DA ARTE

b **cleba** **belas-artes**
a **ulisboa**

CÂMARA MUNICIPAL
Odielas