

**Os códices iluminados da corte portuguesa no século XV (1400-1470):  
a origem, a produção e os usos a partir de uma abordagem  
interdisciplinar**

**Catarina Isabel Martins Tibúrcio**

**Tese de Doutoramento em História da Arte Medieval**

**Julho de 2022**

**Versão revista**

## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

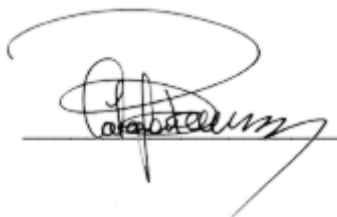
O candidato,



Lisboa, 20 de Julho de 2022

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,



Lisboa, 20 de Julho de 2022

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em História da Arte Medieval, realizada sob a orientação científica da Doutora Catarina Fernandes Barreira e da Professora Doutora Maria de Lurdes Rosa

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Bolsa de Doutoramento da FCT (SFRH/BD/114758/2016)

À luz da minha alma,

As minhas Marias

Ao meu coração,

Luís Rêpas

“Grande é o poder do hábito. Ele ensina-nos a suportar o cansaço e a desprezar feridas e sofrimento”

Marco Túlio Cícero



**OS CÓDICES ILUMINADOS PORTUGUESES NO SÉCULO XV (1400-1470):  
A ORIGEM, A PRODUÇÃO E OS USOS A PARTIR DE UMA ABORDAGEM  
INTERDISCIPLINAR**

**CATARINA MARTINS TIBÚRCIO**

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| Índice  | 6   |
| Abreviaturas e siglas   | 10  |
| Agradecimentos  | 12  |
| Resumo  | 15  |
| Introdução  | 17  |
| 1. Estado da Questão  | 19  |
| 1.1. O <i>corpus</i> de estudo  | 19  |
| 1.2. Crónica de D. Duarte de Meneses, Manuscrito Livraria 520, Arquivo Nacional da Torre do Tombo   | 20  |
| 1.3. Crónica dos feitos da Guiné, Manuscrito Portugais 41, da Biblioteca Nacional de França   | 31  |
| 1.4. Crónica Geral de Espanha de 1344, Manuscrito 1 Série Azul, Academia das Ciências de Lisboa e Manuscrito Portugais 9, Biblioteca Nacional de França                     | 59  |
| 1.5. Leal Conselheiro e Livro da Ensinança, Manuscrito Portugais 5, da Biblioteca Nacional de França  | 96  |
| 1.6. Livro da Virtuosa Benfeitoria, Manuscrito Cofre nº 12, da Biblioteca Municipal de Viseu e Manuscrito cota 9/5487, da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid | 133 |
| 1.7. Vida e feitos de Júlio César, Manuscrito Q-I-17, da Real Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo do Escorial em Madrid   | 147 |
| 2. Estudo codicológico  | 158 |
| 2.1. Encadernação   | 164 |
| 2.1.1. Coberturas e planos  | 168 |
| 2.1.2. Nervos e tranchefilas  | 182 |
| 2.1.3. Guardas  | 186 |

|   |     |
|---|-----|
| 2.1.4. Costuras                               | 188 |
| 2.1.5. Cortes do livro                        | 189 |
| 2.1.6. Apoios                                 | 189 |
| 2.2. Estruturação                             | 191 |
| 2.2.1. Sequência e estrutura dos cadernos     | 191 |
| 2.2.2. Regra de Gregory                       | 193 |
| 2.2.3. Empaginação                            | 202 |
| 2.2.4. Picotamento                            | 204 |
| 2.2.5. Justificação                           | 209 |
| 2.2.6. Foliotação                             | 213 |
| 3. Estudo paleográfico                        | 238 |
| 3.1. Morfologia                               | 257 |
| 3.2. Abreviaturas                             | 287 |
| 3.3. Pontuação                                | 289 |
| 3.4. Metrologia – Graphoskop                  | 290 |
| 4. Estudo artístico                           | 325 |
| 4.1. Decoração maior                          | 325 |
| 4.1.1. Cercaduras e iniciais de prólogo       | 325 |
| 4.1.2. Iniciais a cores e ouro                | 335 |
| 4.1.3. Iniciais a cores e filigranadas        | 339 |
| 4.2. Decoração menor                          | 349 |
| 4.2.1. Títulos dos capítulos                  | 349 |
| 4.2.2. Remates dos títulos dos capítulos      | 351 |
| 4.2.3. Caldeirões                             | 354 |
| 4.2.4. Letras caligrafadas e hastes decoradas | 358 |
| 4.2.5. Letrinhas                              | 365 |
| 4.2.6. Letras de espera                       | 366 |
| 4.2.7. Reclamos e assinaturas                 | 368 |
| 4.3. Marcas de uso                            | 374 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.3.1. Emendas  | 374 |
| 4.3.2. Notas  | 376 |
| 4.3.3. Sinalefas  | 379 |
| 5. Estudo laboratorial  | 389 |
| 5.1. Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta (UVF)  | 392 |
| 5.2. Fotografia de Infravermelhos (IV)  | 396 |
| 5.3. Microscopia Digital (MD)   | 397 |
| 5.4. Espectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X (EDXRF); Microespectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X ( $\mu$ XRF) | 398 |
| 5.5. Espectroscopia de refletância por fibra ótica, no comprimento de onda do visível e ultravioleta (Vis-UV FORS)  | 401 |
| 5.6. Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR)   | 402 |
| 5.7. Tintas – Escrita   | 405 |
| 5.8. Tintas e metais nobres – Iluminura   | 412 |
| 5.8.1. Azul   | 412 |
| 5.8.2. Verde  | 420 |
| 5.8.3. Laranja  | 424 |
| 5.8.4. Rosa   | 427 |
| 5.8.5. Amarelo  | 430 |
| 5.8.6. Violeta  | 431 |
| 5.8.7. Vermelho   | 432 |
| 5.8.8. Carnação   | 433 |
| 5.8.9. Ouro   | 433 |
| 6. Caminhos para uma proposta interpretativa e pistas para contextualização histórica da produção dos oito códices  | 442 |
| Conclusão   | 472 |
| Fontes e Bibliografia   | 475 |
| Índice de figuras   | 530 |

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Índice de quadros | 534 |
| Índice de anexos  | 535 |

## ABREVIATURAS E SIGLAS

ACL – Academia das Ciências de Lisboa

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BMV – Biblioteca Municipal de Viseu

BNF – Biblioteca Nacional de França

BRHAM – Biblioteca da Real Academia de História de Madrid

BRME – Biblioteca do Real Mosteiro de San Lorenzo do Escorial

CDDM – Crónica de D. Duarte de Meneses

CFG – Crónica dos feitos da Guiné

CGEL – Crónica Geral de Espanha de 1344 de Lisboa

CGEP – Crónica Geral de Espanha de 1344 de Paris

EDXRF – Espectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X

E-RIHS – European Research Infrastructure for Heritage Science

Fl. – Fólio

Ms. - Manuscrito

FTIR – Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier

IV – Fotografia de Infravermelhos

LACLE – Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela

LVBV – Livro da Virtuosa Benfeitoria de Viseu

LVBM – Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid

MD – Microscopia Digital

MOLAB – Laboratório móvel

UVF – Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta

VFJC – Vida e feitos de Júlio César

Vis-UV FORS – Espectroscopia de refletância por fibra ótica, no comprimento de onda do visível e ultravioleta

$\mu$ XRF – Microespectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X

## AGRADECIMENTOS

No final do caminho somos invadidos por um sentimento contraditório. A enorme satisfação pela missão cumprida e a nostalgia de mais um pedaço de vida que ficou para trás, até agora, o mais marcante de todos. Nestes anos de doutoramento, por vicissitudes várias da vida, porque é disso que se trata, de vida, o que era para ser realizado em quatro anos multiplicou-se por dois e ainda mais um pouco. Nestes dez anos de doutoramento cresci imensamente enquanto investigadora, amadureci outro tanto enquanto ser humano. As linhas que cada dia lemos, as outras que cada dia escrevemos (e o quanto nos debatemos para as escrever!), as questões que constantemente colocamos, reformulamos, recolocamos, a curiosidade, o debate, a troca de ideias, de experiências, os desafios, os problemas, as dificuldades que superamos (que num primeiro momento julgamos tantas vezes inultrapassáveis) ao longo do trajeto, vão fazendo de nós, e em especial de nós investigadores, não só pessoas mais bem preparadas para o mundo académico e profissional, mas melhores pessoas *tout-court*, por nos confrontarmos diariamente com os nossos limites, com o melhor e o pior de nós: vontade e preguiça, força e fraqueza, egoísmo e generosidade, paciência e ansiedade, arrogância e humildade, equilíbrio e desequilíbrio. Trabalhamos e buscamos incansavelmente, e muitas vezes involuntariamente, a nossa *virtuosa benfeitoria*, ou, pelo menos, será esse o desígnio. E nesta caminhada nunca estamos sozinhos. Durante estes anos cruzei-me com muita gente que sempre me acrescentou e me mostrou, conscientes ou não disso, a direção certa. Quero por isso agradecer, em primeiro lugar, às minhas queridas orientadoras de tese, Catarina Fernandes Barreira e Professora Maria de Lurdes Rosa que, com a sua amizade, infinita boa vontade, persistência e altruísmo me deram tanto, me ensinaram tanto. Ao Instituto de Estudos Medievais, nas pessoas da querida Professora Maria João Branco e do Ricardo Cordeiro, pelo constante respaldo e apoio em qualquer situação. Aos meus estimados colegas de instituto, Gonçalo Silva, João Luís Fontes, Mário Farelo, Paulo Lopes, à querida Professora Maria Adelaide Miranda pela sua bondade, disponibilidade e auxílio. Ao caro colega da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Filipe Alves Moreira, pelos valiosos esclarecimentos e troca de ideias a respeito do texto da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. À querida María Pandiello Fernández pelos debates profícuos em torno da mesma crónica. Ao Pedro Pinto pela sempre avisada opinião e à Ana Pereira Ferreira pela sua dedicação



incrível e pela grande parceira de projetos que é. Voltando ao meu instituto, um obrigada especialíssimo à minha companheira de jornada, Paula Cardoso, por se ter tornado minha amiga e por tanto me ter ajudado ao longo destes anos. Quero agradecer particularmente também ao Professor Luís Urbano Afonso, que no ano ido de 2012 me entregou a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa para que eu a estudasse e mais tarde me deu a ideia base do meu projeto de doutoramento. A todos os professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, de onde parti para esta aventura. Ao Instituto de História da Arte, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, aos professores e colegas com quem partilhei as unidades curriculares que tão enriquecedoras foram. À Professora Ana Isabel Buescu e ao Professor Pedro Cardim por me abrirem as portas das suas salas onde aprendi e esclareci muitas dúvidas. Igualmente ao Professor Bernardo de Sá Nogueira por debater comigo questões centrais à minha pesquisa. Agradeço também todos os ensinamentos às queridas Inês Correia e Professora Conceição Casanova. Ao saudoso Professor José Marques que me marcou pela excepcional atenção e dedicação; e à Professora Maria José de Azevedo Santos pela sua generosidade. Estou muito reconhecida pelo contributo fulcral que foram nesta investigação todos os responsáveis das instituições custodiais: o Professor Artur Anselmo e a Dra. Cristina Tomé, da Academia das Ciências de Lisboa; o Dr. Silvestre Lacerda, a Dra. Teresa Araújo, a Dra. Carla Lobo, e a Dra. Anabela Ribeiro, do Arquivo Nacional Torre do Tombo e seu Gabinete de Conservação e Restauro; a Dra. Teresa Almeida, da Biblioteca Municipal de Viseu; a Dra. Charlotte Denoël, do Departamento de Manuscritos, da Biblioteca Nacional de França; a Dra. Asunción Miralles de Imperial y Pascal del Pobil, da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid; o Dr. José del Valle Merino, D. Ángel Balao e o Dr. Jaime Sepulcre Samper, da Real Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo do Escorial. Não poderia deixar de mostrar aqui a minha grande gratidão pela excelente parceria com o Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora, pela experiência fantástica que me foi possibilitada pelo Professor António Candeias, e que dividi com as minhas queridas companheiras de equipa, Ana Cardoso, Catarina Miguel, Sara Valadas e Sílvia Scardina. Por fim, mas não em último, de todo o meu coração agradeço à minha família e amigos pelo amor que me dedicaram em todos os momentos que foram mais de ausência do que de presença. Ao Luís, por ser meu amor, amigo e mestre, por ter evoluído tanto ao seu lado e aprendido a desafiar tamanhos obstáculos. Por me ter visto dentro dos seus olhos no segundo em que entrou na minha vida. A tese

que agora apresento não seria a mesma sem ele. E aos meus dois amores pequeninos e infinitos que nasceram no decurso do doutoramento. Com elas conheci o desafio, cansaço, desespero e desmesurada felicidade que é ser mãe.

## RESUMO

A presente tese de doutoramento centra-se num conjunto de oito códices iluminados seculares quatrocentistas e tem como objetivo principal provar que todos foram produzidos num mesmo local: o *scriptorium* da corte régia, que já se organizaria como tal, desde o reinado de D. João I ou o de D. Duarte. Paralelamente, e como base probatória deste pressuposto, procurou-se desvendar o maior número possível de aspetos relacionados com o *modus operandi* que esteve por detrás da manufatura destes códices. Neste sentido, apresenta-se um estudo analítico, integrado e comparatista detalhado que engloba as vertentes codicológica, paleográfica, artística e laboratorial, a partir do qual se reposiciona a data de conceção de alguns destes manuscritos, se traça, na medida do fazível, o seu meio de produção (em termos espaciais, materiais, técnicos e humanos) e se perscrutam as ligações que existiam entre o *scriptorium* de corte e os outros centros da administração pública, mormente a Chancelaria régia. Finalmente, sustentados nos mesmos dados, completam-se os seus percursos de vida e os usos que lhes foram dados.

Palavras-chave: Códice, iluminura, século XV, *scriptorium*.

## ABSTRACT

This doctoral thesis focuses on a set of eight 15th-century secular illuminated codices and its main goal is to prove that all of them were produced in the same place: the *scriptorium* of the royal court, which already existed, as such, since the reign of D. João I or D. Duarte. At the same time, and as proof of this assumption, we sought to uncover as many aspects as possible related to the *modus operandi* behind the manufacture of these codices. A detailed analytical and comparative study is presented, encompassing codicological, palaeographical, artistic and laboratory characteristics, from which the date of conception of some is repositioned, their means of production (in spatial, material, technical and human terms) are outlined and the connections that existed between the court *scriptorium* and the other centres of public administration, especially the royal chancellery, are scrutinised. Finally, based on the same data, we complete their life paths and their uses.

Keywords: Codices, illumination, 15<sup>th</sup> century, *scriptorium*.

## INTRODUÇÃO

A tese de doutoramento que apresentamos nas páginas que se seguem teve início em 2013, na altura, com o firme propósito de se efetuar um estudo artístico comparativo entre o que hoje conhecemos como sendo a produção secular de códices iluminados, em ambiente cortesão, durante o século XV português. Mais tarde essa primeira ideia de linha de investigação evoluiu para outra mais holística. Abandonámos o estudo centrado exclusivamente na iluminura e apostámos noutra, muito mais abrangente do ponto de vista das matérias envolvidas e que incluiu a codicologia, a paleografia, a história da arte e a química aplicada ao estudo do património. Mantivemos o intento comparatista, mas definimo-lo com maior precisão, na posse de um melhor conhecimento do estado da arte e das possibilidades de pesquisa. Assim, em 2016 elaborámos um novo projeto, ao qual foi atribuído financiamento por parte da Fundação para a Ciência e a Tecnologia e que culminou no trabalho de investigação que agora expomos.

O grupo de códices que constitui o nosso objeto de estudo posiciona-se temporalmente num intervalo de 70 anos, que vai de 1400 a 1470, e é composto pela Crónica de D. Duarte de Meneses, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (CDDM); pela Crónica dos feitos da Guiné, da Biblioteca Nacional de França (CFG); por dois códices da Crónica Geral de Espanha de 1344, da Academia das Ciências de Lisboa e da Biblioteca Nacional de França (CGEL e CGEP); pelo Leal Conselheiro e Livro da Ensinança, da Biblioteca Nacional de França (LCLE); por dois códices do Livro da Virtuosa Benfeitoria, da Biblioteca Municipal de Viseu e da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid (LVBV e LVBM); e pela Vida e feitos de Júlio César (VFJC)<sup>1</sup>. O principal objetivo deste projeto de investigação é provar que todos estes códices foram produzidos no mesmo sítio, o presumível *scriptorium* de corte, que segundo advogamos terá existido desde tempo de D. João I ou de D. Duarte, dado que para o reinado de D. Afonso V há documentação que atesta que pelo menos durante o reinado do terceiro monarca avisense existia a dita biblioteca régia e o *scriptorium* que a

---

<sup>1</sup> Dos nove códices selecionados inicialmente passámos a oito, visto, após várias diligências nesse sentido, não ter sido de maneira alguma possível o acesso presencial a um deles, imprescindível ao nosso género de abordagem. O códice em causa é o *De Bello Septensi*, tradução para latim da *Crónica da Tomada de Ceuta*, terceira parte da *Crónica de D. João I*, da autoria de Mateus de Pisano. Não pôde, portanto, elencar o nosso *corpus* de estudo devido à recusa perentória da entidade detentora, a Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa, da Fundação de Bragança, em permitir a consulta (no local) do cimélio.

assistia eram já uma realidade. Com efeito, não fomos pioneiros na sugestão de um lugar de procedência comum a estes oito códices que ao que tudo indica foram comissionados, produzidos e alguns deles fruídos no espaço cortesão. Não é essa a originalidade desta tese. A sua originalidade reside antes na nossa intenção de provar o pressuposto e não apenas mencioná-lo. A singularidade advém também da modalidade de pesquisa que elegemos e que é analítica, detalhada, confrontativa e interdisciplinar. Fundados nos seus resultados pretendemos alcançar a(s) tão desejada(s) confirmação(ões). Por esse motivo tivemos de ir mais longe e para além de nos propormos responder ao *onde*, visámos sobretudo, e em paralelo, responder ao *como*. Desde logo, o *como* dos aspetos materiais e operativos do processo. Determinar, portanto, o *modus operandi* de escribas e iluminadores, que esteve por detrás da manufatura destes códices, o que concorrerá, igualmente, para a comprovação ou refutação da tese matriz de origem comum, a partir do *scriptorium* de corte. A metodologia geral que será pormenorizada no começo de cada capítulo, privilegia, conforme referido acima, o comparativismo e a integração, com grande enfoque na prática.

Posto isto, nas páginas seguintes serão mostrados os dados decorrentes dos exames e/ou estudos exaustivos realizados aos oito códices, nas quatro vertentes científicas. No final de cada capítulo exibiremos o que apurámos em termos do cotejo da informação extraída dos diferentes códices, dentro de cada uma destas disciplinas, e transversalmente a todas elas e aos próprios objetos de estudo, ou seja, faremos o cruzamento dos informes obtidos, entre manuscritos, de modo intra e interdisciplinar. Todas estas notícias serão posteriormente integradas com uma conformação mais global na conclusão.

## 1. ESTADO DA QUESTÃO

Nas linhas que se seguem faremos a apresentação do *corpus* de estudo e do estado da arte para cada um dos códices. Exporemos a revisão da literatura que trata em primeiro lugar, das edições críticas dos textos. Estes trabalhos, de fundo literário, filológico, mas também histórico dar-nos-ão pistas importantes sobre a datação, a autoria, o encomendante, o percurso e os usos dos manuscritos no decorrer do tempo, a par de algumas informações pouco aprofundadas, mas ainda assim significativas, sobre as características codicológicas de cada códice. Em segundo lugar trarão as conclusões de autores que abordaram a vertente artística, paleográfica e codicológica destes livros, de modo individual ou comparativo, e que, por essa razão, constituíram o esteio da investigação que desenvolvemos. Foi, aliás, a partir das apreciações destes autores, que reconhecem fortes *pontos de contacto* entre a letra e a iluminura dos oito códices em análise que, em grande medida definimos tanto o objeto, quanto os objetivos do nosso estudo. Apresentaremos ainda as várias frentes de debate, no que toca a alguns destes assuntos-chave, que para três códices não colhem consenso entre a comunidade científica.

### 1.1. *Corpus* de Estudo

O conjunto que constitui o objeto de estudo desta tese de doutoramento é composto pelos seguintes manuscritos:

- *Crónica de D. Duarte de Meneses*, Manuscrito Livraria 520, Arquivo Nacional da Torre do Tombo;
- *Crónica dos feitos da Guiné*, Manuscrito português 41, da Biblioteca Nacional de França;
- *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Manuscrito Série Azul 1, da Academia das Ciências de Lisboa;
- *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Manuscrito português 9, da Biblioteca Nacional de França;
- *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, Manuscrito português 5, da Biblioteca Nacional de França;

- *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Manuscrito Cofre nº 12, da Biblioteca Municipal de Viseu;

- *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Manuscrito cota 9/5487, da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid;

- *Vida e Feitos de Júlio César*, Manuscrito Q-I-17, da Biblioteca do Escorial em Madrid.

## **1.2. Crónica de D. Duarte de Meneses, Manuscrito Livraria 520, Arquivo Nacional da Torre do Tombo**

A cronística de Gomes Eanes de Zurara debruçou-se maioritariamente nas conquistas do norte de África e do ultramar. Três das quatro crónicas de que lhe conhecemos a autoria versam sobre o domínio português em praças magrebina: a *Crónica da tomada de Ceuta* (a terceira parte da *Crónica de D. João I*), a *Crónica de D. Pedro de Meneses*, e a *Crónica de D. Duarte de Meneses*. Para Larry King, autor de uma das edições do texto da *Crónica de D. Duarte de Meneses*, a derradeira composição literária do cronista, é o seu melhor trabalho<sup>1</sup>.

*Crónica do Conde D. Duarte de Meneses* é o título pelo qual, já desde o século XVIII, se conhece esta obra de Zurara, quando foi editada pela primeira vez, por iniciativa do Abade Corrêa da Serra e da Academia Real das Ciências de Lisboa, integrando a *Collecção de livros inéditos de história portugueza dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Affonso V e D. João II*<sup>2</sup>. A narrativa é antecedida de uma carta que D. Afonso V enviou a Zurara, estando este em Alcácer Ceguer, ordenando-lhe que pusesse por escrito a campanha do *Conde D. Duarte de Meneses* em África. A missiva foi escrita a 22 de novembro, sem fazer menção do ano<sup>3</sup>. Todos os manuscritos conhecidos da crónica principiam com a transcrição da carta do rei. Dos 156 capítulos que originariamente constituíam a crónica, 38 perderam-se totalmente e 21 estão truncados<sup>4</sup>. O texto começa

---

<sup>1</sup> Larry King (ed. diplomática), *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses / Gomes Eanes de Zurara*, 1ª ed., Universidade Nova, Lisboa, 1978, p. 28.

<sup>2</sup> Abade Corrêa da Serra, *Collecção de livros inéditos de história portugueza dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Affonso V e D. João II*, Ofic. da Academia Real das Sciencias, 1790-1824.

<sup>3</sup> A. J. Dias Dinis, *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Agência Geral da Colónias, Lisboa, 1949, p. 141 e nota de rodapé n.º 2.

<sup>4</sup> Larry King, *Crónica do Conde (...)*, 1978, p. 29.



no fólho 4r, escrito a vermelho, e da seguinte forma: “Começasse a Historia, que fala dos feitos que fez o Illustre, e muy noble Caualeiro Dom Duarte de Menezes, Conde que foi de Viana, Alferes DelRey, e Capitão per elle na Villa Dalcacer em Affrica. (...)”. E acaba atualmente com a frase: “E ãecomẽdadoo aaquelas pessoas cujas orações sentya que a Deos prazerya ouuyr visitando moesteyros e jgreias e”. As últimas três palavras pertencem ao primeiro fólho do caderno seguinte que está em falta. Portanto, não estão na coluna de texto, só as conhecemos através do reclamo<sup>5</sup>.

O autor da primeira edição contemporânea deste texto zurariano, Larry King, dividiu a *Crónica de D. Duarte de Meneses* em três partes fundamentais: a primeira parte contém o prólogo e ocupa os capítulos I, II e III. No I temos a ordem de D. Afonso V a Zurara, seguida da resposta do cronista ao rei. No capítulo II, Zurara contou que na preparação para a redação da crónica teve a oportunidade (outorgada por D. Afonso V) de visitar o norte de África e de, no terreno, inteirar-se mais firmemente sobre os sucessos relacionados com D. Duarte de Meneses. Lamentava, porém, não ter sido concedida idêntica licença ao tempo das duas crónicas que anteriormente escrevera: a *Crónica da tomada de Ceuta* e a *Crónica de D. Pedro de Meneses*, uma vez que, na sua opinião, era de crucial importância a recolha de informação diretamente na fonte. A viagem ao Magreb durou um ano, desde o Verão de 1467, até ao Verão de 1468. No capítulo III, Gomes Eanes fez a genealogia do Conde. Depois expôs as características excepcionais do guerreiro, e descreveu os matrimónios e a descendência<sup>6</sup>. A segunda parte da crónica acolhe a transferência do cargo de Capitão de Alcácer-Ceguer, de pai para filho, isto é, do Conde D. Pedro Meneses para D. Duarte de Meneses, o que acontece entre os capítulos quarto e trigésimo terceiro. Do IV ao XVII capítulo a analogia com a *Crónica de D. Pedro de Meneses* é quase total. O capítulo IV trata da chegada de D. Duarte a Ceuta, ainda bebé de colo, até ao dia em que, por seu pai, foi investido cavaleiro. Corria o ano de 1429, e tinha o futuro conde a idade de quinze anos. Do capítulo V ao XVII relatou a vinda de D. Pedro para Portugal, deixando o filho D. Duarte no comando e defesa da praça

---

<sup>5</sup> Adriano Fernandes, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses de Gomes Eanes de Zurara, estudo histórico-cultural e edição semidiplomática*, Tese para a obtenção do grau de Doutor em Cultura Portuguesa, apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Departamento de Letras, 2007, p. 227.

<sup>6</sup> Idem, pp. 29-32, cf. *Crónica de D. Duarte de Meneses*, Ms. Liv. 520 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fls. 6v-7r (segundo capítulo) e 7v-8r (terceiro capítulo).

marroquina, missão que cumpriu exemplarmente<sup>7</sup>. A primeira perda de texto situa-se entre os capítulos XVIII e XXI. Entre o início da lacuna e o recomeço do relato narrar-se-ia a morte do pai, D. Pedro, o primeiro casamento de D. Duarte de Meneses, a morte do rei D. Duarte e as quezílias da regência de D. Leonor de Aragão e do Infante D. Pedro. No capítulo XXVII surge a segunda interrupção, reencetando a narrativa no XXXIII, já após o desastre de Alfarrobeira. A terceira parte explana, a partir do capítulo XXXIV, os feitos de D. Duarte no norte de África até 1464, ano da sua morte. Esta secção não apresenta cronologia rigorosa e em parte está afetada pelas perdas textuais. Nos capítulos finais o cronista abordou a bravura heroica de D. Henrique, que surge como o irrepreensível sucessor de seu pai, D. Duarte, tal como este no início da crónica se posicionara em relação ao avô e pai, D. Pedro de Meneses. O último capítulo, o CLIV, trata da morte de D. Duarte e da sua nomeação como Conde de Viana<sup>8</sup>.

Não só Larry King, mas todos os outros autores que estudaram, do ponto de vista literário e filológico esta diegese, classificaram-na como o mais exigente e conseguido de todos os textos cronísticos que Zurara redigiu. Os referenciais teóricos que abundaram nas crónicas precedentes, devido à escassez de relatos testemunhais, foram nesta, substituídos pela descrição dos factos na primeira pessoa, o que originou uma composição literária completamente diversa das anteriores.

Desde o século XVI que a autoria da *Crónica de D. Duarte de Meneses* foi atribuída a Zurara, nomeadamente por João de Barros e Damião de Góis<sup>9</sup>. Quanto à

---

<sup>7</sup> A transferência de capítulos da *Crónica de D. Pedro de Meneses* para a *Crónica de D. Duarte de Meneses*, foi pela primeira vez comentada por Ernesto do Canto, *Notas Bibliográficas*, 1879, pp. 50-51; F. M. Esteves Pereira (dir.), *Crónica da tomada de Ceuta por El Rei D. João I / Gomes Eanes de Zurara*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1915, p. LVII; e em A. J. Dias Dinis, *Vida e obras de Gomes Eanes de Zurara*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1949, pp. 147-148. Dadas essas coincidências é possível recuperar algumas das lacunas do códice do Tombo. Esta situação não foi assinalada por Corrêa da Serra que, ao que dá a entender, a ignorou completamente. Alguns erros na *Crónica de D. Duarte de Meneses* também foram corrigidos a partir do confronto textual com a *Crónica de D. Pedro de Meneses*. Reproduzimos agora o levantamento dos capítulos análogos “no todo ou em parte”: *Crónica de D. Pedro de Meneses*, intervalo de capítulos do 25º ao 40º (exceto, o 26º, o 33º e o 38º) e *Crónica de D. Duarte de Meneses*, do capítulo 5º ao 23º (exceto 7º, 15º, 18º, 19º, 20º e 21º), respetivamente e por ordem crescente. Estes capítulos dizem respeito ao tempo em que D. Pedro de Meneses, por se ter ausentado da praça marroquina para voltar a Portugal, deixou seu filho, D. Duarte, no comando e defesa da praça de Alcácer-Ceguer. Vide também Larry King, *Gomes Eanes de Zurara’s “Crónica de D. Duarte de Meneses: a diplomatic edition with critical introduction linguistic study, and onomastic index*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1997, pp. 48-58.

<sup>8</sup> Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, p. 29 e pp. 33-38. Larry King, *Gomes Eanes de Zurara’s (...)*, 1997, pp. 51-58.

<sup>9</sup> A. J. Dias Dinis, Capítulo inédito da *Crónica de D. Duarte de Meneses*, in *Sep. Biblos*, 24, Coimbra Ed., Coimbra, 1949, p. 1 e notas de rodapé n.º 1 e 2, cf. António Baião (rev. e pref.), *Asia de Joam de Barros*:

definição de uma data para o início da redação, ou para o seu comissionamento por parte de Afonso V, Esteves Pereira, no século XX, julgava a *Crónica de D. Duarte de Meneses* começada antes de 1462. Como constataremos adiante, é o próprio Zurara que no texto nos elucida sobre o assunto. Pereira, porventura, não teria tido acesso a essa informação, nem tomado nota da intervenção de Braamcamp Freire a propósito do falecimento do Conde, nos *Brasões da Sala de Sintra*. Freire apontou o ano de 1464, o ano da morte de D. Duarte de Meneses. Duarte Leite, já ciente desta data, considerou esse mesmo ano, o ano da encomenda da obra<sup>10</sup>. Consta que em 1459 D. Afonso V solicitou a Zurara a reforma dos documentos do Tombo: “*ElRey Dom Affonso o V dos Reis de Portugal, (...). Mandou que se tirassem em este livro aquellas, que sustanciaes fossem, para perpetua memoria, e que as outras ficassem, e que não havia razão de aproveitar. E som em este Livro Doaçoes, Privilegios, Apresentaçoes, Legitimaçoes, Aforamentos, Coutamentos, Morgados, Confirmaçoes, e assim outras semelhantes. E eu Gomes Annes d’Azurara (...), Chronista do dito Senhor, Guarda-mor da dita Torre, a que o dito Senhor deu carregado de mandar fazer*”<sup>11</sup>. A tarefa, à qual se alude neste trecho, deve ter-se prolongado até 1464. Mais tarde, em carta datada de 22 de novembro, muito provavelmente dentre 1464 e 1467, D. Afonso V requisita-lhe os serviços de Cronista do Reino. Pretendia o rei, nessa mesma missiva, que se pusessem por escrito os feitos do Conde D. Duarte de Meneses, falecido em Alcácer-Ceguer, em 1464<sup>12</sup>. E respondia assim Zurara ao requerimento do rei: “*me daaveyro screvestes mãdãdo que leixasse todallas cousas em que entom por uosso seruiço era ocupado, que eram assaz grandes e proueitas aos naturaaes de uossos regnos, principalmente ao regimento de uosso*

---

*dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do oriente*, 4ª ed., Dec. I, Liv. II, cap. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932; *Chronica do serenissimo principe D. João / escrita por Damião de Goes*, Real Off. Da Universidade, Coimbra, 1790, cap. VI; e *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, Ed. Nova, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1949-1955, parte IV, cap. XXXVIII.

<sup>10</sup> A. J. Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, p. 142, cf. Braamcamp Freire, *Brasões da Sala de Sintra*, vol. II, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1996, p. 375; Esteves Pereira, *Crónica da tomada (...)*, 1915, pp. LVI-LVII; e Duarte Leite, *Àcerca da “Crónica dos feitos da Guinee”*, Bertrand, Lisboa, 1941, p. 23.

<sup>11</sup> Adriano Fernandes, *Crónica do Conde (...)*, 2007, p. 317, cf. João Pedro Ribeiro, Livraria da Chancellaria do Senhor D. Pedro I, fól. 81, in *Memorias authenticas para a história do Real Archivo*, Tipografia Régia, Lisboa, 1860, p. 336; e F. M. Esteves Pereira, *Crónica da Tomada (...)*, 1915, p. 294.

<sup>12</sup> Não se sabe o paradeiro da carta original de D. Afonso V a Zurara ordenando a crónica. Só se conhecem as cópias que abrem todos os códices que chegaram até nós. Nenhuma destas transcrições contém o ano em que a missiva foi escrita. Supôs Dias Dinis que fosse o ano de 1467, pois Gomes Eanes esteve no norte de África de 1467 a 1468. Dias Dinis, *Capítulo inédito (...)*, 1949, p. 2 e nota de rodapé n.º 1.

*tombo, ~q aallem do bem comũu perteeence muyto a uosso seruiço. Me trabalhasse logo de ajuntar E screuer os feitos do conde dõ duarte de menezes uosso alferes moor e capitam ã a uilla dal[ca]cer. E isto creo eu muyto alto princepe que serya por que nom auya muytos dyas que o uirees acabar sua uida antre os mouros por defensom de uossa pessoa (...)*<sup>13</sup>. No entanto, Gomes Eanes estava receoso de lançar pena a uma nova crónica: “(...) *ca uossa alteza sabe que se uosso mandado nom fora presunçom nõ fezera mouer a pena folgada*”<sup>14</sup>. Mas não podia recusar um pedido do seu rei e Senhor, que tanto por ele havia feito: “(...) *nom somẽte soportarees meus fallecimẽtos mas ainda tomarees encarrego de me defender das seetas dos que nom sabem senom mal fallar*”<sup>15</sup>. Portanto, em 1464 deve ter começado Gomes Eanes a preparação da crónica: “(...) *pus logo a principal parte de meu fundamento em auer das cousas ~q assy ouuuesse descreuer a melhor enformaçõ que eu podesse, porque melhor e mais uerdadeiramente podessem per mym seer scriptas (...)*”<sup>16</sup>. Mas para não ficar privado, uma vez mais, das notícias que estariam na posse daqueles que intervieram ou testemunharam os acontecimentos a narrar – como acontecera ao tempo da *Crónica da Tomada de Ceuta* e da *Crónica de D. Pedro de Meneses* – renovou, junto do rei, a intenção de se deslocar ao norte de África para a recolha desses informes. D. Afonso V não lhe outorgou de pronto o afastamento da corte. Só em 1467, partiu para Marrocos: “*E no ãno do nacymento de xpõ de mil iiije Lxvij. No oitavo mês daquele ãno passey naquestas partes de africa onde estive tanto tempo atee que o sol passou hũa uez todollos doze signos assy como estam assentados no zodyaco, onde sguardey muy bem todoo asseento da terra e as comarcas com que parte, como se achara scripto per mym aos xxxj capitollos desta obra, per ~q nas entradas que o conde dom Henrique fazya naquele tempo eu fuy com elle, e ainda per meu requerymento leixou algũas uezes de yr a alguũs lugares por yr a outros satisfazendo a meu deseio*”. Ali, colheu depoimentos escritos e orais de quem participou nos sucessos sobre os quais se

---

<sup>13</sup> Adriano Fernandes, *Crónica do Conde (...)*, pp. 141-142, cf. cap. I da *Crónica de D. Duarte de Meneses*.

<sup>14</sup> A pouca vontade do cronista em cumprir a solicitação de D. Afonso V, com respeito à redação da *Crónica de D. Duarte de Meneses* percebia-se aquando da entrega da primeira versão da *Crónica dos feitos da Guiné*, em 1453. Nessa altura já Zurara se queixava das “*línguas repreensoras e mordazes*” que o haviam criticado ferozmente depois de finalizadas as crónicas da Tomada de Ceuta e de D. Pedro de Meneses. A maledicência foi motivada pelo facto de D. Afonso V se ter servido dos escritos do cronista, como levantamento de titulares da nobreza aos quais deveria conceder mercês. Está claro que tal *lista* originou polémica, desagrado e até revolta junto daqueles que não haviam sido agraciados, os responsáveis pelo julgamento impiedoso ao trabalho do cronista. Dias Dinis, Capítulo inédito (...), 1949, p. 7.

<sup>15</sup> Idem, p. 143.

<sup>16</sup> Idem, p. 144, cf. cap. II da *Crónica de D. Duarte de Meneses*.

preparava para escrever. Juntou-lhes depois informações extraídas de livros da biblioteca régia e eventualmente de documentos do arquivo. A sua maior preocupação era conceber um texto que expusesse a verdade histórica: “(...) *com desejo descreuer auerdade do que elles fizeraõ vos desposestes aleuar o trabalho ~q elles soportaraõ*”<sup>17</sup>.

Não havendo *explicit*, em nenhuma das transcrições que atualmente se conhecem (local no códice onde era colocada a data, autoria e encomendante da obra), podemos supor, à semelhança de Dias Dinis, que o texto primitivo da *Crónica de D. Duarte de Meneses* será pouco posterior a 1468, quando o cronista régio regressou de África<sup>18</sup>. Larry King julgava a cópia da Torre do Tombo, a mais completa e mais antiga. Pressupunha-a datável do último quartel do século XV<sup>19</sup>. Quanto ao autor material do traslado do Tombo, uma assinatura na margem de pé do fólio 58r poderá ser indicativa do escrivão que copiou o texto do manuscrito da livraria n.º 520. Ao fundo deste fólio lê-se: *Diogo Gonçalves*, em letra que os autores concordam poder datar-se do século XV<sup>20</sup>.

Adriano Fernandes, na tese de doutoramento que apresentou à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em 2007, fez uma descrição codicológica do códice da Torre do Tombo apoiada na de António Júlio Dias Dinis, de 1949, e nas notas à edição do Abade Corrêa da Serra, impressa em 1793, na *Collecção de livros inéditos da história portuguesa dos reinados (...)*, da Academia das Ciências de Lisboa. No tocante ao fólio 58r, os três autores acreditam poder tratar-se da assinatura do escrivão de D. Afonso V, Diogo Gonçalves, que aparece em dois registos onde se lhe atribui o cargo: carta régia de 27 de abril de 1462 e outro documento de 10 de março de 1450. Veem-se ainda duas outras notas marginais de grande importância para a história do manuscrito. Na margem

---

<sup>17</sup> Dias Dinis, Capítulo inédito (...), 1949, p. 7.

<sup>18</sup> Idem, pp. 145.

<sup>19</sup> Larry King, *Crónica do Conde (...)*, 1978, p. 38.

<sup>20</sup> Sousa Viterbo verificou que para além de escrivão dos livros do rei D. Afonso V, Diogo Gonçalves produzia documentos de chancelaria. Viterbo, tal como Dias Dinis, consideravam que ambas as funções podiam ser cumulativas. Só João Gonçalves e Diogo Gonçalves, dentre todos os escrivães régios de que há notícia, são designados por escrivães dos livros d’El-Rei. De acordo com os autores, João Gonçalves transcreveu a *Crónica dos feitos da Guiné*, em 1453, e a *Crónica de D. Pedro de Meneses*, em 1470. Dias Dinis, Capítulo inédito (...), 1949, p. 15 e nota de rodapé n.º 3; e Sousa Viterbo, A livraria real especialmente do reinado de D. Manuel, in Sep. *História e Memórias da Academia Real da Sciencias de Lisboa, Nova Série, Classe de Sciencias Morais*, t. 9, parte 1ª, Typ. da Academia, Lisboa, 1902. Colhemos alguns pareceres de colegas historiadores e paleógrafos, a saber, Luís Miguel Rêpas, Mário Farelo, Pedro Pinto e Ana Pereira Ferreira, em relação à possível data da pretensa assinatura. As opiniões dividem-se entre a probabilidade de se tratar de uma letra ainda do século XV, ou de ser definitivamente uma letra já do século XVI. Ana Ferreira cedeu-nos um breve estudo paleográfico comparativo tendo por base o seu extenso conhecimento sobre a chamada letra joanina, que remetemos para anexo (anexo n.º 1).

de pé do fólio 26r está a frase que Fernandes data de finais do século XV, princípios do século XVI, e que testemunha o desvio de alguns conjuntos de fólhos: “*quem quer ~q tirou este polguaminho daomde staua (?) / há mister ~q ho acoutem m.to bem por ~q outro Sõr (?) [nom] seja ouzado atomar outra cousa E hysto seja / sem apelar e sem agrauar desse a semtemsa*”. Outro indivíduo que estava copiando o texto do códice 520, entre o final do século XVII e o princípio do século XVIII, por três vezes assinalou marginalmente as lacunas: “*falta aqui hũa [folha] / que deixei em branco / no treslado(?) que faço*” (fólio 89r); “*falta folha*” (fólio 96r); e “*aqy faltaparte deste capitulo trinta e seys*” (fólio 199v).

Na margem de dorso do fólio 199v está o nome *Lopes meneses*, em letra que será do século XVI ou XVII<sup>21</sup> e que remete para a família que ao tempo detinha o manuscrito e que era descendente do Conde D. Duarte.

Quanto à encadernação, no final da década de 40, e não em 2007 como julgou Adriano Fernandes, o códice ainda possuía uma capa do século XVI. Era uma encadernação com planos de madeira, cobertos de couro, e com brochos. A lombada de couro vermelho tinha colada uma tira de couro preto onde se lia: “*Crónica de D. Duarte de Meneses*”, em maiúsculas. O título estava gravado a dourado<sup>22</sup>. O códice é formado por **223 fólhos**, em **pergaminho**, que medem **280 X 217 mm**. Os fólhos são “*(...) de datas e aspecto diferentes, nem todos escritos (...)*”. O texto dispõe-se a **duas colunas**, de **26 linhas**. O **texto** está escrito a **preto**, e o *incipit* e os **títulos dos capítulos a vermelho**. O regramento traçou-se a roxo. Os **fólhos** estão **numerados**, mas a numeração foi aparada presumivelmente aquando da nova encadernação do século XVI. “*A parte primitiva do códice está escrita em belo e grande gótico francês do século XV, por uma só mão e levemente inclinado para a direita, bastante semelhante ao do códice de Paris da Crónica da Guiné, de fins de século XV*”<sup>23</sup>. Fernandes diferencia **duas partes** no corpo do códice. **Uma**, em **grupos de quatro bifólhos** de “*pergaminho amarelecido e bastante remendado*”, onde está a crónica propriamente dita. Abrange **27 cadernos**, dos quais dois, o 12º e o 25º perderam um bifólio cada, o primeiro na posição 1-8 e o segundo na posição 2-7. **A outra parte**, de finais do século XVI, é composta pelas **folhas no início**

---

<sup>21</sup> Idem, p. 224.

<sup>22</sup> Na segunda metade do século XX, a intervenção de conservação e restauro levada a cabo pelos técnicos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, a cobertura de couro foi substituída por outra de papelão, entre outras alterações, das quais falaremos no capítulo que se segue.

<sup>23</sup> Adriano Fernandes, *Crónica do Conde (...)*, 2007, p. 226.

e **fim** do manuscrito e outras **insertas pelo meio**. Nas folhas do **início** do manuscrito estão o **frontispício** e a **carta de D. Afonso V** a Zurara e nas **últimas**, uma cópia da **concessão do título de Conde** a D. Duarte de Meneses. **Faltam cadernos e faltam fólhos** que foram substituídos pelas ditas folhas em branco que assinalam as omissões: “(...) *os actuais fólhos 44, 107, 181, 212, 221, em branco, destinados certamente ao preenchimento das lacunas existentes na obra, quando se encontrasse o texto em falta*”. **Carece das iniciais de capítulo**, salvo a primeira. A numeração dos capítulos está equivocada nos capítulos 125 e 126. Em vez destes colocaram-se os números 126 e 127. Corrigiu-se o erro repetindo o número 127. Também estão mal numerados os capítulos 82 a 89, foram numerados incorretamente de 92 a 99. A revisão do texto não foi cuidada<sup>24</sup>. Continuando a acompanhar Dias Dinis, Adriano Fernandes diz o seguinte sobre a decoração: “*As duas colunas do fólho 4r., primeiro da obra, estão emolduradas por ampla vinheta, em azul, preto, vermelho, verde, sépia e ouro, a qual representa, ao centro e fundo da página, o rodízio de D. Afonso V, a sépia sobre escudo azul, de base angulada, ladeado por dois anjos, de longos vestidos enfolhados e que sustentam livros nas mãos. O resto da composição é preenchido por flores de cravo e espigas de gramíneas. A capital D da palavra Duas, pela qual começa o primeiro capítulo, é floreada, a cores e ouro, tendo inscrito pelicano, fantasiado com asas de morcego*”<sup>25</sup>. Acrescentou Dinis que: “*Mancha de água prejudicou um pouco vinheta e texto do fól. 4r, onde, assim como noutros, se procurou reavivar a tinta, especialmente nas folhas remendadas, retocando-a*”<sup>26</sup>.

A primeira edição da *Crónica de D. Duarte de Meneses* ocorreu no ano de 1793, por diligência da então Academia Real das Ciências de Lisboa. Na altura atribuíram-na erroneamente a Rui de Pina. Esta edição impressa começa com a carta de Afonso V a Zurara, seguida do capítulo I, ao qual apõe o *incipit* que, no códice da Torre do Tombo – identicamente ao da *Crónica dos feitos da Guiné*, de Paris –, faz parte da portada. Não se sabe que manuscrito o Abade Corrêa da Serra, autor desta edição, terá utilizado. Dizia Corrêa da Serra que havia fundado a sua transcrição num códice que pertencera ao Conde de S. Lourenço, D. João de Noronha. Na notícia dos manuscritos desta livraria, datada de

---

<sup>24</sup> Os negritos são nossos. Adriano Fernandes, *Crónica do Conde (...)*, 2007, p. 221 e pp. 226-227; cf. Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, pp. 233-235 e Abade Corrêa da Serra, *Collecção de livros inéditos (...)*, 1790-1824.

<sup>25</sup> Adriano Fernandes, *Crónica do Conde (...)*, 2007, p. 222, cf. Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, p. 234.

<sup>26</sup> Dias Dinis, *Capítulo inédito (...)*, 1949, p. 13.

1871, já não constava nenhum manuscrito com o título da *nossa* crónica, ou similar, o que não exclui, de qualquer modo, que em alguma ocasião anterior dela tivesse feito parte. O impresso termina, no capítulo CLV, tal qual o manuscrito da Torre do Tombo, com a carta da nomeação de D. Duarte, Conde de Viana<sup>27</sup>. Corrêa da Serra, na *Collecção (...)* sinalizou três códices da crónica, sobre os quais não especificou datas, nem os locais onde, dois deles, aos quais chamou de “*mais modernos*” (por comparação com o antigo da biblioteca do Conde de S. Lourenço, o terceiro), se encontravam. Passados alguns anos, em 1899, Edgar Prestage falava já de seis manuscritos da crónica<sup>28</sup>: três, da então Biblioteca Nacional de Lisboa, dois do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e um da Academia das Ciências de Lisboa. Dias Dinis, em 1949 assinalou sete: dois manuscritos da livraria nº 520 e nº 595, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, dos séculos XV e XVII, respetivamente; um da Academia das Ciências de Lisboa, ms. 1732, Série Azul, do século XVIII (cópia do códice do Conde de S. Lourenço utilizada na impressão de 1793); e quatro da Biblioteca Nacional de Lisboa, nº 9.165, do século XV ou já do XVI; nº 416, do século XVII; nº 657 e nº 803, do século XVIII<sup>29</sup>. Albert Girard, por seu turno, admitia que o códice nº 9.165 da Biblioteca Nacional de Lisboa servira de base à cópia oitocentista da Academia das Ciências, ou seja, seria o mencionado códice do Conde de S. Lourenço<sup>30</sup>. Todavia, Dias Dinis ao apontar as principais características deste manuscrito de S. Lourenço, citadas pelo Abade Corrêa da Serra, inferiu que o códice da Biblioteca Nacional não é o códice do Conde D. João de Noronha. As lacunas que o impresso continha, bem como erros e omissões, foram colocados em confronto com os do manuscrito da Biblioteca Nacional, e percebeu Dinis que este códice e o que foi de João de Noronha são, na realidade, dois e não um só. De outro prisma, o autor chegou à conclusão, por meio do cotejo do impresso de Corrêa da Serra, com o 520 (da Torre do Tombo) e com o 9.165 (da Biblioteca Nacional), que houve uma censura ao arquétipo do códice do Conde de S. Lourenço, em época anterior ao reinado de D. Sebastião. Esse códice antigo, um arquétipo, desaparecido, tinha as mesmas mutilações do 520, mas não continha o capítulo 77 que este inclui. Foi o arquétipo, e não o manuscrito de João de

---

<sup>27</sup> Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, pp. 250-252.

<sup>28</sup> Edgar Prestage e Charles Raymond Beazley viram o manuscrito da Torre do Tombo, ao contrário do Abade Corrêa da Serra. Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, p. 225.

<sup>29</sup> Idem, p. 227.

<sup>30</sup> Dinis, *Capítulo inédito (...)*, 1949, p. 18, cf. Albert Girard, Um manuscrito do século XV. A Crónica do Conde D. Duarte de Meneses, in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, vol. XII, Lisboa, 1936, pp. 137-138.



Noronha, que serviu de fonte aos manuscritos da crónica que hoje se conhecem, inclusive ao próprio códice de S. Lourenço, excetuando apenas o 520<sup>31</sup>. Este raciocínio evidencia uma situação a reter: as cópias deste texto foram muito visadas pela censura inquisitorial e, pelo menos, desde o século XVI que esta família de códices ou transcrições do mesmo texto foram amputadas num conjunto concreto de capítulos<sup>32</sup>. Adriano Fernandes é da opinião que os fólhos e cadernos desaparecidos do códice da Torre do Tombo (abuso que, como dissemos, e ao que tudo indica, se perpetrou também sobre os arquetipos) foram retirados intencionalmente para esconder a verdade histórica sobre os episódios da regência, de D. Leonor e de D. Pedro, e da Batalha de Alfarrobeira. Prova de que algo foi, com efeito, indevidamente retirado ao códice 520 do Tombo, é a nota que se encontra na margem de pé do fólho 26r, datada entre o fim do século XV e o início do XVI. O glosador, como vimos atrás, indis põe-se severamente com quem subtraíra daquele local alguns fólhos<sup>33</sup>.

Adriano Fernandes (tal como Dias Dinis), advogou que pelo fausto do fólho de abertura e pelo cuidado que parece ter havido em consertar os fólhos muito castigados pela incúria, este códice pertenceu à livraria régia. A marca de posse que diz *Lopes meneses*, leva a crer que em algum momento o livro terá transitado para a família Meneses. Fernandes seguindo Dinis, e no intuito de corroborar a hipótese da passagem do códice da biblioteca do rei, para a desta casa nobre, apresenta uma alocução de D. Henrique de Meneses (neto de D. Duarte de Meneses) a D. João III, na qual o governador da Índia dizia estar na posse de uma crónica, mandada redigir por D. Afonso V, em honra do seu avô, D. Duarte: “*E nõ contente ElRey dom Afonso vosso tio da honra que lhe [a D. Pedro de Meneses] nas vossas Cronicas podiaõ dar, lhe mandou fazer outra particular a elle só, que hoje em dia seus sucessores aqui tem (...) o mesmo Rey dom Afonso mandou fazer de seus feitos, e serviços Cronica que aqui a V. A. mostrarei, se a quizer ver*”<sup>34</sup>. Este trecho do discurso do Conde D. Henrique mostra claramente que, algures na primeira metade do século XVI, o códice da Torre do Tombo já havia integrado a livraria dos

---

<sup>31</sup> Idem, pp. 30-33.

<sup>32</sup> Larry King também se refere a estas omissões. Larry King, *Gomes Eanes de Zurara's (...)*, 1997, p. 35.

<sup>33</sup> Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, pp. 301-306.

<sup>34</sup> Adriano Fernandes, *Crónica do Conde (...)*, 2007, pp. 224-225. Segundo o autor a alocução está contida no Ms. n. 1518 F. G., fl. 87r, da Biblioteca Nacional de Lisboa, talvez do século XVII; e no Ms. n.º 7.638, fls. 234v-237v, do século XVI, cf. Dias Dinis, Capítulo inédito (...), 1949, p. 16 e nota de rodapé n.º 1.

Meneses, aparentemente por oferta régia. Como e quando terá sido recebido nos arquivos da Torre do Tombo é, porém, uma incógnita. A partir do cotejo entre os dois manuscritos que Dinis julgava serem os mais completos testemunhos deste texto de Zurara: o n.º 520 da Torre do Tombo e o n.º 9.165 da Biblioteca Nacional, o autor formulou as seguintes deduções, a propósito do códice do Tombo: é a cópia mais completa de todos os manuscritos deste texto que chegaram aos dias de hoje. As grandes lacunas coincidem com as dos outros manuscritos seus irmãos, afora o caso do capítulo 77º, que está apenas presente no códice do Tombo. Ao contrário dos códices mais tardios, onde, no seguimento da redação se deixou fólhos em branco para que fossem completados mais tarde, no códice do Tombo isso não sucede (foram, sim, inseridos em momento posterior à conceção do manuscrito da Torre do Tombo, fólhos em branco marcando os locais das lacunas). Não há qualquer quebra desse tipo. Nunca se suspende a narrativa em algum ponto do fólho. Os fólhos estão todos completos em termos de mancha de texto. Isto induz que o que está em falta foi retirado após a redação. Dias Dinis defendia que os fólhos em falta no códice do Tombo foram retirados algures em finais do século XVI<sup>35</sup>.

Recuperamos agora mais algumas notícias trazidas pelos autores sobre os usos dados pela comunidade cortesã, mormente, aqueles cujo ofício era a redação/transcrição de textos da mais variada estirpe e especialmente o de índole literária. No ano de 1949, Joaquim de Carvalho trabalhava o tema da erudição de Zurara e através dele deu-nos o uso que o escrivão do rei fazia do material redaccional que tinha ao seu dispor na biblioteca régia. Na *Crónica da Tomada de Ceuta*, a primeira das crónicas cavaleirescas, das conquistas em África; no capítulo 29, Zurara evoca a “doença de humor menencóllico” de D. Duarte. Adita à sua narrativa o capítulo do *Leal Conselheiro*, onde o tema é tratado, o que mostra que teve acesso e leu a obra d’ O Eloquent. Empregou ainda outro excerto do *Leal Conselheiro* no episódio que conta do conselho de D. João I na Ponta de Carneiro. No prólogo da *Crónica da Guiné* alude o cronista à *Crónica do Condestabre*. Noutras ocasiões não mencionou a fonte, o que lhe valeu o título de plagiador. Fê-lo quando se serviu do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, da tradução do *De Officiis*, de Cícero, e do *Livro da Velhice de Tulio*, todos da autoria ou encomenda do Infante D. Pedro. É crível que Zurara tenha usado mais obras do Infante-regente<sup>36</sup>. Gomes

---

<sup>35</sup> De acordo com as notas do glosador, atrás mencionadas. Idem, p. 226.

<sup>36</sup> Joaquim de Carvalho, Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara, in *Estudos sobre a Cultura Portuguesa no Século XV*, Coimbra, 1949, p. 115-120.

Eanes tinha um claro interesse pelos escritos de D. Pedro. Recorreu também à *General Estoria de Alfonso X*, crónica sobejamente manejada na corte dos reis portugueses. Afirmava Joaquim Carvalho: “(...) na técnica das abonações literárias e dos excursos científicos, que por tanto recorrerem à *General Estoria* inculcam uma influência singularmente extemporânea da obra de Afonso o Sábio (...) Dir-se-ia que o cronista prezara na obra do avô de D. Dinis a expressão científica das disciplinas naturais e na do infante D. Pedro a reflexão convincente da sabedoria das disciplinas espirituais (...)”<sup>37</sup>. Quiçá Zurara tenha evitado citar D. Pedro e as suas obras, por um lado, para não ser colocado em causa o seu patriotismo, e por outro, para não ser lembrada a figura de D. Pedro; embora fosse difícil passarem despercebidas tais apropriações<sup>38</sup>. Zurara mostrou ter a cultura literária própria de quem foi educado na corte dos príncipes de Avis e expressou-a indubitavelmente nas composições de sua autoria.

### **1.3. Crónica dos feitos da Guiné, Manuscrito Português 41, da Biblioteca Nacional de França**

Os acontecimentos narrados na *Crónica dos feitos da Guiné* situam-se temporalmente entre 1433 e 1448, anos do reconhecimento marítimo entre os cabos Bojador e Roxo. O texto que desta crónica está contido no manuscrito de Paris é constituído por uma carta destinada a Afonso V, datada de 23 de fevereiro de 1453, seguida de 97 capítulos. Nos primeiros capítulos cabem o prólogo, uma resumida história de vida do Infante D. Henrique, e as cinco razões pelas quais D. Henrique deveria prosseguir com a descoberta da Guiné. Seguem-se os capítulos destinados ao relato da exploração da costa ocidental de África, alternados com memórias do Nilo, das Canárias, da Madeira e dos Açores. Principia o texto: “*Aqy se começa acrónica na ~ql som sc’ptos todollos feitos notauees ~q se passarõ na conquista de Gujnee. per mandado do muy alto e muyto honrado p’ncipe e muyto vertuoso senhor o Jffante dom Henri~q du~q de viseu e senhor de Couilhãa Regedor e governador da cauallarya da ordem de Jhũ xpõ*”; e encerra a obra, com o *explicit* datado de 18 de fevereiro de 1453<sup>39</sup>, no fólio 160r e como

---

<sup>37</sup> Idem, p. 123.

<sup>38</sup> Idem, pp. 124-126.

<sup>39</sup> Léon Bourdon (trad. e notas), *Chronique de Guinée (1453)/Gomes Eanes de Zurara*, Chandeigne, Paris, 2011, p. 7-9 ; e Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, p. 197.

segue: “*Elhe dar fruto debẽeçom com ~q lhe sempre de graças e lououres por ~q el he seu fazedor e c’ador. No Anno de Jhũ xpõ de mil E quatrocentos E cinquenta e t’s. años DEO GRACJAS*”. De uma forma mais detida podemos dizer que o capítulo I alberga a transcrição da Carta de Zurara a D. Afonso V (seguida da *tavoa* dos capítulos); o capítulo II inclui o panegírico à figura do Infante D. Henrique; do capítulo III ao VI narram-se os costumes, as virtudes e os feitos do Infante; no capítulo VII apresentam-se as cinco razões pelas quais D. Henrique decidiu explorar a Guiné; os capítulos VIII ao LXXVIII falam das expedições e pelejas na costa ocidental de África; do capítulo LXXIX ao LXXXV contam-se sucessos das ilhas Canárias e da ilha da Madeira; do capítulo LXXXVI ao XCVI torna o relato da Guiné; e o capítulo XCVII encerra a obra, com a conclusão do autor.

O texto primitivo da *Crónica dos feitos da Guiné* foi finalizado a 18 de Fevereiro de 1453, conforme consta do *explicit*: “*E acabouse esta obra na livraria que este Rey dom Affonso fez em Lixboa, dezoito dyas de Fevereiro, sendo scripta em este primeiro vellume per Joham Gonçalvez, scudeiro e scrivam dos livros do dicto senhor Rey...no anno de Jhesu Christo de mil e quatrocentos e cinquenta e três annos*”<sup>40</sup>. E como vimos atrás, a carta com a qual inicia a obra, enviada pelo cronista régio a D. Afonso V, foi escrita cinco dias após a sua conclusão<sup>41</sup>. O códice parisiense não corresponderá pois, a esse texto primitivo. Daí compreender notícias sobre a morte e testamento do Infante D. Henrique (†1460), que a primeira redação, logicamente, não continha<sup>42</sup>. Torquato Soares acreditava que estas informações póstumas haviam sido acrescentadas ao texto original de 1453, pelo próprio Gomes Eanes. Para o comprovar chamou a atenção para o método de trabalho de Zurara, ao qual o próprio alude durante o discurso: “*(...) «storya» (...) que se aproveite assy como por forma per que ao dyante possa fazer outra obra mais soficiente qual convenha aos merecimentos tamanho princepe*”<sup>43</sup>. Assim deve ter feito o cronista após 1453. Foi recompilando os primeiros escritos mediante os novos factos que, entretanto, sobrevieram. Para Soares, o primeiro texto da crónica, escrito por Zurara,

---

<sup>40</sup> Torquato da Sousa Soares, *Acerca da chamada "Crónica dos feitos da Guiné" de Gomes Eanes de Zurara*, Instituto de Estudos Históricos, Coimbra, 1961; e *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na conquista da Guiné por mandado do Infante D. Henrique / Gomes Eanes de Zurara*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1978, p. 376.

<sup>41</sup> Sousa Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, p. 365.

<sup>42</sup> Idem, p. 377.

<sup>43</sup> Idem, pp. 380 e 381.

datava de 1452-53. Foi sendo alterado nos anos subsequentes, para lá da morte do Infante D. Henrique. O texto atualizado será, esse sim, aquele que vemos plasmado na crónica de Paris, não obstante poderem ter existido versões intermédias<sup>44</sup>. Costa Pimpão e Duarte Leite não apadrinhavam semelhante teoria. Costa Pimpão, em obra editada em 1942, declarava que, pelo que observava na parte final da carta de Zurara a D. Afonso V, não tinha dúvida de que em 1453 o cronista régio entregara um primeiro livro ao rei. Porém, esse primeiro volume corresponderia a uma crónica, que apelidou de *Crónica dos feitos do Infante* e não a *Crónica dos feitos da Guiné*, propriamente dita. Para Pimpão este seria texto diverso daquele, e estaria ainda a ser intervencionado pelo cronista após a morte de D. Henrique<sup>45</sup>. Algumas vontades expressas pelo Infante no seu testamento não foram transmitidas por Zurara na crónica, circunstância que induz não terem ainda ocorrido ao tempo que o cronista estava compondo a redação. A 4 de março de 1453 fazia D. Henrique 59 anos, o que confere, com a idade de *pouco menos de 60* relatada por Gomes Eanes. Por estas razões, Costa Pimpão acreditava que a *Crónica dos feitos do Infante* havia sido terminada em 1453<sup>46</sup>. Todavia, não se conhece hoje nenhum testemunho da *Crónica dos feitos do Infante D. Henrique*, a não ser do que dela podemos observar no códice de Paris da *Crónica dos feitos da Guiné*. Mas não foi isso que fez Pimpão duvidar da sua existência. Mais. No seu entendimento, a *Crónica dos feitos do Infante* (e não a *Crónica dos feitos da Guiné*) é aquela mencionada pelo cronista na carta apensa ao códice parisino,

---

<sup>44</sup> Luís de Albuquerque e Torquato Soares, *Crónica dos feitos da Guiné / Gomes Eanes de Zurara*, Alfa, Lisboa, 1989, pp. 199-205.

<sup>45</sup> A. J. da Costa Pimpão, *Crónica dos feitos da Guiné*, in *Clássicos Portugueses: trechos escolhidos*, Livraria Clássica Editora, 1942, p. 27 e nota de rodapé n.º 1. Léon Bourdon patrocinava a mesma teoria, das duas obras num só volume. Léon Bourdon, *Chronique de Guinée (...)*, 2011, p. 9. Também Reinaldo dos Santos era partidário da teoria de Costa Pimpão de que o manuscrito de Paris resultou da reunião, num só volume, de duas obras diferentes encomendadas por D. Afonso V a Zurara: os feitos do Infante D. Henrique e a *Crónica da Guiné*. Que a primeira estaria terminada em 1453 e a segunda entre 1468 e 1474 (ano da morte do cronista), pois na perspetiva do autor não teria sido possível a Zurara escrever as duas num ano. Demais acreditava que o retrato da *Crónica da Guiné* de Paris seria uma cópia da figura do políptico. Reynaldo dos Santos, *A Iluminura*, in *Oito séculos de arte portuguesa, história e espírito*, Empresa Nacional de Publicidade, 1970. Gama Barros e João Teixeira Soares de Sousa julgavam haver algum erro na data de conclusão da crónica, plasmada na carta, mas consideravam que o cronista tinha juntado novas informações após a primeira redação. Henrique da Gama Barros, *História da Administração Pública em Portugal*, 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, pp. 397-399; e João Teixeira Soares de Sousa, *Dicionário Bibliográfico*, tomo IX, 2º do Suplemento, p. 425.

<sup>46</sup> Costa Pimpão, *Crónica dos feitos (...)*, pp. 28-45, cf. caps. II e III da *Crónica dos feitos da Guiné*. Vai apresentando outros passos do capítulo III que apontam no mesmo sentido: que originariamente foram escritos antes da morte do Infante, pp. 28-45. Esteves Pereira e António José Saraiva compartiam a crença de que o manuscrito de Paris não seria posterior a 1453.

com data de 23 de fevereiro de 1453<sup>47</sup>, e que Zurara remeteu ao rei cinco dias após a conclusão da obra.

António Júlio Dias Dinis era igualmente partidário da junção de dois textos diferentes no compêndio parisiense: a “*Crónica dos feitos do Infante D. Henrique, ou o Panegírico do Infante (no entender do Dr. Duarte Leite), e de uma Crónica dos feitos da Guiné*”. No *explicit* só aparece uma data para o término do texto original. Na missiva que Zurara enviou a D. Afonso V, o cronista nunca fala em *Crónica da Guiné*, mas antes nos *feitos do Infante D. Henrique*. Logo, garantia Dias Dinis que era esse o único tema do escrito a que naquele ano de 1453 se punha termo<sup>48</sup>. Contudo, havia um pormenor que obstava à aceitação desta conjectura: a passagem do *explicit* que diz: “*em este primeiro vellume*”. Significa que a pretensa *Crónica dos feitos do Infante* esperaria um segundo volume, intenção essa, nunca revelada por Zurara ou por outro escrivão em qualquer outro trecho do texto ou documento que a nós tenha chegado. Por isso, a construção de um segundo volume foi atribuída, pelos adeptos da tese dos dois textos independentes, não à *Crónica do Infante*, mas à *Crónica da Guiné*, uma vez que o texto da primeira, teoricamente se concluiu quando se escreveu o *explicit*. Dias Dinis deu ainda outra sugestão. Deu solução ao constrangimento provocado pela referida frase que aludia a um segundo volume, afirmando tratar-se de um acréscimo do copista, que tardiamente juntou as duas obras no códice parisiense, e que o citado passo não faria parte do *explicit* original de João Gonçalves. A autoria do traslado primitivo é, na carta ao rei, atribuída a João Gonçalves<sup>49</sup>. Perguntava-se Dinis se teria sido este escriba a copiar também o códice de Paris<sup>50</sup>. Não estava, porém, muito claro o como e o porquê de João Gonçalves juntar dois

---

<sup>47</sup> Idem, pp. 9-10.

<sup>48</sup> A crónica entregue a D. Afonso V a 18 de fevereiro de 1453 era composta por um só volume, que incluía, na opinião do autor, somente a *Crónica dos feitos do Infante*. Seguindo Costa Pimpão e Duarte Leite, assentia Dinis que o fim do capítulo 96 marca o fim da *Crónica dos feitos da Guiné*, e que com o capítulo 97 termina a *Crónica dos feitos do Infante D. Henrique*. O *explicit*, como já foi dito, respeita, na opinião destes autores, à *Crónica do Infante*. A. J. Dias Dinis, *Crónica dos feitos de Guiné / Gomes Eanes de Zurara*, vol.II, Lisboa, 1949, p. 317.

<sup>49</sup> “Zurara era cronista, guarda-mor da Torre do Tombo e encarregado da Livraria Régia, oficina, precisamente, onde João Gonçalves, segundo afirma no princípio do *explicit* do códice de Paris, fez a sua cópia da obra”. Dias Dinis, *Crónica dos feitos (...)*, 1949, p. 306. O Visconde de Santarém considerava que o príncipe retratado no códice estava enlutado pela morte recente do Infante D. Pedro, logo: “O retrato foi sem dívida feito n’esta época, enquanto se tirava a limpo a crónica, a qual se acabou de fazer em 1453”. Visconde de Santarém (pref.), *Introdução ao impresso de 1841 (...)*, em Ed. Europa-América, p. 23 e nota de rodapé n.º 1.

<sup>50</sup> Em longa nota de rodapé elucida-nos acerca desta personagem: “João Gonçalves foi escrivão dos livros do Infante D. Pedro e tomou parte por ele na batalha de Alfarrobeira, crime que D. Afonso V lhe perdoou

textos de Zurara num livro de construção interna completamente uma para oferecer ao monarca, visto que, em princípio, não teria sido exatamente isso que D. Afonso V havia solicitado. Deduziu então Dias Dinis que o códice de Paris será posterior a 1470, e que não foi realizado tendo por fonte o apógrafo de Gonçalves, mas antes escritos dispersos, restos da obra de Zurara, fora de ordem, e que João de Barros deve ter achado em ainda pior condição, estando já desaparecidos ao tempo de Damião de Góis. Propôs, por isso, que o manuscrito parisiense tenha sido redigido já no século XVI, e não necessariamente dentro da corte régia.

Na verdade, na missiva datada de 1453, fala-se do Infante D. Henrique como se este já tivesse falecido, o que nos poderia levar a pensar que a epístola tivesse sido, por algum motivo, falseada. Mas, atendendo ao método de trabalho de Zurara, que por norma envolvia, após o fecho da obra, um período para atualização e melhoramento, Dinis nunca colocou em causa a autenticidade da carta. Acreditava que finda a primeira versão (ou volume) da *Crónica da Guiné*, que apontava para 1448<sup>51</sup>, esta permaneceu em cadernos, à espera de ser acrescentada ou minguada na sua construção diegética. Era propósito do cronista escrever um segundo volume, tarefa que não se sabe se cumpriu. Na opinião de

---

*em carta de 5 de Novembro de 1451, restituindo-lhe também, seis dias depois, as casas que ele tinha em Lisboa (Sousa Viterbo, em A livraria real..., p. 4 e documentos I e II, reproduzidos na p. 59 e extraídos pelo autor da Chancelaria de D. Afonso V, respectivamente Liv. 11º, fl. 121v. e Liv. 37º, 45v.).*

*Indultado e reabilitado assim pelo monarca, João Gonçalves terá entrado logo ao serviço de el-rei, como seu escrivão dos livros ou calígrafo, ficando a trabalhar na Livraria Régia, onde o vamos encontrar em 18 de Fevereiro de 1453, segundo declara o próprio no explicit do códice de Paris da Crónica da Guiné, fl. 160r.: «scudeiro e scrivam dos liuros do dicto senhor Rey».*

*Na Chancelaria de D. Afonso V, encontramos o documento seguinte, que não sabemos publicado, de 9 de Março de 1453, e que, possivelmente, se refere ao mesmo indivíduo. Nomeia-o «tabelião geral em todos nossos reinos e senhorio» em vez de «Fernão Lopes, que o dito ofício tinha e o renunciou por um instrumento público feito e assinado por Gomes Martins tabelião em Lisboa aos 13 dias de Fevereiro desta era presente» de 1453". Depois de transcreever o documento o autor diz ainda: «Em 24 de Julho de 1470, João Gonçalves era ainda vivo e desempenhava os cargos de «Escrivão dos livros e dos Fornos do Biscoito del-rei D. Afonso o quinto», segundo explicit que lançou em cópia que fez então da Crónica do Conde D. Pedro de Meneses (...). E é curioso notar que em 1470, dez anos após a morte do Infante D. Henrique já não assina escudeiro; portanto, talvez o escudeiro ao Infante D. Henrique do retro-transcrito documento nos sirva para interpretar o escudeiro do explicit de 1453 do códice de Paris: isto é, Gonçalves não era escudeiro de el-rei, mas de D. Henrique os que nos dá margem a supormos que se trata do mesmo indivíduo nos dois citados documentos de 1453". Dias Dinis, Crónica dos feitos (...), 1949, pp. 305-307 e nota de rodapé n.º 1.*

<sup>51</sup> A *Crónica da Guiné* terá sido começada após 1447, depois de D. Afonso V ter assumido o governo do reino. No entanto, eram assuntos sobre os quais Zurara deveria ter já algum material reunido, uma vez que tinha livre acesso à biblioteca e ao arquivo régios, desde o tempo de D. Duarte. O cronista parou o relato no ano de 1448, por achar que o volume já tinha dimensão suficiente e porque até essa data a conquista dos pontos estratégicos com vista ao comércio, na costa ocidental de África, já estavam firmados. Gomes Eanes utilizou na construção da *Crónica dos feitos da Guiné*, um trabalho anterior, hoje perdido, de Afonso Cerveira, cuja narração findava no ano de 1446. Dias Dinis, *Crónica dos feitos (...)*, 1949, pp. 466-467; e Léon Bourdon, *Chronique de Guinée (...)*, 2011, pp. 9-10.

Dias Dinis, os aditamentos devem ter sido realizados depois de 1460, ou mesmo após a morte de Zurara em 1474<sup>52</sup>, dando, por essa data ou um pouco depois, origem ao manuscrito de Paris. Portanto, Dias Dinis e Costa Pimpão consideravam o texto primevo da *Crónica da Guiné*, ou o de Paris, ou ambos, terminados para lá do decénio de 70, recompilado nessa época por outro escrivão<sup>53</sup>. Duarte Leite assentia na data, mas não quanto ao copista que achava ter sido novamente João Gonçalves, ainda vivo em 1470<sup>54</sup>.

Mas as dúvidas que estes autores colocaram no que respeita à datação e formulação da crónica parisina são, ao nosso ver, refutadas com toda a credibilidade por Torquato Soares<sup>55</sup>. Começou este autor por contrariar convincentemente a teoria veiculada por Pimpão e Dinis de que a crónica, a dos feitos do Infante, foi concluída em

---

<sup>52</sup> “O códice de Paris revela-nos a mistura de duas obras, livros ou volumes diferentes. À Crónica dos feitos do Infante D. Henrique pertencem: a Carta de Zurara a D. Afonso V, parte do Cap. 1º, os Caps. 3º a 6º. Inclusive, 79º a 85º. Inclusive, o 95º. mais o 97º, com o seu explicit. À Crónica dos feitos da Guiné cabem os restantes”. A incompletude das duas obras indicia que devem ter sido copiadas depois da morte de Zurara, a partir de folhas soltas e desorganizadas, como mencionado por João de Barros. Idem, pp. 315-319; 326-327 e 339.

<sup>53</sup> Costa Pimpão situava, entre o término da *Crónica de D. Pedro de Meneses* e o fecho da *Crónica de D. Duarte de Meneses*, a redação da *Crónica dos feitos da Guiné*, ou seja, entre os anos de 1463 e 1468. Duarte Leite, por seu turno, considerava o intervalo entre 1460 e 1474. Dias Dinis rejeitou as propostas de datação destes dois autores. Supunha que a *Crónica da Guiné* fora redigida entre 1450 e 1452; entre a últimação da *Crónica da Tomada de Ceuta* (1450) e a *Crónica dos feitos do Infante D. Henrique* (1450-1452). Temos de recordar que os três autores concordavam num aspeto essencial: a existência de dois textos e não um só, a *Crónica dos feitos do Infante* e a *Crónica da Guiné*. É sobretudo a data de fecho desta última é que os separa. Para mais, Dias Dinis divergia de Duarte Leite quando este dizia que o cronista régio tinha enxertado partes da *Crónica do Infante* pelo meio do texto da *Crónica da Guiné*. Era antes partidário da teoria de Costa Pimpão que via no códice de Paris uma mistura mal-organizada de duas obras que já andariam fora de ordem, realizado por alguém que não compreendeu, ou não se preocupou em compreender, a diegética do que estava coligindo. Em 1961, numa primeira abordagem às questões em torno da *Crónica dos feitos da Guiné*, Torquato Soares ainda acreditava (tal como os demais estudiosos) que algumas notícias patenteadas no códice de Paris tivessem sido introduzidas por outro escriba que não Zurara, entre os anos de 1474 (ano da morte do cronista) e 1485. Seguiu a ideia de Costa Pimpão que garantia que, para além de estarmos perante adições tardias, para lá de 1460, muitas delas, por serem rudimentarmente explicadas, seriam, por certo, da autoria de outro copista. Todavia, anos mais tarde, Soares veio a mudar de opinião e a formular uma teoria diferente, a qual adotámos. Duarte Leite, Duarte Leite, *Ácerca da "Cronica (...)*, 1941, p. 173; Dias Dinis, *Crónica dos feitos (...)*, pp. 350-351 e 470-472; Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, pp. 17-20 e Costa Pimpão, A “Cronica dos feitos de Guinee”. As minha “Teses” e as “Teses” de Duarte Leite, in *Sep. Biblos*, vol. XVII, tomo II, Coimbra, 1941, p. 8 e 10-11. Partidários da miscelânea tardia foram também Ernesto Soares, que falava de um texto que parecia comprimido, com o objetivo, talvez de se poupar em pergaminho; Belard da Fonseca, *Dom Henrique? Dom Duarte? D. Pedro?*, Amadora, 1960, pp. 43-48.

<sup>54</sup> Falava também Leite de outro escrivão régio, Diogo Gonçalves, que acabou por afastar, por parecer que este “(...) era mais *pròpriamente* um oficial de secretaria”. Duarte Leite, *Ácerca da "Cronica (...)*, 1941, p. 63, cf. Raimundo Beazley e Edgar Prestage, *The Chronicle of the discovery and conquest of Guinea / written by Gomes Eannes de Azurara*, Heahlyut Society, London, 1896-1899; e Sousa Viterbo, *A livraria real (...)*, 1902.

<sup>55</sup> Luís de Albuquerque (dir.) e Torquato de Sousa Soares (coment. e transcrição em português actual), *Crónica dos feitos da Guiné / Gomes Eanes de Zurara*, Alfa, Lisboa, 1989, pp. 194-199.



1453. Alertou para duas passagens importantíssimas na carta de Zurara a D. Afonso V, que nos mostram justamente o contrário: “*trabalhei-me de lhe dar fim o melhor que pude ainda que eu vos confesso que em o fazer nom pus tamanha deligencia como devera por outras ocupações que no prosseguimento da obra se me recrecerom*”. E logo a seguir firma a intenção de “*emmendar alguuma cousa no que ante falleci*”. Ainda que a enviasse como a tinha em 1453: “*Porem tal quejando he o envyo a vossa merçe*”, porque “*a fim per que todo acabou melhor do que eu ante cuidava*”<sup>56</sup>. Entregou a D. Afonso V a melhor composição que pôde, dado o curto tempo de que dispôs para o realizar e prometendo melhoramentos futuros. E neste passo o cronista aludiu àquele livro como um “*primeiro volume*”, uma primeira versão da crónica, o que demonstra que tinha a intenção de elaborar um segundo<sup>57</sup>. Ao que tudo indica este segundo volume nunca viu a luz. Nem a Valentim Fernandes, impressor de cópia quinhentista da crónica, nem a João de Barros chegou tal notícia<sup>58</sup>. E embora o texto do códice de Paris surja consideravelmente alterado, nunca deixa de reportar ao período temporal definido de primeiro, i.e., até ao ano de 1448: “*assy como todallas outras cousas caasy começavom entom com a novidade do Regedor, assy nos pareceo rezom que começassem todollos livros de seus fectos e storyas; e desy por nos parecer rezoado vellume a queste que já temos scripto*” (cap. LXLVI). Já se referia a esse primeiro livro, que naquela altura lhe parecia razoável, no capítulo LXXVIII<sup>59</sup>.

Soares recusou também outra hipótese de Duarte Leite. Julgava Leite que a carta é apócrifa e está mal datada, pois no seu entendimento a missiva reporta apenas ao panegírico do Infante terminado só depois da morte de D. Henrique que sobreveio em 1460, e não à *Crónica da Guiné*. Isto significa que para Duarte Leite a carta do cronista

---

<sup>56</sup> Idem, pp. 375, cf. *Crónica dos feitos da Guiné*, fólhos 1 e 2.

<sup>57</sup> Idem, pp. 222-223.

<sup>58</sup> Duarte Leite, *Àcerca da "Cronica (...)"*, 1941, pp. 20-21. Damião de Góis, dizia, na *Chronica do Príncipe Dom Joam*, cap. VI, pág. 12, da edição de Coimbra, de 1905: “*nestas novas navegações, que já nesse tempo eram começadas, nam fala nada*”. Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 366.

<sup>59</sup> Por outro lado, na opinião do autor, Zurara definia aquele primeiro trabalho entregue a D. Afonso V em 1453 como uma *estorya* e não uma crónica. Em várias passagens cita o volume ou livro (como também a nomeia) de 53 das seguintes maneiras: “*(...) dom Affonso mandou fazer este livro*” (cap. V); “*(...) ao tempo da feitura deste livro*” (cap. V); “*Ca eu esta estorya screvy (...)*” (cap. VII); “*E eu que esta estorya ajuntey em este vellume (...)*” (cap. XXXIX). Zurara fazia a distinção entre os dois termos: “*(...) nem há hi cronica nem storya (...)*” (cap. XXXI). E ainda: “*storya (...)* que se aproveite assy como por forma per que ao dyante possa fazer outra obra mais sofeciente qual convenha aos merecimentos de tamanho princepe” (cap. VI) Idem, p. 377 e pp. 380-381.

ao rei foi escrita depois da morte do Infante, e não em 1453, como consta do *explicit* e da própria. A epígrafe da carta dirá erroneamente que foi enviada juntamente com a *Crónica da Guiné*. Teria sido antes remetida ao monarca acompanhando o panegírico de D. Henrique, concluído após o seu falecimento, como cria Leite<sup>60</sup>. A esta hipótese opôs-se também Costa Pimpão. Isto porque este autor, tal como Torquato Soares viam na idade do Infante que é referida no texto por Zurara – “(...) *ao tempo que elRey dom Affonso mandou fazer este liuro, elle [o Infante] era ainda vivo, em yade pouco menos de LX anos*” (capítulo V da *Crónica da Guiné*) –, a alusão certa aos 59 anos que tinha em 1453. O primeiro porque achava que o panegírico tinha sido finalizado e entregue nesse ano de 53, e o segundo porque achava que a primeira versão da *Crónica dos feitos da Guiné*, que incluía o panegírico e a *Crónica da Guiné* fora entregue também nesse mesmo ano. Por isso Duarte Leite teve de *falsificar* a carta e *equivocar* o *explicit*, uma vez que não acertavam com as suas conjeturas de identificação da(s) obra(s) e respetiva datação. Teve igualmente de montar outra dedução deveras subjetiva relacionada com a idade do Infante: sugeriu que o escriba se poderia ter enganado ao copiar a numeração romana *pouco legível*, e que no lugar de pouco menos de LX anos estaria no original, pouco menos de LXV anos. Assim, a idade de 64 anos já condizia com a sua tese de que tanto o panegírico, quanto a *Crónica da Guiné* (na qual se enxertaram partes desse texto laudatório) foram concluídos depois de 1460, o primeiro mais próximo desta data do que a segunda<sup>61</sup>. A questão do segundo volume prometido pelo cronista ficava também acertada porque a sua teoria não impedia que o panegírico tivesse tido um segundo volume pensado de início, visto que, na sua perspetiva, teve, de facto, melhoramentos entre, eventualmente, 1457 e 1460, ou um pouco depois. Porém acreditava que esse segundo volume nunca existiu. Por sua vez, para Costa Pimpão e Dias Dinis estar escrito no *explicit* que a obra se acabava naquele “*primeiro volume*” era difícil de justificar porque ambos os autores consideravam a carta e o *explicit* relativos ao panegírico, que se tinha concluído definitivamente em 1453. Teria sido no âmbito da redação da *Crónica da Guiné* e não no da *Crónica dos feitos do Infante*, que todos os acrescentamentos foram feitos, inclusive nos aproveitamentos que fez da segunda, que em certas partes também

---

<sup>60</sup> Duarte Leite, *Àcerca da "Cronica (...)", 1941, p. 173.*

<sup>61</sup> *Idem*, pp. 22-29.

atualizou. Como se vê, as propostas destes autores, que teimaram em não ver apenas o que nos mostra o códice de Paris, deixavam muitas pontas soltas.

Outro exemplo que permitiu uma fácil desconstrução das teorias de “*códice falso*” encontrou-as Soares quando o cronista diz “*a qual cronica foe ajuntada*”. Aqui não se estava a referir à adição da crónica dos “*feitos notavees que se passarom na conquista da Guinee*” à *Crónica dos feitos do Infante*, conforme defendem os autores adeptos da reunião extemporânea dos dois textos. Estava antes a remeter para a informação que reuniu e à qual daria forma no referido primeiro “*vellume*”<sup>62</sup>. Isto porque muitas das notícias explanadas no texto da *Crónica da Guiné* extraíram-se de uma outra crónica mencionada por Gomes Eanes no decurso da narrativa. Fora composta anos antes por Afonso Cerveira. Nela contavam-se as conquistas portuguesas na costa ocidental de África. A rapidez com que Zurara preparou a primeira versão da *Crónica dos feitos da Guiné* – um dos argumentos contra a autenticidade do códice de Paris – prender-se-á precisamente com o caso de ter tido à disposição a crónica de Cerveira e alguns escritos sobre a vida de D. Henrique, conforme se depreende destas passagens, dos capítulos XII e LXXX, da *Crónica da Tomada de Ceuta*: “[em relação aos feitos do Infante D. Henrique] *sempre teve muy grande desejo de guerrear aos imfiees, no qual viveu e aturou toda a sua vida como ao diamte será comtado*”; ou “*a Deos prazendo, contará suas virtudes «distintamente em seu proprio lugar»*”<sup>63</sup>. E o que ordenou, ao certo, D. Afonso V ao cronista-mor do reino? Deixemo-lo falar: “*cá posto que grande parte doutros feitos seus sejam semeados per as cronicas dos reis que em seu tempo forom em Portugal (...) todo o que se segue foe feito per sua ordenança e mandado, nom sem grandes despesas e trabalhos, a elle propriamente pode ser atribuyda (...) E consiirando el-Rey nosso senhor que nom conviinha ao processo de hua soo conquista seer contado per muytas maneyras, posto que todas concorram em huum efeito; porem me mandou sua senhorya que me trabalhasse em as ajuntar e ordenar em este vellume, porque os ledores mais perfeitamente possam aver dellas conhecimento (...) E por que nós em os seguiintes feitos recebemos de Deos grande benefificio (...) porem o poeremos em lembrança por louvor de Deos, e notavel memorya daquel senhor que já em cima nomeamos, e por honra de muytos boos criados seus, e outras boas pessoas do nosso regno, que em os dictos feitos*

---

<sup>62</sup> Dias Dinis, *Crónica dos feitos (...)*, 1949, p. 317.

<sup>63</sup> Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, p. 15 e nota de rodapé n.º 35 e n.º 36.

*virtuosamente trabalharom. E por que a dicta cronica specialmente he entitullada a este senhor, queremos logo começar em seus costumes e vertudes, e ainda nas feições corporaaes (...)”*<sup>64</sup>. Portanto, foi requerido a Zurara que nesta crónica pusesse por escrito os feitos do Infante D. Henrique “*per sua ordenança e mandado*”, excluindo todos os que andassem contados noutras crónicas – crónicas do reino, crónica de Ceuta e a empresa de Tânger. E alerta ainda o cronista para algumas das grandes obras do Infante que haviam de ficar: “*sob sillencio por nom afastar minha scriptura do que primeiro promety; nom porem que de todo as queira callar, porque na croonica geeral do regno as entendo de tocar cada hũa em seu proprio lugar*”.

A Torquato Soares parecia, e a nós identicamente, que todos estes pressupostos descritos por Zurara cumprem com precisão aquilo que havia sido solicitado por Afonso V e que vemos vertido no manuscrito de Paris<sup>65</sup>. Declarava, por isso, Soares: “*não me parece possível falar num livro dos feitos do Infante, independente da crónica dos feitos da Guiné, pois ambos constituem o texto do códice parisiso, apressadamente organizado em obediência a uma instante ordem real*”<sup>66</sup>. Para Soares nunca existiram duas crónicas independentes, a *Crónica dos feitos do Infante D. Henrique* e a *Crónica dos feitos da*

---

<sup>64</sup> Idem, p. 16, cf. *Crónica dos feitos da Guiné*.

<sup>65</sup> A mando de D. Afonso V, Gomes Eanes de Zurara escreveu esta crónica para contar os feitos do Infante D. Henrique na conquista da Guiné, mas acabando por não se confinar somente a eles e a espriar-se por “*todo o outro processo de seus factos*” que Soares cria querer dizer: a todos os feitos “*praticados por sua iniciativa, não só em relação à Guiné*”. Na carta Zurara diz: “*me dissestes quanto desejavees ver postos em scripto os factos do Senhor Iffante dom Henrique*”. Soares, ao contrário de Duarte Leite e Costa Pimpão, não vê, assim como nós, nenhuma contradição entre estas duas passagens. Ambas querem dizer que o cronista foi incumbido de pôr por escrito os feitos do Infante e não só os respeitantes à Guiné (também os relativos às Canárias, Madeira e Açores). Defende que de acordo com o que foi escrito por Zurara esta Crónica embora não esquecesse os “*muytos e boos criados seus [do Infante], e outras boas pessoas do nosso Regno, que em os dictos factos virtuosamente trabalharom*”, teve como objetivo primordial “*descrever o que foi feito* «per sua ordenança e mandado»”. Segundo Soares são cinquenta e nove capítulos, num total de noventa e sete, onde aparece o nome do Infante ou ação de sua autoria. Mas apesar disto, menciona ainda o autor que, do seu ponto de vista, não faz falta constar do título o nome do Infante D. Henrique. A circunstância de o relato se centrar nos acontecimentos passados em território da Guiné, e de ser esse também o título da obra de Afonso de Cerveira, que foi fonte principal de Zurara na redacção desta crónica, são justificações suficientes. O próprio cronista refere-se a ela do mesmo modo na *Crónica de D. Duarte de Menezes* (conforme lembrou Duarte Leite): “*(...) como por nós em algumas partes foe escrito, especialmente na Chronica dos feitos de Guinee*” (cap. CXIII). Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 370-373; e Duarte Leite, *Ácerca da "Cronica (...)"*, 1941, p. 19 e 174. Fernando Branco menciona uma referência de João Paulo Oliveira e Costa a um único Afonso de Cerveira conhecido pela historiografia que era escrivão do Infante D. Henrique, tendo redigido uma carta assinada pelo Infante em 1448. Fernando Branco, *Os novos painéis de S. Vicente*, 1ª ed., Chiado Books, Lisboa, 2018, p. 98, cf. João Paulo Oliveira e Costa, *Henrique, O Infante*, 2ª ed., Esfera dos Livros, Lisboa, 2013.

<sup>66</sup> Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, pp. 16-17 e Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 412.

Guiné, tese partilhada, como vimos por Dias Dinis, Costa Pimpão e Duarte Leite, mas igualmente por Pedro de Azevedo, Léon Bourdon e Hernâni Cidade. Explicou o autor que a ausência do nome *Crónica de Guiné* no *explicit* não pode ser entendida como se a primeira versão do texto nada tivesse que ver com o relato dos feitos da Guiné, pois está subentendida na passagem: “*todo o outro processo de seus factos*”. Por outro lado, as inconsistências são explicadas pela tentativa algumas vezes precipitada de, simultaneamente, atualizar o texto e dar-lhe um aspeto uniforme<sup>67</sup>. A urgência na execução da crónica, num momento em que o visado, o Infante D. Henrique, estava ainda vivo, pode explicar-se pelo receio manifestado por D. Afonso V, nomeadamente, na *Crónica da Tomada de Ceuta*, pelo desaparecimento das testemunhas vivas dos acontecimentos passados<sup>68</sup>.

Sintetizando, e seguindo nós o raciocínio de Torquato Soares, ao obedecer ao pedido de D. Afonso V, Zurara começou por escrever um texto sobre a vida e as virtudes do Infante D. Henrique, mas logo em seguida iniciou o relato dos feitos da Guiné por

---

<sup>67</sup> “*Anacronismos [são] resultantes da circunstância de não se ter procurado harmonizar com a cronologia dos factos acrescentados. Mas isso exigiria uma ampla remodelação do próprio texto da «estória», o que certamente não estava no propósito do cronista*”. Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 222-224 e nota de rodapé n.º 118. José de Bragança aditava ao debate a teoria do sigilo que omissões ou parco desenvolvimento dos sucessos da descoberta do norte de África não se explicam com esta teoria, pois ela não corresponde à realidade vivida por Zurara. Afirmava que na época o mais se guardou em sigilo foi os proventos obtidos e que essa política começou, efetivamente, no reinado de D. João II, prolongando-se pelos reinados de D. Manuel I e D. João III, para os quais está documentada a circulação de espionagem estrangeira no nosso país. José de Bragança (introd., e notas), *Crónica do descobrimento e conquista da Guiné / Gomes Eanes de Zurara, Civilização*, Porto, 1937, pp. XVI-XVIII. Também Costa Pimpão, Duarte Leite e Dias Dinis não achavam que essa inconstância, ou incompletude do relato tivesse algo que ver com o sigilo. Costa Pimpão e Dias Dinis atribuíam-nas à inaptidão do copista responsável pela junção das duas crónicas. Duarte Leite pensava que essas contradições se ficaram a dever ao facto de textos intermediários terem circulado e terem sido fonte do códice parisiense. Duarte Leite, *Àcerca da "Cronica (...)"*, 1941, p. 67-69.

Dizia Soares: “*Até chegar à sua forma definitiva, isto é, à que o códice da Biblioteca de Paris nos revela, haverá, talvez, a considerar mais de uma redação e certamente também várias interpolações ou aditamentos feitos pelo próprio Zurara ao longo de alguns anos, de acordo com o seu sistema de trabalho (...)* E por isso é que o texto que havia de servir de modelo a Valentim Fernandes, apesar de registar algumas dessas alterações ou aditamentos, introduzidos na primeira versão já depois da morte do Infante d. Henrique, não corresponde à forma definitiva, onde aparecem frequentes tempos pretéritos que antes seriam excepcionais”. Vide nossa nota de rodapé n.º 31. Os pretéritos levaram Costa Pimpão a considerar a redação inexata, mas para Soares, e nós concordamos, é tão-só testemunho de que, na realidade, Zurara estava a reescrever a *estória* apresentada em 1453. Duarte Leite usou igualmente o estudo dos tempos verbais, em todos os capítulos da crónica para corroborar a sua tese de datação. Costa Pimpão, *A "Cronica dos feitos (...)"*, 1941, Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 226-227 e 388-389 e nota de rodapé n.º 93; Duarte Leite, *Àcerca da "Cronica (...)"*, 1941, pp. 38-60; e Fernando Branco, *Os novos painéis (...)*, 2018, p. 99. Vide também o tema do pretérito, no caso, em defesa da data de 1453 como término do códice de Paris, em José Saraiva, *Os painéis do Infante Santo*, Tip. Central, Leiria, 1925, pp. 222-229.

<sup>68</sup> Torquato Soares, *Àcerca da chamada (...)*, 1961, p. 17.

mandado do infante, baseando-se na obra de Afonso Cerveira. A junção destes dois, em primeira versão, foi entregue ao rei em 1453 e no decorrer dos anos o cronista foi-lhe interpolando outras notícias. A premência demonstrada por D. Afonso V, não foi obstáculo à edificação minimamente razoável da obra. Zurara, apoiado na obra de Cerveira e seguramente noutros apontamentos e informes de que dispunha, enquanto guarda-mor da Torre do Tombo, conseguiu, no espaço de menos de um ano, terminar a primeira redação<sup>69</sup>. Mais tarde, talvez ainda a pedido de D. Afonso V, e possivelmente para oferecer a um monarca aragonês, foi copiada a *Crónica dos feitos da Guiné por mandado do Infante D. Henrique*, dando origem ao manuscrito de Paris<sup>70</sup>.

Pela observação *in loco* que fizemos do códice, e pelo método de trabalho de Zurara, a que o próprio se refere no prólogo da crónica, não se nos afigura crível o raciocínio que toma o códice de Paris como um códice *falso*, cujo texto e constituição não pertencem ao século XV. Esta posição foi defendida, para além dos autores já citados, também por Dagoberto Markl<sup>71</sup>. Em comentário atualizado, publicado postumamente em 1989, sob direção de Luís de Albuquerque<sup>72</sup>, após a vinda a público da tese de Markl, Torquato Soares dizia: “(...) o texto primitivo aparece no códice parisino alterado e acrescentado, por vezes consideravelmente (...)”. E explica: “Há mesmo capítulos que talvez possamos considerar terem sido introduzidos depois de concluída a primeira

---

<sup>69</sup> O primeiro volume teria sido terminado com prontidão, pois a crónica revestia-se de um carácter utilitário. Afonso V servir-se-ia dela enquanto arrolamento das famílias nobres do reino, às quais deveria, ou não, outorgar honrarias e privilégios. Uma vez na posse dos escritos de Cerveira, Gomes Eanes foi-lhes aditando eventos relativos ao intervalo temporal entre 1446 e 1448, uma vez que o relato de Cerveira parara em 1446. O segundo volume que versaria sobre o comércio na costa da Guiné, não teria tanta urgência para o monarca, e nem seria tão do gosto cavalheiresco de Zurara. Talvez por isso tenha sido protelado, e só tendo sido apresentado, na sua configuração primordial, em 1453. Dias Dinis, *Crónica dos feitos (...)*, 1949, pp. 468-469.

<sup>70</sup> “Até chegar à sua forma definitiva, isto é, à que o códice da Biblioteca de Paris nos revela, haverá, talvez, a considerar mais de uma redacção e certamente também várias interpolações ou aditamentos feitos pelo próprio Zurara ao longo de alguns anos, de acordo com o seu sistema de trabalho (...) E por isso é que o texto que havia de servir de modelo a Valentim Fernandes, apesar de registar algumas dessas alterações ou aditamentos, introduzidos na primeira versão já depois da morte do Infante d. Henrique, não corresponde à forma definitiva, onde aparecem frequentes tempos pretéritos que antes seriam excepcionais”. Vide nossa nota de rodapé nº 31. Os pretéritos levaram Costa Pimpão a considerar a redacção inexata, mas para Soares, e nós concordamos, é tão-só testemunho de que, na realidade, Zurara estava a reescrever a *estória* apresentada em 1453. Costa Pimpão, *A “Crónica dos feitos (...)*, 1941; Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 226-227 e 388-389 e nota de rodapé nº 93; e Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1978, pp. 416-417.

<sup>71</sup> Dagoberto Markl, *O retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*, Coleção Universitária, n.º 36, Editorial Caminho, Lisboa, 1988, pp. 67-83.

<sup>72</sup> Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 192.

redação (...)”<sup>73</sup>. Este caso parece-nos mais relacionado, como se disse, com o método de trabalho do cronista<sup>74</sup>, do que com uma junção extemporânea de dois textos independentes, ou, menos ainda, que não date o texto original de 1453<sup>75</sup>. Segundo Dagoberto Markl<sup>76</sup> a iluminura da crónica, salvo o fólio do retrato, é do século XVI. Assim ajuizou, atendendo não só à suposta mistura de textos diversos, como às pretensas diferenças reveladas pelo pergaminho do fólio 5, o do retrato; ao vinco que este fólio apresenta, único em todo o códice, e pela sua disposição impossível de ter sido feito com

---

<sup>73</sup> De acordo com Torquato Soares, os primeiros sete capítulos “precedem a descrição dos feitos da Guiné levados a cabo por ordem do Infante D. Henrique – capítulos estes escritos originariamente por Zurara”. O capítulo primeiro é do prólogo. No texto primitivo devia ser só um apontamento, como aparece no manuscrito de Valentim Fernandes. O capítulo segundo: “*Envocação do autor*”, é aditamento intermédio (Duarte Leite considerava-o escrito depois da morte do Infante, cf. op. cit., 1941, p. 40). O capítulo terceiro: “*que conta a geeraçom de que descende o iffante dom Henrique*”. Como aqui se diz que “*foe esso mesmo irmão del Rey dom Eduarte (...)*”, Soares considerava ter sido alteração depois da morte do Infante. O capítulo quarto “*que falla dos costumes do Iffante D. Henryque*”. O capítulo quinto “*falla somaryamente das cousas notavees que o Iffante Dom Henrique fez por serviço de Deos e honra do Regno*”, aqui Zurara apesar de mostrar “*a preocupação de não transpor o limite fixado para o primeiro volume da sua crónica (...) nem sempre o consegue. Mas, mesmo quando se refere a acontecimentos posteriores a 1448, o seu objectivo parece ser apenas o de esclarecer factos anteriores, de que eles constituem continuação ou complemento*”. O capítulo sexto: “*àcerca das vertudes do Iffante D. Henrique*”, que foi “*acrescentado ao texto primitivo, talvez quando, após a morte do Infante D. Henrique, o Cronista o reviu, possivelmente já com intenção de lhe dar a forma de crónica*”. O capítulo sétimo “*no qual se mostram cinco razões por que o Senhor Iffante foe movido de mandar buscar as terras de Guynea*”, evidencia que “*há também a considerar não só dois tempos, mas ainda duas redacções perfeitamente distintas*”. Do capítulo VII ao LXXVIII, Zurara refere várias vezes Afonso de Cerveira e a sua obra, pelo que o autor considera que estes capítulos dizem respeito às notícias recolhidas do texto de Cerveira e que cronologicamente se ficaram pelo ano de 1446. “*(...) nos capítulos seguintes, o cronista, rompendo a ordem cronológica, passa a referir-se às ilhas conquistadas e povoadas por ordem do Infante. Só depois retoma a narrativa dos feitos de Guiné: a partir do cap. LXXXVI até ao último capítulo, o XCVII, onde é bem notória, segundo Soares, o estilo de escrita de Zurara, muito diferente do de Cerveira. Afonso Cerveira só é uma vez mais mencionado no cap. LXXXIV, quando se fala de um diploma de fevereiro de 1446. A crónica termina com “quantas almas foram trazidas a este regno depois do começo desta conquista”, que não se encontra na cópia de Valentim Fernandes, como também não se encontra na crónica do impressor morávio, o cap. VII; e com: “o autor põe final conclusom de sua obra*”. Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 390-403.

<sup>74</sup> Que de acordo com Torquato Soares é revelado pelo cronista, não só nesta crónica, mas também na *Crónica da Tomada de Ceuta*: “*(...) de as ajuntar [informações recolhidas] e escrever em cadernos, com tençam de as acreçentar ou minguar em quaaesquer lugares em que for achado per verdadeiro juízo que o mereçem*”. *Crónica da Tomada de Ceuta*, ed. crítica de Esteves Pereira, cap. III, p. 13; e Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 82. Torquato Soares, *A Historiografia portuguesa no século XV: Crónicas e cronistas*, Tip. Barbosa & Xavier, Lisboa, 1977, p. 82. Em função disso Zurara serviu-se de muito material redigido por outros, como a perdida “*estória*” de Afonso Cerveira, que utilizou para contar as viagens marítimas a África, que se fizeram por mandado do Infante D. Henrique. Acrescentou-lhes depois novos acontecimentos que, entretanto, sobreviveram, bem como o retrato da personalidade do Infante. Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 226.

<sup>75</sup> Neste último estudo, Soares rebate todas as objeções avançadas pelos autores partidários de uma *Crónica dos feitos da Guiné* de Paris, não redigida por Zurara e terminada depois de 1474. Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 222-227.

<sup>76</sup> Dagoberto Markl, *O retábulo de (...)*, 1988, pp. 80-81.

o fólho já dentro do códice; e à “*má qualidade*” da iluminura<sup>77</sup> em questão, muito semelhante, declarava, a outra também pouco conseguida e tida como do século XVI, do *Livro de Horas de D. Duarte*.

Pensamos que esta argumentação, pelo menos do ponto de vista artístico, está pouco fundamentada. Aliás, do exame detido que realizámos à iluminura do códice depreendemos precisamente o oposto. As cercaduras florais e as iniciais decoradas da maioria dos fólhos da *Crónica da Guiné* assemelham-se sobremaneira à iluminura do mesmo género, em manuscritos como a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris, datada dos anos 60 do século XV. Horácio Peixeiro, além das similitudes da decoração, admitiu existirem grandes parecenças entre a letra do manuscrito de Paris, da *Crónica da Guiné* e a do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, a da *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa e de Paris e a de outro manuscrito, proveniente do Mosteiro de Alcobaça redigido por João Gonçalves<sup>78</sup>. O autor considerou poder ser da autoria deste escrivão, ou do seu grupo de trabalho, a redação de todos estes manuscritos. Retornando ao retrato do Infante D. Henrique, o raciocínio de Dagoberto Markl, tal como o de outros autores seus partidários<sup>79</sup>, comungam de uma premissa que poderá ser sintomática de um enviesamento propositado das suas análises: justificam as alterações feitas ao retrato alegando uma suposta fraude ocorrida no século XVI, que envolveu simultaneamente a reunião dos escritos dispersos aferida por Pimpão, Leite e Dinis, a inserção do retrato e sua falsificação. No entanto, ser adepto, como é o nosso caso, da interpretação de Torquato Soares, que considera o códice de Paris uma cópia da década de 60, do original de 1453, não impede que no século XVI, ou mais tarde, alguém lhe tenha acrescentado um fólho do século XV, tentado falsear a verdadeira identidade da personagem que ali se representava, para que condissesse com o tema do texto.

---

<sup>77</sup> Ernesto Soares seguindo Duarte Leite adjetivou de pobres e grosseiras, as iluminuras, e acrescentava que as diferenças técnicas entre as cercaduras do fólho 5v e 6r denunciavam que cercadura do 5v é posterior. Ernesto Soares, *A Iconografia do Infante D. Henrique*, Lisboa, 1959, p. 105.

<sup>78</sup> Horácio Peixeiro, Um retrato de D. Duarte na *Crónica Geral de Espanha?*, in *D. Duarte e a sua época: Arte, cultura, poder e espiritualidade*, Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2014, pp. 152-153.

<sup>79</sup> Partilharam com Markl, da tese de códice falseado, entre outros, Belard da Fonseca, Sampaio Ribeiro e Conceição Silva. Markl, *O retábulo (...)*, 1988, p. 68; Belard da Fonseca, *O Mistério dos Painéis*, 2ª ed., Lisboa, 1963; e *Dom Henrique? (...)*, 1960; M. Sampayo Ribeiro, O verdadeiro retrato do Infante D. Henrique, in *Biblioteca de História*, 4, Notícias, D. L., Lisboa, 1991; e José L. Conceição Silva, *Os painéis do Museu das Janelas Verdes*, Guimarães & Ca., Lisboa, 1981, pp. 153 e 154.



Sem querer, para já, desenvolver em demasia o assunto, deixando-o para local próprio, a análise codicológica ao códice indicou não se verificar a inserção de fólio independente<sup>80</sup>. O fólio 5 integra um caderno regular, sem fólhos soltos; um quaterno, como os demais cadernos do códice (fora o primeiro e o último, onde se localizam as folhas de guarda). Muitos outros argumentos vieram a lume associados à interminável discussão sobre os painéis de S. Vicente, que logo na sua redescoberta, no século XIX, viram a figura do homem de capeirão identificada como sendo a do Infante D. Henrique. E este reconhecimento só foi possível graças ao achado do códice, por Ferdinand Denis, na Biblioteca Nacional de França, e da nomeação do Infante pelo 2º Visconde de Santarém, na *Introdução* à primeira edição crítica do manuscrito<sup>81</sup>. Nessa edição o retrato aparece litografado e, portanto, muito diferente do original do manuscrito, o que contribuiu para a formação de teorias sobre a ordem pela qual retrato da crónica e dos painéis foram executados, crendo na anterioridade do primeiro e na menor habilidade do iluminador<sup>82</sup>. A maioria desses raciocínios giraram, como vimos, em torno da falsificação

---

<sup>80</sup> Ernesto Soares partilhava da nossa visão a este respeito. Não dava grande crédito aos vincos relacionando-os com o encarquilhamento do pergaminho (neste aspeto não vamos tão longe, na nossa opinião são, efetivamente, vincos) e afirmava que o fólio 5 não fora inserido *a posteriori* naquele caderno. Ernesto Soares, *A iconografia*, 1959, p. 116.

<sup>81</sup> A edição de 1841 traz o fac-símile da iluminura “*litografado segundo desenho de Estêvão Guichard e impresso nos prelos da casa Kaeppelin & C. ie*”. Há um exemplar na Biblioteca Nacional com duas reproduções litográficas do retrato, uma delas colorida a guache, a outra a óleo, qualquer delas imperfeitas. Foi a partir destas que tantas outras reproduções do Infante D. Henrique se fizeram, a partir do século XIX (apesar de cada vez mais distantes do original da crónica). Segundo o autor, a primeira personalidade a estabelecer a relação entre os dois retratos foi o Visconde de Castilho, e não Joaquim de Vasconcelos, Ramalho Ortigão e José de Queirós, como comumente aceite. M. Sampayo Ribeiro, *Da singularidade e das anomalias da iconografia do Infante Dom Henrique*, Lisboa, 1962, pp. 31-35; e Joaquim de Vasconcelos, *Taboas da pintura portuguesa no século XV. Retrato inédito do Infante D. Henrique*, in *Folhetim do “dia 27 de julho” e Folhetim do “dia 28 de julho”*, Tip. da Empresa Nacional de Publicidade, 1960, p. 12 e pp. 19-20.

<sup>82</sup> Alfredo Leal propunha, com base no fac-símile, que estando a crónica concluída entre 1448 e 1453 e sendo o Infante mais jovem na crónica do que nos painéis, que era mais provável que tivesse sido retratado para o códice em 1448, quando tinha 54 anos, e para os painéis entre 1455-58 a 1460, pp. 61-62. Alfredo Leal, *Os painéis do Infante*: ligeiros comentários sobre a memória do Sr. José de Figueiredo à cerca do pintor Nuno Gonçalves, Tip. Comércio e Indústria, 1917, pp. 49-62. José de Figueiredo achava que o retratado na Crónica da Guiné, tinha, no mínimo, menos dez anos do que a figura dos painéis. José de Figueiredo, *O pintor Nuno Gonçalves: 1450-1471: actividade artística conhecida*, Typ. do Annuario Commercial, 1910, p.16. Vide também Ernesto Soares, *A iconografia (...)*, 1959, p. 97. Hoje sabemos, como notou também António José Saraiva, que a litografia desnaturou o retrato da crónica e que, apesar de ter qualidade inferior à imagem pintada nos painéis, a idade da personagem será exatamente a mesma. José Saraiva, *Os painéis (...)*, 1925, p. 86. Contra a de dois retratos desconexos no tempo e na autoria estava Marcel Dieulafoy. Para o autor ambos os retratos haviam sido pintados pelo mesmo mestre. Marcel Dieulafoy, *Ars-Una, Species-Mille: Histoire Generale De L'Art: Espagne et Portugal*, Librairie Hachette Et Cie, Paris, 1913, p. 353.

do retrato e da empresa do Infante<sup>83</sup>. Mas, desde logo, todos partiram de diferentes interpretações do que Zurara deixou na *Crónica da Guiné*, como sendo o aspeto físico de D. Henrique: “(...) *estatura de corpo em boa grandeza e foe homem de carnadura grossa, e de largos e fortes membros; a cabeladura avya algũ tanto alevantada; a cor de natureza branca, mais polla continuação do trabalho, per tempo tornou doutra forma. Sua presença, do primeiro esgoardo, aos nom usados era temerosa; (...)*” (cap. IV)<sup>84</sup>. Os partidários do retrato verdadeiro do Infante veem nestas palavras o que se vê na crónica e nos painéis<sup>85</sup>; os contrários, discípulos, dos estudos de Costa Pimpão, Duarte Leite e Dias Dinis, não lhes concedem qualquer semelhança, ou abstêm-se do comentário,

---

<sup>83</sup> Uma das mais imaginativas é a de Fernando Branco. Na divisa uma hipótese impossível de um mote de D. Pedro alterado para o de D. Henrique (que outros autores, nomeadamente, Markl já haviam tentado, mas com o de D. Duarte). Nem o reto do fólio, uma membrana muito fina e transparente de pergaminho, autoriza tal dedução, nem a própria pintura das pirâmides, que supostamente serviu a ocultação. Fosse ou não raspado o douramento, essa operação deixaria marcas, com toda a probabilidade, visíveis, de um lado e do outro do fólio. Destacou diferenças de tonalidades nas cores do retrato e da empresa que podem ter inúmeras explicações, além da feitura tardia da última. Realçou, igualmente, a descontinuidade no traçado dos triângulos das pirâmides, que corroboraria a existência de letras tapadas e de outras acrescentadas na divisa. Nesta senda alude às regras de pintura aprendidas nos bancos de escola! Revela total desconhecimento da técnica envolvida num ofício de gente adulta, que tem de ter em conta, entre outros, a natureza dos diferentes materiais, em vista de um resultado o mais aprimorado possível. A técnica do douramento é muito melindrosa (para mais em áreas tão diminutas), tanto na aplicação do induto, quanto do mordente, quanto da folha de ouro. Um deslize fora dos limites do desenho é muito comum. Por isso se pinta depois do douramento e não ao contrário. A pintura funciona sempre como remate do douramento. Chamou ainda a atenção para a descontinuação de alguns traços das pirâmides. Diríamos nós, que descontinuou no traço porque o fez no final, por entre as letras e a vegetação. Fernando Branco, *Os novos Painéis (...)*, 2018, p. 121-131.

<sup>84</sup> Aqueles que, depois de Zurara, se referiram à figura física e psicológica do Infante, seguiram-no integralmente. Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp. 31-32. Fundado nesta descrição, Jaime Cortesão, fazia assim o retrato físico e moral do Infante de Sagres: “*Foi o Infante de estatura pouco mais que média, de membros longos e robustos, a tez morena, e o cabelo alevantado. O rosto era de traços fortes, a testa alta, os malarres visíveis, o mento grande e proeminente e a austeridade do semblante suavizada pela expressão do olhar, banhado nessa espécie de ilimitação e melancolia dos que perseguem um sonho interior*”. Jaime Cortesão, *Retrato físico e moral do Infante Dom Henrique*, Imprensa Nacional, Macau, 1939, p. 3.

<sup>85</sup> Jorge de Almeida é um desses autores, que não vê qualquer motivo para se questionar a autenticidade do manuscrito de Paris, da *Crónica da Guiné*, ou do retrato que dele faz parte. Para Almeida todas as conjeturas de falseamento *esbarram* nas condições físicas do códice, asserção com a qual concordamos. Afirma ainda que: “*Curiosamente, investigações dedicadas a contrariar estas evidências surgiram no início da década de 1960 (...), no período imediato às Comemorações do Quinto Centenário da Morte do Infante D. Henrique. É sabido como a imagem do homem do chapêirão esteve omnipresente nas evocações da Época dos Descobrimentos pelo regime de Salazar. Poderá a tentativa de «desconstrução do rosto do Infante» revelar um desejo, consciente ou não por parte de alguns autores, de colocar um «grão de areia» na utilização do ícone henriquino pelo Estado Novo?*”. Jorge de Almeida e Maria Manuela Albuquerque, *Os Painéis de Nuno Gonçalves*, Verbo, Lisboa, 2003, (posfácio à 3ª edição).

focando-se na questão da autenticidade do retrato como consequência de uma execução tardia do manuscrito<sup>86</sup>.

José de Figueiredo, que fazia parte do primeiro grupo, afirmou que o Infante D. Henrique levava uma gorra e fita nas exéquias do Infante D. Pedro, em 1455. Contudo, Ernesto Soares corrigiu-o, informando que no capítulo CXXXVII da *Crónica de D. Afonso V*, Rui de Pina disse apenas o seguinte: “e o cargo principal da treladação e acompanhamento ossada ficou ao Infante D. Henrique, o qual vestido, não de dó preto, mas d’alus escuro, e assim muitos senhores que eram com ele, fez com muita pompa (...)”<sup>87</sup>. Quanto à representação do Infante D. Henrique na estátua dos Jerónimos, Ernesto Soares considerava-a fiável<sup>88</sup>. Afirmava que D. Manuel I nunca iria mandar figurar o ilustre antepassado sem verdade histórica. Se o jacente da Batalha for moldagem feita em vida do Infante, como defendia Reinaldo dos Santos<sup>89</sup>, uma imagem não confere minimamente com a outra. Todavia, ao que tudo indica, tratar-se-á de uma reprodução do século XIX, que terá tido como modelo o jacente de D. João I (por se saber por Gomes Eanes de Zurara que D. Henrique era dos filhos de D. João I, o que mais com o pai se parecia, conforme na *Crónica da Tomada de Ceuta*, cap. LXXXI). Com as invasões francesas, os túmulos dos infantes foram danificados e os restauros que se desenvolveram no século XIX, calamitosos. Ramalho Ortigão falava dos abusos que se cometeram nessas intervenções<sup>90</sup>. Existem, pois, diferenças entre as descrições do século XVIII e o que vemos hoje, nomeadamente uma rosa que estava a meio da coroa de carvalho que o Infante ostenta na cabeça, e que hoje não se vislumbra<sup>91</sup>.

---

<sup>86</sup> O pré e pós-1939, quando Costa Pimpão publicou o livro, *A “Crónica dos feitos da Guinee” de Gomes Eanes de Zurara e o manuscrito do Conde d’Estrées*, já o sinalizou Luís Reis Santos, *Iconografia Henriquina*, Coimbra, 1960, pp. 44-45.

<sup>87</sup> Ernesto Soares, *A iconografia (...)*, 1960, p. 99.

<sup>88</sup> Vide na mesma linha de pensamento, Belard da Fonseca, *O verdadeiro retrato (...)*, 1991, pp. 115-121.

<sup>89</sup> Reynaldo dos Santos, *Catálogo da Exposição documental promovida pela Câmara Municipal do Porto*, abril, 1960, pp. 260-263.

<sup>90</sup> Ramalho Ortigão, *O Culto da Arte em Portugal*, 1986, in *Arte Portuguesa*, tomo I, 1943, p. 65.

<sup>91</sup> Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, p. 37-42. Ainda assim Dagoberto Markl ajuizava o jacente da Batalha como único testemunho verosímil da fisionomia do Infante D. Henrique. Dagoberto Markl, Na procura de um rosto perdido, in *Nuno Gonçalves, novos documentos: estudo da pintura portuguesa do século XV*, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1994, pp. 31-32.

Afora o debate em torno do *cabelo alevantado* e da *carnadura grossa* que se poderá ver, ou não, no retrato da crónica (e dos painéis)<sup>92</sup> – e que nós, na verdade, não reconhecemos no homem do chapeirão –, continuemos, então, com as razões que levaram vários estudiosos a interpelar o fólio com o retrato do Infante e, por conseguinte, a colocar em causa a tradicional teoria dos painéis, que associa o Infante D. Henrique ao homem do chapeirão. Voltemos aos temas escalpelizados por Dagoberto Markl, extra-retrato, mas que acabam por, intermitentemente, retornar a ele. Em primeiro lugar, a cercadura do fólio do retrato que se diz não ser de carrasco, como era o corpo da empresa de D. Henrique, mas de azinheira, como foi o de D. Pedro<sup>93</sup>. Foi questão levantada, cremos que pela primeira vez por Duarte Leite, que foi acompanhado por Luís Reis Santos e Berlard da Fonseca<sup>94</sup>. Todavia, tivemos ocasião de confirmar junto do Instituto de Conservação da Natureza e das Florestas que as fundamentais diferenças que o carrasco (*Quercus coccifera* e não *Quercus humilis* como definiam os autores, sendo esta sinónimo de *Quercus pubescens* ou *Quercus lusitanica*, i. e., carvalhiça ou carvalho-anão) apresenta para a azinheira (*Quercus rotundifolia*) e para o sobreiro (*Quercus suber*), espécies com as quais se pode confundir, são: a homogeneidade de cor nas folhas do primeiro e a heterogeneidade nas folhas dos segundos; ausência de pelugem numa das faces da folha

---

<sup>92</sup> Teria existido um retrato do rei D. Duarte na Igreja de S. Domingos onde o rei se apresentava de cara rapada apenas com bigode. O documento faz parte da obra, “*Os Painéis de S. Vicente num códice da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*”, de Artur Motta Alves, publicada em 1936, onde com o título “*Retratos de Reis q. está ã Lx.a*”, está o seguinte: “*Elrrey dõ duarte esta na san cristia de s. dom.os em hũa tauoa pequena de altura de hũ couado, e esta o corpo todo posto q. a taboa he pequena acima dos almarios onde se reuestem os frades p.a dizer a missa nã tinha mais barba q. os bigodes(...)*”, pp. 148-149. Por outro lado, Rui de Pina descrevia deste forma o rei D. Duarte (*Crónica d’El Rei D. Duarte*, cap. II): “*(...) homem de boa estatura do corpo, e de grandes e fortes membros: tinha o acatamento de sua presença mui gracioso, os cabelos corredios, o rosto redondo e algum tanto enverrugado, os olhos molles e pouca barba*”. Duarte Nunes de Leão, Faria e Sousa e D. António Caetano de Sousa seguiram Pina, pp. 147-148. Conforme alega Belard da Fonseca, de facto, tudo concorre para uma possível figura de D. Duarte, numa moda que corresponde à época do seu falecimento (†1438): a houpellande, ou opa, e o capeirão. Coincide também o bigode. Fica não combinando o detalhe do rosto redondo. Concorrendo nesse sentido, recuperou uma observação de José de Figueiredo e de Ernesto Soares sobre uma radiografia que se fez aquando do restauro de 1909. No sítio do bigode, para além de massa que ali se terá colocado, o que resta de visível parece indicar que, ou a figura não tinha bigode originariamente, ou a tinta desse suposto bigode é praticamente invisível aos Raios-X. Em fase ulterior defendeu que a figura da iluminura da *Crónica da Guiné* seria D. Pedro (e que o programa dos painéis consistiria no retratamento de D. Afonso V em relação à Casa de Coimbra), ignorando a caracterização de Rui de Pina, quando este falava em: “*(...) cabelos crespos e os da barba algum tanto ruivos como ingrês*”. Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp. 66-72; 147-154 e 178-182.

<sup>93</sup> Cf. Duarte Leite, *Àcerca da “Crónica (...)*, 1941; Luís Reis Santos, *Iconografia (...)*, 1960, pp. 43-44;

<sup>94</sup> O autor julgava a espécie vegetal da cercadura, representada no fólio 5v, de sobreiro e não de carrasco, e feita por mão diferente e posterior (do século XVI) à que pintou a cercadura do fólio 6r. Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp. 12-16. Fernando Branco vê na cercadura do fólio 5v, azinheira e não carrasco. Fernando Branco, *Os novos Painéis (...)*, 2018, p. 121.

no primeiro, por contraponto a pelugem na face inferior das folhas, nos segundos; e uma cúpula da bolota com escamas levantadas e arpeladas no primeiro, por oposição a cúpulas com escamas nunca arpeladas nos segundos. Todas estas particularidades visíveis, as primeiras, foram reproduzidas integralmente pelo(s) iluminador(es) dos dois primeiros fólhos do códice parisiense. Estavam, portanto, querendo representar o carrasco e não outra espécie vegetal qualquer. A questão do alongamento das bolotas é comum às três espécies e não característica distintiva<sup>95</sup>. De todo o modo, um iluminador não é um botânico, o que nos obrigará a alguma condescendência em análises deste tipo. Em segundo lugar, a realização da empresa do Infante, que para alguns autores foi colocada sobre outra anterior<sup>96</sup>, e que, para outros, não está sobreposta a nenhuma existência precedente, mas que foi elaborada por alguém que não conhecia nem os preceitos heráldicos do Infante D. Henrique, nem já lhe reconhecia a fisionomia<sup>97</sup>. E como acrescentou Duarte Leite nem o chapeirão, nem as vestes, nem a moda de apresentar

---

<sup>95</sup> Vide [https://es.wikipedia.org/wiki/Quercus\\_humilis](https://es.wikipedia.org/wiki/Quercus_humilis); e <https://florestas.pt/conhecer/quercus-a-grande-diversidade-de-carvalhos-em-portugal/>. Vide no referente à discussão em torno da espécie vegetal do retrato a opinião de Pedro Flor, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2010, onde alude à hera de D. Duarte, sendo adepto da azinheira de D. Pedro representada na crónica. Vide também na mesma linha de raciocínio, Fernando Branco, *Os novos Painéis (...)*, 2018, p. 121.

<sup>96</sup> Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp. 168-169.

<sup>97</sup> Citando Belard da Fonseca, Sampayo Ribeiro, que, como o primeiro, patrocinava a teoria do retrato falseado, enumerou os vários indícios que o comprovam e que recolhera Fonseca: pergaminho amarelado e abrihantado, mais engelhado e com vinco de alto a baixo, único no manuscrito; a localização do retrato no verso do fólho; a cercadura mais estreita no dorso do fólho; diferentes tons de preto, entre o retrato e o corpo da empresa; a divisa estar apertada dentro dos círculos de vegetação; só o ouro da divisa não ser afetado pelo vinco. Inferiu Ribeiro, a partir destas observações, que a empresa é posterior ao retrato, e que foi acrescentada depois do retrato andar naquele fólho, com finalidade primeira diversa. Na perspectiva do autor, o retrato teria andado muito tempo solto e dobrado, e não se sabe quando, como ou porquê foi introduzido neste códice e só depois imitada cercadura por um iluminador de habilidade inferior (vide também Fernando Branco, *Os novos Painéis (...)*, 2018, pp. 105-108). Nessa altura pintou-se também a empresa do Infante D. Henrique, na margem de pé do fólho, tendo, muito provavelmente, saída equivocada a combinação das cores. Sugere o retrato ter pertencido a D. Henrique, mas não representando o próprio. Talvez fosse do irmão D. Duarte. Ou que, por ter estado na posse, no século XVII, de Juan Lucas Cortés, que tinha ascendência flamenga, supôs que o retrato fosse de algum antepassado do Conselheiro castelhano. Confirmou, ainda, as cores da empresa do Infante D. Henrique, branco, preto e azul, apesar de não ter apurado qual a ordem pela qual se apresentavam. Fê-lo com base na descrição de Zurara na Crónica da Tomada de Ceuta (já o havia feito Belard da Fonseca, em *Dom Henrique? (...)*, 1960, p. 138); num documento a uma visitação à Vigararia de Tomar, da Ordem de Cristo (ANTT, Convento de Cristo de Tomar, maço 13, doc. 1236 vermelho, fol. 20). Vide também Sampayo Ribeiro, *Da singularidade (...)*, pp. 42-60; e nas primeiras *provas*, aqui parafraseadas, reveladas pelo fólho 5, cf. Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960. Vide ainda Conceição e Silva e Belard da Fonseca que advogavam que D. Henrique nunca usou os dois corpos de empresa simultaneamente. Primeiro usou os ramos de carrasco e só depois da descoberta do rio Senegal, que os portugueses confundiram com um braço do Nilo, D. Henrique adotou as pirâmides, que remetia para o grande rio do Egito. Conceição Silva, *Os Painéis (...)*, 1981; e Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp. 12-13.

bigode em barba corresponderam à época em que viveu D. Henrique<sup>98</sup>. Declaramos nós que quanto às tendências, de vestuário, chapelaria, barbas, bigodes e cortes de cabelo<sup>99</sup>, tudo o que se vê no retrato corresponde ao que se usou na primeira metade do século XV, em especial, entre as décadas de 30 e 50 (acabou por inferir o mesmo Belard da Fonseca<sup>100</sup>). Outra questão que, ainda neste âmbito, foi trazida a lume pelos autores, tem que ver com a forma como está escrito o verbo no moto. Aparentemente, o que consta da iluminura: *faire*, é um francês mais antigo do que aquele que está na divisa do túmulo do Infante, no Mosteiro da Batalha: *ferre*. Apoiando-se nesta distinção, tentou Belard da Fonseca, e quem o seguiu, provar que o *ai* em substituição do *e* no verbo, só se conceberia depois de 1540<sup>101</sup>. Porém, não nos parece ser bem isso que o autor citado, Charles Beaulieux<sup>102</sup>, disse: “*L’ancienne diphtongue ai avait passé à e partout où elle était suivie d’une consonne, dès le XIIe siècle, mais la tradition et le désir de distinguer les homonymes avaient faire maintenir ai dans un certain nombre de mots, tandis que dans les autres ai et e s’échangent constamment. On s’avisa, au XVIe siècle, que l’emploi d’ai, justifié par le fait que ce groupe répondait à un a latin, présentait de sérieux avantages*”. Não faz sentido dizer que a divisa da crónica é de 1540, quando o que retiramos das citações de Beaulieux é que até meados do século XVI ambos, *e* ou *ai* foram usados indistintamente, embora, no século XVI, o *ai* se tenha empregado com maior frequência.

Mais um argumento que poderia derrubar o raciocínio de Torquato Soares e o nosso<sup>103</sup>, prende-se com o desenho da cruz da Ordem de Cristo do fólio 6. A este propósito

---

<sup>98</sup> António Leite, A iconografia do Infante D. Henrique, in *Brotéria*, vol. LXX, nº 3, Lisboa, 1960, pp. 314-315.

<sup>99</sup> Catarina Tibúrcio, A moda no M.S.A. 1 da Crónica Geral de Espanha de 1344: Contributo para a datação da iluminura, in *Society and Culture in Portugal, Mirabilia*, 26 (2018/1), Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.

<sup>100</sup> Por essa razão e tal qual Adriano de Gusmão e Gama Barros não cria que o retrato fosse um retrato póstumo. Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 2018, pp. 88-94; Adriano de Gusmão, *Arte Portuguesa*, Lisboa, 1955; e Gama Barros, *História da Administração (...)*, 1950, pp. 397-399.

<sup>101</sup> Vide, com a mesma visão, Peter Russell, *Henrique o Navegador*, 2ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 2016, p. 343; Dagoberto Markl, *Na procura (...)*, 1994, pp. 31-32; e Fernando Branco, *Os novos painéis (...)*, 2018, p. 123.

<sup>102</sup> Belard da Fonseca, *Dom Henrique ? (...)*, 1960, p. 49 e 136-137, cf. Charles Beaulieux, *Le Dictionnaire de l’Academie Française, dédié au Roy*, Paris, 1694.

<sup>103</sup> Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 194.

Belard da Fonseca<sup>104</sup> declarava que a cruz que aí está pintada é posterior aos anos 20 de 1500. Defendia que a cruz, só depois dessa data se passou a desenhar com os braços retos, desembocando em triângulos isósceles, conforme figura no fólio 6 da crónica de Paris. Até lá, segundo o autor, os braços da cruz de Cristo eram desenhados com linhas contínuas e côncavas, mais estreitas ao centro, abrindo até à ponta. No entanto, Miguel de Mello e Castro<sup>105</sup>, que estudou as armas do Infante D. Henrique, diz claramente: “*Não obstante, a feição da Fig. V [a cruz de braços retos desembocando em triângulos isósceles, que Fonseca dizia ter aparecido só depois de 1520] foi a que realmente prevaleceu, como o atestam moedas e pedras mil. Por isso, e porque ao tempo do Navegador era também usada*<sup>106</sup> – veja-se o túmulo de D. Gonçalo de Sousa, hoje no Museu Arqueológico do Carmo, em Lisboa, e proveniente de Tomar – a preferimos às demais, embora aceitando-as também”<sup>107</sup>. Ou seja, no tempo do Infante D. Henrique, a Cruz de braços retos já era usada. Logo, não é admissível dizer que o fólio 6r exibe decoração datável do século XVI, e julgamos que o retrato tão-pouco seja dessa época<sup>108</sup>. Horácio Peixeiro recomendou a realização de um estudo radiográfico e mesmo laboratorial a esta iluminura, de molde que se esclarecessem muitas destas dúvidas<sup>109</sup>. Concordamos em absoluto, todavia para os códices que se localizam fora de Portugal, não foi, para já, possível submetê-los a um estudo laboratorial.

De momento, podemos apenas avançar que a atenta observação no local, facilitada pela transparência da fina membrana de pergaminho deste fólio, nos permite assegurar

---

<sup>104</sup> Dagoberto Markl, *O retábulo (...)*, 1988, pp. 83-85, cf. Belard da Fonseca, *O mistério (...)*, 1963; Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp. 52-57 e 128-130; e Fernando Branco, *Os novos painéis (...)*, 2018, pp. 105-108.

<sup>105</sup> Miguel de Mello e Castro Alvellos, A heráldica do Infante Dom Henrique, in Sep. *Ocidente*, 59, Lisboa, 1961, p. 38.

<sup>106</sup> O negrito é nosso.

<sup>107</sup> Vide a fotografia do túmulo acompanhada de breve texto explicativo no *Boletim da Associação dos Archeologos Portuguezes*, Real Associação dos Architectos Civis a Archeologos Portuguezes, tomo XIII, n.º 4, 5ª Série, 1915, pp. 175-178, onde se confirma a cruz de braços retos num túmulo que data da década de 70 do século XV.

<sup>108</sup> Idêntico parecer foi dado por Torquato Soares, cf. Fontoura da Costa, *Às portas da Índia em 1484*, Culturais da Marinha, 1990, nota de rodapé n.º 52, citado também por Duarte Leite, *Ácerca da “Crónica (...)*, 1941, p. 64.

<sup>109</sup> Horácio Peixeiro, *Um retrato (...)*, 2014, p. 153. Vide também Pedro Flor, *A Arte A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2010, pp. 202-204. O autor, adepto da tese de códice tardio e de retrato falseado, é igualmente da opinião que só uma abordagem científica poderá trazer respostas contundentes.

que não houve lugar a qualquer falsificação da divisa e empresa do Infante D. Henrique. O que ali foi desenhado e pintado de primeiro é o que hoje podemos continuar a apreciar. De todo o modo, se admitirmos que o que encontramos no códice de Paris é cópia invertida do retrato dos painéis e se entendermos que esta pintura sobre tábua teve finalização posterior a 1470, então teríamos de avançar a feitura do manuscrito parísino para depois da década de 70 do século XV, perto da morte de Zurara. Mas, na nossa perspetiva, não é razoável que a iluminura seja cópia direta da imagem dos painéis. A própria deve ter tido esboços, já para não falar em cópias. Por essa razão, o nexos que se queira construir entre as duas parece-nos forçado<sup>110</sup>.

Este códice da *Crónica dos feitos da Guiné* foi descoberto, como já tivemos ocasião de mencionar, por Ferdinand Denis, em 1837, na então Biblioteca Real de Paris. Dois anos volvidos o historiador publicava o capítulo 25 da obra. O Visconde de Santarém, ao visitar a mesma biblioteca, dez anos antes, não encontrou o códice “*por se achar classificado entre os suplementos franceses*”<sup>111</sup>. O texto foi impresso quatro anos após o achado de Denis, em Paris e por iniciativa do Visconde da Carreira. Assim se escreveu o título: “*Chronica do Descobrimento e Conquista de Guiné, escrita por mandado de El-rei D. Afonso V, sob a direcção científica, e segundo as instruções do ilustre Infante D. Henrique, pelo chronista Gomes Eannes de Azurara; fielmente trasladada do manuscrito original contemporâneo, que se conserva na Biblioteca Real de Paris, e dada pela primeira vez à luz por diligência do Visconde da Carreira, Enviado*

---

<sup>110</sup> Belard da Fonseca considerava que ambos os retratos, da iluminura e dos painéis, resultaram de um arquétipo comum, sendo que a iluminura foi começada (em anuência com a teoria de Costa Pimpão) entre 1463 e 1468, quando já decorria a pintura dos painéis. Belard da Fonseca, *Dom Henrique? (...)*, 1960, pp.74-75; e *O mistério (...)*, 1963, pp. 15-16. Luís Reis Santos acreditava que a iluminura era posterior a 1481, mas cópia de outra, do segundo terço do século XV. Luís Reis Santos, *Iconografia (...)*, 1960, p. 45. Em anuência com o nosso raciocínio Ignace Vandevivere afirmava que a figura do jovem do painel do Infante que se encontra, no desenho preparatório, a três quartos direccionada para o santo, encostado à figura do capeirão, estava envolvido pelo braço esquerdo deste que tinha a sua mão direita sobre o peito. A refletografia de infravermelho revelou tudo isto e um desenho preparatório da figura do capeirão mais parecido com o que vemos na CFG do que aquilo que ficou no produto final. Será que ambas foram tiradas de um outro e mesmo modelo? Que circulou e foi usado erroneamente pelo iluminador do século XVI? Acresce que parece ter sido feito sem recurso, quer a ponta seca, quer a estresido. Ignace Vandevivere e José Alberto Seabra de Carvalho, Desenho preparatório e realização pictural, in AA. VV., *Nuno Gonçalves. Novos Documentos. Estudo da pintura portuguesa do século XV*, 1ª ed., Instituto Português de Museus, Lisboa, 1994, pp. 82-84.

<sup>111</sup> Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, p. 245. Já António José Saraiva inferiu, com base no fac-símile que o retrato da crónica é cópia direta do dos painéis, só que invertido. José Saraiva, *Os painéis (...)*, 1925, p. 89. Por seu turno Fernando Branco salientou o facto, que também demos conta, de haver diferenças importantes em pormenores do cabelo, lábios e olhos, o que fortalece a presunção de que foram pessoas diferentes a pintar a figura das tábuas e do códice. Fernando Branco, *Os novos painéis*, 2018, pp. 104-105.



*Extraordinário e Ministro Plenipotenciario de S. Magestade Fidelíssima na Corte de França; precedida de uma introdução, e illustrada com algumas notas, pelo Visconde de Santarem; e seguida d'um Glossario das palavras e phrases antiquadas e obsoletas*<sup>112</sup>. Se as diligências para trazer à luz este manuscrito foram dos Viscondes da Carreira e de Santarém, o essencial auxílio filológico para que se editasse o texto ficou a cargo do Pe. José Inácio Roquete. Foram impressas três cópias desta edição, uma delas em pergaminho, que se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal. Um dos impressos de 1841 foi publicado por J. P. Aillaud, em Paris, “*na Officina Typographica de Fain e Thunot, Rue Racine, 28, junto ao Odéon*”<sup>113</sup>. Em 1899 surgiu a segunda edição fundada no texto da primeira. Realizada por Charles Raymond Beazley e Edgar Prestage, foi escrita em inglês e dedicada ao rei D. Carlos. A terceira, sob a direção de José de Bragança, também apoiada na de 1841, data de 1937 e é composta por dois volumes<sup>114</sup>.

O historiador Torquato Soares que tanto se dedicou aos problemas em torno deste códice, indagava em 1961, qual teria sido o seu percurso. Reportou, então, à edição impressa do século XIX, onde na *Introdução*, o Visconde de Santarém citava um testemunho importante de Fr. Luís de Sousa, editado na *História de S. Domingos*<sup>115</sup>. Dizia o frade, comparando a decoração pétrea do túmulo do Infante D. Henrique, no Mosteiro da Batalha, com a iluminura de um códice que vira em Valença: “*se veem huus trossos pequenos, de que nacam huus raminhos que na feição e fruitos parecem de carrasco [no tumulo](...)hum livro que mandou escrever do successo destes descobrimentos, em que usava, com a mesma letra, diferente corpo de empresa, mas muito aventajado em agudeza de significação e graça. Erão hũas piramedes (...) Este livro enviou o Infante a hum Rey de Napoles: e nós o vimos na cidade de Valença de Aragão entre algũas peças ricas que ficarão da recamara do Duque de Calábria, ultimo descendente por linha*

---

<sup>112</sup> Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, p. 5 e nota de rodapé n.º 1.

<sup>113</sup> Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949, pp. 244-245.

<sup>114</sup> Idem, pp. 246-248. Pronunciou-se igualmente sobre as edições do texto desta crónica, Costa Pimpão, *Crónica dos feitos (...)*, 1942, p. 22. Vide ainda François Avril et al., *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Bibliothèque Nationale, Flammarion, Paris, 1994, pp. 150-152; e Charlotte Denoël et Amandine Postec, *Le catalogue des manuscrits médiévaux à la Bibliothèque Nationale de France – de l'Abbé Bignon à BnF Archives et Manuscrits*, in *Gazette du livre médiévale*, s/n, s/d.

<sup>115</sup> M. Lopes de Almeida (introd. e rev.), *História de S. Domingos / Frei Luís de Sousa*, Livraria Lello & Irmão, Porto, 1977, p. 332 e nota de rodapé n.º 32. Vide transcrição idêntica em Sampayo Ribeiro, *Da singularidade (...)*, 1962, p. 31, cf. *Introdução do Visconde de Santarém à edição prínceps da Crónica do descobrimento e conquista da Guiné*, pp. XIII e XIV.

*masculina daquelles Principes*”. Costa Pimpão não acreditava que o códice parisino fosse o de Valença, dado Frei Luís de Sousa apenas se referir às pirâmides enquanto corpo da empresa do Infante, silenciando os ramos de carrasco<sup>116</sup>. Torquato Soares, por seu turno, não achava que o caso de o frei não ter referido outros aspetos do fólio, como os ramos de carrasco, ou o retrato, fosse suficiente para supor que não se trate do mesmo manuscrito, dado que o frade escreveu muito tempo depois de ter visto o códice<sup>117</sup>. Se Frei Luís de Sousa viu um exemplar da *Crónica da Guiné* em Valença de Aragão entre 1577 e 1579, defendia Costa Pimpão que estando a crónica finalizada em 1453, essa cópia de Valença teria sido uma oferta do Infante D. Henrique a D. Afonso V, o Magnânimo<sup>118</sup>. Torquato Soares aduziu que, ao tempo de João de Barros, os escritos de Zurara se haviam reduzido, segundo as palavras do historiador quinhentista, a “(...) *cousas derramadas, e per papeis rotos e fora de ordem, que elle Gomezeanes levou no processo deste descobrimento*”. Retira-se daqui que, nessa altura, já o códice de Paris saíra da biblioteca real<sup>119</sup>, e conforme aventou Soares, como oferenda a Fernando I, Duque de Calábria<sup>120</sup>.

---

<sup>116</sup> Vide a mesma convicção em Sampayo Ribeiro, *Da singularidade (...)*, 1962, p. 31. Ernesto Soares assumindo, à partida, que o códice de Valência é o de Paris, achava que, nesse avistamento do frade, o retrato não fazia parte do códice. Ernesto Soares, *Iconografia (...)*, 1959, p. 104. António José Saraiva defendia que o códice de Paris foi aquele visto por Frei Luís de Sousa, em Valença, e que fora oferecido por D. Afonso V, a Afonso V, o Magnânimo, justificando assim a data de acabamento em 1453, copiado e iluminado por João Gonçalves. José Saraiva, *Os painéis (...)*, 1925, pp. 231-238. E em relação à autoria da iluminura pelo escrivão d’El rei vide também José de Figueiredo, *O pintor Nuno (...)*, 1910.

<sup>117</sup> Declarava Torquato Soares: “(...) o cronista dominicano só se refere ao códice incidentalmente, a propósito do título do Infante (...) quer acentuar é que nele figuravam umas pirâmides (...) no «incipit» do volume, se declarar que nele «som scriptos todollos feitos notavees que se passaram na conquista de Guinee per mandado do (...) infante dom Henrique», explica perfeitamente a referência feita pelo dominicano a «hum livro que (o Infante) mandou escrever do sucesso destes descobrimentos»”. Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, p. 13, cf. História de S. Domingos, p. 332, nota de rodapé n.º 32. Acrescentou noutro local, Torquato Soares, que o frei escreveu muito tempo depois de ter visto o códice. Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961.

<sup>118</sup> Costa Pimpão, *A “Crónica dos feitos (...)*, 1941, p. 15.

<sup>119</sup> Vide também Duarte Leite, *Acerca da “Crónica (...)*, 1941, pp. 74-85.

<sup>120</sup> Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, p. 19 e nota de rodapé n.º 45. O Visconde de Santarém afirmava, na *Introdução* ao impresso de 1841, que os *papéis rotos e fora de ordem* mencionados por João de Barros só permitiram ao historiador versar sobre quatorze, dos noventa e sete capítulos originais da *Crónica dos feitos da Guiné*. Damião de Góis, na *Crónica do Príncipe D. João* declarava já não haver sinal da *Crónica da Guiné* de Zurara. Vide Reis Brasil, *Crónica do descobrimento (...)*, 1989, p. 21. Fernando Branco comentou que o tipógrafo da Morávia, no início do século XVI, enviou para o humanista alemão Conrad Peutinger, “*diversos documentos sobre as descobertas portuguesas, entre os quais seguiu um resumo da «Crónica da Guiné». O compêndio destes documentos Damião de Góis viu-o, na Alemanha, na década de 40 do século XVI*”. O autor acha mais provável que o códice de Paris tenha saído das mãos de D. Manuel I para as do rei Católico, cuja segunda esposa veio a casar com o Duque de Calábria. Fernando Branco, *Os novos painéis (...)*, 2018, pp. 96-98. Foi certamente um avistamento de algo de que já não se sabia o paradeiro em Portugal. Vide também Duarte Leite que também levantava dúvidas a respeito da

Há um impresso do século XIX, da Biblioteca Nacional de Toronto que poderá ter a resposta. Em 1875, o bibliotecário D. Manuel Repullés, elaborou um inventário dos livros do duque, tomando por fonte um códice do Mosteiro de San Miguel de los Reyes, onde ficou depositado o conteúdo da livraria de D. Fernando I, após o seu falecimento em 1550, em obediência à sua última vontade. Nessa lista surge na página 56, entrada número 542, a seguinte descrição: “*Un libro en lengua portuguesa de la conquista de la Guinea, de forma mayor, cubierto de cuero tapetado azul*”. Isto significa que apesar de não sabermos a data exata da fonte, em algum momento, posterior à incorporação dos livros de D. Fernando I, na livraria do dito mosteiro, alguém catalogou esse conjunto de códices e entre eles estava, ao que tudo leva a crer, a *Crónica da Guiné* de Paris. Muito provavelmente, afinal, com efeito, o manuscrito que Frei Luís de Sousa viu em Valença, na câmara do último descendente dos reis aragoneses de Nápoles<sup>121</sup>.

O manuscrito parisiense da Crónica da Guiné deve ter abandonado o cenóbio e algures no século XVII e por essa altura terá pertencido a Francisco de Solís (1657-†1717), bispo de Lérida e Córdova, pois em letra dessa centúria vê-se nos dois primeiros fólhos de guarda a palavra *Solis* e no reto do terceiro fólio de guarda: “*D. Franc.co de Solis / Cor (d?)*”. Da mesma época outra inscrição que diz: “*el ~q leyere este / libro vera siay / algo enel de ~q / dar q<sup>ta</sup> al santo / off<sup>o</sup> ~q Asi lo / manda enel / expurg<sup>o</sup> del / año de 1640 / que es el nouisi<sup>o</sup> / senel no se hace men / cion de este libro / fray P<sup>o</sup> de Caruajal / Pred<sup>or</sup> general*”. Esta nota indica que o códice foi sujeito a censura ou que esteve em vias disso, pois, na verdade, não nos chegou nenhum testemunho desse controlo inquisitorial. No verso do último fólio do volume, o 160, do lado direito, em letra do século XVIII lê-se: “*esta coronica Deguinea Fue de la Libreria Delseñor Don. Iuan Lucas Cortes (que Dios aia) Delconsejo desu Mg.<sup>d</sup> En eldecastilla Ecc<sup>a</sup> Año de 1702*”<sup>122</sup>. Através desta última anotação localizamos o manuscrito no final do século XVII, em Espanha, mais propriamente em Madrid. Após a morte do jurista e escritor, D. Juan Lucas Cortés, no ano de 1701, a sua livraria foi a leilão e, ao que parece, muitos livros desse

---

descrição do Frei e que julgava a crónica de Paris ofertada a um descendente de Afonso, o Magnânimo e não ao próprio.

<sup>121</sup> D. Manuel Repullés, *Inventario de los libros de D. Fernando de Aragón, Duque de Calábria*, Imprenta y Estereotipia de Aribau y C<sup>a</sup>, Impresores de câmara de S. M., Madrid, 1875.

<sup>122</sup> Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, p. 197. Vide marcas de posse em <https://gallica.bnf.fr> e <http://archivesetmanuscripts.bnf.fr>.

espólio foram comprados por estrangeiros que estavam na capital para a cerimónia de coroação de Filipe V. O Visconde de Santarém dando conta deste apontamento de início do século XVIII, considerou que a crónica entrara na biblioteca francesa muito depois da revolução. Hoje sabemos que o Visconde estava certo. O manuscrito exhibe uma encadernação do reinado de Carlos X, portanto, do segundo quartel do século XIX<sup>123</sup>.

Para além deste manuscrito da *Crónica da Guiné*, conhece-se hoje a existência de três outros: um, copiado por Valentim Fernández em 1506, que se encontra na Biblioteca de Munique<sup>124</sup>; outro datado do século XVII, conservado na Biblioteca Nacional de Madrid; e, por último, uma cópia setecentista do códice de Paris, igualmente na Biblioteca de Munique<sup>125</sup>. Na cópia monacense do século XVI está, em letra do século XVIII, a seguinte inscrição: “*Es copia de un manuscrito de la libreria de S. M. XSS.ª, antes del mariscal d’Estrées. Es en fogl., en pergamino finíssimo, com mucho adorno, margen ancha, muy bien escrito, y con otras señales de ser el mismo que el autor presentó al rey de Portugal*”. Confirmou Duarte Leite a existência de uma entrada no catálogo do leilão da biblioteca do Conde d’Estrées, datado de 1740: “18.836 – *Cronica de Guinea, por Joham Gonçalves, escrito en Lisboa año 1453. Ms. sur vélin*”. Esta entrada está seguida de uma nota “*par le Roy*” que indica quem arrematou o códice<sup>126</sup>. O códice de Paris é o único, dentre todas as cópias deste texto, que apresenta elementos decorativos. Reproduzimos aqui a mais completa descrição codicológica e artística do manuscrito parisiense da *Crónica dos feitos da Guiné*, assinada por Dias Dinis e que reúne observações de outros estudiosos envolvidos com o tema: “***1 vol. de 322 X 230 mm, com 3 fls. Papel em branco inumerados + 161 fls. de pergaminho fino numerados a algarismos árabes, ao alto e direita da página da frente, escritos, + 2 fls. de papel em branco, somando assim 319 páginas, a duas colunas, por letra de fins do século XV ou***

---

<sup>123</sup> *Crónica do descobrimento (...)*, Introdução à edição de 1841, da autoria do Visconde de Santarém, p. 22. Vide também Ernesto Soares, *Iconografia (...)*, 1959, pp. 115-116.

<sup>124</sup> Valentim Fernandes deixou impressa esta recompilação da crónica, datada do início do século XVI, que circulou e foi fonte de outras cópias tardias, nomeadamente da que se serviu João de Barros. Depois deste cronista/historiador ninguém conheceu o texto de Zurara, até que no século XIX foi redescoberto por Fernando Denis, em Paris. Duarte Leite, *op. cit.*, 1941, p. 174.

<sup>125</sup> Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1978, p. 364; e José de Bragança, *Crónica do descobrimento (...)*, 1937, p. VIII, nota de rodapé nº 1.

<sup>126</sup> Duarte Leite, *Àcerca da “Crónica (...)*, 1941, p. 174, cf. Júlio Mees, Les manuscrits de la “Chronica do descobrimento e conquista de Guiné”, par Gomez Eanes de Zurara, et les sources de João de Barros, in *Revista portuguesa colonial e marítima*, 5º ano, 1901. Torquato Soares, *Crónica dos feitos (...)*, 1989, pp. 13-16 e p. 174.

**já do XVI.** A letra parece ser de **três mãos diferentes** (...): mais miúda e menos aprumada e desenhada na Carta, é no **texto** mais equilibrada e **perfeita escrita francesa da época**, muito legível. A letra das **notas primitivas** do Códice é seguramente de **outra mão**, pelo menos de outro desenho, **mas da época**. O Dr. Duarte Leite, que viu o manuscrito em Paris, afirma não ser a tinta do mesmo tom em todas as notas (Duarte Leite, *Acerca...*, p. 13, nota de rodapé n.º 8). Há no códice parisino outras **notas mais modernas** (...). Há também palavras lançadas à margem, palavras e letras sobrepostas às linhas de texto; umas e outras são, porém, da mesma mão do copista<sup>127</sup> (...). Através da fotocópia, não conseguimos identificar **rasuras**, embora nos pareça que **existe uma ou outra**. O manuscrito tem **28 linhas por página**. O texto de **cada capítulo abre por inicial desenhada**, da altura de três linhas de texto, excepto a do Cap. I, que é muito mais alta (...) e a da Carta, da altura de uma quatro ou cinco linhas. **Exceptuando a penúltima capital citada, todas são de desenho singelo e de ornamentação pobre**. Ignoramos a suas cores. Parece que estão a **vermelho** os **títulos dos capítulos**, segundo deduzimos da sua menor intensidade (...). **Todo o texto da Crónica está comprimido** (...) Os próprios títulos dos capítulos acham-se encravados nos finais dos anteriores e começo dos seguintes. Parece que houve a preocupação de **economizar pergaminho**. (...) **Iluminadas** estão apenas a primeira página da **Carta**, a do **retrato do Infante** e a **primeira do texto** da obra. Mais nenhum ornato se encontra no resto do manuscrito, com excepção das **letras capitais** e de **pequenas silvas** (...). Nalgumas das páginas, a fotocópia revela [o autor não viu o códice ao vivo] **pautado**. Sinais de **pontuação**: o **ponto** e o **traço obliquado**. **Encadernação moderna**. Na lombada: Chronique de la conquête de la Guinée. (...) **fol. Ir.**, ele acha-se **iluminado singelamente por silva** que abarca toda sua margem esquerda e se estende pela margem inferior, a **abraçar flor de cinco pétalas**, em combinação com a letra capital. (...) **Fl. 5v.** A todo o tamanho da página, sem qualquer legenda, **o retrato**, a cores, do **Infante D. Henrique**, perfeitamente **idêntico** ao que se vê num dos **painéis ditos de Nuno Gonçalves** ou de S. Vicente, conservados em Lisboa, no Museu de Arte Antiga, das Janelas Verdes. Diferem apenas as duas estampas por estar o Infante voltado para a sua direita no painel e para a sua esquerda no códice de Paris”. Neste ponto Dias Dinis recupera a análise de Duarte Leite: “O retrato se **enquadra** numa bela iluminura de **ramos entrelaçados**, de cujas axilas rompem **bolotas oblongas**, figurando a **empresa de D. Henrique** que era de **ramos de**

---

<sup>127</sup> Os negritos são nossos. Dias Dinis, *Vida e obras* (...), 1949, pp. 198-203.

*carrasco; e ao meio da cercadura inferior se vêem duas pirâmides aguçadas separadamente cercadas de ramos de carrasco, cobertas com a divisa henriquina talant de bien faire, e destinadas a representar, como adiante veremos, as pirâmides faraónicas que se conservam nas margens do Nilo*<sup>128</sup>. E em nota de rodapé n.º 6 acrescenta Dinis: “Como consta dos cap. 36º e 43º da Crónica da tomada de Ceuta. O carrasco é a espécie *Quercus humilis*, e as suas bolotas não são tão alongadas como as representa o enquadramento. (...) Depois da portada, segue-se o **primeiro capítulo** da Crónica. Esta página acha-se profusamente iluminada, como pode ver-se na reprodução que dela damos. A **iluminura é semelhante à do retrato**”. E retoma Dinis as palavras de Duarte Leite: “Orna a **inicial** do texto um **capacete encimado com a coroa de duque**, que D. Henrique era de Viseu, do qual pende o escudo das **armas reais**, em cujo chefe se vê o lambel ou banco de pinchar indicativo de **filho segundo**”. Torquato Soares chamava a atenção para o escudo da capitular adornada deste fólio 6r, notando que estas armas foram inutilizadas por D. João II no segundo trimestre de 1485, o que permitia estabelecer a data *ante quem* do códice<sup>129</sup>. Deixemos prosseguir Duarte Leite através das palavras de Dias Dinis: “Na cercadura inferior da página, se repete o **escudo de armas do Infante**, e por cima está a **cruz de Cristo**, símbolo da ordem de que fora regedor e governador (...) Em ambas as cercaduras iluminadas se vêem, saindo das axilas das folhas, pequenas esferas donde irradiam vilosidades, que tenho por fantasia decorativa, pois não parecem representar as bolotas atrofiadas, que por vezes no carrasco se juxtapõem às normais. Algumas particularidades dos traçados e cores das **duas cercaduras** sugerem que elas não são da mesma ocasião, devendo naturalmente **a do retrato ser posterior à da primeira página da crónica**”<sup>130</sup>. As diferenças entre a iluminura da carta e dos fólhos 5v e 6r foram destacadas por Duarte Leite para justificar a falsidade da carta, julgando-a com decoração posterior ao término do códice, quando se sabe que tão-só se trata de dois estilos de iluminura da mesma época<sup>131</sup>.

---

<sup>128</sup> Idem, pp. 194-196, cf. Duarte Leite, *Àcerca da "Crónica (...)*, 1941, p. 12.

<sup>129</sup> Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, p. 11, cf. Duarte Leite, *Àcerca da "Crónica (...)*, 1941, pp. 63-64.

<sup>130</sup> Idem, p. 197, cf. Duarte Leite, *Àcerca da "Crónica (...)*, 1941, p. 13 e nota de rodapé n.º 7. Torquato Soares elaborou descrição da iluminura muito similar a esta, contudo, um pouco mais resumida. Vide Torquato Soares, *Acerca da chamada (...)*, 1961, pp. 63-64.

<sup>131</sup> Duarte Leite, *Àcerca da "Crónica (...)*, 1941, pp. 63-64.

Para rematar, fazemos das palavras de Larry King, as nossas: “*The final proof of the question is simply not contained within the text itself (...) If we accept Zurara as the sole or even partial author of the work (...) This would easily explain inconsistencies of details (...) Perhaps the chronicler himself understood this. He was later to insist upon irreproachable sources of information (...) Only the discovery of new information, documents of manuscripts of any sort, will enable the critics to fill the gaps that remain in our knowledge of the life of Gomes Eanes de Zurara and the inventory and composition of his works*”<sup>132</sup>.

#### **1.4. Crónica Geral de Espanha de 1344, Manuscrito 1 Série Azul, Academia das Ciências de Lisboa e Manuscrito Português 9, Biblioteca Nacional de França**

Em meados do século XX o prestigiado filólogo Luís Filipe Lindley Cintra propunha-se realizar a edição crítica do texto português da *Crónica de 1344*. Tudo começou no ano de 1946, quando transcreveu o manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa, um dos treslados, hoje conhecidos, da dita crónica. No ano seguinte partiu para Madrid e ali permaneceu até 1950, confrontando esse texto português com o de todos os outros manuscritos castelhanos até então conhecidos, socorrendo-se do valioso apoio de D. Ramón Menéndez Pidal<sup>133</sup>, que acompanhou de perto o estudo. Da análise comparativa entre todos os manuscritos da *Crónica de 1344*, portugueses e castelhanos, de que à data se sabia o paradeiro; e entre eles e as suas fontes, Cintra editou o texto do original português da segunda redação, em parceria com a Academia Portuguesa de História, no ano de 1951<sup>134</sup>. Reportava-se à Crónica no prefácio da sua edição crítica como “(...) um

---

<sup>132</sup> Larry King, *Gomes Eanes de Zurara's (...)*, 1997, pp. 31-37.

<sup>133</sup> Nos anos noventa do século XIX, D. Ramon Menéndez Pidal, no decurso da sua investigação sobre manuscritos cronísticos medievais, encontrou vários fragmentos do poema *d' Os Sete Infantes de Salas* (ou *Lara*) e neles um trecho da *Crónica de 1344*. Com o avanço da pesquisa tornou-se conhecedor do conteúdo dos manuscritos castelhanos da *Crónica de 1344*. Em 1898 publicou as suas *Crónicas Gerais de Espanha*, onde incluiu os textos editados dos manuscritos castelhanos da *Crónica de 1344*, pertença da Biblioteca Real de Madrid. Eram textos àquela data praticamente incógnitos. Impelido pelo interesse que sempre lhe despertara esta *Crónica de Espanha* projetou imediatamente uma edição crítica do seu texto castelhano, que uma sequência de infortúnios, o impediram de levar a bom porto. Todavia classificou ainda dois manuscritos portugueses, o da Academia das Ciências de Lisboa e o da Biblioteca Nacional de Paris, como sendo cópias portuguesas da mesma *Crónica de 1344*, irmãos dos manuscritos castelhanos. Viria o seu neto, Diego Catalán Menéndez Pidal a editar o texto castelhano da crónica, 70 anos após a tentativa pioneira do avô. A edição está publicada em Diego Catalán Menéndez Pidal, *Crónica General de España de 1344, preparada por Diego Catalán y Maria Soledad Andrés*, Gredos, Madrid, 1971.

<sup>134</sup> Luís Filipe Lindley Cintra, *Crónica Geral de Espanha de 1344: edição crítica do texto português*, 2ª edição, vol. I, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2009, pp. XVIII-XX.

*dos mais extensos entre os primeiros ensaios da prosa portuguesa*”<sup>135</sup>. Em consonância com a tradição iniciada por Lindley Cintra, tanto o manuscrito português da Biblioteca Nacional de Paris (por si apelidado de manuscrito P), quanto o manuscrito da Academia das Ciências de Lisboa (manuscrito L), são coevos dos dois manuscritos espanhóis da Biblioteca Nacional de Madrid (manuscritos U e Q), e de outro, da Biblioteca Real de Madrid (manuscrito V), todos eles do século XV. Este grupo de códices pertence à mesma família narratológica. Deles se afastam grandemente duas cópias castelhanas que derivam diretamente da primeira redação: o manuscrito M e o manuscrito fragmentário E, propriedade da Biblioteca Universitária de Salamanca e da Real Biblioteca do Mosteiro de S. Lorenzo do Escorial, respetivamente<sup>136</sup>.

Todos estes códices são versões distintas da mesma crónica, contudo, são notórios o conteúdo diverso e o estilo modernizado das reproduções da segunda redação, por comparação às cópias da primeira redação. No final de oitocentos, Menéndez Pidal referia a imperfeição daquela cópia primordial M, mas ainda assim a sua evidente proximidade ao original da primeira redação. Por essa razão, esta cópia da primeira redação foi a eleita por Cintra para sustentar o estudo filológico que trouxe à luz o texto português da segunda redação<sup>137</sup>. Os manuscritos da segunda redação, portugueses e espanhóis, não derivaram diretamente da cópia M (nem mesmo do fragmentário E) do original da primeira redação, existindo entre eles intermediários hoje perdidos<sup>138</sup>.

---

<sup>135</sup> Idem, p. XVIII.

<sup>136</sup> As letras pelas quais, por norma, se designam os diferentes manuscritos da *Crónica de 1344* e que colocámos entre parêntesis correspondem a uma nomenclatura definida por Lindley Cintra em 1951 aquando da publicação da edição crítica e foi genericamente aceite por todos os estudiosos que se lhe seguiram.

<sup>137</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. CDXCII-CDXCIII.

<sup>138</sup> Lindley Cintra estudou de forma exaustiva e comparativa os manuscritos portugueses e castelhanos que chegaram até nós. Desta análise, um dos mais valiosos contributos que nos deixou foi a árvore genealógica dos manuscritos, existentes e perdidos, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. A partir daí determinou a existência doutros presentemente desaparecidos. Existem dois derivados diretos do códice original da primeira redação, ao qual chamou \*Y (perdido): são eles, como já foi referido, M, da Biblioteca Universitária de Salamanca e E, da Real Biblioteca do Mosteiro de S. Lorenzo do Escorial. Infelizmente cópias grosseiras e muito incompletas. Aparece mais tardiamente outro derivado do original da primeira redação, desta feita, indireto. É o arquétipo da segunda redação, \*X (perdido). Deste descendem duas cópias, uma em português (\*Z, perdido), e outra em castelhano (\*W, perdido), sendo que cada uma delas originou os manuscritos castelhanos e portugueses que hoje se conhecem: os portugueses L, da Academia das Ciências de Lisboa, o seu contemporâneo, e fragmentário C, da Biblioteca Pública e Municipal do Porto; e outra cópia mais tardia, P, da Biblioteca Nacional de Paris (todos datados do século XV). Este último, por seu turno, originou as cópias do século XVII, Li, da Biblioteca Nacional de Lisboa e Ev, da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora. No ramo espanhol encontram-se U, e Q, da Biblioteca



A *Crónica Geral de Espanha de 1344* representa o importante momento de transição entre a tradição linhagística como fonte única da historiografia portuguesa e o exercício cronístico propriamente dito: reunião de fontes várias e sua refundição em textos de pendor literário e histórico mais assumido, à semelhança do que em Castela já havia sido proporcionado pela ação dinamizadora de Afonso X<sup>139</sup>. Portanto, embora não

---

Nacional de Madrid, contemporâneos de L e C, e o mais tardio V, da Biblioteca Real de Madrid, contemporâneo de P. Existem, portanto, dois manuscritos anteriores à cópia da Academia das Ciências: o original da segunda redação e outra cópia intermédia. Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. DXXXIX e DXL. Nos anos 70 do século passado, no âmbito dos Seminários Menéndez Pidal, o seu neto Diego Catalán concretizou o projeto do avô e editou em conjunto com Maria Soledad de Andrés, a versão espanhola da primeira redação da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. A dificuldade criada pelo incompleto manuscrito M da Biblioteca Nacional de Madrid – cópia castelhana do original de 1344, e texto base da edição –, não foi obstáculo à sua realização, embora tenha gerado limitações. Esta publicação para além de acrescentar muitas novidades no que diz respeito ao estudo da *Crónica de 1344*, é também uma amalgama de informações contidas noutros estudos preparatórios do autor: *De Afonso X al Conde de Barcelos: quatro estudos sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla e Portugal*, publicado no ano de 1962 e *Crónica de 1344, que ordenó el Conde de Barcelos, Don Pedro Alfonso, edición crítica del texto español (...)* preparada por Diego Catalán y Maria Soledad de Andrés, de 1970, ambos editados igualmente no âmbito do Seminário Menéndez Pidal. Diego Catalán traçou o esquema histórico de todos os manuscritos portugueses e castelhanos, existentes e perdidos, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, apoiado nos resultados de Lindley Cintra, para o ramo português e com alguns desenvolvimentos do lado castelhana, por contraponto às conclusões (de 1951) do erudito filólogo, nosso patrício. Apresentou o novo manuscrito S, segunda parte do manuscrito V, já conjeturado por Cintra, e os tardios (de finais do século XV) e fragmentários o e v, também descendentes de \*W. Diego Catalán y Maria Andrés, *Crónica de 1344 (...)*, 1971; e *Romanceiro e historiografia medieval: dos campos de la literatura cultivados en el Seminario Menéndez Pidal*, Fundación Ramón Areces, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1989. Demonstrou assim, que a refundição de cerca de 1400 (ou seja, a segunda redação) teve muito mais repercussão nos dois séculos seguintes, em termos de cópias realizadas, tanto em Portugal como em Espanha, do que a primeira redação da crónica. Nos últimos anos houve avanços importantes nesta matéria. No âmbito do *Proyecto Pedro de Barcelos e a monarquia castelhana-leonesa: edición e estudio da sección final inédita da Crónica de 1344*, decorrido entre 2014 e 2015, os investigadores participantes desenharam uma nova árvore genealógica, ou *Stemma Codicum*, dos manuscritos da *Crónica de 1344*, com base naquele traçado por Lindley Cintra. Os desenvolvimentos registam-se para o ramo castelhana. De acordo com os autores existiram duas cópias intermédias entre \*W e U e Q, as quais apelidaram de \*W' e \*W''. Da primeira deriva U e da segunda deriva Q (ambos já nomeados por Cintra). A estes juntam-se no ramo de \*W', os tardios G e N; e no ramo de \*W'', o também posterior S. Vide no anexo n.º 2 as genealogias dos manuscritos das duas redações da *Crónica de 1344*.

<sup>139</sup> No que toca ao lugar da historiografia portuguesa no cenário peninsular, afirmava Lindley Cintra que ela nasceu na primeira metade do século XIV, sob influência da historiografia castelhana de meados do século XIII, herdeira da tradição do Toledano e do Tudense (duas importantes crónicas produzidas na Península Ibérica, fontes, por excelência, da *Estoria de España alfonsí*. O Toledano, ou o *De rebus Hispaniae* (1243), da autoria de Rodrigo Jiménez de Rada (1170-1247), Bispo de Toledo de 1209 a 1247; e o Tudense, ou o *Chronicon mundi* (1236), de Lucas de Tuy (-1249), bispo dessa cidade de 1239 a 1249. Vide sobre estes monumentos cronístico, José Carlos Miranda, *Historiografia e genealogia na cultura portuguesa anterior ao Conde D. Pedro de Barcelos*, in *Cadernos de Literatura Medieval: O contexto hispânico da historiografia portuguesa nos séculos XIII e XIV*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010, pp. 53-80; Peter Linehan, *Historia e historiadores de la España Medieval*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012; Inés Fernández-Ordóñez, *De la historiografía fernandina a la alfonsí*, in *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, n.º 3, pp. 93-133, 2002-2003; e Filipe Ferreira Bastos, *O Reino de Portugal em Lucas de Tuy e em Rodrigo Jiménez de Rada*, Dissertação de mestrado em História e Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2018). A nossa historiografia deu os primeiros passos afastada dessa corrente latina neo-isidoriana, gerando uma significativa produção de anais e registos linhagísticos. O verdadeiro impulso ao encontro do exemplo da escola de Afonso X ocorreu no reinado de D. Dinis. Por deliberação direta ou indireta de D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, filho

se revestisse de novidade, isso não impediu a inovação. A *Crónica de 1344* não se caracteriza apenas pela compilação, entre outras, de fontes antigas castelhanas. O autor juntou à fonte principal: a *General Estoria* de Afonso X, uma rica variedade de novas fontes, o que afastou a redação portuguesa das narrativas afonsinas conferindo-lhe grande originalidade.

O texto da *Crónica de 1344* conta a história dos reinos hispânicos, desde os tempos da criação, passando a todos os povos que dominaram a Península Ibérica, até à reconquista e à constituição dos reinos cristãos depois dos godos. Acompanhando as conclusões de Cintra, obtemos a diegética das duas redações da crónica. A primeira redação inclui a descrição geográfica do território hispânico (fonte: *Crónica do Mouro Rasis*); a genealogia do povo godo até Vitiza (fonte: *Liber Regum*<sup>140</sup> refundido); a sucessão de Vitiza por Rodrigo, reinado de Rodrigo e invasão muçulmana (fonte: *Crónica*

---

bastardo d'O Lavrador, foram traduzidos para galego-português as primeiras obras cronísticas castelhanas: a *Crónica de Vinte Reis* (aumentando a parte consagrada à história dos reis portugueses), a *Crónica de Castela* e a *Variante Ampliada de 1289 da Primeira Crónica Geral*, provavelmente realizada fora de Portugal. Lançando mão destes traslados e de outro vasto grupo de fontes, muitas delas lendárias, redigiu D. Pedro, (porventura, como ensaio para a crónica geral que planeava compor e na qual utilizou estas mesmas fontes), um texto genealógico, o *Livro de Linhagens do Conde*, cuja primeira redação data do ano de 1340. Conforme observou Diego Catalán, toda esta atividade de traslado constituiu a primeira história cronística divulgada em Portugal e o ponto de partida de toda a historiografia em língua portuguesa. Diego Catalán y María Andrés, *Crónica de 1344(...)*, 1971, p. XLVIII. Mas não isolada. Este autor indicou uma nova e importante descoberta face à investigação de Lindley Cintra e que deita por terra a ideia de que a *Crónica de 1344* foi a primeira escrita em Portugal. Antes o terá sido o *Chronicon Galego-Português de Acenheiro*. Esta crónica foi descoberta no século XVI pelo modesto historiador que lhe deu o nome. Foi desacreditada no século XIX e atualmente está desaparecida. Segundo Catalán é o verdadeiro antecedente da atividade cronística portuguesa, que à semelhança da *Crónica de 1344* também não se baseia no Toledano, no Tudense, ou na *Estoria de España alfonsí*. O facto de ainda não juntar a lenda de Egas Moniz à Lenda de Afonso Henriques, adição do autor da *Crónica de 1344*, levou Catalán a situar a *Crónica de Acenheiro* entre 1341 e 1342, dado já fazer referência à Batalha do Salado. Diego Catalán y María Andrés, *Crónica de 1344 (...)*, 1971, pp. XXXI-XLIV. Mais recentemente Filipe Alves Moreira veio juntar novos dados que reforçam esta tese. Diz Moreira que a tradição historiográfica portuguesa seria anterior ao fim do século XIII, e que surgiu, como foi verificado por Cintra e Catalán, independentemente da tradição historiográfica afonsina, tendo ambas, no entanto, partilhado textos comuns. Essa *Primeira Crónica Portuguesa*, como lhe chama Moreira, (já a havia apelidado assim Diego Catalán) terá sido fonte da *Crónica de Vinte Reis* e da dita *Crónica de Acenheiro* (cópia intermédia do original da *Primeira Crónica Portuguesa*). Na opinião do autor, foi redigida em tempo de D. Afonso III, na corte régia, ou em *meios a ela intimamente ligados*. Em Portugal, todas as crónicas, desde a *Primeira Crónica Portuguesa*, não obstante as naturais variantes e adições, mantiveram, segundo o autor, a mesma *espinha dorsal*. A *Primeira Crónica Portuguesa* foi, nas palavras de Moreira, usada pelas crónicas que a ela se seguiram, como a *Crónica de 1344*, a *Crónica de Portugal de 1419* e mesmo o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*. Do que dela resultou no texto da *Crónica de 1344*, serviu de base narratológica à Cronística Régia encetada no início do século XV, em Portugal. Assim, a *Primeira Crónica Portuguesa*, e não a *Crónica de 1344*, foi o primeiro esforço cronístico operado no nosso país, independente da escola de Afonso X. Filipe Alves Moreira, A historiografia portuguesa anterior ao Conde de Barcelos, in *Pombalina*, Coimbra University Press, 2014, pp. 38-49.

<sup>140</sup> *Liber Regum*, ou *Chronicon Villarense* escrito em torno de 1200, “na Navarra do Ebro, provavelmente por um monge do mosteiro de Fitero”. Lindley Cintra, *Crónica de 1344(...)*, 2009, p. XCIX.

do *Mouro Rasis*); a lista dos reis da península; e uma história, de notório cariz genealógico, de Pelaio a Afonso XI (Pelaio a Vermudo III, fonte: *Liber Regum* refundido). Depois do relato genealógico dos reis das Astúrias, Leão e Castela segue-se a refundição da *Primeira Crónica Geral*, onde se conta com mais detalhe a história de Espanha (o autor introduz aqui o cantar jogralesco de Fernão Gonçalves, os cantares dos Infantes de Lara e uma suposta crónica de Jaime I de Aragão, em poesia). Sucede-lhe uma história resumida dos reis da Sicília, Bretanha, Inglaterra e França (fonte: *Liber Regum* interpolado e fonte arturiana, semelhante ao que se encontra no *Livro das Linhagens do Conde D. Pedro*).

Existe um corte no manuscrito castelhano mais próximo do texto primitivo da primeira redação (manuscrito M, cópia incompleta), na parte do reinado de Afonso VII. O confronto entre a primeira e a segunda redações permitiu, ainda assim, concluir que a versão original terminava com a história dos reis de Castela e Leão, até à Batalha do Salado e reinado de Afonso XI, porém não foi possível determinar as fontes<sup>141</sup>. Na segunda redação da *Crónica de 1344* é substituída a história genealógica inicial por outra baseada na *Primeira Crónica Geral*, onde se inserem elementos da história universal e do povoamento da Europa e da Espanha. Em seguida, temos um trecho da *Crónica do Mouro Rasis*; a geografia proveniente desta crónica árabe e a inclusão do louvor à Espanha (tradição afonsina proveniente do Toledano e do Tudense). Verifica-se a supressão da parte final da geografia de al-Razi (*Crónica do Mouro Rasis*) e a inserção da história de outros povos que dominaram a península (Romanos, Godos, Almonizes, etc.). A história romana encontra-se muito mais reduzida do que na versão de Afonso X. Embora mais desenvolvida do que no texto da primeira redação, a história dos Godos foi também resumida, por comparação com a narrativa da *Primeira Crónica Geral*. Continua recuperando a *Crónica do Mouro Rasis* desde a morte de Vitiza e o reinado de Rodrigo até ao fim da história do Al-Andaluz. Mantém-se a lista dos reis. A genealogia de Pelaio a Afonso XI é trocada por uma história mais pormenorizada que provém da *Primeira Crónica Geral*. De Fruela I a Vermudo III, no entanto, conserva o *Liber Regum* refundido.

---

<sup>141</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura do Manuscrito 1 Série Azul da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa: da técnica e do estilo individual ao posicionamento no seu ambiente criador*, Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, p. 21, cf. Lindley Cintra, *Crónica de 1344(...)*, 2009, pp. XXXI-XXXVI.

Subtrai as genealogias da Sicília, Bretanha, Inglaterra e França. A partir daqui a fonte utilizada é a *Primeira Crónica Geral*, limitando-se o redator a correções estilísticas<sup>142</sup>.

A ideia central que retiramos da descrição dos conteúdos narrativos, da primeira e da segunda redações da *Crónica de 1344*, é que ambos são divergentes: o primeiro de fundo marcadamente universalista e o segundo restringido à história da Ibéria e de Portugal. A segunda redação da *Crónica de 1344* apartou-se inteiramente dos propósitos ecuménicos e de união ibérica, preconizados pelo Conde de Barcelos, estreitando o seu relato, a acontecimentos decorridos em território português<sup>143</sup>. A razão principal, segundo Cintra, radica no evento que alterou para sempre o entendimento dos conceitos de independência e nacionalidade em Portugal: a crise de 1383-85<sup>144</sup>. Ultrapassados os conturbados tempos que marcaram o final do século XIV, subiu ao poder uma nova dinastia, garante da paz e prosperidade do reino, condições estas que assentavam justamente no rompimento com antigas identificações unitárias sob o desígnio de uma missão totalmente obsoleta, como a Reconquista cristã. As identidades nacionais são para o século XV a afirmação das nações num Mundo que se revelava cada vez mais vasto e cheio de novidades, fora do velho território europeu e peninsular<sup>145</sup>.

Diego Catalán notou, tal como Cintra, diferenças substanciais no conteúdo das duas redações. Alertou, também, para a preferência da segunda pelos primeiros capítulos

---

<sup>142</sup> *Ibidem* e nota rodapé n.º 15, cf. Lindley Cintra, *Crónica de 1344(...)*, 2009, pp. XXXVI-XXXVIII. Em 2005, Albano Figueiredo na sua tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, intitulada “*A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*”, desenha mais um esquema para o conteúdo narrativo das duas redações da *Crónica de 1344*, totalmente apoiado no trabalho precedente de Lindley Cintra.

<sup>143</sup> A *Crónica de 1344* subsistiu enquanto modelo de narrativa longa, apesar da alteração de valores operada na sociedade portuguesa desde o tempo do Conde de Barcelos. Foi aproveitada e rearranjada pelos precursores da nova ideologia política, embora, à época, já não se visse com tão bons olhos o fundo fabuloso que a define, embora se confirmasse o seu êxito persuasivo e instrutivo. Como nos diz Albano Figueiredo, esta é a característica que diferencia crónicas gerais e crónicas régias: as primeiras tudo tentam abarcar, daí resultando o incontido uso de fontes poéticas tidas como menos fiáveis, ao passo que as segundas restringem a todo o custo o recurso à lenda. Vide também Elisa Gomes da Torre, *Consciência Literária da Crónica Geral de Espanha de 1344*, tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa – Época Medieval apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2003. O imaginário medieval encontrava na escrita um local de libertação por excelência. O misticismo atraía e identificava o leitor. A interpretação dos episódios fantásticos ensinava, possibilitando uma mais efetiva captação e assimilação da mensagem, pela empatia. Fernando Manuel Alves Martins de Figueiredo, *O maravilhoso na Crónica Geral de Espanha de 1344: tipologia e implicações narratológicas*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.

<sup>144</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 22, cf. Cintra, *Crónica de 1344 (...)*, 2009, pp. CDII-CDX e CDXVIII-CDXIX.

<sup>145</sup> *Ibidem*.

da *Primeira Crónica Geral de Afonso X*, ao passo que a primeira fez maior uso da história universal proveniente da *Crónica de Al-Razi*<sup>146</sup>. Chamou ainda a atenção para certas singularidades da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, relativamente às outras *Crónicas de Espanha*. Nela contou-se as origens do reino português; alongou-se a história de Afonso Henriques, onde se inverteu a imagem negativa do rei português no desastre de Badajoz propagandeada pelos textos castelhanos anteriores; justificou-se a ausência de D. Afonso II na Batalha de Navas de Tolosa; e hostilizou-se constantemente a dinastia castelhana, considerada ilegítima pelo autor da crónica<sup>147</sup>.

Isabel de Barros Dias<sup>148</sup> fala-nos desta manipulação textual ocorrida na segunda redação da *Crónica de 1344* e que tinha como propósito favorecer uma ideologia específica. Passagens equívocas do texto fonte abriram caminho a modificações profundas que, regra geral, resultaram na construção de um novo relato. A multiplicidade de significados atribuíveis a determinado acontecimento, provocada pelo emprego de grande diversidade de fontes, sobretudo poéticas e lendárias, constituiu terreno fértil à remodelação do texto. Identificou, então, a autora, na segunda redação da *Crónica de 1344*, um desvio em relação à ideologia imperialista de Afonso X, embora reconstrua os períodos mais antigos da Hispânia que a primeira redação ignora, com base em fontes fundamentalmente analísticas, à falta de material para o dito período na *Primeira Crónica Geral*<sup>149</sup>. Para passagens referentes aos povoadores da Hispânia, a segunda redação alterou assinalavelmente o texto da fonte. Aos episódios de Hércules na Península, por exemplo, confere-lhes um sentido mais cavalheiresco e menos imperialista. A nomeação

---

<sup>146</sup> Também António Fournier, na sua dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1996, com o título: *A primeira parte da Crónica Geral de Espanha de 1344: o texto e sua construção*, avaliou a primeira parte do original da segunda redação e considerou-a como a secção que mais se afasta da narrativa da primeira redação. Dizia Fournier que o redator quis estruturar de forma diferente a história da península anterior à reconquista aproximando-a do modelo cronístico afonsino, embora tenha conservado trechos da *Crónica do Mouro Rasis* da redação inicial. Espelha uma nova conceção de espaço ibérico que, ao tempo da segunda redação importava reforçar. Neste novo contexto geopolítico suscitava menor atenção a história universal proveniente da *Crónica do Mouro Rasis* que foi, em muitas partes, reduzida ou mesmo suprimida. Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 22 e nota rodapé n.º 18.

<sup>147</sup> Idem, pp. 22-23.

<sup>148</sup> No livro, *Metamorfoses de Babel. A historiografia ibérica (Sécs. XII a XIV). Construções e estratégias textuais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.

<sup>149</sup> Albano Figueiredo apoia a tese de exaltação nacionalista em detrimento da visão imperialista de Afonso X avançada por Isabel de Barros Dias. Albano António Cabral Figueiredo, *O maravilhoso (...)*, 2005, p. 36.

dos reinos de Portugal, Aragão e Navarra é, na segunda redação, desenvolvida, ao passo que é inexistente na *Primeira Crónica Geral* e na *Tradução Galego-Portuguesa da Primeira Crónica Geral*<sup>150</sup>. Na segunda redação da *Crónica de 1344*, também se procedeu ao resumo das narrativas que falam sobre os reis de Castela e Leão, uma vez que a estratégia de afirmação peninsular de Portugal passava então, pela emancipação dentro do espaço ibérico, designadamente através da sua inclusão na tradição historiográfica hispânica. Para o período da Reconquista, ambas as redações da *Crónica de 1344* abreviaram os elogios aos reis unificadores da península e alongaram o relato sobre os lados mais nebulosos dos monarcas leoneses e castelhanos. Isabel Barros Dias sublinhou ainda outra tática recompilatória. Trata-se duma adaptação do texto, ao invés da habitual modificação do conteúdo discursivo. Ocorria sempre que a passagem textual servia quer a ideologia *anti-imperialista* da segunda redação, quer o pensamento *pró-senhorial* da primeira. O aproveitamento de discursos que permitiam mais do que uma leitura é, pois, comum na refundição do texto primitivo da *Crónica de 1344*<sup>151</sup>. A inserção das *Mocidades de Rodrigo*, por exemplo, onde se exalta a superioridade do Cid relativamente a D. Fernando I e D. Afonso VI é um bom exemplo dessa possível dupla interpretação. Por esse motivo, o episódio foi aproveitado pela segunda redação. Deu-se o mesmo enfoque à excecional figura do cavaleiro, mas, neste caso, enquanto peão da vontade régia<sup>152</sup>.

---

<sup>150</sup> Aqui utilizamos a designação que a autora atribui à obra em questão, e que em Lindley Cintra correspondia à *Tradução galego-portuguesa da Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral*.

<sup>151</sup> María Pandiello, em 2012, na sua dissertação de mestrado explicou a interpretação iconográfica deste episódio. O Cid personifica os nobres valores da fidalguia guerreira, a figura excecional do herói desterrado cuja peculiar ligação com a religião e espiritualidade lhe confere atributos extraordinários. O nobre guerreiro encabeça a Reconquista cristã cargo que lhe fora concedido legitimamente, atendendo às suas qualidades especiais, enquanto cavaleiro e enquanto homem. A superação militar e moral acontece dentro dos limites delineados pelo serviço ao poder real e não numa tentativa de lhe fazer frente. Bem pelo contrário. A sua evolução pessoal é apenas possível na condição de total dependência e lealdade à Coroa. Embora o elogio que nestes capítulos é desfiado, tenha como destinatário o Cid, o texto permite, no entanto, uma dupla leitura que beneficia tanto a apologética à nobreza, pela sua ação decisiva em situação de conflito (propósito da primeira redação) quanto à monarquia, mandatária do combate que opôs o Cid a Martin Gomez, mas onde ambos são meros joguetes nas mãos dos respetivos senhores. Logo, o texto acabaria por servir, com uma ou outra alteração, a reformulação ideológica da segunda redação. María Pandiello Fernández, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344*. (Academia das Ciências, M.S.A. 1), Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012, pp. 56-60.

<sup>152</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, pp. 23-24. Isabel de Barros Dias, *Metamorfoses de Babel (...)*, 2003, pp. 93-118. Em 1994, Elisa Nunes Esteves, no seu Estudo Estético-Literário à *Crónica Geral de Espanha de 1344*, mencionava os aspetos da manipulação textual e da retórica, assim como o louvor persistente à figura do rei que é, de acordo com a autora, cunho distintivo da segunda redação da *Crónica de 1344*. Expôs as quatro principais características deste texto que sustentam a sua dimensão estética: a constante manipulação do texto, onde assistimos à aplicação simultânea da retórica e da lírica; a

No que se refere à autoria, quando, no final do século XIX, D. Ramón Menéndez Pidal, descobriu os textos castelhanos da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, a atribuição passava tradicionalmente por Afonso XI, Manuel Ródriguez de Sevilha ou D. Juan Manuel, que surgiam como os mais prováveis refundidores do texto de Afonso X. Porém, o conteúdo da narrativa contrariava todas essas teses. D. Ramón Menéndez Pidal não arriscava mais do que o anonimato<sup>153</sup>. Na sua opinião, o autor seria castelhano, mas com toda a certeza nenhum dos habitualmente citados. José de Bragança, em 1935, depois de uma observação detida da obra, publicou no *Diário de Notícias* conclusões que atestavam a desconformidade entre os textos da *Crónica de 1344* e da *Crónica de Afonso X*, declarando a autoria portuguesa da primeira<sup>154</sup>. À época, já D. Ramón Menéndez Pidal revelara a existência de portuguesismos e erros de tradução detetados nos textos castelhanos, o que só veio apoiar a suspeita<sup>155</sup>.

Estas descobertas não foram ignoradas por Lindley Cintra. O filólogo partiu de uma metodologia rigorosa, que envolveu a eliminação sucessiva de um vasto leque de pressupostos. Fê-lo por meio de comprovação analítica, tendo em conta não só a comparação entre manuscritos, como o exame das fontes. Assim reuniu a argumentação suficiente para provar como de origem portuguesa, tanto a segunda, quanto a primeira redações. A convicção de que, pelo menos, o texto original da segunda redação da *Crónica de 1344* era português, teve como ponto de partida precisamente os tais portuguesismos e erros de tradução, originados pela má compreensão do copista, e assinalados primeiramente por D. Ramón Menéndez Pidal e por D. Carolina Michaëlis

---

intencionalidade ecuménica, que se reflete na inevitável utilização de fontes lendárias e no consequente emprego da retórica que legitima a veracidade do relato; o pragmatismo social, na ideologia que se pretende transmitir ao leitor; e o discurso apelativo, para que o exemplo doutrinário e moralizante seja apreendido com sucesso. Elisa Nunes Esteves, *A Crónica Geral de Espanha de 1344: Estudo estético-literário*, Pendor, 1994, pp. 99-103.

<sup>153</sup> Georges Cirot, em 1905, assentia que a autoria da *Crónica de 1344* estava longe de se comprovar. Falava no livro publicado nesse ano, de uma “*Historia General de las Cosas de España écrite par un Manuel Rodriguez de Sevilla sur l’ordre du comte de Bénévent, D. Rodrigo Alfonso Pimentel, en 1434 (...) En réalité, cette Historia n’est autre chose que la Chronique de 1344*”. Diz ainda o autor que o mesmo Conde de Benavente traduziu um Tito Lívio para espanhol em 1429. Georges Cirot, *Les histoires générales d’Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556)*, Paris, 1905, pp. 1-7 e 39.

<sup>154</sup> José de Bragança, A “*Crónica Geral de Espanha*” da Biblioteca de Paris é uma recopilação em parte original do Condestável D. Pedro, in *Diário de Notícias*, 20-02-1935.

<sup>155</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. XLV, cf. Ramón Menéndez Pidal, Sobre la traducción portuguesa de la *Crónica General de España de 1344*, in *Revista de Filología Española*, Centro de Estudios Históricos, tomo VIII, Cuaderno 4º, 1921, p. 393.

de Vasconcelos<sup>156</sup>. A título de exemplo, passagens que provêm da *Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral*, que, como foi dito, teve tradução para galego-português, estão muito mais próximas, em todos os códices, do traslado, do que do original castelhano. Mais esclarecedor ainda é a circunstância dos manuscritos espanhóis manterem os erros em partes do texto que provêm diretamente das fontes castelhanas<sup>157</sup>. Não restava dúvida. O original da segunda redação da *Crónica de 1344* era português. Por conseguinte, a autoria portuguesa da *Crónica Geral de Espanha de 1344* foi igualmente comprovada. Uma das primeiras pistas nesse sentido foi a confirmação de erros e portuguesismos também presentes no texto castelhano da primeira redação. Para além disso, no texto da mais antiga cópia castelhana da primeira redação: o manuscrito M, existem prosificações e ampliações de poemas jogralescos, que foram feitas diretamente para português. É necessário acudir também ao caso de a quase totalidade da obra primitiva assentar em fontes portuguesas: a tradução para português da *Crónica do Mouro Rasis* e a *Tradução galego-portuguesa da Variante Ampliada da Primeira Crónica Geral*, entre outras. Admitindo uma redação original castelhana, ter-se-ia de aceitar que, na sua elaboração, haviam sido utilizadas fontes portuguesas que já existiam em castelhano<sup>158</sup>. Cintra concluiu assim que, o antigo texto castelhano M corresponde a uma tradução de texto português, logo, a primeira e segunda redações originais da *Crónica de 1344* foram escritas em português.

A datação, por seu turno, revelou-se uma tarefa mais fácil. A data em que estaria sendo terminada a crónica aparece de forma clara em todos os códices: *Era de 1382, isto é, ano de 1344*<sup>159</sup>. Defendia Cintra a provável data da segunda redação por volta do ano de 1400, admitindo, como já mencionámos, a existência de dois manuscritos anteriores ao manuscrito de Lisboa na linha genealógica<sup>160</sup>. Sabendo que a *Crónica de Portugal de 1419* usou como fonte principal o texto da primeira redação da *Crónica de 1344*, apontava

---

<sup>156</sup> Encontram-se algumas destas considerações em: Ramón Menéndez Pidal, *Crónicas generales de España: catalogo de la real biblioteca*, Madrid, Real Biblioteca, 1898 e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *O romanceiro peninsular, romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934.

<sup>157</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. LXIV-LXXV.

<sup>158</sup> Idem, pp. LXXVI-LXXXVII.

<sup>159</sup> Menéndez Pidal, *Cronicas Generales (...)*, 1898, p. 21.

<sup>160</sup> Em 1921 Ramón Menéndez Pidal observava, como já o havia sugerido José Joaquim Nunes, que os verbos do texto da segunda redação, terminando sempre em *-des* correspondiam a um arcaísmo que não seria posterior ao início do século XV. Menéndez Pidal, *Sobre la traducción (...)*, 1921, p. 392.



para princípios do século XV, finais do XIV a refundição desta última (ou seja, a composição do original da segunda redação), pelo menos no que ao texto diz respeito<sup>161</sup>. Isabel de Barros Dias, conhecedora das alterações feitas pelo compilador à primeira redação da *Crónica de 1344*, deslocou a feitura do texto da segunda redação para o último quartel do século XIV, mais propriamente para a década de 80 (perto da derradeira redação do *Livro de Linhagens do Conde*, datada de 1383), quando Portugal vivia uma crise económica e política grave, e estava na iminência de ser tomado por Castela. Conjunturalmente, o discurso apologético de unificação ibérica seria de evitar. Reconheceu Barros Dias, na crítica subtil que é feita à ingerência das mulheres na vida política, ao longo do texto da *Crónica de 1344*, outra prova da refundição da primeira redação em finais de Trezentos. A crítica generalizada a estas mulheres teria como objetivo a condenação indireta à postura de D. Leonor Teles. A mesma preocupação, sublinhou, não está presente na história dos reis de Portugal do manuscrito de Paris da *Crónica de 1344*, datada da década de 60 do século XV, onde os reinados portugueses se estendem a Afonso V, e onde se faz uma crítica direta e francamente pejorativa à relação de D. Fernando com D. Leonor. Sem nenhuma condescendência, o texto várias vezes denigre a imagem da rainha, e glorifica a figura do Mestre de Avis<sup>162</sup>. Para Isabel Barros Dias isto significará que o compilador do original da segunda redação não poderia, àquele tempo, criticar diretamente a rainha, evento que julga denunciar a contemporaneidade entre a crise de 1383-85 e a recompilação do texto da primeira redação (ou segunda redação) da *Crónica de 1344*<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> Idem, pp. XXXVI-XL.

<sup>162</sup> Os manuscritos de Lisboa e de Paris, são denominados na BITAGAP, como *versão duarteana* e *versão condestabriana*, respetivamente, sendo que esta última, pelas características particulares do seu conteúdo narrativo foi proposta por Filipe Alves Moreira, como a terceira redação da *Crónica de 1344*. Filipe Alves Moreira, A *Crónica de 1344* para além de Pedro de Barcelos: perspetivas recentes e novidades, in *eHumanista*, n.º 31, 2015, p. 71.

<sup>163</sup> Isabel Dias, *Metamorfoses (...)*, 2003, pp. 103-108. As rainhas Lybéria, D. Teresa, D. Urraca e D. Leonor, personificam, em anuência com a visão de María Pandiello, o papel da mulher na sociedade medieval que girava inequivocamente entre a sexualidade e a ingerência na vida política e social. A figura da mulher na vida de corte estava ligada à luxúria, pecado severamente condenado, sobretudo sempre que interferia na vida política, dadas as consequências nefastas que poderia trazer à prosperidade social. A luxúria constituía o exemplo paradigmático da degradação moral do reino cristão dos godos, tendo em Vitiza o seu principal e fatal responsável. O comportamento inconsequente do soberano transformou-se num mau exemplo que acabou por se propagar por todo o reino, o que precipitou a sua desgraça. O castigo divino ao povo godo foi a queda do território hispânico nas mãos dos sarracenos. A narrativa deste período desenvolve-se assente no pressuposto de que o avanço muçulmano era proporcional à decadência cristã. Pelaio surge, então, nos antípodas da condenável conduta de Vitiza, e por isso a sua figura é sobremaneira enaltecida pelo texto da crónica. Tal como dizia D. Duarte, a corrupção do espírito é o requisito essencial para a perdição dos homens. Os *anti-modelos* são, portanto, também eles, exemplos para os governantes do

Sendo o autor da *Crónica de 1344* português, quem seria ele? Acreditava Cintra que teria sido D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos (1287-†1350), filho natural do rei D. Dinis (1261-†1325), a projetar uma história genealógica universal. A estada em Espanha, durante o exílio, possibilitou-lhe a convivência com as obras e o saber-fazer da escola afonsina. Para além disso, gozou, depois do regresso a Portugal, de uma situação pessoal estável, de retiro no seu Paço de Lalim, longe das intrigas da corte, e por isso, propícia à realização de uma empresa de tais dimensões. Começou por compor um registo linhagístico com grande assento em fontes poéticas e lendárias: o *Livro de Linhagens do Conde*. Após esse *ensaio* redigiu finalmente uma crónica geral: a *Crónica Geral de Espanha de 1344*<sup>164</sup>.

A *Crónica do Mouro Rasis* foi um dos primeiros textos cronísticos a ser traduzido para português e uma das principais fontes da *Crónica de 1344*. Ao que tudo indica, a crónica sarracena foi mandada verter para língua vulgar, por D. Dinis ao capelão do sogro

---

presente. É o caso da história da rainha D. Urraca, cujo comportamento pernicioso e adúltero conduziu a que a relação viciosa que mantinha com um fidalgo da corte influenciasse a vida política do reino. A organização social ficou então comprometida, uma vez que a rainha atendia em exclusivo aos seus caprichos usando o poder sagrado que detinha, unicamente com esse fim. María Pandiello Fernández, *Estudio iconográfico (...)*, 2012, p. 76. Vide também sobre o papel funesto das mulheres na sociedade, Ana María da Costa Toscano e Shelley Godsland (org.), *Uso pragmático do topos da rainha má na segunda redacção da Crónica de 1344*, in *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, vol. I, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2004, pp. 123-140. Rosa María Rodríguez Porto, em 2016, partindo da análise iconográfica, às iluminuras do manuscrito olisiponense da *Crónica de 1344* avançou com uma teoria inédita. A autora centrou o seu raciocínio no destaque dado às figuras da monarquia aragonesa, sobretudo, às mulheres dessa casa, pelo programa decorativo da crónica de Lisboa. E lançou a hipótese: “¿no sería más adecuado ver en el manuscrito una obra realizada a instancias de la reina Leonor de Aragón (1402-1445), esposa de D. Duarte?”. Vê no alevantamento de Henrique I de Castela e no relevo que a cena lega à mãe e regente, na menoridade do rei, Leonor Plantageneta, um elogio a D. Leonor de Aragão quando, após o passamento de D. Duarte, viveu situação idêntica. E acrescenta: “(...) Consciente de su debilidad en una corte controlada por el infante Pedro y sus partidarios, no le habría quedado otro recurso a su disposición que el despliegue de unas imágenes persuasivas con las que afirmar su legitimidad y su capacidad para ejercer la regencia apelando al común pasado ibérico”. Todavia, o único período de relativa acalmia propício à ordenação de tal empresa, teria sido apenas os meses imediatamente posteriores à morte d’O Eloquentes. Demais, por tudo o que expusemos acima, em relação à intencionalidade doutrinária por detrás das representações femininas na *Crónica de 1344* de Lisboa (o afastamento das mulheres da vida política, por meio do exemplo e do anti-exemplo); e lembrando o rol da livraria de D. Duarte, onde o manuscrito L já se encontraria, não podemos concordar com a tese da autora. Continuamos a insistir no pressuposto de ter sido o rei, o encomendante do códice lisboeta da *Crónica de 1344* (entenda-se, na sua totalidade: texto e decoração). Rosa María Rodríguez Porto, *La Crónica Geral de Espanha de 1344* (ms. 1 A de la Academia das Ciências) y la tradición alfonsí, in *Espania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 25, 2016. Na mesma linha de raciocínio vide ainda María Pandiello Fernández, *Nuevas consideraciones metodológicas para el estudio de la Crónica Geral de Espanha de 1344*. (Ms. 1 de la serie Azul de la Academia das Ciências, in *Medievalista*, n.º 32, 2022, pp. 449-466.

<sup>164</sup> Idem, pp. CLI-CLV.

do Conde de Barcelos<sup>165</sup>. A *Versão galego-portuguesa da Variante ampliada da Primeira Crónica Geral*, amplamente usada na *Crónica de 1344*, terá sido, se não da autoria de D. Pedro Afonso, pelo menos uma encomenda sua.

A atividade literária do Conde está atualmente comprovada. São hoje conhecidas cantigas e outros textos poéticos de sua lavra. O envolvimento pessoal em vários episódios inéditos inseridos na *Crónica de 1344*, são mais uma evidência histórica contundente de que esta crónica foi criação sua. Na história dos reis de Portugal, percebe-se a minúcia com que o autor trata o reinado de D. Dinis, o que indica claramente a contemporaneidade que os une. Os acontecimentos a que D. Pedro assistiu na primeira pessoa são explanados na *Crónica de 1344* com todo o detalhe. Em contrapartida, a omissão é total no que toca a situações que, para o mesmo intervalo temporal, não presenciou e que coincidem com o período de exílio. Noutras passagens, o autor da *Crónica de 1344* ataca ferozmente o valido de D. Afonso IV, Gomes Lourenço, acusações que se repetem numa cantiga de sua autoria e que transpôs quase pelas mesmas palavras para o *Livro de Linhagens*, e deste para a *Crónica de 1344*. As reiteradas justificações para o comportamento do Conde de Barcelos na desenvolvida descrição dos eventos nos quais interveio, atesta igualmente a asserção. O interesse pessoal manifestado pela

---

<sup>165</sup> António Rei é o autor da tese de doutoramento, *O Louvor da Hispânia na cultura letrada medieval peninsular – das suas origens discursivas ao apartado geográfico da Crónica Geral de Espanha de 1344*, cujo objeto central é o discurso panegírico ao território hispânico. Ensaia o seu percurso evolutivo desde tempos pré-clássicos, incidindo mais insistentemente na Idade Média e prosseguindo até à Idade Moderna, mais especificamente ao século XVII, data de um manuscrito que pretensamente tentou a recomposição da *Crónica do Mouro Rasis*. Esta é o famoso apartado geográfico da Hispânia que foi utilizado para lá da Idade Média, e amplamente aproveitado pela *Crónica Geral de Espanha de 1344*. É neste contexto analítico que o autor ingressa, abarcando outros representantes da primeira e segunda redações da *Crónica de 1344* – os manuscritos M, E e L – numa perspetiva de desvendamento do original do século XII da crónica árabe, do qual se traduziu para galego-português a chamada *Crónica do Mouro Rasis*. Assumindo que o século de produção do texto primitivo da primeira redação, tirada do punho dos califas de Córdoba, data do século X, António Rei propõe-se descobrir, pelo cruzamento entre fontes latinas e árabes devedoras de al-Razi, o que ficou do texto primordial, na cópia do século XII. Resultou desse confronto textual que a cópia do século XII, da qual se fez a tradução para galego-português, foi realizada mais especificamente nos anos 60 dessa centúria, pelos herdeiros do legado omíada dos al-Razi: os almóadas, ou melhor o almóada, alto dignatário político e homem de letras, Ibn Ghâlib. Esta obra chegou às mãos dos senhores de Aboim-Portel, primeiros governadores cristãos do Algarve, que a traduziram, e que mais tarde foi aproveitada pelo Conde de Barcelos, genro do último senhor de Portel. Por conseguinte, a *Crónica do Mouro Rasis* e a *Crónica de 1344* já pouco têm do texto original de al-Razi, todavia, tornaram-se no apartado geográfico mais utilizado durante a Idade Média e que ainda influenciou os primeiros séculos da era moderna (séculos XVI e XVII). Por completo afastadas da primordial fonte latina elaborada por Isidoro de Sevilha, a *Crónica do Mouro Rasis* e a *Crónica de 1344* permaneceram no tempo como testemunho, outrossim, da tradição islâmica. António Rei, *O louvor da Hispânia na cultura letrada peninsular medieval – das suas origens discursivas ao apartado geográfico da Crónica de 1344*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 13-25.

genealogia continua patente no texto da *Crónica de 1344*, onde esse tipo de inclusão é uma constante<sup>166</sup>.

Não obstante os propósitos distintos que terão motivado os textos do *Livro de Linhagens do Conde* e da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, existem entre eles *pontos de contacto*<sup>167</sup> que não se podem explicar somente pelo uso de fontes comuns. Advogava Cintra que é provável que o autor da *Crónica de 1344* tenha usado, na sua composição, o *Livro de Linhagens* e suas fontes. Perante todas estas informações, deduziu o filólogo, que existe uma relação íntima entre os dois textos e outorgou quase como certa a autoria da *Crónica Geral de Espanha de 1344* e do *Livro de Linhagens do Conde*, a D. Pedro Afonso<sup>168</sup>. Diego Catalán arrogava também como indesmentíveis a origem portuguesa da *Crónica de 1344*, bem como a autoria atribuída ao Conde de Barcelos<sup>169</sup>.

Estando estabelecida a datação do original da segunda redação da *Crónica de 1344*, e identificado o seu autor, vamos agora problematizar as questões relacionadas com a autoria e datação do códice lisbonense, um dos dois códices iluminados da *Crónica de 1344*, temas estes que suscitam polémica. São poucos os dados concretos de que dispomos, mas, ainda assim, existem pistas que nos podem ajudar a formular hipóteses com alguma solidez.

Sabemos que o texto primário que se estava a escrever no ano de 1344<sup>170</sup>, por D. Pedro Afonso, Conde de Barcelos, foi mandado refundir entre o final do século XIV e início do século XV. Fernão Lopes, guarda-mor da Torre do Tombo desde 1418, deve ter iniciado por essa altura a missão que lhe fora incumbida por D. Duarte, de juntar todas as

---

<sup>166</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. CXXVIII-CLXC.

<sup>167</sup> Idem p. CXXV.

<sup>168</sup> Idem, pp. CLXXXIX-CLXC.

<sup>169</sup> Diego Catalán y Maria Andrés, *Crónica de 1344 (...)*, 1971. Em 2015 Ingrid Vindel, na sua tese de doutoramento intitulada *Crónica de 1344*. edición y estudio, Tesis Doctoral, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, colocou em causa a data, a origem e a autoria da *Crónica de 1344*. Realizou uma cuidada revisão filológica do texto castelhano M. Segundo a explicação que nos deu pessoalmente Filipe Alves Moreira, a autora questionou “e com razão, as opções editoriais de Lindley Cintra em determinadas passagens” e “salientou divergências notórias entre a *Crónica de 1344* e o *Livro de Linhagens*”. Disse-nos ainda Moreira que “Normalmente salientam-se as semelhanças, mas eu diria que são mais as divergências do que as semelhanças”. No entanto não considera Moreira que sejam argumentos suficientes para colocar em causa a autoria portuguesa da *Crónica de 1344*. Vide também Ingrid Vindel, *Primera redacción de la Crónica de 1344: texto, contenido y fuentes*, e-*Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n. ° 25, Octubre, 2016.

<sup>170</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. XXIII.

notícias respeitantes aos feitos dos reis de Portugal. Este, ainda infante, ordenou a Fernão Lopes a redação de uma *Crónica de Portugal* onde se reuniria toda a informação recolhida sobre o tema. Nesse labor, o cronista utilizou o texto da *Crónica Geral de Espanha de 1344* como fonte principal. Diz-nos o estudo de Filipe Alves Moreira<sup>171</sup> que essa fonte primordial foi a primeira redação da *Crónica de 1344*, o texto original escrito pelo Conde de Barcelos, ou cópia dele. Por volta de 1 de julho de 1419 teve início a redação da *Crónica de Portugal*, sendo grande porção do seu texto resultante da extração da parte correspondente à história dos reis de Portugal, constante no texto da primeira redação da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Como já foi dito, foi também entre o final do século XIV e o começo do século XV, que o texto primitivo da *Crónica de 1344* foi refundido<sup>172</sup>. O encomendante da segunda redação alterou-lhe propositadamente o discurso. O fundo pró-senhorial e de unificação ibérica que trazia de 1344 foi substituído pelo louvor ao rei, de cariz eminentemente nacionalista<sup>173</sup>.

Se o original da segunda redação foi escrito cerca de 1400, quando terá sido copiado o manuscrito de Lisboa da *Crónica Geral de Espanha de 1344*? Lindley Cintra, na sua edição crítica ao texto português da *Crónica de 1344*, realçou um facto importantíssimo que indica qual terá sido a data de realização do manuscrito lisboeta. Dizia o filólogo que o manuscrito de Lisboa não inclui, ao contrário de todos os outros manuscritos que se conhecem da *Crónica de 1344*, a história dos reis de Portugal<sup>174</sup>. Na parte do reinado de D. Afonso VII, onde em todos os outros textos da crónica se conta a história dos reis de Portugal, o copista diz: “(...) *Mas desto e das cousas que acontecerom em sua vida, com todalas outras estórias dos reys de Portugal que depos el veherõ, nos nõ diremos aqui nada, mas contallas emos en fim deste livro por se entenderem melhor, posto que muitas cousas dellas fossem feitas en este tempo e as algumas estórias contem*”

---

<sup>171</sup> Filipe Moreira, *A Crónica (...)*, 2013, pp. 154-156.

<sup>172</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. XL; e Isabel Dias, *Metamorfozes (...)*, 2003.

<sup>173</sup> Contrariamente às alegações de Horácio Peixeiro, na p. 289, onde afirma o autor que é curioso um texto de pendor senhorial, como o do códice da Academia, apresentar um programa decorativo onde a presença do rei é dominante, autores como Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. CDII-CDX e CDXVIII-CDXIX, Diego Catalán y María Andrés, *Cronica de 1344 (...)*, 1971, pp. XXI-XXX, Isabel Dias, *Metamorfozes (...)*, 2003, pp. 93-118; e António Fournier, *A primeira parte (...)*, 1996, explicam que existem grandes diferenças entre a primeira e a segunda redações da *Crónica de 1344*, tendo da segunda derivado o manuscrito da Academia das Ciências. Horácio Peixeiro, *Um retrato (...)*, 2014.

<sup>174</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. CDII-CDIII.

*en este logar*”<sup>175</sup>. No reinado de D. Fernando II de Leão, o copista omite o episódio de Badajoz, escusando-se assim: “*Depois de todas estas cousas, as quaaes vos contaremos cõpridamente quando falarmos das estórias dos reis de Portugal (...)*”. No último fólio da *Crónica de 1344* de Lisboa está uma nota, segundo Cintra, datada de finais do século XV, princípios do século seguinte, muito pouco nítida que diz: “*(...) ca que (...) yua cro (...) sem a cronica abreuiada de Portugal*”. Cintra concluiu, e nós concordamos, que a parte da história relativa aos reis de Portugal, prometida para o fim da crónica, para que se entendesse melhor, não foi, afinal, incluída neste livro, pois naquela mesma altura faria parte de outro volume, que se destinaria à mesma livraria.

Olhando para a árvore genealógica dos manuscritos da *Crónica de 1344*, que Cintra desenhou, vemos que existiram dois textos da segunda redação anteriores ao manuscrito de Lisboa: um, o original da segunda redação, e o outro, uma cópia intermédia, os dois hoje perdidos. Segundo Cintra, terão sido ambos realizados nos primeiros anos de 1400. Não sabemos, no entanto, por quem. O que nos parece evidente é a contemporaneidade entre a elaboração do manuscrito de Lisboa da *Crónica de 1344* e a redação da *Crónica de Portugal de 1419*. O caso de se adiar consecutivamente a inserção dos episódios dos reis de Portugal, no decurso da escrita da cópia, revela talvez a vontade de isolar essa porção da história que, por estar sendo redigida num livro à parte, se tornou, por fim, dispensável ao texto da *Crónica de 1344* de Lisboa, até porque o encomendante (e principal usufrutuário) dos dois códices era a mesma pessoa. Por outro lado, o caso de ter sido o texto da primeira redação da *Crónica de 1344* a ser utilizado pela *Crónica de Portugal*, induz que, em simultâneo, se estava redigindo esta, e recompilando a *Crónica de 1344*. Portanto, é plausível que a segunda redação da *Crónica de 1344*, que deu origem à *Crónica de 1344* de Lisboa, coincida com o “*(...) tempo que nós, o iffante, fizemos esta coroniqua (...)*”<sup>176</sup>: a *Crónica de Portugal de 1419*. As duas *Crónicas de Espanha* que aparecem na lista dos livros de D. Duarte<sup>177</sup>, datada entre 1423 e 1438, seriam, uma, o original da segunda redação, ou cópia intermédia, ou até uma cópia da primeira redação – esta *Crónica de Espanha* está expressamente diferenciada da que se lhe segue, pois juntaram-lhe a indicação do seu estado primário *em cadernos* –, e a

---

<sup>175</sup> Idem, p. CDIV.

<sup>176</sup> Adelino Calado, *Crónica de Portugal de 1419*, 1ª ed., Aveiro, 1998, p. XXXIX.

<sup>177</sup> João José Alves Dias (transcr.), Livro dos Conselhos de El-Rei Dom Duarte: Livro da Cartuxa, Estampa, Lisboa, 1982, p. 30.

outra, a *Crónica de 1344* de Lisboa, que no rol aparece (e talvez não por acaso) imediatamente acima da *Coronica de Portugal*<sup>178</sup>.

O intervalo temporal que medeia os anos de 1423 e 1438, dentro do qual o texto do manuscrito de Lisboa já estava redigido, condiz com a nossa proposta de datação para a iluminura, que localizámos nos anos 30 de Quatrocentos<sup>179</sup>. Por outro lado, o aparato sem igual da *Crónica de 1344* lisboeta, no contexto da iluminura quatrocentista portuguesa, suporta a tese de Cintra, a qual aceitamos, de que terá sido feita para integrar a livraria de D. Duarte<sup>180</sup>. Fazia parte seguramente, como o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* ou o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, do programa de educação da nobreza cortesã, encetado pelos primeiros príncipes de Avis, especialmente D. Duarte e D. Pedro<sup>181</sup>. Ora, se a crónica era, como estes livros seus contemporâneos, para ser lida e entendida enquanto mensageira do poder centralizador da monarquia, quer-nos parecer certo que a ornamentação não fosse descurada quando terminado o texto. As funções práticas de orientação na leitura, de rememoração do que foi lido e, neste caso específico, de ostentação da supremacia régia, são suficientes para acreditarmos num trabalho contínuo entre escrita e decoração, no que respeita à *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa.

O tempo em que este manuscrito da *Crónica de 1344* foi copiado coincide com a chegada de Fernão Lopes ao arquivo real e com o início do cronicado régio, que lhe confiou D. Duarte; isto no fim dos anos 10 e nos anos 20 do século XV. Com a *Crónica de Portugal*, começada em meados de 1419, é natural que a cópia da segunda redação da *Crónica de 1344* que D. Duarte quis para a sua biblioteca, acabasse por não conter a história dos reis de Portugal, uma vez que essa *história* estava sendo composta num texto independente. Terá sido entre o final de 20 e a década de 30 do século XV que começou o labor dos iluminadores, uma atividade que, embora a três mãos (como tentámos provar

---

<sup>178</sup> Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. CDIV.

<sup>179</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 142; e *A moda (...)*, 2018, pp. 5-10.

<sup>180</sup> Alves Dias, *Livro dos Conselhos (...)*, 1982, p. 33.

<sup>181</sup> Adelino Calado, *Crónica de Portugal (...)*, 1998, p. 56.

na nossa tese de mestrado<sup>182</sup>) rejeitamos ter sido nalgum momento interrompida<sup>183</sup>. A ideia de continuidade na execução do manuscrito olisiponense da *Crónica de 1344* sustenta também, por seu turno, a nossa tese, de que a iluminura deste códice é dos anos 30 do século XV. Com o objetivo de reforçar tal pressuposto examinaremos em seguida alguns dados trazidos à discussão pelo professor Horácio Peixeiro que suportam tese contrária.

Num artigo, que escreveu em 2009 para a *Revista de História da Arte*<sup>184</sup>, Horácio Peixeiro realçou, para sugerir alguma interrupção na realização da decoração do códice, a relação dos fólios de 43 linhas, com aquilo que o historiador da arte designa de 1º estilo – e que no nosso estudo de mestrado corresponde ao estilo do iluminador 1, iluminador 2 e iluminador 3, este último, nas suas criações mais exigentes – e dos fólios de 42 linhas, com o que apelida de 2º estilo – correspondentes no nosso estudo ao iluminador 3, desenvolvendo o programa decorativo mais simples exclusivamente dedicado à inicial vegetalista a cores e ouro<sup>185</sup>. Horácio Peixeiro realçava também: “(...) a respeito do caderno 20, um quínio e não quaterno como os restantes, recomposto, com fólios cortados e intercalados (...)”. Relacionava essa particularidade na composição do 20º caderno, com um ponto de viragem no programa figurativo, após a pretensa paragem<sup>186</sup>.

---

<sup>182</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 149.

<sup>183</sup> Lindley Cintra propôs, inclusive, a intervenção de artistas estrangeiros, ou até mesmo, a receção de material artístico vindo de outros países da Europa, que circulava, principalmente, por via de Aragão (reino de onde a rainha D. Leonor, esposa de D. Duarte, era oriunda), para defender a execução total da *Crónica de 1344*, de Lisboa, no começo de Quatrocentos. Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009. Aragão é, com certeza, uma hipótese, todavia, os influxos artísticos e a circulação de gente das artes, não proviria apenas desse reino ibérico, estando, logo à cabeça, outros, como a Flandres, a Itália e a Inglaterra. Recordar as viagens pela Europa realizadas pelos Infantes D. Afonso, filho natural de D. João I, e D. Pedro, seu filho legítimo, ambas entre os anos 10 e 20 do século XV, de onde terão trazido, seguramente, novidades nesse domínio (e quiçá artistas). E a tão falada passagem de Jan Van Eyck por Portugal em missão diplomática aquando do negócio matrimonial entre a Infanta D. Isabel, filha de D. João I e Filipe o Bom, Duque da Borgonha não terá, por certo, passado incólume no meio artístico português. Em breve contamos publicar um artigo que julgamos trazer mais esclarecimentos, e também mais questões sobre o, ou os, Mestre Jácome/Jácome-António/António Florentim, pintor ou pintores régios, de D. João I. As possíveis ligações desse mestre, a Jacques Coene, tido como o Mestre de Boucicaut, são deveras surpreendentes, nomeadamente, no quadro da produção do códice lisbonense da *Crónica de 1344*.

<sup>184</sup> Horácio Peixeiro, Imagem e Tempo: representações do poder na Crónica Geral de Espanha, in *Revista de História da Arte. Imagem, Memória e Poder. Visualidade e Representação (sécs. XII-XV)*, nº 7, 2009, p. 154; e *Um retrato (...)*, 2014, p. 288.

<sup>185</sup> Troca da denominação *modelo* por *iluminador*.

<sup>186</sup> Horácio Peixeiro, *Um retrato (...)*, 2014, p. 150.



A esta tese teceríamos duas críticas: primeiro, daquilo que pudemos analisar da iluminura do manuscrito, não é visível qualquer alteração de programa figurativo, como mencionado pelo autor; bem pelo contrário. Na nossa opinião, não se pode confundir programas desconexos, de que fala Peixeiro, que nada têm a ver uns com os outros, com nenhuma harmonia ou ligação global, com um programa geral que, embora apresente aspetos diversos, sugere constância e planificação prévia: distribuição de trabalho pelos três iluminadores por cadernos; e diferentes repertórios dos iluminadores 2 e 3 que se vão repetindo ao longo da obra sem distinção entre si, nem em termos conceptuais, nem em termos executivos. Além disso, pensamos que a diferença de regramento entre os cadernos de iluminura mais faustosa, mais elaborada, e os cadernos de iluminura mais simples, a verificar-se reflete, na verdade, congruência entre a constituição dos cadernos e a decoração. Na nossa perspetiva, portanto, a descontinuidade do trabalho ornamental que Horácio Peixeiro sugere existir na *Crónica de 1344* de Lisboa não é aceitável. Demais, como Cintra constatou<sup>187</sup> e o nosso estudo codicológico confirmou, bem como o de Sílvia Miranda<sup>188</sup>, o caderno 20 não é um quínio, mas sim um quaterno. Os restantes cadernos é que são, na sua maioria, quínios e não quaternos. O caderno 20 não é o único que apresenta anomalias na sua constituição. Também o 27º é composto por um primeiro fólio solto junto a um quaterno, e o 33º caderno por três primeiros fólhos soltos justapostos a um bínio. Tal ficou bem claro na tese de mestrado de Sílvia Miranda<sup>189</sup>, onde a autora fez um estudo codicológico pormenorizado ao manuscrito de Lisboa da *Crónica de 1344*. Diz: “*Os códices de pergaminho medievais revelam que eram usadas duas técnicas básicas para a construção dos cadernos. Os bifólios (unidades de base do caderno) podiam ser obtidos por dobragem sucessiva de uma pele ou por corte de bifólios e montagem posterior. O método da dobragem não é compatível com o número de bifólios da maioria dos cadernos do ms. L, em número ímpar [quínios]. Assim a técnica seguida na construção dos cadernos deste códice terá sido, com toda a probabilidade, o corte prévio dos bifólios e sua montagem posterior, cinco a cinco*”. E mais à frente explica: “*(...) o códice apresenta bifólios reconstruídos e outros sem acidentes. Estes acidentes*

---

<sup>187</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. CDXCIV.

<sup>188</sup> Sílvia Miranda, *Reconstituição do ms. L da Crónica Geral de Espanha de 1344 (2ª parte). Relatório final de estágio de mestrado em crítica textual*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013, pp. 22 e 23.

<sup>189</sup> *Ibidem*.

*traduzem-se em bifólios artificiais, formados por colagem de dois bifólios independentes. Em todos os casos a junção é quase impossível de detetar (...) No total temos 15 cadernos sem acidentes na sua construção e 18 com acidentes*<sup>190</sup>.

Fica claro que a excecionalidade que Horácio Peixeiro vê no caso do caderno onde está o suposto fólio desirmanado, com a representação de D. Pedro III de Aragão, não é de modo algum exceção. Ao invés disso, a realidade codicológica do manuscrito apoia, uma vez mais, a nossa tese de continuidade na execução. Os cadernos que apresentam fólhos soltos e tantos outros cuja constituição não denota anomalias comungaram de um plano constitutivo base: a justaposição de cinco bifólios que, por condicionantes de vária ordem (como o aproveitamento de pergaminho, numa época em que as técnicas de constituição de um códice estavam tão aperfeiçoadas que optar pela construção artificial de um bifólio, ou seja, um bifólio formado por dois fólhos independentes, em nada comprometia a aparência luxuosa que se exigia) podiam ser bifólios naturais ou artificiais.

Segundo Horácio Peixeiro e Aires Nascimento, existem semelhanças entre escrita e decoração do manuscrito de Lisboa da *Crónica de 1344*, e um grupo de manuscritos do século XV, na opinião destes autores, mais tardios, e que integram o nosso *corpus* de estudo. O citado conjunto compreende a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris, a *Crónica dos feitos da Guiné* de Paris, o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* de Paris, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu e de Madrid e a *Vida e feitos de Júlio César* do Escorial, em Madrid<sup>191</sup>. Nascimento considera que existe um *ar de família* nestes manuscritos. Que terão saído todos eles, da corte régia e que terá ocorrido um inevitável cruzamento entre as diferentes tipologias de documentos gráficos e os homens que exerciam o cargo de escrivão, tanto no *scriptorium*, quanto nos serviços administrativos<sup>192</sup>.

As parecências de letra e ornamentação levaram Horácio Peixeiro a ver nelas mais uma prova de que o manuscrito de Lisboa da *Crónica de 1344*, tal como estes seus irmãos,

---

<sup>190</sup> Os negritos são nossos.

<sup>191</sup> Horácio Peixeiro, *Imagem e Tempo* (...), 2009, p. 153; e Aires Nascimento, *Manuscritos e textos dos príncipes de Avis: o Leal Conselheiro e outros manuscritos: problemas de deriva filológica e tentativa de reintegração*, in *Studies Arthur L.-F. Askins*, 2006, pp. 269-288.

<sup>192</sup> Aires Nascimento, *Ler contra o tempo: condições dos textos na cultura portuguesa (recolha de estudos em hora de Véspera)*, vol. II, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 281.

pertence à segunda metade do século XV. Este autor justifica assim, mais uma vez, um trabalho decorativo demorado (num manuscrito cuja redação estaria terminada na década de 20, como demonstrou Cintra), decorrente da tão-falada interpolação na execução. Porém, não podemos concordar com a sua opinião. O conhecimento adquirido quanto ao conteúdo ornamental da *Crónica de 1344* de Lisboa, durante a realização da tese de mestrado, permite-nos afirmar que não há quaisquer indícios de suspensão na elaboração da iluminura deste códice. O estilo que, na tese, designámos de submodelo 3A e que corresponde ao desempenho do iluminador 3, dentro do repertório decorativo que se resume ao ornato vegetalista<sup>193</sup> (2º estilo de Horácio Peixeiro) é, com efeito, o que mais se compara ao programa preferencial dos restantes manuscritos iluminados de corte do século XV, nomeados pelo autor. Mas, no nosso entender, isso não se traduz obrigatoriamente na contemporaneidade entre eles. Parece-nos óbvio que, um códice que encerrava tal conteúdo ornamental e estando integrado na biblioteca régia, fosse modelo para outros que depois dele se fizeram. Acresce que este estilo de ornamentação vegetalista é típico, não só deste grupo de códices, como da época na qual se inserem.

Dentre todos os manuscritos considerados, a semelhança é particularmente evidente – como também notou Peixeiro – entre a decoração do *Leal Conselheiro e do Livro da Ensinança* e a iluminura do submodelo 3A da *Crónica de 1344* de Lisboa. Contudo, enquanto para Horácio Peixeiro essa realidade os aproxima em tempo de realização, após 1451, para nós isso não é argumento suficiente para afirmar que a sua execução tenha ocorrido em simultâneo. Achamos que decorreu antes em tempo próximo, mas nunca depois de 1450. Peixeiro assinala paralelamente a principal diferença entre os ditos livros de corte<sup>194</sup> e a *Crónica de 1344* lisboeta, para também por essa via, tentar corroborar a sua tese de descontinuidade na iluminura da crónica<sup>195</sup>. Para além da quantidade e da diversidade ímpares da iluminura da *Crónica de 1344* de Lisboa, para o autor a distinção fulcral reside, sobretudo, na circunstância deste manuscrito não utilizar

---

<sup>193</sup> Terminologia utilizada na tese de mestrado e que designa o estilo mais simplista do iluminador 3, e que explicámos anteriormente. Vide Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, pp. 139 e seguintes.

<sup>194</sup> *Crónica Geral de Espanha de 1344*, de cerca de 1460, manuscrito português 9 da Biblioteca Nacional de França; *Crónica dos feitos da Guiné*, manuscrito português 41, da Biblioteca Nacional de França; *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, manuscrito português 5, da Biblioteca Nacional de França; e *Vida e feitos de Júlio César*, manuscrito Q-I-17, da Real Biblioteca do Escorial em Madrid.

<sup>195</sup> Horácio Peixeiro, *Imagem e Tempo (...)*, 2009, pp. 156-158.

a filigrana, elemento de eleição de todos os outros códices: “(...) *é justamente a filigrana, que a Crónica Geral de Espanha não utiliza, e que os outros códices da mesma família elegem como principal ornato, que introduz outra das novidades: a utilização da cor violeta que o copista vai empregar (...) especialmente a partir do 2º terço do século*”<sup>196</sup>. Afirma ainda que a cor violeta, no ornato filigranado, mas também na justificação e regramento da página, se começa a utilizar para lá dos anos 30 e 40 do século XV. É, de facto, regrado a tinta violeta que se apresenta o manuscrito lisboeta da *Crónica de 1344*. Porém, declaramos nós, a tinta violeta utilizada no regramento é própria de todo o século XV, e não só da segunda metade<sup>197</sup>.

No que concerne, em particular, a iluminura e completando o que dissemos acima, a técnica e o estilo da iluminura da *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa, tema que estudámos na tese de mestrado apresentada em 2013<sup>198</sup> encerram, do nosso ponto de vista, dados probatórios suficientes para confirmar a continuidade do labor decorativo. Apesar das características particulares que apartam os três modos de iluminar que

---

<sup>196</sup> Idem, p. 154.

<sup>197</sup> Vide Raymond Clemens and Timothy Graham, *Introduction to manuscript studies*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 2007, p. 17 ; e Jacques Lemaire, *Introduction à la codicologie*, Université Catholique de Louvain, Paris, 1989, p. 114. Catarina Fernandes Barreira assinalou o emprego da tinta violeta de tornesol na filigrana de códices alcobacenses, do século XIV, como o Alc. 40. Catarina Fernandes Barreira, Manuscritos universitários para o estudo da Teologia na livraria do Mosteiro de Alcobaça, in *Lusitania Sacra*, 33, Janeiro-Junho, 2016, pp. 118-119.

Horácio Peixeiro trouxe ainda a debate o tema da moda representada no códice. Alegou que o vestuário e os cortes de cabelo correspondem a uma tendência que nasceu em França, em 1420. O corte de cabelo, à tigela, de franja curta e rapado na nuca, ficando com o mesmo comprimento a toda a volta da cabeça, e assentando acima das orelhas foi, de facto, uma moda que vigorou na Europa, nos anos 20 e 30 do século XV e que foi paulatinamente desaparecendo na década de 40 da mesma centúria. “*Neste ponto concordamos, portanto, com a afirmação de Horácio Peixeiro quando fala de «uma moda que nasceu em França em 1420». Mas “(...) esta moda que nasce na década de 20 sofre novas modificações a partir de 1440 e por isso não corresponde àquilo que se usava em 1450, como defendia o autor*”. E como dissemos noutra local, ainda que tivesse sucedido o típico atraso na receção das novas influências, a moda reproduzida no manuscrito de Lisboa da *Crónica de 1344*, está sempre mais próxima do que se usava no primeiro quartel do século XV, na Europa. Catarina Tibúrcio, *A moda (...)*, 2018; e Horácio Peixeiro, *Imagem e Tempo (...)*, 2009, pp. 152-177.

Outro estudo que concorre para suportar a nossa datação foi elaborado pelo antigo Inspector-Geral da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, o Professor Miguel Telles Antunes, com o título: *Livro de Horas da Condessa de Bertandos. Conocimiento zoológico antes e después de los Descubrimientos. Comparación iconográfica de los códices de la Academia de las Ciencias de Lisboa: Crónica Geral de Espanha de 1344 (Siglo XV) y Livro de Horas da Condessa de Bertandos (Siglo XVI)*. Na obra comparou as representações das criaturas fantásticas e dos animais, de ambos os códices, de molde a determinar, para cada um, o número de aparições e respetiva evolução estética. No caso dos animais tentou perceber qual a origem geográfica e cronológica de tais reproduções. Para a *Crónica de 1344* de Lisboa, notou que algumas das espécies que ali se observam só existiram no nosso país até meados do século XV.

<sup>198</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 147.

reconhecemos, existem dois casos que, segundo julgamos, denunciam uma execução sem interrupções. Em primeiro lugar, a mesma forma de desenhar e pintar dos três iluminadores ao longo do manuscrito: dentro daquilo que é o seu desempenho individual, não são, de modo nenhum, visíveis alterações na maneira de desenhar ou de pintar; o modo como, por exemplo, o iluminador 3 pinta o 3º caderno, é igual ao modo como pinta o 9º caderno, ou o 30º. Em segundo lugar, a repetição ou revezamento dos mesmos programas decorativos: ao longo da obra é respeitada certa organização ornamental, não numa alternância matemática de motivos decorativos ou repertórios, mas talvez num intercalar mais estético, e mesmo prático, tendo em vista as finalidades da imagem, como a marcação do texto, ou a sua rememoração. Ambas se servem dessa alternância das formas de pintar e dos respetivos programas decorativos que, deste modo, inibem a monotonia visual. Depois, há pequenas participações de um iluminador no caderno de outro, situação rotineira do princípio ao fim do manuscrito, e que acontece em moldes bem definidos, condição que sustenta também a hipótese de um trabalho decorativo ininterrupto. Paralelamente, isto diz-nos, ou pelo menos é um indício nesse sentido, que o trabalho devia estar a ser realizado num espaço comum aos três artistas, que, dentro desse ambiente criativo, não só participaram ativamente no trabalho uns dos outros, como inevitavelmente exerceram entre si uma influência recíproca. Na mesma linha analítica comparatista, destacamos ainda, a presença de vários elementos que são comuns a dois iluminadores e só a eles, os quais partilham, ou numa sequência específica de cadernos, ou ao longo das suas contribuições pela obra.

No que toca ainda à decoração iluminada da *Crónica de 1344* lisboeta, juntamos às considerações de Horácio Peixeiro, os estudos de Teresa Amado e de María Pandiello. Em 2009 Horácio Peixeiro já havia analisado as grandes iluminuras da crónica, que ocupam todas as margens do fólio, assim como as grandes iniciais historiadas, cujo

conjunto apelidou de *iluminura estilo 1*<sup>199</sup>. Em 2012 María Pandiello<sup>200</sup> fez um estudo iconográfico sobre as mesmas iluminuras, numa reflexão mais extensa. Tanto Peixeiro, quanto Pandiello, reconheceram que estas iluminuras são ilustrações do texto, e que, tal como ele, transmitem uma ideia capital: o louvor à figura do rei, ou à monarquia por ele representada<sup>201</sup>. Por detrás dos acontecimentos narrados, como os alevantamentos, as batalhas, os funerais, os jogos, a música, a dança<sup>202</sup>, a traição, etc., estão sempre subjacentes as mensagens de supremacia e legitimidade da Coroa, bem como, de total dependência e devida lealdade, por parte da restante sociedade a ela.

Teresa Amado sublinhou outra importante dimensão deste enorme conjunto iluminado. Desta feita, em específico, não as grandes iluminuras ilustrativas, mas todas as outras que completam a decoração do manuscrito e que conjugam a inicial decorada

---

<sup>199</sup> A outra iluminura que não recorre à figuração e que apresenta apenas hastes e iniciais vegetalistas é apelidada por Horácio Peixeiro, de *iluminura estilo 2*. Luís Urbano Afonso, no artigo, A essência do *medium*: um estudo sobre as iluminuras marginais da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa, in *Cadernos de História da Arte*, 2ª série, n.º 1, 2013, pp. 3-16, também distinguiu dois tipos de iluminura na *Crónica de 1344* de Lisboa, nomeando-os de *iluminura TIPO 1*: as composições que se limitam à inicial vegetalista; e *iluminura TIPO 2*: toda a outra iluminura mais elaborada. Na nossa tese de mestrado apresentada em 2013 definimos três estilos, ou modelos, como designámos primeiro, e que mais tarde confirmámos tratar-se de três mãos diferentes, ou de três iluminadores: iluminador 1 (modelo 1), iluminador 2, (modelo 2), iluminador 3 (modelo 3 e submodelo 3A). Os três primeiros correspondem à *iluminura estilo 1* de Horácio Peixeiro, e à *iluminura TIPO 1* de Luís Afonso (aquela mais desenvolvida, que recorre à figuração, quer quando preenche a totalidade das margens do fólio e intercolúnio, quer quando progride a partir da inicial decorada para uma das margens ou intercolúnio), o último, somente na vertente submodelo 3A, a das hastes e iniciais vegetalistas, corresponde à iluminura estilo 2 de Horácio Peixeiro e à *iluminura TIPO 2* de Luís Afonso. Vide Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013. Vide também a tese de doutoramento de María Pandiello Fernández onde a autora fundamentalmente e para o que nos interessa aqui ensaia a constituição do grupo de iluminadores que realizaram a iluminura da *Crónica de 1344* de Lisboa analisando os seus diferentes estilos. As conclusões a que chegou, na nossa opinião com um grau considerável de especulação não colocam em causa as conclusões da nossa abordagem técnica, embora julgemos hoje necessária uma revisão em relação a alguns aspetos. O *modus operandi* de um iluminador por fólio na esmagadora maioria dos fólhos da obra é o ponto essencial sobre o qual divergimos. María Pandiello Fernández, *La Crónica Geral de Espanha de 1344 (Ms. A 1 de la Academia das Ciências). Estudio iconográfico-cultural y filiaciones internacionales*, tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

<sup>200</sup> María Pandiello, *Las imágenes (...)*, 2012.

<sup>201</sup> Em anuência com Elisa Nunes Esteves, o poder supremo do rei é ostentado no decurso da obra, por meio dos seus símbolos: tendas, arraiais, fortalezas, castelos, coroa, cetro e trono. Todos eles estão presentes, quer no texto, quer na imagem. Horácio Peixeiro concorda. Acrescenta que existe neste texto uma preferência declarada por cenas profanas, em desfavor das cenas religiosas, e que vulgarmente estão associadas, à figura do rei, ou aos costumes cortesãos.

<sup>202</sup> São observados por María Pandiello dois desses costumes que ilustram o novo tipo de relação entre nobreza e realeza, centrada agora na vida de corte e no serviço ao monarca. Assim temos a música e a dança, atividades recreativas que integravam as modernas regras comportamentais em ambiente cortês, bem como os exercícios e os jogos, que além da sua finalidade lúdica, mantinham vivo o culto do corpo, elemento fulcral à conquista do equilíbrio, da disciplina e da elevação moral do indivíduo. Vide María Pandiello, *Las imágenes (...)*, 2012, pp. 79-81.

com prolongamentos pelas margens, habitados por figuras da mais diversa espécie. Dizia Amado que, para além das ligações de interdependência entre texto e imagem, que podemos identificar ao longo da obra, nas iluminuras maiores, esta decoração *menos exuberante* é fortemente marcada pela arbitrariedade, e mesmo pela subversão. É um género de iluminura extremamente criativo; impulsionadora da imaginação, da fantasia e do gozo<sup>203</sup>. Segundo Teresa Amado seria justamente o choque, o estímulo provocado pela ambiguidade, que se procurava nestas realizações, tanto na altura da conceção artística, quanto no momento da leitura<sup>204</sup>.

María Pandiello também tocou esta questão afirmando que existe por toda a obra (pois esta iluminura é aquela que com maior frequência encontramos nos fólhos do códice) uma permanente autonomização da imagem em relação ao texto, que muitas vezes se desprende por extrapolação, num jogo de complexidade e subtileza interpretativas, que desafia a narrativa pela espontaneidade criativa que adota. Neste sentido, as funções práticas da iluminura como a marcação e a rememoração do texto estavam garantidas.

Por fim, introduzimos o estudo artístico por nós realizado nos anos de 2012/2013, às iluminuras do códice lisboeta da *Crónica de 1344*. Nessa dissertação de mestrado defendemos a existência de três mãos por detrás do trabalho decorativo deste manuscrito que, à data, nomeámos de modelo 1, modelo 2 e modelo 3, não querendo de primeiro afirmar categoricamente que se tratava de três iluminadores distintos. A definição não foi propriamente feliz visto que a significação de *modelo*, para a História da Arte é distinta de *modo de fazer*, sendo, esse sim, o significado que lhe pretendíamos atribuir. Assim, adotamos aqui a denominação de iluminador 1, iluminador 2 e iluminador 3. A cada um corresponde, do nosso ponto de vista, um modo próprio de desenhar e pintar que o caracteriza. O caso especial do iluminador 3 será, de certo modo, a exceção. Pese embora

---

<sup>203</sup> Vide ainda Luís Urbano Afonso, *A essência (...)*, 2013. Neste artigo o autor explorou a questão do imaginário nas iluminuras da *Crónica de 1344* de Lisboa. Sondou os tipos de estruturação dessa iluminura no espaço disponível e o modo como o iluminador fez uso desse espaço, no intuito de criar diferentes efeitos visuais no observador. O universo de ilusão foi conseguido, não só pelo género de representações escolhidas, como pela sua singular disposição no suporte.

<sup>204</sup> No relato do reinado de Afonso IV de Leão, o início do capítulo é marcado por uma capital figurada onde habita um demónio ou o próprio diabo que, em princípio, nada tem que ver com o que vem descrito no texto. Corresponderá antes a um dos muitos extravasamentos da imaginação do artista que, nem por isso, se deixavam de enquadrar bem na obra e aos olhos daqueles que dela iriam fruir. Teresa Amado, *As imagens e o Texto Manuscrito Iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344*, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, n° 16, Lisboa, 1999-2000, pp. 45-46. Vide também a este propósito, Catarina Tibúrcio, *The Avis court and the reconstruction of the past through text and image: the particularly case of the Crónica Geral de Espanha de 1344*, (no prelo).

se revele aos olhos do observador na sua unicidade executiva, cumpre dois programas decorativos diversos: um, mais laborioso, onde entram os elementos figurativos (tal como vemos nos repertórios dos iluminadores 1 e 2), e outro que se resume ao ornato vegetalista estilizado (o citado submodelo 3A). Os iluminadores 2 e 3 foram aqueles que mais intervieram no códice. O iluminador 1 teve uma participação algo esporádica, que se cingiu a alguns cadernos da primeira metade do manuscrito, e talvez intervenções pontuais na segunda parte. Arriscámos, então, a relação artística que se terá estabelecido entre os três artífices durante a empreitada decorativa que os juntou: o iluminador 1, o de mão mais hábil, seria o mestre que, ao longo dos primeiros cadernos, ornamentou certo número deles, com particular enfoque para as grandes iluminuras que ocupam todas as margens do fólio e intercolúnio, aquelas ilustrativas do texto. O iluminador 1 terá ensinado o iluminador 2. Este, nessa primeira parte participou por algumas vezes em fólios onde pintava o 1, como que em preparação para a segunda parte. Quando o 1 abandonou, não o fez de súbito, manteve certas incursões muito específicas. Elaborou, e.g., a capital de uma iluminura ilustrativa, já da autoria do iluminador 2, que a partir do meado do códice o substituiu nesses empreendimentos maiores. O iluminador 3, o mais singelo dos três, nas iluminuras figurativas que desenvolveu, tem por modelo o iluminador 2. A análise exaustiva que realizámos permitiu-nos perceber que mesmo em termos de repertório, o 2 apropria-se de motivos ornamentais do 1 (para lá do abandono deste último) e o 3 de vários que exhibe o 2, o que por seu turno sustenta o referido panorama de trabalho imaginado para o trio de iluminadores, neste códice: o iluminador 2 mais ligado programática e estilisticamente ao iluminador 1 e o iluminador 3 mais unido ao iluminador 2 e mais afastado do iluminador 1, nesses aspetos<sup>205</sup>.

Do precedentemente exposto ficou, pois, assente que foi da pena do filho natural de D. Dinis que saiu, perto de meados do século XIV, o texto original da *Crónica de 1344*. Passados cerca de 40 anos de aparente penumbra foi recuperada e refundida na corte da recém-entronizada dinastia de Avis. Outra recompilação foi feita mais de 60 anos depois a mando do Condestável D. Pedro, no mesmo meio cortesão. A cópia de luxo que foi feita, da primeira, permaneceu na livraria régia por mais de cem anos, servindo a doutrina propagandística desta casa real avisense. A segunda fez parte da biblioteca do

---

<sup>205</sup> Os negritos são nossos. Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, pp. 142-148. Sílvia Miranda chamou também a atenção (e nós dedicámos ao tema um subcapítulo na tese de mestrado) para o facto de se poderem observar no códice de Lisboa, fases do processo artístico dos iluminadores, devido à perda das camadas cromáticas ou metalizadas, mas também pela presença de desenhos inacabados, abandonados e arrependimentos. Idem, pp. 119-122; e Sílvia Miranda, *A reconstrução (...)*, 2013, pp. 25-26.



Condestável D. Pedro de Portugal e rei de Aragão, pelo menos até à sua morte em 1466. Daí até à Academia das Ciências de Lisboa e à Biblioteca Nacional de Paris, que caminhos terão percorrido estes dois códices da *Crónica de 1344*?

Supôs Cintra que, pelo excecional trabalho decorativo que exhibe, e por se observar a menção, na lista dos livros de D. Duarte, a uma *Coronica de Espanha* que já não estaria no seu estado primário, em cadernos, que a crónica lisboeta terá saído da câmara régia, sendo D. Duarte ainda infante. Ora, como afirmava o insigne filólogo, tendo sido o manuscrito olisiponense “(...) escrito pelos escrivães da câmara de D. Duarte e decorado pelos seus iluminadores (...) e que na biblioteca régia se conservou durante algum tempo”, é-nos dado, ainda que apenas presumivelmente, o local onde se terá iniciado o périplo calcorreado pelo códice de Lisboa, ao longo de 400 anos. No estudo codicológico levado a cabo pelo autor, este verificou que, das emendas e notas que o manuscrito ostenta, muitas datam do século XV (e inícios do século XVI) e nem sempre são do copista. Intervenções *inteligentes*, conhecedoras do texto e do ambiente em que o códice foi elaborado (lembramos a nota truncada do fólio 265 – de final do século XV ou princípio do século XVI: “*ca que (...) yua cro (...) sem a cronica abreuiada de Portugal*”), levam a crer que o códice se deve ter mantido na corte durante algum tempo e que nesse período foi manuseado assiduamente, como fora a vontade do seu encomendante<sup>206</sup>. Com base na nota do fólio 322 que diz: “*livro do sôr luis de alcaçova carneiro*”, Cintra localizou o códice na segunda metade do século XVI. Luís de Alcáçova Carneiro foi secretário de Estado de D. João III e de D. Sebastião. Herdou o cargo do pai, Pedro de Alcáçova Carneiro. Era “*neto de António Carneiro, escrivão da câmara de D. João II e de D. Manuel; e bisneto de Pedro de Alcáçova, escrivão da fazenda de D. Afonso V e de D. João II*”<sup>207</sup>. Cintra afirmava que este Pedro de Alcáçova foi também secretário de D. João II, tendo sido nomeado pelo Príncipe Perfeito no seu testamento, por isso concluiu: “*o manuscrito iluminado pode ter sido um presente régio ao pai, ao avô, ou ao bisavô de Luís de Alcáçova, mais provàvelmente um presente de D. Afonso V ou de D. João II a Pedro de Alcáçova*”<sup>208</sup>. Luís de Alcáçova Carneiro morreu na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. O códice de Lisboa terá sido legado à sua filha, D. Luísa de

---

<sup>206</sup> Idem, p. DIII.

<sup>207</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, CDXCIX.

<sup>208</sup> Ibidem.

Távora que depois do seu enlace matrimonial o introduziu na casa dos Viscondes de Vila Nova de Cerveira. Nesta família se manteve até ao século XIX, quando novamente por herança e casamento entrou na biblioteca dos marqueses de Castelo-Melhor. No final de Oitocentos, aquando da morte do quinto marquês, a biblioteca da família foi a leilão. A Academia das Ciências de Lisboa arrematou este manuscrito da *Crónica de 1344*, tornando-se, desde então, na instituição detentora da obra. A aquisição ocorreu no ano de 1879 por ocasião do referido leilão da livraria dos Marqueses de Castelo-Melhor<sup>209</sup>. Desconhecem-se os motivos que estiveram por detrás desta venda judicial em hasta pública<sup>210</sup>. O certo é que foi o falecimento do 5º Marquês de Castelo-Melhor que a desencadeou, entre outras prováveis razões financeiras e testamentárias.

Este códice chegou ao século XIX com uma encadernação do século XVI. No catálogo do leilão da livraria vimos a seguinte descrição: “*O nosso codice está damnificado pela agua na parte inferior de todas as folhas sem interessar o texto, atacando apenas as illuminuras que occupam a margem inferior, sem comtudo as*

---

<sup>209</sup> A 28 de janeiro de 1879 apareceu no *Diário Popular*, no *Jornal de Comércio* e no *Diário Illustrado*, o primeiro anúncio ao leilão. A data prevista para a sua realização foi o dia 1 de março do mesmo ano. Informava-se que o leilão continha no seu espólio livros e manuscritos e que começaria precisamente por estes últimos. Durante o tempo que mediou o anúncio e a efetivação do evento, os códices estiveram disponíveis para consulta, em dias específicos, nas proximidades, e no próprio palácio dos Marqueses de Castelo-Melhor, na Rua Occidental do Passeio, nº 587. Aí se distribuíram os catálogos que descreviam o recheio da livraria.

Por ocasião da sua morte do quinto marquês este apenas deixou uma descendente, ilegítima, mas que ainda chegou a perfilhar dando-lhe o nome da família: Vasconcelos e Sousa. Coincidentemente, na mesma página de jornal onde se divulgava o leilão está o anúncio da missa que se celebraria no dia 30 desse mês de janeiro, pela alma do falecido Marquês, encomendada por D. Isabel Maria de Almeida e sua filha D. Maria da Pureza de Vasconcelos e Sousa. No *Diário Popular* de 9 de março, figura um segundo anúncio no qual se prevê o leilão dos livros para o dia 12 do corrente mês. Dias depois seria realizada a venda dos manuscritos que não haviam sido arrematados na primeira fase da almoeda. É sabido também que estes mesmos anúncios foram mandados colocar em publicações periódicas internacionais, porém desconhece-se em quais. Na Academia das Ciências de Lisboa, os livros de atas das Assembleias-Gerais, provam o interesse da maioria dos seus membros em que a Academia marcasse presença no leilão da biblioteca dos Castelo-Melhor. Na sessão de 6 de março de 1879 salientava-se a importância de a instituição estar representada no leilão, e defendia-se o envio de alguém entendido em manuscritos para averiguar a conveniência do que estava em catálogo. Chamava-se, no entanto, à atenção para uma atuação de acordo com as conhecidas limitações financeiras. A 27 de março, registou-se em ata a arrematação de um manuscrito, proveniente do leilão, e que foi alvo de comentário na mesma Assembleia. Em nenhuma parte, se menciona o título do códice, porém é muito provável que se trate do que veio a denominar-se M.S.A. 1 da Academia das Ciências de Lisboa. *Livro das Actas da Assembleia-geral de 18 de maio de 1876 a 1895*, Sessão de 6 de março de 1879, p. 43v. Gentilmente cedido pela Academia, na pessoa na sua antiga bibliotecária, a Dra. Luísa Macedo.

<sup>210</sup> Notícia que consta das capas dos catálogos da biblioteca dos Marqueses de Castelo-Melhor: *Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor*, Typ. Universal, Lisboa, 1878; e *Catálogo da importante e copiosa biblioteca dos Marquezes de Castello Melhor: cujos livros serão vendidos em hasta pública, tendo a venda começo o mais brevemente possível*, Typographia Editora Mattos Moreira, Lisboa, 1878.

*destruir de modo que não se perceba o que representam, sendo fácil restaura-las. A encadernação é de madeira coberta de moscovia, com ornatos, tendo a lombada em mau estado*<sup>211</sup>. Esta explicação prevenia para as condições em que se encontrava o códice. Foi, mais tarde, já na Academia que se providenciou o reforço da encadernação antiga, a mesma que possuiu até há bem pouco tempo. Contrariamente ao que declarámos noutra local<sup>212</sup> (na tese de mestrado), no século XIX, não houve lugar a reencadernação, nem tão-pouco ao aparamento dos fólhos. A primeira troca de capa, assim como o aparamento ocorreram na centúria de Quinhentos, porventura, quando o códice ingressou na livraria dos Alcáçova Carneiro. Outro recobrimento que aproveitou as tábuas e parte do couro quinhentista foi realizado entre os séculos XVII e XVIII, depois do códice ter estado em contato com a água. Do século XIX ao século XXI há um silêncio absoluto em relação ao códice. Chegados ao ano de 2001 registou-se uma intervenção de conservação que se terá limitado à limpeza e à estabilização do material<sup>213</sup>. Por essa altura, a encadernação do manuscrito foi desmantelada, deixando à vista os pontos por onde passou uma costura antiga, a primitiva. Aproveitando o facto de a capa ter sido retirada, procedeu-se ainda à execução de um fac-simile integral da obra, que reproduz o mais fielmente possível o original, e que está disponível para consulta. Estudos codicológicos e artísticos foram desenvolvidos, tirando partido das condições únicas que o seu estado em cadernos oferecia. Da nossa parte, beneficiámos desta circunstância extraordinária, durante o tempo de mestrado, mas particularmente decorrendo já o doutoramento, no que respeita essencialmente ao estudo codicológico<sup>214</sup>.

Quanto ao códice de Paris sabe-se que, na parte do inventário da biblioteca do Condestável D. Pedro, com data de 11 de julho de 1466, está a seguinte entrada: *“Item altre libre de la prop dita forma scrit en pergamins ab posts de fust cubertes de cuyro vermell empremtades ab quatre scudets e en cascu dues anelletes dargent ab dues tiretes de seda vermella, intitulat en la cuberta ab letres dor, les canoniques de Spanya. Es scrit en vulgar portugues e feneix en la penúltima carta adientado mayor. Sta reservat en una*

---

<sup>211</sup> *Catálogo dos preciosos (...)*, 1878, p. 6.

<sup>212</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 35.

<sup>213</sup> Informação cedida pela Dra. Luísa Macedo, antiga bibliotecária da Academia das Ciências de Lisboa.

<sup>214</sup> O códice foi reencadernado em 2018, nas instalações da Academia das Ciências de Lisboa, pela mão das Conservadoras-restauradoras Isabel Zarazúa Astigarraga e Inês Correia, entre os meses de abril e junho.

*cuperta de fustani burel*”<sup>215</sup>. Cintra confirmou as últimas palavras do texto da *Crónica de 1344* de Paris, anotadas ainda pelo redator do inventário: “*e leixou a villa a Pero Mãrryque adiãtado mayor*”. A descrição que acabámos de ler deve, portanto, tratar-se da reprodução escrita do aspeto exterior do manuscrito parisiense da *Crónica de 1344*, realizada após a morte de D. Pedro. No testamento, o Condestável dizia que se deveriam vender vários bens móveis e imóveis seus, para saldar as dívidas que deixasse. No arrolamento da venda, mencionado por Cintra, que o retirou da obra de Carolina Michaëlis, *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel*, fala-se em livros, mas sem mais especificação, porquanto, não se pode saber se o códice de Paris da *Crónica de 1344* foi vendido nessa altura. Só se torna a ter rasto do seu paradeiro em meados do século XVII. Nesse tempo fez parte da biblioteca do Cardeal Mazarino. No intervalo temporal que medeia o ano de 1466, ano da morte do desafortunado monarca aragonês, e o meado do século XVII há uma completa ausência de informação. Na falta de notícias diretas, Lindley Cintra lançou mão de um conjunto de elementos codicológicos que são indicações importantes sobre a história do códice: as emendas e anotações, que neste manuscrito se encontram em assinalável quantidade. A dedução concebida é bastante simples, mas elucidativa: “*Isto nos permite afirmar que de Barcelona, onde estava em 1466, o códice do Condestável veio para Portugal, onde muitos portugueses e dois castelhanos (ou portugueses escrevendo em castelhano) o maneжaram e anotaram, antes de que o Cardeal Mazarino o adquirisse para a sua Biblioteca, provavelmente por intermédio de um dos seus agentes em Portugal*”. Deu entrada na Biblioteca Real de Paris em 1668<sup>216</sup>. Mais tarde, já no ano de 1834, o Conselheiro António Nunes Carvalho descobria, na então Biblioteca Imperial de Paris, um manuscrito duma *Crónica Geral de Espanha*. Copiou-o nesse mesmo ano e, cerca de trinta anos mais tarde, tentou editá-lo a expensas próprias na Imprensa Litteraria de Coimbra. Todavia, a transcrição não contemplou o texto integral<sup>217</sup>. O título figurava da seguinte forma: “*Historia Geral de Hespanha composta em castelhano por el rey de Leão e Castella D. Affonso o Sabio,*

---

<sup>215</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. DIX, cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel / Condestável D. Pedro de Portugal*, 2ª ed. rev., Imprensa da Universidade, 1922, pp. 34 e 38.

<sup>216</sup> Vide François Avril et al., *Les manuscrits (...)*, 1994, p. 150, cf. Henri Omont, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale*, tomo IV, 1910, p. 301.

<sup>217</sup> Idem, p. DXVII, cf. José de Bragança, A “*Crónica Geral (...)*”, 20-02-1935; e Carolina Michaëlis, *Archeólogo Português*, XXIV, 1920, p. 191.

*trasladada em portuguez por el rey D. Diniz ou por seu mandado e continuada na parte que diz respeito a Portugal até ao anno de 1455, no reinado d'el rey D. Affonso V, copiada fielmente do original que se guarda na Bibliotheca Imperial de Pariz, Coimbra, Imprensa Litteraria, 1863*<sup>218</sup>. Na então Biblioteca Real de Paris, hoje Biblioteca Nacional de Paris, foi incorporada, durante o século XVIII, a livraria do Cardeal Manzarino. Foi, portanto, nessa altura que este códice da *Crónica de 1344* transitou para a capital francesa, onde se encontra até hoje<sup>219</sup>.

Para rematar, trataremos agora de elencar as descrições codicológicas que temos conhecimento, até hoje terem sido desenvolvidas por autores que abordaram temas ligados a estes dois códices e que servirão de ponto de partida ao estudo que apresentaremos no seguinte capítulo 4.

Lindley Cintra descreveu codicologicamente o manuscrito lisboeta da *Crónica de 1344*, deste modo: “*Em pergaminho, 440 X 310 mm. 324 fólhos: numeração recente*<sup>220</sup>”

---

<sup>218</sup> Ibidem, cf. Inocêncio da Silva, *Diccionario Bibliographico portuguez*, I, Lisboa, 1858, p. 213; VII, Lisboa, 1867, p. 261; e X, Lisboa, 1883, p. 25; e Albino Forjaz de Sampaio, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, I, Bertrand, Lisboa, 1929, p. 147. Na introdução à transcrição descrevia António Nunes de Carvalho: “*Chronica antiga de Hespanha – Anonima, escrita antes do meado do seculo quinze, em Portuguez. Hum volume de folha em pergaminho, caracter meio gothico com letras encarnadas em partes e d’outras cores tão bem nos principios dos Capítulos. O caracter da letra he do meado do século 15, e inclino-me a crer que he Autographo este M.S. pelas razões que darei. Tem 254 folhas, cada pagina tem 40 linhas e cada linha inteira de 62 a 66 letras. Tem bastantes abreviaturas e à margem algumas notas parte da mesma letra, e parte de letra mais moderna, e estas em maior número. (...)*”. Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. DXVIII.

<sup>219</sup> Infelizmente não tivemos acesso à tese de doutoramento de Carlos Pio que trata da história e da circulação deste códice: Carlos Pio, *História e circulação do manuscrito BnF fonds portugais 9 da Cronica Geral de Espanha de 1344*, tese de doutoramento apresentada à Universidade da Califórnia, 2014.

<sup>220</sup> Os negritos são nossos. A partir de uma anotação encontrada por Cintra em apontamentos de D. Ramón Menéndez Pidal parece concluir-se que o códice não estava paginado quando o filólogo espanhol o consultou, no final do século XIX. Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. CDXCIII e nota de rodapé n.º 13. A este respeito Sílvia Miranda declara que dada a abundante decoração do códice de Lisboa, que ocupa também a margem de cabeceira, o manuscrito não estaria originalmente foliotado. A foliotação recente, em algarismos árabes, feita a lápis, no canto superior direito do reto dos fólhos (poucas vezes também no canto superior esquerdo do verso), repete por três vezes a contagem. A solução encontrada, nesses casos, foi a inserção de um *bis*, nas repetências. Há ainda um fólho não foliotado: o fólho 163. Vide Sílvia Miranda, *Reconstituição do ms. L da Crónica Geral de Espanha (2ª parte)*, Relatório Final de Estágio de Mestrado, Mestrado em Crítica Textual apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013. Também exposto por nós na tese de mestrado apresentada à mesma Faculdade, no mesmo ano. Vide, Catarina Tibúrcio, *A iluminura*, 2013, pp. 41 e 42. Em ambas as teses foram pormenorizados aspetos da análise codicológica não explorados por Lindley Cintra: a ausência de assinatura, apesar de se observarem muitos dos reclamos no verso do último fólho de cada caderno (que não foram eliminados pelo apartamento contemporâneo dos fólhos). A observância da Regra de Gregory em todos os cadernos, regra esta que nos diz que face pelo tem de estar para face pelo e face carne para face carne. O cumprimento desta regra ocorreu não maneira espontânea, mas pela vontade e esforço do copista, pois estamos a falar de cadernos formados pela justaposição de bifólhos e não por dobragem da pele (uma vez que todos os cadernos, salvo um, são quínios). Alguns desses bifólhos são mesmos acidentados, ou seja, são constituídos por bifólhos dois fólhos independentes (não são, portanto, bifólhos naturais). A distribuição dos espaços decorrente da

a lápis que só alcança o n.º 322 devido a haver três folhas que não foram numeradas: 93 bis, 187 bis e 191 bis, e, por outro lado, se ter saltado do fól. 162 ao 164, sem incluir o fól. 163. **Antes do fól. 1, há duas folhas em branco**; no recto da segunda lê-se em letra que pode ser de fins do século XVI ou do século XVII: *Chronica de Hespanha*. O fól. 322v está também **em branco**, contendo apenas na margem superior uma **anotação** em cursiva, que parece de fins de século XV ou inícios do século XVI, cortada em parte pelo encadernador. Esta nota está muito apagada e só dificilmente consigo ler: “... ca que ... yua cro ... sem a cronica abreuiada de Portugal”. **Seguem-se duas folhas em branco**. No recto da primeira lê-se, a meio da página, a partir da margem esquerda, em letra assentada do século XVI: “liuro do sôr luis de alcaçoua carneiro”. No interior do códice, o fól. 265 v tem uma **coluna em branco e outra incompleta**, correspondendo, conforme veremos, a uma importante lacuna do texto. Sobre a coluna em branco, lê-se na mesma letra cursiva da nota do fól. 322 v: “estas folhas ficaram pera a morte do çide que eu vy em outra cronica no semelhãte lugar”<sup>221</sup>.

O códice é normalmente formado por **cadernos de 10 fól. Há um único de 8 fól. (190-196) e um incompleto**: precisamente aquele que termina no fól. 265. A **última folha**, que ainda existia quando se escreveu a nota atrás citada, foi **cortada** posteriormente, só se conservando dela uma estreita tira junto à costura. A página final dos cadernos contém o **reclamo** respectivo. Ao ser encadernado o manuscrito, cortaram-se muito as margens, do que resultou o desaparecimento de parte desses reclusos.

O texto está escrito a **duas colunas** de, geralmente, **43 ou 42 linhas**. Os **títulos dos capítulos** estão escritos a **vermelho**. O resto do **texto em negro**. São muito poucos os títulos que faltam no códice. Só se desenharam os **caldeirões** até ao fól. 11 a. Já no fól.

---

conformação da caixa de texto na área do fól. foi calculada nas duas teses. A justificação (as linhas horizontais e verticais que estruturam a caixa de texto) foi feita a tinta preta e a ponta seca. O regramento (traçado das linhas) foi feito a tinta violeta. O picotamento também está visível no arranque das linhas horizontais da justificação e ao nível da margem de dorso. Sílvia Miranda diz que os fól. foram furados com o auxílio de um instrumento de ponta finíssima, talvez uma agulha, à exceção do caderno 27, cujas marcas de picotamento são grandes e em forma de rasgão oblíquo (talvez obtido pela incisão de uma faca). Afiança ainda Miranda que os cadernos terão sido picotados bifól. a bifól.

<sup>221</sup> Na tese de mestrado procedemos a um levantamento exaustivo das lacunas, notas e emendas constantes no manuscrito de Lisboa. À época limitámo-nos a registá-las. Agora usá-las-emos como testemunhos de grande relevância que são, para a história, usos e percursos dos manuscritos. Vide Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, pp. 47-52. Em 2012, Aires do Nascimento referia o pouco que ainda se sabe acerca do destino destes códices. Aires Nascimento, *Ler Contra o Tempo (...)*, 2012, p. 315.

11 b se vêem apenas os espaços deixados para este sinal e o mesmo acontece em todo o resto do códice”<sup>222</sup>.

A propósito da **letra**, Cintra explicou que, **até ao fólio 266**, é possível reconhecer sempre a **mesma mão**, e que depois deste fólio, ou o mesmo escriba prosseguiu a cópia após algum interregno, ou a primeira mão foi substituída por outra que a imitava exemplarmente. Em seguida o autor fez uma descrição paleográfica de ambos os *tipos* de letra, que aqui não detalharemos<sup>223</sup>. As fundamentais diferenças entre a letra pré-fólio 266 e pós-fólio 266 são a altura *e* o *y*, o *z* e o *r*, desenhados distintamente<sup>224</sup>. Defendia, tal como antes dele o haviam feito Burnam, Piel e Costa Pimpão<sup>225</sup>, que a letra do manuscrito lisboeta da *Crónica de 1344* é muito semelhante à letra do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*. Por isso afirmou: “(...) a descrição que acabo de fazer da letra deste códice [da *Crónica de 1344*] serviria para caracterizar a letra do *Leal Conselheiro*, assim como a descrição que da letra do códice parisiense faz Burnam poderia servir para L”. Contudo, a letra do *Leal Conselheiro* é um pouco menos regular e cheia. Encontrou ainda, o filólogo, similitudes na preocupação dos dois copistas em preencher todos os espaços em branco nas colunas de texto (recorrendo a traços retos, zigzagueados, etc.), e nos ornatos desenhados nas hastes superiores das letras da primeira linha de texto<sup>226</sup>. As

---

<sup>222</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. CDXCIII-CDXCIV. Os exames codicológicos, mais exaustivos, efetuados tanto por Sílvia Miranda, quanto por nós, em 2013, detetaram a aparição intermitente de caldeirões para lá do fólio 11. A decoração menor, onde se incluem os caldeirões, será matéria amplamente debatida noutro ponto. No catálogo da Academia das Ciências de Lisboa a descrição codicológica deste códice está na seguinte forma: “*Chronica de Hespanha / [S.a.] .- [S.l.], 1344; [cópia não datada] .- 1 fl. em branco inum. + 1 fl. de título inum. em letra posterior + 332 fls. de texto nums. a lápis + 2 fls. em branco inums.; 2º [470 x 322mm]. CÓDICE [Cópia]. Enc. de pele sobre madeira com ferros a ouro nas pastas e lombada, provavelmente do século XVIII. Colocado dentro de uma caixa ou escrínio moderno forrado de papel de fantasia com lombada de pele com ferros a ouro. Fls. de pergaminho. Texto escrito sobre folhas de pergaminho, sendo a primeira profusamente iluminada e as restantes com letras capitulares, também iluminadas, nas aberturas de capítulo ou de parágrafo. Na lombada vem mencionado o título «Cronica de España» e nas pastas, dentro de um oval (ou sol?) o mesmo título. No final, uma pestana com a indicação: «Livro do snõr Luis de Alcaçova Carneiro»”. *Catálogo dos manuscritos da Série Azul*, p. 1. Alguns comentários à iluminura e às marcas de posse, em Martim de Albuquerque (org.), *A Iluminura em Portugal*, Catálogo da Exposição Inaugural do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundação Cidade de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, CNCDP, 1990, p. 29.*

<sup>223</sup> É desnecessário alongar o texto com uma descrição paleográfica que é longa. Voltaremos a ela no capítulo 5 dedicado à paleografia.

<sup>224</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, pp. CDXCIV-CDXCV.

<sup>225</sup> John M. Burnam, *Palaeographia Iberica*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1920; Joseph Piel, *Leal conselheiro o qual fez Dom Eduarte Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*, 1942; e Costa Pimpão, *História da Literatura Portuguesa: Idade Média*, 2ª ed. rev., Atlântida, Coimbra, 1959.

<sup>226</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, pp. CDXCVI.

parecenças entre estes dois códices, que vão da estrutura, passando pela letra, até à iluminura, levaram Cintra a ponderar uma origem comum, e que, pela aparência luxuosa, tenha sido o códice parisino do *Leal Conselheiro* o único exemplar desta obra a sair da câmara de D. Duarte<sup>227</sup>. Neste sentido, e atendendo às nítidas conformidades entre o *Leal Conselheiro* de Paris e a *Crónica de 1344* de Lisboa, esta, segundo Cintra, teria sido igualmente, como já foi dito, encomenda de D. Duarte<sup>228</sup>.

Aludindo a José Joaquim Nunes, salientou Cintra a grande quantidade e variedade de iluminura que se patenteia nos fólios do manuscrito lisboeta<sup>229</sup>. Como dizíamos na introdução da nossa tese de mestrado: “*Para sermos mais exactos em 648 faces dos 324 fólios que contém, 523 estão iluminadas. Demais está repleto de ouro e alberga uma panóplia imensa de cores, ornatos e ilustrações*”<sup>230</sup>. As **iluminuras** deste códice podem ocupar apenas o espaço reservado à capital, ou prolongar-se pelas margens e intercolúnio, havendo algumas que preenchem toda a área livre de texto. São compostas por **estilizações vegetalistas** simples, ou complementadas por **figuras humanas, animais ou fantásticas**. **Algumas**, quer se restrinjam à letra capitular, quer se estendam pelas margens e intercolúnio, **ilustram o que nos conta a narrativa**. Considera o autor que estão bastante **danificadas**, na margem de pé, pelo **contato com a água** e que o **excessivo aparamento dos fólios** aquando de uma encadernação moderna causou a perda, por vezes, significativa, da decoração. Observa, por fim, outra circunstância deste conjunto iluminado; diz: “*As miniaturas das últimas folhas do códice (fol. 285 em diante) são de um gosto e de uma técnica nitidamente diversos das folhas iniciais e centrais. Devem-se certamente a um pintor diferente. Esse pintor era menos perfeito no seu trabalho do que o seu antecessor*”<sup>231</sup>. Entendemos esta declaração na medida em que o autor realizou tão-só uma observação superficial da iluminura. Efetivamente, no final do códice vemos

---

<sup>227</sup> Em concordância com o expressado pelo Visconde de Santarém, *Notícia dos manuscritos... que existem na B. R. de Paris*, Lisboa, 1827 e por Joseph Piel, *Leal conselheiro (...)*, 1942.

<sup>228</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. CDXCVII. Vide descrição paleográfica mais detalhada nas pp. CDXCIV-CDXCVII.

<sup>229</sup> Cf. J. J. Nunes, *Chrestomatia archaica*, 2.<sup>a</sup> ed., 1921.

<sup>230</sup> Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 13.

<sup>231</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, CDXCVIII. Vide também o Inventário dos códices iluminados até 1500, Distrito Lisboa, vol. 1, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, Inventário do Património Cultural, 1994, p. 29.



o iluminador 3, em ambos os seus programas, e o primeiro repertório, o menos desenvolvido, do iluminador 2. Neste aspeto compreendemos a sensação geral que possa ter deixado, para quem, sobretudo, na primeira metade do códice apreendeu a habilidade do iluminador 1. Porém um olhar mais detido nos faz perceber que o que vemos de menos impressionante no final do manuscrito, vemos igual no princípio.

A descrição codicológica realizada ao códice de Paris da *Crónica de 1344* aparece na edição crítica como segue: “**Pergaminho: 303 X 215 mm. 245 fólhos: numerados a tinta em algarismos árabes do século XVI ou XVII. Esta numeração é anterior à encadernação actual do códice. (...) Ao princípio do códice há duas folhas de guarda, de papel: no fim, outras duas, também de papel. O fólho 254v está em branco. (...). Onde o texto termina [no reto do mesmo fólho] encontra-se, na margem direita, uma breve nota, que só consigo ler em parte, em cursiva que parece dos fins do século XV ou inícios do XVI: «onde esta acaba começa a cronica (?) del Rey dõ pº de portugal e fº»**”. Existem duas outras notas que Cintra dizia ser da mesma mão desta e que estão mutiladas, em resultado da encadernação moderna. Localizam-se nos fólhos 186v e 195r e dizem respetivamente: “*as VI folhas seguintes... está (?) ... hũ grande...*”, “*nas XVII folhas seguintes ... a coronica ... que nõ esta no livro ...*”<sup>232</sup>. Em relação a estas anotações há um facto de extrema importância para a tese de origem comum que tentaremos provar. Segundo Cintra, estas glosas em cursiva, que datou do século XV, inícios do século XVI, presentes no códice parisiense (e outras, da mesma época, que identificou no manuscrito lisboeta), foram feitas pela mesma mão. Mais: os fólhos que Cintra menciona, para o códice de Lisboa, são os que contêm a nota sobre a ausência da crónica dos reis de Portugal, prometida para o final do texto. No manuscrito de Paris, o mesmo escriba salientou que, nas folhas que se seguiriam (justamente quando se começa a contar a história dos reis de Portugal), estaria “*(...) a coronica (...) que nõ esta no livro (...)*”. Infelizmente a nota está demasiado danificada para que se consiga ler na íntegra. Cintra deduziu, e nós concordamos, que este copista se referia ao manuscrito lisboeta da *Crónica de 1344*. Isto significa que, não só temos o mesmo escriba a anotar os dois manuscritos coevos da *Crónica de 1344*, como os relacionou nos apontamentos que neles introduziu. Sem nos querermos alongar demasiado na descrição destes assentos marginais que Cintra expôs com alguma minúcia, dizer abreviadamente que a mão das notas em cursiva de que

---

<sup>232</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. DII.

acabámos de falar, não corresponde a nenhum dos três copistas identificados pelo autor, no códice parisino. Tratar-se-á de um revisor que não sabemos se eventualmente o copista da CGEL, pois a letra da anotação é cursiva e não libraria como no texto (tão-pouco podemos estabelecer qualquer associação deste género dentro da própria CGEL, pela mesma razão). Outros registos desta natureza são atribuídos aos copistas 1 e 2, outros ainda a mais uma mão do século XV, e a maioria deles a mãos dos séculos XVI e XVII. Relevante é a circunstância de quase todas as notas e emendas estarem escritas em português, havendo um *reduzidíssimo* número em castelhano, que Cintra não exclui terem sido portugueses a escrever em castelhano, uma vez que, pelo menos um dos glosadores regista em castelhano e em português<sup>233</sup>. Prosseguindo a descrição codicológica, há no fólio 81r, no fim do texto, uma nota que diz, em letra dos séculos XVI/XVII: “*Na Crónica deste Rey esta a historia de Bernardo de Carpio largam<sup>te</sup>*”. O fólio 82r começa por um espaço deixado em branco onde se escreveu posteriormente: “*continuatio directa absque vitio*”. No fólio 211v, onde termina a *História dos Reis de Portugal* só as três primeiras linhas têm texto, o resto do fólio está em branco. Parece existir uma relação entre as capitulares de maiores dimensões e as omissões deliberadas do redator, por comparação ao texto fonte. Iniciais de capítulo que ocupam um número superior de unidades de regramento verificam-se também nos três últimos capítulos da *História dos Reis de Portugal*, que correspondem a uma ampliação deste refundidor.

Reproduzimos mais um passo de Cintra: “*O texto está escrito a uma só coluna. Cada página tem 40 linhas. Falta a grande maioria dos títulos dos capítulos: só os têm, escritos em letra contemporânea mas diversa da do manuscrito, os capítulos não numerados que ocupam os fólhos 207v – 209v, todos os que vão da lacuna do fólio 245v até ao fim do códice*”<sup>234</sup>. A **numeração dos capítulos** está em **caracteres romanos** até ao fólio 74v, a partir daí é a numeração **árabe** que a substitui, com algumas exceções mais adiante<sup>235</sup>. Nos capítulos dedicados à *História dos Reis de Portugal* a numeração romana suspende-se do início ao fim dessa inserção exclusiva do códice parisino, o que no entendimento de Cintra atesta que a dita *interpolação* foi elaborada diretamente neste manuscrito. O autor afirmava ainda: “*As maiúsculas iniciais de capítulo estão*

---

<sup>233</sup> Idem, pp. DXIII-DXV e nota de rodapé n.º 52 a. Vide outras notas e descrição codicológica abreviada em <https://gallica.bnf.fr> e <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr>.

<sup>234</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, p. DIII.

<sup>235</sup> Ibidem.

desenhadas a **azul e vermelho**. O códice é formado, segundo indicam os reclamos, por **cadernos de, geralmente, 10 fólhos**<sup>236</sup>. Quanto à letra “(...) é possível distinguir a intervenção de três copistas. Dois deles têm letras tão semelhantes que em certos pontos do texto quase se confundem. O terceiro tem uma letra com um aspecto geral bastante diverso (...) a letra de 1 é, de um modo geral, mais alta, fina e angulosa do que a de 2.”<sup>237</sup>. Apresentam diferenças nas letras *v*, *m* e *y*. A letra do copista 3 é, segundo o autor, completamente distinta da dos outros dois; é muito irregular, na distribuição das letras dentro das palavras e mesmo no posicionamento das palavras sobre a linha de texto. Demais, Cintra desconfiava que este copista 3 fosse castelhano, pois evidencia castelhanismos em algumas palavras. Teve dificuldade no emprego do *nh* (que várias vezes substitui por *mh* ou pelo til) e do *lh* (de tal forma que introduz o *lh* mesmo em palavras que em português se escreviam com *ll*). O copista 3 interveio num intervalo textual onde, no códice de Lisboa, está uma lacuna. Inicia o seu traslado mais ou menos no ponto em que no lisbonense ocorre a omissão, mas termina para lá dela, completando até ao fim os fólhos do caderno onde escrevia. As abreviaturas usadas pelos três escrivães diferem, sobretudo, entre o 3 e os dois primeiros, uma vez que aquele introduz-las com maior frequência e em “tipos muito menos correntes”<sup>238</sup>.

Cintra não se deteve na ornamentação do códice de Paris. Recorreu antes às descrições que dela fizeram António Nunes de Carvalho e Morel-Fatio<sup>239</sup>. Aqui também as transcrevemos. Dizia Nunes de Carvalho: “*Esta folha [fólio 1r] tem uma cercadura de arabescos iluminados a cores e ouro ainda bem conservados: no fundo tem as armas Reaes de Portugal sobre a Cruz de Aviz e com os Escudos de modo que se usavam antes da mudança que fez nellas El Rey D. João o 2º em 1488. A primeira letra do Prologo he um O grande de ouro e azul, metido dentro de hum quadrado illuminado a cores e dentro do O está um Rey com opa de púrpura, coroa de ouro de bicos na cabeça, sentado, com huma penna na mão, e diante de si um livro em que parece estar para escrever (...)*”. Morel-Fatio referia as armas da margem de pé: “*Le premier feuillet de ce manuscrit a un*

---

<sup>236</sup> Ibidem.

<sup>237</sup> Idem, p. DIV.

<sup>238</sup> Idem, pp. DVI e DVII. Vide análise paleográfica mais detalhada nestas páginas.

<sup>239</sup> Idem, p. DVIII; António Nunes de Carvalho, *Historia Geral de Hespanha (...)*, Imprensa Litteraria, Coimbra, 1863, p. 5; e M. Alfred Morel-Fatio, *Catalogue des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale (...)*, Imprimerie Nationale, Paris, 1892, p. 248.

*encadrement de fleurs et d'oiseaux. Dans la marge du bas, se trouve un écusson aux armes de Portugal posé sur la croix d'Avis et soutenu par deux anges; une banderole qu'ils tiennent et qui entoure l'écusson porte deux fois la devise du connétable D. Pedro de Portugal (†1466): Paine pour ioie*”<sup>240</sup>.

### **1.5. *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela, Manuscrito Português 5, da Biblioteca Nacional de França***

O texto do *Leal Conselheiro* consiste num conjunto de considerações de ordem moral<sup>241</sup> e prática, destinadas a reis e príncipes, e a toda a nobreza cortesã, sobretudo aquela dignitária de altos cargos de governo<sup>242</sup>. Assentindo ao pedido de sua mulher, a rainha D. Leonor de Aragão, D. Duarte decidiu reunir num único compêndio a maior

---

<sup>240</sup> Descrição que foi igualmente aproveitada por François Avril em, *Les manuscrits (...)*, 1994, p. 248. Neste catálogo transcreve o incipit e refere que a obra inclui 513 capítulos: a história de Castela e Leão conta-se até ao fólio 195, onde começa a história dos reis de Portugal que vai até ao ano de 1457. No fólio 212 retoma-se a história de Castela e Leão. Faz ainda menção à seguinte nota situada entre os cap. CLXIV e CLXV: “*Este capítulo cita D. Fr. Prudêncio de Sandoval, na Hist. dos Bispos de Tuy, fol. 9, ainda que com algumas palavras mudadas; chama a este livro huma Historia Geral de Hespanha em lingoa Castelhana tam cerrada que parece Portugueza*”.

<sup>241</sup> Recordando João Morais Barbosa, é óbvio o fundo moral da obra de D. Duarte, onde se observa uma: “*clara e invariável obediência à moral católica*”. É o campo da moral que é explorado pelo rei e não o da filosofia, cuja base teórica foge ao conhecimento do Eloquentemente. Por isso declara o autor: “*Daí que falar de D. Duarte como o Rei Filósofo nos parece, mais do que exagerado, completamente descabido*”. João Morais Barbosa, *Leal Conselheiro / D. Duarte, actualização ortográfica, introdução e notas*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982, pp. 10-13.

<sup>242</sup> Para além de dedicar a obra à rainha, diz que se destinava também a “*senhores e gente de suas casas*”: “*(...) livro de educação prática, e sobretudo de aperfeiçoamento da vida aristocrática e cortesã, em que era preciso iniciar a fidalguia do País em grande parte criada recentemente por D. João I (...)*”. F. Costa Marques (*selec. e anot.*), *O leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar: notícia histórica e literária*, Clássica Ed., Lisboa, 1942, p. 18. Vide também a respeito do fundamento e destinatários do *Leal Conselheiro*: Márcio Coelho Muniz, *O Leal Conselheiro, de Dom Duarte, e a tradição dos Espelhos de príncipes*, São Paulo, 2003. Em artigo de 2005 o autor disserta sobre qual o uso que D. Duarte terá feito do *Livro dos Conselhos* no *Leal Conselheiro* e conclui que a aparente desordem temática mencionada por Joseph Piel, Robert Ricard (Quelques remarques sur le texte du *Leal Conselheiro*, in *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, n.º 17, Coimbra, 1953, pp. 229-232), entre outros (seguindo as palavras do próprio rei), as inserções, ou aditamentos provindos do *Livro dos Conselhos* foram cuidadosamente pensados. Um ano antes, em 2004, Isabel Dias dizia, que os únicos usos do *Livro dos Conselhos*, para os séculos XV e XVI, é aquele dado pelo rei, e o de Rui de Pina, quando escreveu a Crónica de D. Duarte. Afirma que, aparentemente, o escrito suscitou mais interesse nos séculos XVII e XVIII, dos quais se conhecem hoje seis cópias. Defende ainda que a cópia mais antiga pertencente à Torre do Tombo (ANTT Livraria n.º 1928) terá sido transcrita do original que, acredita, pertenceu a D. Teotónio de Bragança, Arcebispo de Évora, referido pelos copistas em marca de posse. Isabel Dias, Uma cópia desconhecida do Livro dos Conselhos de D. Duarte, in *Românica*, n.º 13, Edições Colibri, Lisboa, 2004, pp. 105-117. E ainda F. Costa Marques, *O leal conselheiro (...)*, Clássica Ed., Lisboa, 1942, p. 18.

parte dos seus escritos e apontamentos, dando-lhe o nome de *Leal Conselheiro: um abc de lealdade*<sup>243</sup>.

É composto por um prólogo e cento e três capítulos. A redação original é toda do punho do rei D. Duarte. Refundiu, retocou e ampliou um considerável número de fontes, conhecidas através da lista dos livros da sua biblioteca, constante no chamado *Livro dos Conselhos de D. Duarte* ou *Livro da Cartuxa de Évora*<sup>244</sup>. Muitas das notas que estão neste *Livro dos Conselhos* foram recompiladas e inseridas no texto do *Leal Conselheiro*, como por exemplo, o capítulo I, *Das partes do nosso entendimento*. Também inseriu no *Livro da Ensinança* capítulos do *Leal Conselheiro* e por isso Joseph M. Piel depreendeu que ambos os textos estariam a ser escritos em simultâneo<sup>245</sup>. A falta de uniformidade do texto do *Leal Conselheiro* é, portanto, evidente. Por diversas vezes o monarca sentiu dificuldade em bem integrar passagens de diferentes proveniências, dificuldade essa que o próprio assumiu. Talvez, sugeriu Piel, o rei tenha sido auxiliado na composição do códice, se atendermos às grandes diferenças que se denotam entre as várias traduções que compõem a obra<sup>246</sup>. Não deixou, contudo, de identificar escrupulosamente os trechos de obras alheias que entremeou na redação.

A narrativa gira em torno do *ABC da lealdade*, como designado pelo próprio D. Duarte, onde por “*A entende os nossos poderes e paixões, pelo B os bens que alcança o homem virtuoso, e pelo C a emenda dos pecados*”<sup>247</sup>. Piel advogava poder dividir-se o

---

<sup>243</sup> Quando D. João I convocou os seus filhos para participarem ao seu lado na conquista da praça de Ceuta exigiu-lhes que abandonassem as atividades literárias que tinham em curso. Obedeceram ao pedido do seu pai e senhor os infantes D. Duarte e D. Pedro, que à época escreviam o *Livro da Ensinança* e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, respetivamente. Por esse tempo D. Duarte assumiu a administração do reino, circunstância que o terá afastado ainda mais dos seus afazeres literários. Retomou-os no final da vida a pedido de D. Leonor de Aragão, a rainha sua esposa. F. Costa Marques (selec. e anot.), *Leal Conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda sela / Dom Duarte*, 2ª ed., Atlântida, Coimbra, 1973.

<sup>244</sup> Maria Helena Lopes de Castro, *Leal Conselheiro / Dom Duarte*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1999, p. XVI; e João Alves Dias, *Livro dos Conselhos (...)*, 1982, p. 45.

<sup>245</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. X-XI. Referia-se a estes dois textos Costa Marques como existindo “(...) *entre si relações temáticas e de feitura, e uma unidade de objectivo comum*”. F. Costa Marques, *Leal Conselheiro (...)*, 1973, p. 13.

<sup>246</sup> O autor acrescentou, para sustentar a tese de que outras pessoas terão participado na composição da obra, que do capítulo 61 ao 66 a intervenção do monarca ter-se-ia limitado à revisão da redação final. Acreditava que as traduções não tivessem sido todas realizadas por D. Duarte. Sublinhou a mediocridade de umas face a outras. O próprio rei menciona que se socorreu da colaboração de letrados na feitura de alguns capítulos da obra, onde o próprio teria apenas intervindo na correção final. Idem, p. XIV.

<sup>247</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. XV-XVI.

texto em duas partes: a primeira englobando os capítulos 1 a 90, e a segunda situando-se entre os capítulos 91 a 102, onde o 91º “*serve de introdução*”. E esclareceu: “*Na primeira é possível reconhecer certo plano, que se pode resumir esquematicamente da seguinte maneira: 1. caps. 1-9, Do entendimento e as suas partes (...); 2. caps. 10-33 Declaração dos pecados (...); 3. caps. 34-62, Das sete virtudes necessárias para se combater os sete pecados capitais; 4. caps. 63-80, Definição dos sete pecados capitais e dos outros; 5. cap. 80-90 Como havemos de apropriar as «casas do nosso coração» a determinados fins. Na segunda parte fala das sete virtudes, dos preceitos de leitura, do exemplo das duas barcas, das disposições para o serviço religioso na capela real, da carta onde descreve a vida familiar e a relação dos filhos com D. João I, das recomendações para quem quer traduzir do latim para o português, de um regimento do estômago, dos preceitos para determinar pelos astros as horas da noite e da guarda da lealdade*”<sup>248</sup>. É nesta última, uma *miscelânea de escritos vários*, que se percebe com maior clareza o que D. Duarte frisava no Prólogo quando dizia que a apresentação dos temas a faria “*mesturadamente e nom assi per ordem*”<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> Idem, p. XVI. Maria Helena Lopes de Castro, seguindo o esquema proposto por Soares Amora dividiu a obra de D. Duarte em três partes: “*I. Prólogo; 2. Um só tratado, constituído por a) uma introdução de carácter psicológico sobre o entender, o entendimento, a memória, a vontade e o siso (capítulos I a IX); b) o tratado propriamente dito, de reflexão moral sobre os pecados as virtudes (capítulos X a LR); III. Uma sequência de orientação didáctica, aberta por uma síntese (capítulo LRI) dos capítulos que se seguem (capítulos LRII a CII). A obra remata com o capítulo CIII, «em que faz fim este todo traitado», dedicado a sublinhar a importância da «guarda da lealdade»*”, Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. XVII; e António Soares Amora, El-Rei D. Duarte e o Leal Conselheiro, in *Boletins Faculdade Filosofia, Ciências e Letras*, 93, Letras, 5, Universidade de São Paulo, 1948. Conteúdo textual também apresentado por F. Costa Marques, *Leal Conselheiro (...)*, 1973, pp. 16-17. Vide também os textos franciscanos incorporados no Leal Conselheiro, nomeadamente por influência de Frei Gil Lobo, confessor de D. Duarte, e autor do capítulo 95 da obra; em João Dionísio, *Literatura franciscana no Leal Conselheiro*, de D. Duarte, in *Lusitânia Sacra*, (13-14), pp. 491-515.

<sup>249</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, pp. XIV-XVI. Conforme declarava João Morais Barbosa: “*(...) até ao capítulo 90 é ainda possível captar um ténue fio condutor no texto. Daí para o fim a desconexão é total*”. João Morais Barbosa, *Leal conselheiro (...)*, 1982, pp. 9-10. Soares Amora era de opinião contrária: “*(...) o Leal conselheiro, no seu conjunto, respeita um plano definido e tem finalidade e carácter próprios, inteiramente independentes dos ensaios aproveitados*”. António Soares Amora, El-Rei Dom Duarte e o “Leal Conselheiro”, *Boletim n.º 93, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1948*, p. 69. Em artigo de 2005, Márcio Muniz, dissertou sobre qual o uso que D. Duarte terá feito do *Livro dos Conselhos* no *Leal Conselheiro* e concluiu que a apesar da aparente desordem temática mencionada por Joseph Piel, Robert Ricard, entre outros (seguindo as palavras do próprio rei), as inserções, ou aditamentos provindos dos *Livro dos Conselhos* foram cuidadosamente pensados. Um ano antes, em 2004, Isabel Dias dizia, que os únicos usos do *Livro dos Conselhos*, para os séculos XV e XVI, são: aquele dado pelo rei, e o de Rui de Pina, quando escreveu a *Crónica do Duarte*. Afirma que o escrito suscitou mais interesse nos séculos XVII e XVIII, dos quais se conhecem hoje seis cópias. Defende ainda que a cópia mais antiga estante na Torre do Tombo (ANTT Livraria nº 1928) terá sido transcrita do original que, acredita, pertenceu a D. Teotónio de Bragança, Arcebispo de Évora, referido por todos os copistas, em inscrição de posse. Márcio Muniz, *Leal Conselheiro e Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte: Diálogos*, in *Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Actes del Congrés Internacional de*

O *Livro do Cavalgar* como se referia abreviadamente a ele D. Duarte, é o primeiro tratado de equitação da literatura europeia. Existiam, à época, outros livros de caça ou alveitaria, mas só com raras e curtas referências à arte de montar. Tal qual sucedia com a obra escrita pelo pai, D. João I, o *Livro da Montaria*, dedicado à caça do porco montês. Só no século XVI, em Itália, se escreveu o primeiro (segundo) tratado desta natureza. O de D. Duarte não chegou a ser conhecido em Portugal. Duarte Nunes de Leão comentou vagamente na sua crónica: “(...) [D. Duarte] escreveu outro livro para os homens que andam a cavallo, em que parece daria alguns preceitos de bem cavalgar, e governar os cavalos”. Frei Bernardo de Brito, nos *Elogios dos reis de Portugal*, dizia apenas que “[D. Duarte] deixou um livro da arte de cavalgar e domar bem hum cavallo”<sup>250</sup>. Não obstante tenha alguns pontos de contacto com o *Leal Conselheiro*, são textos completamente distintos. Excetuando algumas passagens que dele aproveitou, nos capítulos IX e XVIII da quinta parte, não existe outra fonte identificada, pelo que estaremos em presença de um tratado original, fruto da experiência e reflexão pessoais de D. Duarte<sup>251</sup>. Só brevemente cita o dito *Livro de Montaria* de D. João I, o *De Re Militari*, de Vegécio, e o *Regimento dos Príncipes*, de Egídio Colonna. Depois do prólogo segue-se a introdução, que se divide em duas partes: da vontade e do poder. A obra em si está incluída na terceira parte, que, por sua vez, se divide em sete outras, constituídas por vários capítulos, cada. 1ª parte, *do seer forte*; 2ª parte, *de seer sem receo*; 3ª parte, *da segurança*; 4ª parte, *de seer assessegado*; 5ª parte, *de seer solto*; e “a 7ª parte devia tratar da maneira como se deve segurar o freio”<sup>252</sup>. É uma dissertação sobre temas de carácter psicológico, onde o medo é largamente estudado, ocupando dez capítulos do livro<sup>253</sup>.

---

*l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Volum II, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana “Symposia Philologica”, 11, Alacant, 2005, pp. 573-585; e Isabel Dias, *Uma cópia (...)*, 2004, pp. 105-117.

<sup>250</sup> Joseph Piel, *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela que fez El-Rey Dom Duarte*, Bertrand, Lisboa, 1944, pp. IX-X.

<sup>251</sup> O rei vai declarando, a esse propósito, durante a escrita: “E por que nom sey outro que sobr’ello geeralmente screvesse, me praz de poer esta scyencia primeiro em scripto”; “(...) mes eu o faço por dar autoridade da mynha leitura, conhecendo o que esto leerem que nom screvo do que ouvy, mes daquello que per grande custume tenho aprendido”. Joseph Piel, *Livro da Ensinança (...)*, 1944, p. VIII. Vide Maria Teresa Coelho, A questão da autoria na literatura dos Príncipes de Avis, in *Omni Tempore. Encontros da Primavera 2016*, n.º 2, 2017, pp. 67-92.

<sup>252</sup> Joseph Piel, *Livro da Ensinança (...)*, 1944, p. XII-XIII.

<sup>253</sup> A discussão sobre o tema do medo, por Rodrigues Lapa, *Livro da Ensinança de bem cavalgar*, in *Lições da Literatura Portuguesa (Época Medieval)*, Lisboa, 1934, p. 252; e Sílvio Lima, O desporto, o medo e El-rei D. Duarte, in *Ensaaios sobre o desporto*, Lisboa, 1937, p. X e nota de rodapé n.º 1 e 2.

D. Duarte deve ter começado a trabalhar nele ainda Infante, mas a redação, tal como a conhecemos, é posterior à morte de D. João I, relação retirada do seguinte apontamento: “*elrrey, meu senhor e padre, que deos haja (...)*”, constante do primeiro capítulo da primeira parte. O produto final não honrou o plano previamente estabelecido que comportava 16 partes. O texto final abarcou unicamente 7, estando a última apenas em esboço. Os atribulados anos de reinado não lhe permitiram certamente desenvolver o projeto como desejado. O rei refere-o no princípio da sexta parte: “*(...) deos querendo, continuarey esta leytura em que passa de quatro años pouco screvy, com o propósito e teençom no começo scripta, spedyndome della mais brevemente*”. Foi, portanto, acabado à pressa, identicamente ao *Leal Conselheiro*; declarava Piel: “*(...) Há êrros tão grosseiros e relativamente frequentes, que não podemos imaginar que o autor chegasse a dar-lhe revisão definitiva*”<sup>254</sup>. Não desobedecendo totalmente ao plano inicial, a certa altura, depois da subida ao trono<sup>255</sup>, o rei quis concluí-lo rapidamente, o que terá sucedido pouco antes, ou até, após o seu falecimento em 1438.

No capítulo 91, do *Leal Conselheiro*, D. Duarte aludiu a Frei Gil Lobo, como se este já tivesse falecido, juntando à menção a expressão “*que deos perdoe*”. Como Joseph Piel, na altura em que realizou a edição crítica ao texto do *Leal Conselheiro*, não conhecia a data exata da morte do frade, mas sabendo-o na comitiva que regressava do Concílio de Basileia, em 1437, apontou como período da feitura do códice *Portugais 5*, o último ano ou últimos meses de vida de D. Duarte<sup>256</sup>. Justificou-se conjeturando que o rei, sentindo que ia morrer, teria mandado compilar rapidamente os seus escritos<sup>257</sup>. No entanto, e como mais tarde foi observado por Luís Miguel Duarte, D. Duarte não soube de antemão que ia morrer. O acontecimento foi súbito, pois o monarca morreu tomado pela peste. Foi

---

<sup>254</sup> Joseph M. Piel, *Livro da Ensinança (...)*, 1944, p. XXI.

<sup>255</sup> F. Costa Marques, *Leal Conselheiro (...)*, 1973, p. 7, nota de rodapé nº 1 e p. 8.

<sup>256</sup> O freire integrou o corpo diplomático que D. Duarte enviou ao Concílio de Basileia, tendo estado aí presente entre dezembro de 1436 e maio de 1437, data do regresso da comitiva a Portugal. Em nenhuma parte do *Diário da Jornada ao Concílio de Basileia*, que fez o Conde de Ourém, e publicado por A. Caetano de Sousa, nas *Provas da História Genealógica* (tomo V, pp. 573-630) se menciona a morte do Frei. Apenas se refere a sua presença: “*Frey Gil, o Licenciado, que estava hi no concilio por Embaixador com os sobreditos por Senhor ElRey (...)*” / “*Frey Gil, frade da Ordem de Sam Francisco (...)*”. Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. IX-X. Segue a tese de Piel, João Morais Barbosa: “*(...) redigido nos últimos meses de vida de D. Duarte, como parece ter demonstrado Joseph Piel*”; 1982, p. 9.

<sup>257</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, p. IX.



uma questão de dias entre contrair a doença e o momento da morte<sup>258</sup>. O que corrobora igualmente a hipótese de Piel é, no capítulo 98: “*Da prática que tiinhamos com El Rey, meu senhor e Padre etc.*”, figurar a transcrição de uma carta enviada em 1435 aos cunhados aragoneses<sup>259</sup>. A ser, de facto, o ano de 1438, o ano de término do *Leal Conselheiro*, tê-lo-á sido também do *Livro da Ensinança*<sup>260</sup>. Segundo Piel, aparentemente, o rei escreveu os dois textos ao mesmo tempo, como se deduz destas palavras: “*E alguas cousas tenho scriptas no livro que faço de ssaber bem andar a cavallo*”<sup>261</sup>.

No encadeamento das teorias de Piel, Maria Helena Lopes de Castro, autora da mais recente edição crítica do texto do *Leal Conselheiro*, propôs primeiramente um intervalo temporal mais lato para a execução do códice parisino. Apontou para um hiato de dez anos, entre 1428, data do casamento de D. Duarte com D. Leonor de Aragão (pois foi a pedido da esposa que D. Duarte reuniu neste livro as anotações de uma vida, algumas delas já reunidas no seu *Livro dos Conselhos*) e 1438, data da morte do monarca. Mas atentando, como Joseph Piel, à carta de 1435, estreitou o intervalo para os últimos três anos de vida do rei. Patrocinou a ideia de que o manuscrito estaria copiado e iluminado até 1440, data em que D. Leonor abandonou Portugal e o levou com ela para Aragão<sup>262</sup>. A autora diz não se saber onde e por quem foi copiado o manuscrito de Paris do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, e que é possível que este códice seja a única cópia dos dois textos<sup>263</sup>. Joseph Piel era da mesma opinião. Declarou: “*Não nos repugna admitir*

---

<sup>258</sup> Luís Miguel Duarte, *D. Duarte: Requiem por um rei triste*, reimp., Centro de Estudos dos povos e culturas de expressão portuguesa na Universidade Católica Portuguesa (colab.), Círculo de Leitores, Lisboa, 2015.

<sup>259</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. IX-X.

<sup>260</sup> Vide F. Costa Marques, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, p. 16.

<sup>261</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. XII-XIV.

<sup>262</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. XVI. José Inácio Roquete, na edição Rollandiana do *Leal Conselheiro*, estabelecia outro limite cronológico: “*Não foi o Leal Conselheiro composto antes de 1422, pois que o A. trata da morte d’El-Rei Henrique V d’Inglaterra*”. *Leal Conselheiro o qual fez Dom Duarte; Seguido do livro da ensinança de bem cavalgar toda sella que fez o mesmorei o qual começou em sendo infante / Fielmente trasladado do manuscrito contemporaneo que se conserva na Bibliotheca Real de Pariz...* por J.-I. Roquette, Va J.-P. Aillaud, Monlon e Ca, Pariz, 1854.

<sup>263</sup> Tendo afirmado D. Duarte que “*(...) desi porque de minha mão foi todo primeiro scripto tirando as cousas de fora em el traladadas*”, o códice de Paris não é obviamente o texto redigido pelo rei, mas cópia dele. Maria Helena Castro, “*Leal Conselheiro*”. Itinerário do manuscrito, in *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, 16, 1995, p. 109.

com o Visconde de Santarém que o manuscrito parisiense é o único que se fez, quere dizer: a cópia original que D. Duarte ofereceu a D. Leonor. Visto que o rei destinava a sua obra apenas a sua espôsa «e outras pessoas da corte», e que a terminou pouco antes de falecer, não é, com efeito, natural que tivesse tido tempo de mandar fazer outras cópias, e também não é provável que depois da morte do rei alguém o tivesse feito”<sup>264</sup>.

Bernardo de Sá Nogueira e João Dionísio investigaram a proveniência da expressão “*que deos perdoe*” tentando provar o códice parisiense como mais tardio. A expressão vem do tempo de D. Afonso IV<sup>265</sup>. Aparece em documentos eminentemente jurídicos que se referem a atos de reis passados. Nogueira e Dionísio acreditam que a fórmula apenas se empregava quando o documento era escrito por altas figuras do governo. Porém, a forma na qual surge no *Leal Conselheiro* difere da usual, pela falta da preposição *a* que habitualmente a acompanha: “*a que deos perdoe*” em vez de “*que deos perdoe*”. Não é provável, no entanto, que daí derive qualquer alteração de sentido. Por outro lado, ao observar o manuscrito é visível que não se trata de uma passagem acrescentada após a redação do texto. Não se notam quaisquer sinais, na grafia ou no suporte, que denunciem um aditamento.

Os autores juntaram a estes dados outros relacionados com a figura de Frei Gil Lobo: asseveraram que o frade morreu só após 1449-50. Para o atestar, trouxeram à luz um trecho de uma carta escrita, cerca dessa data, por D. Afonso V, onde está perfeitamente identificado o clérigo: “*(...) frey gill de tavira abade do mosteiro de sam Joham dalpemdorada tem fectos a elRey meu senhor e padre cuja alma deus aja e a nos em seendo nosso pregador e confessor e meestre*”<sup>266</sup>.

Mas a data de falecimento do freire haveria de ser ainda mais prolongada no tempo. Em 2018, Filipe Alves Moreira escreveu um artigo para a revista *Mátria Digital* onde dava conta de um documento ainda desconhecido, com o qual se deparara na Biblioteca Nacional de Portugal: “*Era um pergaminho, original, com a cota PGS. 135 P, de um «Emprazamento, por Gil de Tavira, frei e abade do Mosteiro de São João de*

---

<sup>264</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. XX-XXI.

<sup>265</sup> João Dionísio e Bernardo de Sá Nogueira, Sobre a datação do manuscrito P do *Leal Conselheiro*, de D. Duarte: a fórmula que Deus perdoe, in *eHumanista*, vol. 8, 2007, pp. 117-130.

<sup>266</sup> João Dionísio e Bernardo Nogueira, Sobre a datação (...), 2007, cit. AN / TT, Além Douro, L. 4, fól. 184, publicado pela primeira vez por A. D. Sousa Costa, doc. 215, 404-05.

Pendurada, e o prior e convento do dito mosteiro, a Nicolau Pires e a Maria Vasques, sua mulher, por duas vidas, de uma quebrada sita em pousada, freguesia de São Cristóvão de Espadanedo, pela renda anual de trinta soldos da moeda de [D.] Afonso ou [D.] Fernando ou outra do mesmo valor a pagar no dia de Páscoa». *Este documento está datado de 1 de maio de 1458, tendo, inclusivamente, a assinatura de Fr. Gil de Tavira*”<sup>267</sup>. Perante esta informação o autor propõe adiantar o término do códice do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* de Paris para a década de 60 do século XV, admitindo que D. Duarte e D. Leonor nunca o terão visto.

Portanto, no que concerne a data de execução dividem-se as opiniões e os indícios. A tese em torno da expressão *que deos perdoe* e a localização do manuscrito em Aragão em 1445 são os argumentos mais fortes desta discussão, mas totalmente opostos. João Dionísio e Bernardo de Sá Nogueira, autores da primeira tese, apoiados por Aires Nascimento e Horácio Peixeiro<sup>268</sup>, advogam a feitura do códice de Paris do *Leal Conselheiro* a partir de 1450 e levado para Aragão pela mão do Condestável D. Pedro.

Maria Helena Castro<sup>269</sup> recua a datação do manuscrito ao decénio anterior, considerando-o terminado perto de 1445, data em que terá sido depositado na biblioteca aragonesa. Todavia, a única certeza que a teoria da autora apresenta é a inscrição da cota da biblioteca napolitana dos reis de Aragão —, no último fólio do manuscrito, sem distinguir o *Livro da Ensinança* —, e o primeiro registo no catálogo da Biblioteca de Blois datado de 1544, mas cuja entrada, crê a autora, terá ocorrido entre o final do século XV, princípio do século XVI. A cota comporta, no entanto, mais um problema: a parte inicial *C* não se conseguiu confirmar como sendo da dita biblioteca, uma vez que todas as cotas que se conhecem dos livros provindos da biblioteca aragonesa em Nápoles começam por *A* ou por *B*.

As deduções que podem corroborar mais firmemente a hipótese são: em primeiro lugar, se se fez mais do que uma cópia do texto do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, como explicar a circunstância de a obra não ter sido conhecida pelos cronistas do século

---

<sup>267</sup> Filipe Alves Moreira, Fr. Gil de Tavira e a datação do manuscrito do *Leal Conselheiro* de D. Duarte, in *Mátria Digital*, n.º 6, 2018 – 2019, pp. 126-128.

<sup>268</sup> João Dionísio e Bernardo Nogueira, *Sobre a datação (...)*, 2007, p. 123; e Horácio Peixeiro, *Imagem e Tempo (...)*, 2009, pp. 153-176; e Nascimento, *Ler contra o tempo (...)*, 2012, p. 521.

<sup>269</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, pp. 110 e seguintes.

XVI, como Frei Bernardo de Brito e Duarte Nunes de Leão<sup>270</sup>, que a ela se referem depois de Rui de Pina? Mesmo este cronista régio, quando na *Crónica d'El-Rei D. Duarte* mencionou as obras da autoria do rei, falou delas como se nunca as tivesse visto. Como recordou Isabel Dias, o cronista não sabia o título do *Livro da Ensinança*, por isso chamou-lhe: “(...) *livro de Regimento para os que costumarem andar a cavallo*”. Do *Leal Conselheiro* conhecia o título e sabia que se destinava à rainha D. Leonor, mas mostrou que ignorava o conteúdo: “(...) *o Leal Conselheiro, abastado de muitas e singulares doutrinas, especialmente para os bens d'alma*”<sup>271</sup>. Em segundo lugar, o texto incompleto e a decoração inacabada do códice<sup>272</sup>, ao contrário do que julga Aires Nascimento, poderá ser prova de que o manuscrito de Paris é aquele ofertado a D. Leonor. Relembremos o estudo que Adelino Calado fez dos dois exemplares iluminados do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Neste caso, o códice com menos *acribia de cópia*, como lhe chama Nascimento, foi precisamente o oferecido a D. Duarte, por não se querer comprometer a estética em benefício das correções do texto. Em relação ao *Leal Conselheiro* de Paris, isso pode ter sido também uma realidade. Já a decoração, igualmente inacabada, poderá ter sido resultado da partida repentina de D. Leonor da corte portuguesa. Maria Helena Castro, ao transcrever as opiniões do Visconde de Santarém relativamente ao manuscrito de Paris do *Leal Conselheiro*, revela um dado interessante transmitido pelo autor: a assinatura “*D. EDUARDUS*” no fim da obra, que “(...) *apesar de não ser autographa, por estar em capitaes gothicas e iluminadas (...)*” levaram o Visconde de Santarém a acreditar que o manuscrito foi produzido debaixo da supervisão do monarca<sup>273</sup>. Sabemos que, afinal, por não ter consultado o manuscrito no local, o Visconde de Santarém confundiu o *DEO GRACIAS* que surge no final do texto, com uma assinatura não autógrafa do rei<sup>274</sup>.

Apesar da tese de Maria Helena Castro não estar suportada por provas suficientemente firmes, ao nosso ver, a teoria de João Dionísio e Bernardo de Sá

---

<sup>270</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. 110.

<sup>271</sup> Isabel Dias, *A arte de ser bom cavaleiro*, Ed. Estampa, Lisboa, 1997, p. 47-48.

<sup>272</sup> Susana Tavares Pedro rejeita a aceção de incompletude neste códice. Afirma a autora que muitas das “falhas” que observamos já estariam na fonte, sobretudo no que concerne o *Livro da Ensinança*. Susana Tavares Pedro, Apontamentos para uma descrição codicológica do códice BnF, Portugais 5, in *eHumanista*. vol. 22, 2012, pp. 77-102.

<sup>273</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. 113.

<sup>274</sup> Já o havia notado também Susana Tavares Pedro, Apontamentos (...), 2012, pp. 77-102.

Nogueira, não deixa de estar identicamente sujeita a objeções. João Dionísio dizia, no artigo que escreveu em 2007 para a revista *eHumanista*, que numa fase mais inicial da pesquisa, para a datação do *Leal Conselheiro* de Paris, fora partidário da hipótese de que a expressão *que deos perdoe* pudesse ser aplicada não só ao falecimento de uma pessoa, mas também à sua condenação. Todavia, os exemplos que resultaram da investigação que realizou são todos relacionados com a morte. Bernardo de Sá Nogueira, que, na segunda parte do artigo, estuda a origem e aplicação da fórmula em séculos anteriores, chega à mesma conclusão, ou seja, antes do século XV a expressão era utilizada quando se queria mencionar o falecimento de algum indivíduo. Mas ainda assim, não nos será lícito perguntar se o significado e aplicação no século XV se mantiveram exatamente os mesmos? Esta pergunta afigura-se-nos ainda mais pertinente se atendermos ao facto de, na realidade, ser estranho que o copista, estando a copiar um texto escrito na primeira pessoa (a pessoa do rei D. Duarte!), adultere o tempo de escrita, acrescentando uma passagem que nada tem que ver com o tempo em que o seu autor o redigiu (no caso de admitirmos, como Dionísio e Nogueira, que esse tempo de escrita foi muito posterior ao tempo de vida e morte de D. Duarte e que Frei Gil Lobo, ou Frei Gil de Tavira estava vivo em 1449-50). Com toda a certeza, quando D. Duarte compilou ou mandou compilar o original do *Leal Conselheiro*, o freire era ainda vivo. É certo, como diz Dionísio, que não há qualquer sinal de acrescento posterior ou de rasura no local onde está a expressão. Logo, esta foi, sem dúvida, escrita pelo copista. Mas o texto original não conteria esta passagem. Foi acrescentada mais de uma década depois, pelo copista, comprometendo o tempo do texto<sup>275</sup>? Certo é que os dois exemplos que João Dionísio traz à discussão, para tentar demonstrar que a expressão *que deos perdoe* se refere exclusivamente ao falecimento, pertencem ao mesmo documento. Parece-nos pouco para uma confirmação devidamente sustentada. Por isso, mantemos a pergunta: será que a expressão *que deos perdoe*, no século XV português, era unicamente empregue quando se falava da morte de alguém?

Quanto à nomeação de Frei Gil Lobo, como Frei Gil de Tavira parece não restar dúvida. Investigámos os documentos referentes ao frade que constam da Monumenta

---

<sup>275</sup> Os aditamentos aos textos originais são comuns: emendas, desenvolvimentos, reformulações, etc., mas a fidelidade ao texto original também o é. Continuamos sem ver grande sentido nesta alteração, no caso de estar mesmo relacionada com a morte do frade.

Henricina<sup>276</sup> e de outros que integram a História Seráfica da Ordem dos Frades Menores de S. Francisco na Província de Portugal<sup>277</sup> e confirmámos a sua *identidade dupla*. É possível percebermos o momento em que o frade deixa de ser apelidado de Frei Gil Lobo, para passar a ser chamado de Frei Gil de Tavira. Tem que ver com o momento em que é enviado, por D. Duarte, ao Concílio de Basileia. Aquando desta deslocação recebe privilégios do Papa Eugénio IV, como a possibilidade de ser eleito abade comendatário de qualquer mosteiro beneditino<sup>278</sup>. É nessa altura que se torna abade do Mosteiro de S. João de Alpendorada. Durante o tempo em que a embaixada de D. Duarte estanciou em Basileia, o Papa escreveu ao rei português e pela primeira vez se vê escrito o nome “*Egidius de Tavira*”<sup>279</sup>. Perguntamos então, porque é que o copista – segundo a teoria dos autores partidários da execução tardia do códice –, contemporâneo desta nova realidade, altera o discurso original do rei para dizer que Frei Gil já havia falecido, mantendo o nome de Frei Gil Lobo, ao invés de introduzir o nome Frei Gil de Tavira?

Após o afloramento destas novas evidências, fomos forçados a rever a nossa posição em relação à datação do manuscrito de Paris do *Leal Conselheiro*, e por isso fizemos um estudo mais detido sobre a locução *que deos perdoe*. Em todas as fontes editadas, pelas quais passámos no decurso da investigação, vimos esta fórmula ser aplicada com frequência em documentos do século XV, nomeadamente de chancelaria, sempre com o mesmo significado: a morte de uma pessoa. E indiferentemente, sem alteração de sentido, é introduzida ou não a proposição *a*. Entretanto, o assunto conheceu um volte-face surpreendente relacionado, não com a expressão em si, mas com a figura de Frei Gil Lobo. Os novos dados trazidos à colação que vão, afinal, de encontro à nossa hipótese e à de Maria Helena Lopes de Castro. O equívoco teve início com Rui de Pina e foi deslindado em 2020, por André Rodrigues. O cronista afirmou, na *Crónica de D. Duarte*, que Frei Gil Lobo integrara a comitiva que, a mando do rei, se deslocou ao Concílio de Basileia, em 1436. Documentação coeva, que chegou até nós, nunca menciona o nome de Frei Gil Lobo de Tavira. Antes do ano de 1436 nomeia-se Frei Gil, ou Frei Gil Lobo, confessor. Após essa data apenas se menciona Frei Gil, ou Frei Gil de

---

<sup>276</sup> *Monumenta Henricina*, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Coimbra, 1972, vols. III, IV, V, VI e X.

<sup>277</sup> Manuel da Esperança, *História Seráfica (...)*, 1735, p. 21.

<sup>278</sup> *Monumenta Henricina (...)*, vol. VI, 1437-1439, p. 246.

<sup>279</sup> *Idem*, vol. V, 1434-1436, p. 175.

Tavira. Só Rui de Pina diz que Frei Gil Lobo foi enviado ao Concílio de Basileia, e seguindo-o, Manuel da Esperança na História Seráfica, e, por conseguinte, toda a historiografia posterior que nessa tradição se formou. De facto, os documentos quatrocentistas que levantámos da Monumenta Henricina e da História Seráfica nunca se referem simultaneamente a Frei Gil Lobo e a Frei Gil de Tavira, e muito menos a um Frei Gil Lobo de Tavira. Toda a documentação trazida ao debate quer por nós, quer por João Dionísio e Bernardo de Sá Nogueira, e quer por Filipe Moreira nunca mostra a coincidência dos dois nomes, e o que indicam, na realidade, é que antes de 1436 se fala sempre de Frei Gil, ou Frei Gil Lobo e depois desta data, de Frei Gil de Tavira. O que esclareceu definitivamente esta confusão gerada por Rui de Pina foi um documento trazido à luz, por André Rodrigues, respeitante à Chancelaria de D. Afonso V, datado de 7 de novembro de 1439. Nele se confirma o privilégio concedido em tempo de D. Duarte, a um escriba de Estremoz, Martim Gomes, e lê-se a seguinte passagem: “irmão de frey Gil Lobo nosso confessor que Deus perdoe”. Ou seja, de acordo com este documento, Frei Gil Lobo morreu antes de 15 de maio de 1436, data da primeira concessão do privilégio. Outro documento da mesma data e referente também a Martim Gomes, cita o nome de Frei Gil Lobo, nos seguintes termos: “frey Gil Lobo que foy confessor do muy alto e virtuoso e da gloriosa memoria el Rei meu senhor e padre cuja alma Deus aja”<sup>280</sup>. Já o nome de Frei Gil de Tavira é referido até 1464-65, o que afasta a hipótese de serem a mesma pessoa. Por outro lado, a embaixada partiu para Basileia em janeiro de 1436, e regressou em dezembro desse mesmo ano. Se Frei Gil Lobo confessor, tivesse feito parte da comitiva, teria morrido na viagem, e esse acontecimento seria seguramente narrado pelo Conde de Ourém. No Diário da Jornada do Conde de Ourém usado por Joseph Piel para estabelecer a data de conclusão do *Leal Conselheiro* de Paris, com base na expressão “que deos perdoe” referente a Frei Gil Lobo, escrito no âmbito da deslocação dos representantes do rei de Portugal a Basileia, há três referências ao Frei, sendo que todas se limitam a nomeá-lo Frei Gil, e nenhuma delas lhe junta o cargo que ocuparia, de confessor do monarca<sup>281</sup>. Quando dissemos atrás que foi em carta do Papa Eugénio IV a

---

<sup>280</sup> André Moutinho Rodrigues, Two men, one historiographical identity: Friar Gil Lobo and Friar Gil de Tavira, in *e-JPH*, vol. 18, number 1, 2020, p. 10.

<sup>281</sup> Idem, p. 5. Como Rodrigues notou em relação à História Seráfica dos Frades Menores, também na *Monumenta Henricina*, fundada em Rui de Pina, se pretendeu associar Frei Gil Lobo a Frei Gil de Tavira, mas o certo é que, também aí, pelo menos até 1434, todas as referências ao frade aparecem como Frei Gil Lobo ou Frei Gil, nunca Frei Gil de Tavira.

D. Duarte que pela primeira vez se nomeava o frade como Frei Gil de Tavira, de facto assim foi, mas para outro Frei Gil, que não Frei Gil Lobo, conforme D. Duarte escreveu na carta dirigida ao Concílio de Basileia comunicando os embaixadores que enviava, e que só por força da tradição se pecou por excesso traduzindo “(...) *o franciscano Fr. Gil Lobo licenciado em teologia (...)*”, quando no original em latim diz: “(...) *Ordinis Predicatorum is nostro dominio provincialem ac fratrem Egidium, Ordinis minorum*”<sup>282</sup>. Logo, daqui concluímos que, no mínimo, o texto primitivo do *Leal Conselheiro* estava sendo redigido depois de 1435/1436, ou que na própria cópia, hipoteticamente o manuscrito parisiense, o escriba tenha acrescentado a passagem que, assim visto, é uma atualização de um evento contemporâneo, que o próprio rei, se não o escreveu no arquétipo, havia de querer ver retificado na versão final.

Aires Nascimento, em obra publicada em 2012<sup>283</sup> dedicou um capítulo à atualização de um assunto que abordou pela primeira vez num artigo publicado em 2006<sup>284</sup> onde debateu a possível origem do manuscrito parisiense do *Leal Conselheiro*, com base no confronto filológico entre a tradução do capítulo 8 da *Vita Christi*, feita por D. Duarte ou por sua encomenda, e o cap. 87 do *Leal Conselheiro*, cuja tradução aí foi integrada. Comparou então o capítulo 8 da *Vita Christi* presente no manuscrito parisiense

---

<sup>282</sup> *Monumenta Henricina (...)*, vol. V, pp. 175-176. Carta do Papa Eugénio IV a D. Duarte, de 31 de agosto de 1436: “(...) *Predicatorum, Egidius de Tavira, licentiatus in teologia (...)*”, [*Monumenta Henricina*, vol. V (1434-1436), p. 259]; Carta do Papa Eugénio IV endereçada a Frei Gil de Tavira benefício de poder ser eleito abade de qualquer mosteiro beneditino, de 7 de julho de 1438: “*Dilecto filio Egidio de Tavira (...)*”, [*Monumenta Henricina*, vol. VI (1437-1439), p. 246]; Despesas extraordinárias do reinado de D. Duarte: “(...) *e frey Gil de Tavira ao concilio de Basileia (...)*”, em *Monumenta Henricina*, vol. VI, 1437-1439, p. 253. Há outros exemplos relativos ao intervalo temporal de 1421 a 1434, em cuja documentação só se faz menção a Frei Gil Lobo ou Frei Gil, nomeadamente no vol. III, 1421-1431, e IV, 1431-1434, pp. 157, 158, 239, 261, 261, 275 e 346. Para que não restem dúvidas sobre a existência destas duas pessoas, e não a *dupla identidade* de um só homem como antes acreditámos ter acontecido (e como nós outros autores), ainda de referir o documento de privilégio, apresentado por Dionísio para justificar a data do códice de Paris, posterior a 1450. Datado de 13 de agosto de 1449, o texto diz o seguinte: “*por os muytos serviços que frey Gill de Tavira, abade do mosteiro de sam Joham d’Alpendorada tem fechos a elRey meu senhor e padre, cuja alma Deus aja, e a nos, em sendo nosso pregador e confessor e meestre*”. O que à primeira vista pode parecer um pouco ambíguo, deixa de o ser se lermos com atenção o que está escrito. Não é dito que Frei Gil de Tavira foi confessor de D. Duarte e de D. Afonso V. Como muito bem reparou André Rodrigues, os *serviços* prestados a D. Duarte, não seriam, os de confessor, mas aqueles que prestou na missão diplomática a Basileia. O *nosso* refere-se claramente e em exclusivo a D. Afonso V. André Rodrigues, *Two men (...)*, 2020, p. 8. Antes desta descoberta na Chancelaria de D. Afonso V, o autor e a par dele Francisco Lopes e Rita Costa Gomes, nomeavam ambos os indivíduos como sendo uma só pessoa: *Frei Gil Lobo de Tavira*. André Moutinho Rodrigues, *A consciência de Avis: aproximação prosopográfica dos confessores da família real portuguesa 1385-1481*, in *España Medieval*, n.º 42, Ediciones Complutense, 2019, pp. 186-194.

<sup>283</sup> Aires Nascimento, *Ler contra o tempo (...)*, 2012, p. 522.

<sup>284</sup> Aires Nascimento, *Manuscritos (...)*, 2006, pp. 269-288.



do *Leal Conselheiro* com cópias coevas do mesmo texto: um manuscrito alcobacense (A), um manuscrito do Lorvão (L), alguns manuscritos fragmentários e uma edição impressa (I). Concluiu Nascimento que o códice de Paris (P) derivou diretamente de um intermediário X, que está entre P e a tradução original. Deste intermediário X derivou também L. Num segundo ramo independente, está outro intermediário Z, que Nascimento diz ser posterior a X e que corresponde a uma revisão de cerca de 1445-1446 que deu origem a A, o manuscrito alcobacense Alc. 451 e a outro C, perdido, a partir do qual terá sido feito o códice impresso I. Portanto, P depende apenas de X, tal como L. P é independente, quer de L, quer de A. Diz Aires Nascimento que os erros e as intervenções secundárias em P (que não estão em L) são resultado da negligência do copista<sup>285</sup>. Usou estas aferições para justificar a teoria que apadrinha de que o *Leal Conselheiro* de Paris data da década de 50 do século XV, e foi mandado copiar ou por D. Pedro ou pelo filho, o Condestável D. Pedro, afirmando que um códice que seria para oferecer à rainha carecia de maior *acribia de cópia*. Já dissemos, noutra local, que a falta de correção não exprime por força menor cuidado na preparação de um códice, é com frequência testemunho da situação inversa. Por outro lado, o estudo filológico, por si só, apenas indicia que o *Leal Conselheiro de Paris* será anterior ao Alc. 451 (ca. 1445-1446), e que a sua redação é independente da deste, o que na nossa opinião, vem fortalecer a tese que defendemos, de que a iluminura (acabamento) do códice de Paris é dos finais da década 30, princípios de 40 do século XV.

José de Oliveira Bragança, em 1981, juntava uma notícia interessante à discussão. No Livro IX do códice Alc. 384 da Biblioteca Nacional, da primeira metade do século XV, intitulado *Instituições Cenobíticas*, de Cassiano<sup>286</sup>, os tradutores alcobacenses de Cassiano (uma vez que o autor identificou duas mãos na cópia desta obra) utilizaram o *Leal Conselheiro* de D. Duarte, mais especificamente, o seu capítulo XVIII, para escrever os capítulos II e III desse Livro IX do Alc. 384. No último dos capítulos, o III, surgem duas traduções da mesma passagem de Cassiano, uma do monge de Alcobaça e outra de um *Infans* que, dada a analogia com a mesma passagem no *Leal Conselheiro*, só poderá

---

<sup>285</sup> Aires Nascimento, *Ler contra o tempo (...)*, 2012, pp. 525-526.

<sup>286</sup> Vide João Dionísio, *D. Duarte, leitor (...)*, 2000.

ser D. Duarte. Portanto, deduziu o autor que o texto primitivo do códice de Paris estava sendo redigido, pelo menos, antes de 1433, ano em que D. Duarte subiu ao trono<sup>287</sup>.

Por último, no que concerne ainda a produção deste códice, juntamos um estudo levado a cabo por João Dionísio e Susana Tavares Pedro, em 2015 e publicado em 2021, na *Revista de Literatura, Românica*<sup>288</sup>. No artigo os autores dão a notícia da existência de um fragmento de outro códice do Leal Conselheiro descoberto em 2011 por Pedro Pinto, numa coleção privada. A primeira comunicação pública acerca do seu aparecimento foi feita nesse mesmo ano por Harvey L. Sharrer, um dos proscutores da base de dados bibliográfica de textos antigos galegos e portugueses, BITAGAP. Estão em causa dois fólhos de pergaminho com uma *tavoa* incompleta do LC, por confrontação com a *tavoa* do manuscrito de Paris. Não tem os capítulos 1 a 33, por extravio de um fólho anterior ao hoje considerado fólho 1r. Estando este também mutilado, desapareceu no talhe parte da rubrica do capítulo 52 e toda a do capítulo 53.

Susana Pedro, após estudo codicológico do fragmento, deduziu que este fazia parte de um caderno mais pequeno, um bínio, reservado, em exclusivo, à tábua dos capítulos, à imagem do que acontece no LC de Paris (não observou marcas de continuidade entre os fólhos de molde a poder afirmar que fizeram parte do mesmo bifólho ou da mesma pele). Notas do século XVI, um nome *gomçallo*, e alguns números revelam que foi manuseado nesse tempo. Dobras horizontais e verticais, em diferentes locais nos dois fólhos dizem-nos que ambos foram dobrados (segundo a autora em dois momentos distintos, dada a profundidade diversa dos vincos) quando já andavam desirmanados. Foram identicamente cortados na goteira e no pé; o fólho 1 excessivamente na margem de pé, como vimos. Não obstante mostram um formato quadrado. Este facto aliado a uma pele “*de qualidade mediana*”, vendo-se a curva da axila do animal no canto superior direito do reto do fólho 2, leva-nos a pensar que este fragmento fez parte de uma cópia primitiva, um arquétipo do LC parisino, porventura em cadernos, sem grande preceito

---

<sup>287</sup> Joaquim O. Bragança, O Leal Conselheiro em Alcobça, in *DIDASKALIA*, vol. XI, 1981, pp. 364-374. O autor questiona ainda sem ter resposta para a pergunta: “*Quem será o tradutor das passagens de Cassiano integradas no Leal Conselheiro? D. Duarte ou algum monge de Alcobça? Saberá D. Duarte suficientemente latim para traduzir o latim de Cassiano, por vezes bem difícil e de pensamento nem sempre claro?*”, pp. 377-378. Rodrigues Lapa, A “Vida e feitos de Júlio César”, in *Boletim de Filologia*, tomo II, fascículo 1, Junta de Educação Nacional, Centro de Estudos Filológicos, Imprensa Nacional de Lisboa, 1933, p. 207.

<sup>288</sup> João Dionísio e Susana Tavares Pedro, Um fragmento do Leal Conselheiro de D. Duarte, in *Românica, Revista de Literatura*, nº 24, 2021, pp. 41-81.

estético. Dentro deste cenário destoam, efetivamente, os caldeirões e as indicações de número de capítulo. Enquanto a abreviatura de capítulo (Cap.º) e a numeração romana foram escritos com uma gótica *textualis formata*, como vemos noutros manuscritos do grupo, mormente o LCLE de Paris, o título do capítulo está escrito com uma letra cursiva à qual Susana Pedro chamou híbrida, pois ignora algumas características fundamentais da cursiva joanina, manifestando já alguma tendência humanística. Todavia a autora assegura a plausibilidade de se tratar de uma letra ainda da primeira metade do século XV<sup>289</sup>. Outras notas marginais, também de mão diferente da do copista, mas estas do século XV, concorrem para a mesma conclusão.

Existem capítulos que não fizeram parte do arquétipo representado pelo fragmento (M) e vários exemplos de títulos de capítulos acrescentados/reformulados do fragmento para o códice de Paris (P). Nomeadamente, concluíram os autores, incorporações de outros textos que ocorreram, mediante a análise destas existências, só em P (textos do *Livro dos Conselhos*, do *Livro de Estabelecimentos de Cassiano*, por via do Alc. 384, como anteriormente mencionado). Fundados nas verificações de Eduardo Borges Nunes e Martim de Albuquerque perceberam que não só o *Leal Conselheiro* foi recetor, mas dador de matéria diegética. Os códices 9164 da Biblioteca Nacional e 35 do ANTT possuem passagens do “*boom Julgador*” retirados do LC (capítulo 60), cerca de 1436 e do século XVI, respetivamente<sup>290</sup>. Logo, 1436 é a data tida por Dionísio e Pedro como o *terminus ante quem* do arquétipo representado por M. Todo este silogismo não abala a nossa tese de que o manuscrito parisiense datará, quando muito, de 1440 e que saiu de Portugal pela mão da rainha D. Leonor. Porém mexe na tradição manuscrita do LC. Ao que tudo indica este texto não desapareceu com a saída do códice de Paris de Portugal. Talvez o manuscrito ao qual pertenceu M, bem como a mais antiga cópia entre M (do

---

<sup>289</sup> A autora tentou justificar esta divergência com uma possível diferença entre o trabalho desenvolvido na Chancelaria Régia e na produção de livros. Da nossa parte não confirmamos a asserção visto que no *corpus* de manuscritos que estudámos, um deles está integralmente escrito a cursiva, uma cursiva joanina *pura*, que inclusivamente identificámos como sendo da mesma mão que escreveu noutro códice do grupo (LVBM) e igualmente no códice cartáceo datado do terceiro quartel do século XV, das Ordenações Afonsinas (Códice 13, do ANTT). Além disso a iluminura filigranada deste códice jurídico exhibe técnica e estilo análogos ao trabalho artístico que vemos no LVBV. Vide imagens no anexo n.º 3.

<sup>290</sup> Vide a datação do códice 9164 (1436) e a carta do cónego de Évora, Rodrigo Anes de Asnaís, datada de setembro de 1437, ao Abade D. Gomes, contando da reação do rei quando soube da vontade do prelado da Badia florentina, em traduzir para latim o “*sseu liuro*”, que à época ainda “*nom era acabado*”, em *Monumenta Henricina*, vol. VI, p. 204; e Eduardo Borges Nunes, Nótulas de história do século XV português, in *Do tempo e da história*, n.º 1, 1965, pp. 58-59.

qual se extraiu o trecho presente no 9164) e P (a primeira delas que deu origem ao traslado do códice 35) se tenham perdido parcialmente, e a segunda cópia (arquetipo direto de P) tenha sido levada para fora do país, por D. Leonor, juntamente com a sua cópia de aparato; pois não é compreensível que este texto ao circular intacto na corte, para lá do meado de Quatrocentos, Rui de Pina se referisse a ele tão vagamente, sem sequer saber o título.

A descoberta, no século XIX, do códice parisiense do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* resultou numa série de notícias sobre o achado e, como é lógico, no surgimento de edições do texto. Os eruditos que deram a conhecer a existência deste códice deixaram nos seus escritos pequenas descrições codicológicas que, à luz dos conhecimentos teóricos e práticos da disciplina, nos dias de hoje, pecam por defeito. No dizer de Susana Tavares Pedro: “*A Codicologia, enquanto disciplina autónoma, tem metodologia e historiografia bem definidas só desde os anos 70. (...) Não é de estranhar, pois, que nas edições de textos de grande importância histórica e literária publicadas antes dessa década, a atenção prestada aos aspectos materiais dos códices seja escassa e limitada a alguns pontos básicos, como a natureza do suporte, o tipo de escrita, o número de fólios e, se presente, a decoração, este usualmente o aspecto mais saliente e imediato*”<sup>291</sup>. Pese embora a sua considerável extensão, transcrevemos aqui a descrição codicológica da primeira edição do texto, datada de 1820 e publicada nos *Annaes das Sciencias, das Artes, e das Letras*, por Cândido José Xavier. As duas que se lhe seguiram, das edições de 1842 e 1843, da autoria do 2º Visconde de Santarém e do Barão de Vila Nova de Foz Côa, respetivamente, são resumos daquela<sup>292</sup>. Escreveu Xavier: “*Seja como for, varios escriptores, seguindo a autoridade de Fr. Bernardo de Brito, fizerão menção*

---

<sup>291</sup> Susana Pedro, Apontamentos (...), 2012, p. 66. Neste artigo a autora propôs-se fazer uma análise introdutória aos aspetos materiais do códice. Não a encarou enquanto uma análise codicológica, propriamente dita, visto que foi sustentada numa reprodução digital do manuscrito e não na sua observação no local.

<sup>292</sup> Idem, pp. 103-105, cf. Cândido José Xavier, “Leal Conselheiro, o qual fez Dom Eduarte polla graça de deos Rey de Portugal e do Algarue e Senhor de Cepta. Arrequerimento da Muyto excellente Reynha Dona Leonor sua molher. Codice 7007 da Bibliotheca Real dos M. S. de Paris (primeiro artigo)”, in *Annaes das Sciencias, das Artes, e das Letras*, tomo VIII, 1.ª parte, 1820, pp. 8-11. Visconde de Santarém, “Introdução”, in José Ignacio Roquete ed., *Leal conselheiro, o qual fez Dom Duarte, ... seguido do Livro da ensinança de bem cavalgar toda sella, que fez o mesmo rei, o qual começou em sendo Infante*, J. P. Aillaud, Paris, 1842, p. XIV. Francisco António de Campos (Barão de Vila Nova de Foz Coa), “Noticia do Manuscrito extrahida dos Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras, tomo 8.º e 9.º”, in *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sella escritos pelo senhor Dom Duarte... fielmente copiados do manuscrito da Bibliotheca Real de Paris*, Typographia Rollandiana, Lisboa, 1843, pp. V –VI. João Dionísio citando Piel lembrou que a edição de Roquette continha lacunas graves, inclusive uma da extensão de um capítulo inteiro, o que motivou nova impressão em 1854. João Dionísio, Uma edição digital do Leal Conselheiro de D. Duarte, in *Pombalina*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011, p. 86.

daquelles tratados, e convierão que de todos elles nada se sabia que existisse já naquelles tempos em Portugal. Neste caso, pareceo-nos fazer hum serviço interessante á literatura antiga portugueza, consignando com alguma extensão nos nossos Annaes o exame que fizemos do Codice 7007 da riquissima Bibliotheca Real dos Manuscriptos de París, o qual contém dois daquelles tratados, a saber: Leal Conselheiro, e não fiel como escreveu Brito, e o Livro da Enssynança de bem caualgar toda sela, a que o mesmo Brito chamou Arte de cavalgar e domar bem hum cavalo, e que Barboza fez conhecer com o titulo de Arte de domar os cavalos. (...). He pois o Codice 7007 hum volume em folio grande, **escripto em pergaminho e em gothico, com 128 folhas, ou 255 paginas, por ser o verso da ultima folha em branco, e cada pagina em duas columnas.** Este Codice acha-se encadernado em marroquim encarnado com as armas de França, como muitos outros daquela Bibliotheca. O manuscripto que elle contém é evidentemente uma copia, porém feita com a maior perfeição e luxo, que pode desejar-se, e conferida com o maior escrupulo, o que se vê de algumas palavras essenciaes ao sentido, e até lettras, que por **engano** o copista raras vezes tinha omittido, as quaes se **achão escriptas com a mesma tinta, e com o mesmo character entre as linhas do texto.** Nelle **não ha raspadella,** nem emenda, a não serem as poucas que acima dissemos, e está perfeitamente conservado. A **letra capital,** ou a inicial de cada capitulo, he cuidadosamente desenhada **com tintas de diversas côres, e estes desenhos enriquecidos muitas vezes com ouro;** os accessorios delles occupão toda a extensão da columna em que o capitulo começa; tudo na fôrma usada nos manuscriptos mais perfeitos daquelles tempos. O que o Snr. D. Duarte comprehendeo debaixo do titulo de Leal Conselheiro. compõe-se de hum **Tauoa, que occupa as primeiras tres paginas e principio da quarta,** cujo resto fica em branco; de hum **Prollego, que principia na terceira folha, e acaba no recto da quarta, e de 103 capitulos,** os quaes occupão desde o verso da folha 4 até ao recto da folha 96. He de notar que seguindo-se o texto sem descontinuação desde o principio até ao fim d'este tratado, **no fim do capitulo CI deixou o copista 22 linhas em branco,** acabadas as quaes, e pelo meio da mesma columna, **paincipiou [sic] o cap. CII;** como reservando de proposito aquelle espaço, para algum accrescentamento, que sabia dever ter lugar. No recto da folha 96, onde acaba a obra no principio da segunda columna, ficão nesta 31 linhas em branco; seguem-se, igualmente **em branco,** mas regradas e promptas para nellas se continuar a escrever, **o verso da ditta folha 96, toda a folha 97, e toda a folha 98.** Estas 98 folhas forão todas **numeradas com caracteres romanos,** na mesma fôrma gothica, e com a mesma tinta do manuscripto; mas por effeito da encadernação, alguns

dos numeros se achão cortados, razão porque forão, provavelmente depois de encadernado o manuscrito, **numerados de novo com outra tinta e com caracteres arabigos**. No **recto da folha 99** começa com o mesmo luxo e perfeição a copia do **livro da Ensinança de bem cavalgar**. o qual occupa até ao meio da primeira columna da folha 128: estas 30 folhas são todas **numeradas com caracteres arabigos e com tinta diversa da do texto**, e não tem signal, como as outras, de terem sido nunca numeradas em gothico. **Seguem-se á folha 128 mais tres folhas em branco**, perfeitamente limpas, sem regrado, nem disposição alguma para continuar a escrever-se nellas”<sup>293</sup>.

Joseph Piel dizia a propósito da descrição codicológica do manuscrito de Paris: “Não sendo possível nas circunstâncias actuais examinar o original, tivemos de recorrer na elaboração da presente edição a uma fotocópia. John M. Burnam na sua «Palaeografia Ibérica», p. 221, descreve-o assim: «Ce ms. consiste en **128 ff. Parchemin, tous numérotés, et pourvues d’écriture, sauf 96 vº, 97 e 98**; plus trois ff. de parchemin, à la fin. La **réglure est à la mine de plomb**, on trouve des **initiales de rouge et bleu** en alternative; les **cahiers**, généralement de **huit ff.**, mais quelquefois de **deux ou de dix**, sont fournis de **réclames**, sauf le deuxième; il **n’y a pas de titre courant**». Quanto à escrita, observou seguindo ainda Burnam: «Belle **gothique régulière**, lettres aiguës et souvent presque carrées; **les hastes** sont grandes et pourvues d’une fente aux sommets, **les queues** se prolongent au-dessous de la ligne, *s* cursif et *f* s’étendent dans les deux sens, *s* rond se montre à la fin seulement, *d* est toujours oncial, les boucles de *b*, *o*, *p*, *q* sont très larges, *g* et *z* se développent vers la gauche, *r* rond se trouve après les voyelles et les caractères à boucle, *m* à la fin d’un mot s’étend à gauche». Acrescentamos que o códice está **escrito a duas colunas e que a escrita se aproxima muito da do códice alcobacense 279 (451)**, da Vita Christi, de que Burnam reproduz um fólho na referida obra”<sup>294</sup>.

Maria Helena Lopes de Castro acrescentou: “(...) é um volume de **128 fólhos pergamináceos**, organizados em **18 cadernos**: o **primeiro** é formado por **2 fólhos**, o **segundo por 10**, os **14 seguintes por 8 fólhos cada**, o **décimo sétimo por 6 fólhos e**, finalmente, o **décimo oitavo por 4**. O texto do **Leal Conselheiro** preenche os 13 primeiros

---

<sup>293</sup> Cândido José Xavier, “Leal Conselheiro (...), 1820, pp. 8-11.

<sup>294</sup> Os negritos são nossos. Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. XX, cf. John M. Burnam, *Palaeographia Ibérica(...)*, 1920, p. XXXI.

cadernos e corresponde aos **fólios 2 a 96**; o **Livro da Ensinança** aos **fólios 99 a 128**. A **separação** entre os dois livros é estabelecida por **dois fólios em branco**, ainda que enregrados, ambos incluídos no caderno 13. (...) As **dimensões** actuais dos fólios são as seguintes: **405 x 252 mm**. O facto de todos os fólios terem as mesmas medidas e de alguns conservarem vestígios da **primitiva numeração em romano** – hoje mutilada mas de que há notícia na Távoa – revela que o **volume foi aparado** para efeitos de encadernação, tendo sido maior o seu formato original. A **foliação original** corresponde exactamente à **Távoa inicial**. Tal não é o caso da **foliação mais recente** que foi feita em **algarismos árabes** pela **mesma mão** que atribuiu uma das cotas antigas, 378<sup>295</sup>. A página está **enregrada a tinta escura**, e a **duas colunas**, cada uma com um **número de linhas** variando **entre 41 e 43**, das quais as duas primeiras e as duas últimas abarcam a largura da mancha. A presença de **picos** é observada apenas nos **quatro ângulos extremos**<sup>296</sup>. E prossegue Castro: “**Tem reclamos a partir do primeiro caderno. A letra é gótica regular** «de letras agudas, por vezes quase quadradas»<sup>297</sup>. A autora considera que a homogeneidade da letra sugere que apenas tenha existido um copista e um revisor. Sobre a decoração a autora diz o seguinte: “A **decoração, não sendo exuberante, é de grande beleza: os títulos e a numeração dos capítulos são rubricados, bem como algumas palavras do texto merecedoras de destaque; as iniciais capitulares, alternando a vermelho ou a azul, são realçadas com desenhos na margem ou no intercolúnio, de motivos, abstractos e florais, ocasionalmente com figurações de aves e dragões, de gosto italianizante. Nos primeiros fólios, até ao fl. 17, nota-se a preocupação de utilizar as margens superior e inferior para ornamentação obtida com o prolongamento de hastes ascendentes e descendentes. Este efeito (cadelures) não prossegue depois daquele fólio, embora não tenha havido mudança de copista, tanto quanto se pode perceber pela constância de uma escrita tão formal como esta. No capítulo LRVIII, em conexão segura com o texto, os caldeirões abrem parágrafo, cujas iniciais são filigranadas (fls. 89r a 93r). Também no capítulo LRIX (fl. 93r), a «oraçom de Justo Juiz» tem treze iniciais com**

---

<sup>295</sup> Cota atribuída por Pierre e Jacques Dupuy no catálogo por eles elaborado em 1645: Henri Omont, *Anciens inventaires* (...), tomo III, 1910; e Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro* (...), 1999, p. XIX e nota de rodapé n.º 10. Vide também Léopold Delisle, *Inventaire général et méthodique des manuscrits français de la Bibliothèque nationale*, 2 vol., Paris, 1876-1878.

<sup>296</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro* (...), 1999, p. XIX.

<sup>297</sup> Como visto anteriormente em Joseph Piel, a autora citando também Brunam, *Palaeographia Ibérica* (...), 1920. Ibidem, e nota de rodapé n.º 11.

o dobro do tamanho de qualquer outra, sendo todas muito ornamentadas. Há um **certo número de «notae» marginais** – desenhos feitos nas margens e intercolúnios chamando a atenção do leitor para passagens de especial interesse – que parecem ser **contemporâneas da escrita originária**. Apenas quatro grandes capitais estão decoradas (fls. 1r, 3r, 4v e 89r). A primeira, a que inicia a Távoa, é um T desenhado com a tinta negra da escrita em que o copista jogou com os finos e os grossos. De forma circular, com o interior em filigrana amarela, as suas hastes terminam em pequenos círculos encarnados. Na parte exterior, o T é decorado com «cadêles» tal como o traço transversal que não atravessa a letra mas se lhe sobrepõe. As outras três capitais são o M, o D e de novo o M, respectivamente nos fólhos 3r, 4v e 89r, qualquer delas de uma bela policromia e grande riqueza de materiais cuja decoração ultrapassa os limites da própria área, num estilo de inspiração novamente italiana. Quase no fim do livro (fl. 95r), há um longo espaço em branco, de 22 linhas, reservado a um desenho que não chegou a ser feito mas que, por comparação com o Livro da Cartuxa de Évora (códice 3390 da Biblioteca Nacional de Lisboa), se conjectura **seria uma roda das horas**. Este é um dos vários indícios de uma certa **incompletude do códice**”<sup>298</sup>. François Avril considerava que as iniciais filigranadas ou à cadêles do LC e do LE haviam sido executadas por duas mãos diferentes<sup>299</sup>.

Quanto à encadernação, sabemos que a que hoje se encontra encapando o códice não é a original. José Roquete, ao introduzir a edição Rollandiana do manuscrito parisino, no ano de 1843, referia informações cedidas pelo Conservador dos Manuscritos da Biblioteca Real de Paris, Mr. Champolion-Figeac. Em concordância com o digníssimo conservador, o códice tinha uma encadernação moderna de marroquim encarnado com as armas de França, que revelava ter pertencido ao *fonds du Roi*<sup>300</sup>.

Susana Tavares Pedro, em 2012, foi responsável pelo estudo codicológico mais recente e detalhado ao *Portugais 5*, embora não completo, pois a paleógrafa não teve a

---

<sup>298</sup> Os negritos são nossos. Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, pp. XIX-XXI.

<sup>299</sup> Vide François Avril et al., *Les manuscrits (...)*, 1994, p. 149.

<sup>300</sup> Edição Rollandiana, p. IX. Esta é a encadernação que encontramos atualmente envolvendo o corpo do manuscrito. Segundo dados gentilmente cedidos por Mme. Charlotte Denöel, Conservadora Chefe do Serviço de Manuscritos Medievais da Biblioteca Nacional de França, trata-se de uma capa em “*marroquin rouge*” executada na Biblioteca Real de Paris, entre os séculos XVII e XVIII. Citando a mesma senhora, infelizmente não existem registos das reencadernações, nem foi guardado material de encadernações anteriores.



oportunidade de examinar o manuscrito no local. Para o efeito serviu-se antes de uma cópia digital. A alta definição das imagens permitiu-lhe, apesar de tudo, a averiguação de pormenores pertinentes para o entendimento físico e material do manuscrito<sup>301</sup>. Trouxe, portanto, novidades e correções importantes aos estudos que antecederam o seu, desde Burnam. Este autor, bem representando a época em que viveu, e apesar de ter visto o códice ao vivo, fez uma parca descrição codicológica do livro, e também algo errática, como salienta Pedro, em particular ao nível da estrutura dos cadernos. A autora retificou igualmente algumas avaliações de Maria Helena Castro que consultou o manuscrito na década de 70 do século XX. Em anuência com a análise de Susana Pedro, o códice parisino do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* possui **17 cadernos mais dois**, um em cada extremidade, em contato com a capa, ou seja, cadernos formados pelos **fólios de guarda**. Estes dois, os dos extremos, são constituídos por 3 fólios cada, não tendo conseguido a autora deslindar a sua estrutura exata. Arriscou apenas a composição do caderno 1 que julgou ser um bínio incompleto formado por um 1 bifólio, mais um fólio solto. Corrigiu assim a observação de Castro e de Burnam, de que havia um caderno de 10 fólios. Confirma que os restantes cadernos *interiores* são **quaternos regulares** e clarificou: “*Ficam pendentes, pelos motivos expostos [a observação indireta do códice], a descrição da composição dos cadernos (detecção de eventuais bifólios compósitos), a apreciação da maleabilidade e espessura do pergaminho e a verificação da Regra de Gregory*”<sup>302</sup>. Existem **dois tipos de foliação**, uma em **numerais romanos**, a original, e outra em caracteres **árabes**, posterior. Castro acreditava que a numeração árabe fora feita pela mesma mão que escreveu a cota n.º 378. Susana Pedro utilizando a base de dados do projeto *Europeana Regia*<sup>303</sup> – que teve como propósito a reconstituição de algumas das principais bibliotecas europeias, compreendendo a dos reis aragoneses de Nápoles –, realizou um estudo comparativo entre a cota 378 e outras cotas da mesma época, presentes

---

<sup>301</sup> Anotava a autora, a propósito da contingência de não ter sido possível consultar o códice no local: “*No âmbito do projecto Edição Electrónica do Leal Conselheiro, coordenado por João Dionísio (Centro de Linguística da Universidade de Lisboa), Paloma-Celis Carbajal (Universidade de Wisconsin) e Pedro Estácio (Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), a Direcção da BnF cedeu aos investigadores fotografias digitais de alta qualidade com resolução de 300dpi, recentemente disponibilizadas universalmente (com resolução de 72dpi) no repositório digital gallica: bibliothèque numérique (http://gallica.bnf.fr), em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004002*”. Susana Pedro, Apontamentos (...), 2012, p. 65.

<sup>302</sup> Os negritos são nossos. Susana Pedro, Apontamentos (...), 2012, p. 73.

<sup>303</sup> Europeana Regia, a digital collaborative library of royal manuscripts: <http://www.europeanaregia.eu/>.

em manuscritos provenientes da biblioteca aragonesa, e rejeitou a hipótese de Maria Helena Castro. As mãos da cota e da foliação afinal são distintas. A **foliação primitiva foi feita por quem escreveu a Távoa** e foi executada, como esta, **após a cópia do texto**. Declarou depois: “(...) *das duas obras do códice, apenas o Leal Conselheiro foi preparado para receber uma tábua de conteúdos, dado que não foi aposta a foliação necessária nos cadernos que contêm o Livro da Ensinança. A foliação foi realizada após a cópia do LC e a numeração transposta para os locais adequados na Tauoa*”<sup>304</sup>. Descreveu ainda (e aqui fazemos apenas uma nota muito resumida, deixando os detalhes para o estudo codicológico a apresentar no capítulo seguinte) que o códice possui **reclamos visíveis**. Veem-se **piques** que lançam as **linhas de justificação**, e outros eventualmente eliminados pelo apartamento dos fólhos, que lançavam o regramento. A **justificação e o regramento** são a **tinta roxa**. Sete dos doze cadernos com texto do *Leal Conselheiro* revelam vestígios de **assinatura**. O *Leal Conselheiro* possui mais **iniciais filigranadas** e o *Livro da Ensinança* maior cifra de **iniciais a cores e ouro**. Tanto num caso como no outro, as capitulares decoradas estão distribuídas de acordo com a estrutura do texto, o que atesta a elaboração de um plano prévio, e que foi executado de tal modo que coloca em causa a teoria de *incompletude do códice* defendida por Helena Castro. São observáveis **letras de espera**, marcação para caldeirões e outras letras que junto das capitulares instruem sobre a cor com a qual estas deveriam ser pintadas. Foram inseridos **caldeirões**, a **azul** e a **vermelho**. Da análise artística e codicológica aos caldeirões a autora deduziu que houve um mestre que debuxou estes signos no primeiro caderno. Um aprendiz terá desenhado os que surgem nos restantes cadernos do *Leal Conselheiro*, bem como os da *tavoa*. Outro artista terá realizado os caldeirões do *Livro da Ensinança*. Susana Pedro sugere a existência de um iluminador responsável pelas iniciais a cores e ouro, outro pelas filigranas e algumas rubricas, e um terceiro, o menos experiente, a quem foram deixadas as rubricas de menor exigência técnica<sup>305</sup>.

Defende ainda a autora que os dois fólhos em branco, a meio do códice, que separam o *Leal Conselheiro* do *Livro da Ensinança*, não foram aí colocados para serem preenchidos por uma eventual tábua do Livro da Ensinança, porque exibem a foliação do *Leal Conselheiro*. Não concorda com a teoria de Castro, a qual mencionámos atrás, de que este é um códice inacabado, dado que o trabalho dos iluminadores e rubricadores

---

<sup>304</sup> Susana Pedro, Apontamentos (...), 2012, pp. 77-78.

<sup>305</sup> Idem, pp. 72-99.

terminou de acordo com o que havia sido estipulado à partida. Assegura que o *Livro da Ensinança* nunca foi planeado para conter um índice, nem foliotação, visto que, o arquétipo também não a teria. E esse sim, terá sido terminado repentinamente, com a morte de D. Duarte. Logo, as falhas que detetamos neste manuscrito são reproduções do estado em que se encontrava a fonte no momento da cópia. Para o comprovar chamou a atenção para o facto de não ser no *Livro da Ensinança* (afora a falta da roda das horas, no fólio 95r) que a iluminura está incompleta, mas ao invés disso, ficou por acabar no *Leal Conselheiro*. Também a hierarquização bem definida das capitulares decoradas no *Livro da Ensinança*, não é mais do que a transposição da realidade que se encontrava no texto que lhe serviu de base de cópia. Na perspetiva da autora, as diferenças codicológicas entre os dois textos estão em muito menor quantidade do que as semelhanças, e ambos terão sido executados num *scriptorium* que funcionaria como escola onde trabalhavam mestres e aprendizes.

Para Pedro, a questão do destinatário mantém-se sem resposta segura. As únicas marcas de uso que apresenta (talvez à exceção de uma) pertencem ao copista. De acordo com Helena Castro, a alvura dos fólhos revela que muito poucas vezes foi manuseado. A saída prematura da corte portuguesa, quer pela mão de D. Leonor, quer pela mão do Condestável D. Pedro (teses de Helena Castro e Aires Nascimento, respetivamente) podem explicar essa condição. Susana Pedro remata a sua exposição com uma frase que consideramos significativa, pois vai ao encontro de um dos objetivos desta tese de doutoramento: “*É necessário estudar outros códices de proveniência portuguesa quatrocentista, presumivelmente originários de oficinas próximas da Corte régia, de modo a procurar a origem possível do Portugais 5 e aumentar os poucos dados de que os investigadores ainda dispõem sobre um artefacto de tão grande importância para a cultura portuguesa*”<sup>306</sup>.

No tocante às relações codicológicas, paleográficas e artísticas entre o manuscrito *Portugais 5* e outros códices coetâneos destacamos o trabalho de Aires Nascimento. O autor estabelece conexão ornamental entre o códice parisiense do *Leal Conselheiro* e os manuscritos da *Vita Christi*, quatro deles alcobacenses: os Alc. 451, 452, 453, 219, na posse da Biblioteca Nacional de Portugal; outro do Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

---

<sup>306</sup> Idem, pp. 100-102. Vide descrição codicológica catalográfica em François Avril et al., *Les manuscrits (...)*, 1994.

ANTT, Lorvão, CF, 33; e ainda outros: um fragmentário da Biblioteca de Évora e pergaminhos de capas de livros, Pasta 4, Doc. 3 e 4, de origem indeterminada. Nascimento refere as afinidades paleográficas entre o *Leal Conselheiro* e a *Vita Christi* do Alc. 451. Defende ainda similaridade decorativa entre o *Leal Conselheiro* e *Livro da Ensino* e os manuscritos da *Vida e feitos de Júlio César*, manuscrito Q-I-17 da Biblioteca do Escorial, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, manuscrito *Portugais 9* da Biblioteca Nacional de França, e do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, cota 9/5487 da Real Academia de História de Madrid. Considera que todos estes manuscritos pertenceram ao Infante D. Pedro. Segundo Nascimento existem, em paralelo, ligações estilísticas entre o *Leal Conselheiro* e outros manuscritos alcobacenses, para além dos já mencionados. É o caso do Alc. 62, um *Ordinário do Ofício Divino*, terminado em 1475; do Missal festivo Alc. 459; e do Livro de Horas alcobacense, ANTT, CF, 131, estes dois últimos também da segunda metade do século XV. Denotam-se, em consonância com Nascimento, correlações entre os motivos, as cores, as iniciais, e os ornamentos de voluta, tal como já o havia assinalado também Horácio Peixeiro<sup>307</sup>. Peixeiro adicionou ao conjunto das analogias artísticas e paleográficas outros dois códices: um *Ordinário do Ofício Divino*, Alc. 63, de 1483 e o *Speculum Santorale*, Alc. 447-449, escrito por João Gonçalves e posterior ao primeiro quartel do século XV<sup>308</sup>. Este escrivão régio participou na transcrição de vários textos para a biblioteca da Abadia de Alcobaça. Está pois associado a alguns dos manuscritos aqui falados, quer de corte, quer alcobacenses<sup>309</sup>. A circulação de artesãos da escrita e da iluminura entre a corte e a abadia de Alcobaça, como, perante estas análises, aqui foi aventado, vai ao encontro da proximidade entre as bibliotecas régia e monacal debaixo da égide de D. Duarte, Príncipe e Rei. É disso prova a sua intervenção pessoal no estabelecimento de medidas de proteção aos livros da livraria do Mosteiro de Alcobaça<sup>310</sup>.

---

<sup>307</sup> Aires Nascimento, *Manuscritos (...)*, 2006, pp. 269-288; e Horácio Peixeiro, *Imagem e Tempo (...)*, 2009, p. 152 e seguintes.

<sup>308</sup> *Ibidem*.

<sup>309</sup> João Dionísio e Bernardo Nogueira pegando nas semelhanças paleográficas apontadas por Aires Nascimento entre o *Portugais 5* do *Leal Conselheiro*, os fragmentos da *Vita Christi* da Biblioteca Pública de Évora e a *Crónica dos feitos da Guiné*, *Portugais 41*, também da BnF, cujo *incipit* tem o nome do escrivão régio João Gonçalves, imputaram a este escriba a redação de todas estas obras, que se sabem de depois de 1450, período onde pretendem colocar o *Portugais 5*. João Dionísio e Bernardo Nogueira, *Sobre a datação (...)*, 2007, pp. 120-124.

<sup>310</sup> Vide duas visitas, de 1492 e 1532 onde essas medidas são referidas; respetivamente: “*Consequenter etiam prout per bone memorie illustrissimum dominum Eduardum Portugalie regem specialiter et expresse*

No que se refere à saída do códice da corte régia, e mesmo de Portugal, Joseph Piel ignorava os caminhos percorridos pelo *Portugais 5*, até ter chegado à capital francesa. Remetia apenas para a edição Rollandiana, na qual se supunha ter sido por ação de Colbert que o manuscrito chegara à Biblioteca de Paris<sup>311</sup>. A tradição historiográfica imposta pela “*Notícia do Manuscrito*” que prefacia esta edição, da autoria de Francisco António de Campos, Barão de Vila Nova de Foz Côa, reproduzia a informação fornecida pelo diretor da Biblioteca de Paris, em como o códice português teria entrado naquela livraria pela ação inquiridora de Colbert<sup>312</sup>. Dizia a *Notícia*: “*Perguntado ao Bibliothecario, por quem isto escreve, se por ventura este e outros preciosos manuscritos que se achão na Bibliotheca serião do espólio do Sr. D. António Prior do Crato, ou se existia alguma memoria do modo por que delles se fizera aquisição, respondeo que nenhuma noticia havia, mas que, tendo Colbert, quando quiz formar a Bibliotheca, escrito a todos os agentes diplomaticos e consulares da França para que comprassem todos os livros e*

---

*per ipsius auctenticam cartam cautum fuisse compeximus ne de communis librerie huius sacre domus aliqui libri educerentur et extra ipsum monasterium quacumque occasione portarentur venderentur prestarentur aliis vel quomodolibet aliter alienarentur sub excommunicationes pena dictam legem et constitutionem de cetero districtuis observari precipimus sub eisdem etiam penis precipiens ipsi dicto abbati cellarario et aliis ad quos spectabit ut si qui libri pro nunc sint quibuscumque personis accommedati vel als quomodolibet extra ipsum monasterium et eius plenum posse positi per omnem juris et justicie apiam eosdem recuperare et as predictam librariam reportare quam citius poterint efficacites laborent et procurent”, em Luís Miguel Rêpas e Mário Farelo (Eds.), *Visitações Medievais a Mosteiros Cistercienses*. Vol. I – Fontes (no prelo) “[31] Item. Em conformidade com a carta do serenissimo senhor D. Duarte, rei de Portugal, proibimos que quaisquer livros sejam retirados da biblioteca comum daquele mosteiro [de Alcobaça], ou que sejam transportados para fora do mesmo mosteiro em qualquer ocasião, oferecidos ou por qualquer forma alienados. E se alguns já foram transferidos, oferecidos ou emprestados, recuperemos por todos os meios e formas possíveis e tragam-nos de volta para o mosteiro o mais rápido possível”. Transcrição da autoria de Luís Miguel Rêpas. Transcrito primeiramente e publicado em João Soalheiro, *More Cisterciensis Ordinis: Acta da visitação de D. Frei Edme de Saulieu, abade de Claraval, ao Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (1532)*. In *Olhares sobre a História. Estudos oferecidos a Iria Gonçalves*. Maria do Rosário Themudo Barata e Luís Krus (dir.) e Amélia A. Andrade, Hermenegildo Fernandes e João Luís Fontes (coord.), Caleidoscópico, Lisboa, 2009, p. 618. Na mesma visitação encontramos outra normativa relacionada: “[7] [...] Os livros que servem para a missa e para o officio divino que estiverem danificados sejam reparados e multiplicados, porque são poucos. Por esta razão que sejam recuperados e trazidos de volta para o mosteiro aqueles emprestados às monjas de Cós”, em Luís Miguel Rêpas, Mário Farelo e Catarina Fernandes Barreira, *Uma visitação inédita ao Mosteiro de Santa Maria de Cós, de 1492: as origens da comunidade e a sua organização no período medieval*, in *Lusitania Sacra*, 41, 2020, p. 203; a partir de João Soalheiro, *More Cisterciensis Ordinis* (...), 2009.*

<sup>311</sup> Joseph Piel, *Leal Conselheiro* (...), 1942, p. XXI.

<sup>312</sup> Para sermos mais exatos, e de acordo com o estudo de Léon Bourdon, na sua “*Question de priorité autour de la découverte du manuscrit du «Leal Conselheiro»*” (Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1979) Francisco A. de Campos parafrazeou grande parte do artigo de Cândido de Xavier que este assinou em 1820, para os *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras* “*por uma Sociedade de Portugueses residentes em Paris*”, J. D. Mascarenhas (dir.), Rue des Grands Augustins, n.º 5, à Paris. Impresso por A. Bobié, impressor da Sociedade Real Academia da Ciências de Paris, e do qual falaremos mais à frente. Vide p. 9 e nota de rodapé n.º 22.

*manuscritos raros das nações em que residião, era natural que elles fossem adquiridos por essa ocasião e remetidos para Paris pelos agentes da França em Portugal*”<sup>313</sup>. Na verdade, o político francês conseguiu adquirir pouco mais de duas centenas de livros antigos através dos seus emissários em Portugal, já no final do século XVII<sup>314</sup>.

No entanto, referências anteriores ao códice parisiense do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, em inventários da biblioteca real francesa deixam perceber que este livro não estaria seguramente nessas remessas. Por esse motivo, Maria Helena Castro não entendeu como é que depois de ter sido publicado o *Catalogue des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale*, de Morel-Fatio, onde o autor dá a conhecer importantes dados sobre o trajeto do códice do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* na biblioteca dos reis de França, pelo menos desde 1544 (e de que falaremos adiante), Piel o desconhecesse ou desconsiderasse completamente<sup>315</sup>. Sem embargo, para Piel e Castro, o mais provável é não ter existido outra cópia deste texto<sup>316</sup>. Terá sido este, o códice levado por D. Leonor para Espanha, no ano de 1440, depois de D. Pedro ter assumido a regência do reino<sup>317</sup>. Antes, já D. Leonor havia mandado guardar na cidade castelhana de Albuquerque joias e outros objetos de valor. O elevado custo do livro, e em particular, do

---

<sup>313</sup> Léon Bourdon, *Question de priorité (...)*, 1979, pp. 7-8 e nota de rodapé n.º 18 e Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. 111. Vide também a *notícia* em Inocêncio da Silva, *Dicionário Bibliográfico Português*, t. II, p. 203.

<sup>314</sup> Isabel Dias, *A arte (...)*, 1997, pp. 42-43, cf. *Histoire Générale de Paris, Collection de documents fondée avec l'appobation de l'Empereur para le Baron Haussman. Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, tome I, p. 278.

<sup>315</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. e nota de rodapé n.º 27, cf. Joseph Piel, *Leal Conselheiro (...)*, 1942, pp. V-VII e XX-XXI.

<sup>316</sup> “Não há notícia de qualquer outro manuscrito, nem é provável que tenha existido”, inferia Maria Helena Castro em 1999. *Leal Conselheiro (...)*, p. XVIII. Não terão sido produzidos outros códices contendo estes dois textos de D. Duarte. Eventualmente poder-se-á ter extraviado o original, ou os originais de ambos, em cadernos. Como noticiado por Susana Tavares Pedro no seu artigo: Apontamentos para uma descrição codicológica (...), terá sido encontrado um fragmento de outro texto do *Leal Conselheiro*. “A informação foi divulgada por Harvey L. Sharrer no decurso da comunicação «Apresentação da nova BITAGAP: funcionalidades e conteúdos» apresentada no colóquio *Corpus medieval em Português: novos testemunhos na BITAGAP, CLUL, IEM, CH-FLUL, que decorreu em 1 de Março de 2011 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Está em preparação um artigo de João Dionísio e Susana Tavares Pedro com a edição e estudo do fragmento*”. O fragmento pode ser consultado em: BITAGAP Manid 5186.

<sup>317</sup> Já no final do século XIX era da mesma opinião o Visconde de Santarém: “Pensámos pois que não havia cousa mais natural do que esta Princesa Leonor tê-lo sempre conservado em seu poder, levando-o assim para Castella quando se retirou para aquelle reino, em razão dos acontecimentos que sobrevierão depois da morte d’ElRei seu marido; e que depois da morte d’esta Princesa, ocorrida em Toledo a 19 de Fevereiro de 1445, o nosso Codice passasse para outras mãos, e de Bibliotheca em Bibliotheca viéra parar á de Pariz”, *Introdução à edição crítica de José Inácio Roquete*, impressa por J. P. Aillaud, em Paris, em 1843, pp. XV-XVI; e em Isabel Dias, *A arte (...)*, 1997, p. 47. A autora é adepta da mesma teoria.

livro iluminado, no século XV, leva a crer que o manuscrito de Paris estivesse no rol dos *preciosos* haveres da rainha, remetidos à cidade estremenha, sendo que, neste caso específico, não era só o valor material que estava em causa<sup>318</sup>. Tratava-se de uma obra literária redigida pelo marido e rei D. Duarte, acabado de falecer. Tinha sido composta a seu pedido e a si era dedicada. Entre 1440 e o ano da sua morte, em 1445, pediu a Portugal, até por intermédio do rei de Castela, o que lhe era devido por parte da Coroa portuguesa. Acabou por morrer sem nunca ter obtido aquilo que requerera<sup>319</sup>.

Será a que a *devolução* do códice estaria incluída no pedido, não tendo, afinal, tido tempo ou oportunidade de o trazer consigo para o exílio, em 1440? Afora essa hipotética saída, afirma Maria Helena Castro, o códice deu entrada na biblioteca dos reis de Aragão, “*por doação, venda ou herança*”, em data incerta, após o ano de 1445. Terá integrado a Biblioteca dos reis aragoneses em Nápoles, cidade onde D. Afonso V, O Magnânimo se fixou após a conquista do reino napolitano e da Sicília, em 1442-43. Este soberano foi substituído no trono por seu filho, Fernando I, que reinaria de 1458 a 1494. Quando, no final do século XV, Nápoles foi tomada pela França, mais precisamente no ano de 1495, o códice terá dado entrada na biblioteca de Blois, embora não haja registo dele no *I Répertoire Alphabétique de la librairie royale au château de Blois*<sup>320</sup>, datado de 1518. Morel-Fatio, na obra *Catalogues des manuscrits portugais*, informou que, ao fundo da Biblioteca de Fontainebleau, que veio depois a ser a Biblioteca Real de Paris, foi incorporado, em 1544, o espólio da Biblioteca de Blois. Nesta biblioteca, propriedade dos Duques de Orleães, haviam sido integrados os livros provenientes da biblioteca aragonesa de Nápoles, sobretudo dos reinados de Afonso V (I de Nápoles) e Fernando I. A Biblioteca de Blois foi fundada por Luís XII, e aí se depositaram os manuscritos comprados por este rei em Itália. Poderá ter sido Louis XII a trazer a livraria aragonesa em Nápoles para território francês<sup>321</sup>.

---

<sup>318</sup> Maria Helena Castro, Leal Conselheiro (...), 1995, p. 124 e nota de rodapé n.º 32, cf. António José Saraiva, *A cultura em Portugal*, livro II, Livraria Bertrand, Lisboa, 1983, p. 42.

<sup>319</sup> Ibidem, p. 115. Vide também Ana Maria Rodrigues, *As tristes rainhas – Leonor de Aragão e Isabel de Coimbra*, Temas e Debates, 2014, onde a autora refere que na fuga de Almeirim para o Crato, “*D. Leonor de imediato preparou a partida, mandando o seu capelão-mor, mossem Gabriel de Llorenç, pôr a salvo as suas joias em Albuquerque, povoação acastelada próxima da fronteira pertencente a seu irmão Enrique, e trazer de lá mulas para o transporte*”. Quando D. Pedro sabe da notícia, manda resgatar todos os bens que tivessem ficado, mas não eram mais do que roupas, pp. 209-210.

<sup>320</sup> Henri Omont, *Anciens (...)*, 1910.

<sup>321</sup> Morel-Fatio, *Catalogue (...)*, p. XXV.

Todavia, Maria Helena Castro, ajudada por Denise Bloch, Conservadora-chefe do Gabinete de Manuscritos da Biblioteca de França, na década de 70 do século passado, chegou à conclusão que, o mais plausível, seria que os ditos livros tivessem chegado a França por intermédio de Carlos VIII, o rei francês que tomou aos aragoneses o domínio de Nápoles e da Sicília no ano de 1495. Aos livros adquiridos por Luís XII, era-lhes inserida uma marca de posse identificativa do monarca, que o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* não possuem. De acordo ainda com Morel-Fatio, a Biblioteca de Fontainebleau foi deslocada para Paris no fim do reinado de Carlos IX, entre 1560 e 1574. Quando em 1544 chegou a Fontainebleau, vinda de Blois, a biblioteca dos reis de Aragão foi catalogada, e nesse registo o *nosso* códice já aparece, e como a seguinte descrição: “*Ung autre, en parchemyn, en langaige de Porthugall et Cathelan intitulé ‘Leal cum segero’ couvert de cuir vert*”<sup>322</sup>. Morel-Fatio afirmava com segurança que da coleção dos livros aragoneses de Nápoles que estavam em Fontainebleau, só um manuscrito passou para o fundo português da Biblioteca Real de Paris: o n.º 5.

---

<sup>322</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. XVIII; e *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. 118, cf. Henri Omont, *Anciens (...)*, 1910, “*lors de son transfert au château de Fontainebleau (1544)*”, na entrada número 1719, p. 250. No mesmo tomo primeiro, p. 388, dos *Catalogues des bibliothèques du roi à Paris*, de cerca de 1570, está: “*Loyal conseiller traitant de diverses questions spirituels*». No tomo II, p. 268, com o número 132, vê-se: *Le livre intitulé ‘Leal Conseillero’ fait par dom Edouard, en langue portugais*». No tomo III, de 1645, na p. 22, número 378, encontra-se a inscrição: “*Leal Conselheiro o qual fez Dom Eduarte, rey de Portugal, a requerimento da dona Leonor regina, sua mólher*”. No tomo IV, capítulo VIII, com o número 7007, está: “*Leal Conselheiro, o qual fez dom Eduarte, rey de Portugal, a requerimento de dona Leonora, regina, sua molher*” (R. II, 378). Idem, pp. 118-119. Como ficou claro, nunca é citado o *Livro da Ensinança*. A nossa opinião coincide em absoluto com a de Maria Helena Castro. O domínio insuficiente da língua, aliado às circunstâncias de nos primeiros fólios estar apenas o título do *Leal Conselheiro*, e de a *távoa* reportar exclusivamente a este primeiro texto, não incluindo o *Livro da Ensinança*, explica a total ignorância a que o tratado de bem montar a cavalo e o códice, no seu todo, foram votados durante séculos. Idem, p. 119. Damos a palavra ainda à autora: “*No manuscrito do Leal Conselheiro, de todas as cotas referidas nos inventários supramencionados, só estão registadas, no fólio 5 que é o da «Tavoa», as dos inventários de 1622, de 1645 e de 1682. A primeira, 132, está escrita por extenso «cent trente deux» riscada diagonalmente, pela mão que escreveu a segunda, 378, em algarismos árabes, e, por baixo desta, está a cota 7007. A actual cota, Portugais 5, e de um inventário de 1860, como nos elucida Morel-Fatio, na obra citada*”. Ibidem. Este percurso dentro da Biblioteca de França, desde o século XVI, foi também perscrutado por Léon Bourdon, em *Question de priorité (...)*, 1979, e mais recentemente, publicado por Isabel Dias, em *A arte (...)*, 1997, pp. 42-47. Léon Bourdon, por se ter ficado pelo registo de 1570, alvitrou que, embora o manuscrito não apresentasse nenhuma das habituais marcas dos livros adquiridos pelo embaixador Jean Nicot, poderia ter sido de sua iniciativa a obtenção do *Leal Conselheiro* para a Biblioteca de Paris. O percurso do códice aparece atualmente em gallica.fr, como segue: “*Ce manuscrit a appartenu à Eleonore d’Aragon, épouse de Duarte I er, ou à Alphonse V d’Aragon, frère de Eleonore. Ce manuscrit a fait partie de la bibliothèque des rois Aragonais de Naples. Il est saisi par Charles VIII en 1495 et apporté au château d’Amboise, puis transféré à la Librairie royale de Blois. Ce manuscrit est mentionné dans l’inventaire du transfert de Blois à Fontainebleau en 1544 : «Ung autre en parchemyn en langaige de Porthugal et cathelan intitulé leal cum segero, couvert de cuir noir vert» (Omont, n° 1719) et dans le catalogue de la bibliothèque du roi à Paris, à la fin du XVI e siècle : «Lyoal conseiller traitant de diverses questions spirituelles» (Omont, n° 2580)*”.



Referia Léopold Delisle, nas suas obras, *Mélanges Graux* e *Le Cabinet des Manuscrits*<sup>323</sup>, que a maior parte do conteúdo da biblioteca aragonesa em Nápoles, aquela encontrada por Carlos VIII de França, em 1495, se deveu acima de tudo a Fernando I, e não a Afonso V (I de Nápoles e da Sicília)<sup>324</sup>. Os livros que o monarca francês trouxe para a terra natal perfaziam um total de 1100 volumes, entre impressos e manuscritos, em papel e em pergaminho, que depositou no Castelo de Amboise. Esclarece Delisle que a informação está plasmada no inventário dos bens móveis de Ana da Bretanha rainha consorte de Carlos VIII de França (de 1491 a 1498) e de Luís XII de França (de 1499 a 1514). Tommaso de Marinis, no seu *Suplemento*<sup>325</sup> precisou que Carlos VIII apreendeu cerca de 1140 volumes, número que consta de um documento escrito pelo cronista francês que o acompanhava a Nápoles, datado de 18 de setembro de 1498 (BnF, ms. fr. 22335). Mais de metade deste conjunto de códices faz hoje parte do fundo italiano da Biblioteca Nacional de França<sup>326</sup>, uma grande parte deles são cartáceos, o que indica que, aquando da fuga, os monarcas aragoneses se preocuparam em guardar os códices que, para si, eram aqueles que detinham maior valor: os manuscritos realizados na segunda metade do século XV, de gosto humanista<sup>327</sup>. E a parte mais preciosa da biblioteca dos reis de Aragão ficou, efetivamente, com Frederico I, filho de Fernando I de Nápoles. À morte de Frederico esse conjunto de livros foi vendido, em parte, a Luís XII, pela viúva, Isabel de

---

<sup>323</sup> Léopold Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, 3 vols., G. Olms, Hildesheim, RFA, 1868.

<sup>324</sup> Em 1481, para pagar a guerra contra o Turco, Fernando I contraiu um empréstimo de 38.000 ducados ao mercador florentino, Baptista Pandolfini e como garantia depositou em penhora as joias da coroa e os livros da biblioteca real. O mordomo-mor e o secretário do rei registaram 266 livros enviados a Pandolfini. Nessa lista, muito resumida nas descrições e sem qualquer ordem na apresentação dos volumes, aparece um grande número de pergamináceos, mas entre eles não se encontra o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*. Henri Omont ao dar conta deste episódio falava em “(...) *les livres de sa bibliothèque*.”, e não em alguns livros da biblioteca. Não se sabe se, de facto, o rol reportava à totalidade dos livros do rei de Aragão e Nápoles no ano de 1481. Isto significaria que a biblioteca teria aumentado em perto de 800 unidades, em quatorze anos. A condição abreviada e desordenada da lista faz-nos também questionar se incluiu todos os livros penhorados. Henri Omont, *Inventaire de la bibliothèque de Ferdinand Ier, roi de Naples (1481)*, in *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 70, 1909, pp. 456-470.

<sup>325</sup> Tammaro De Marinis, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, 4 vols., U. Hoepli, Milano, 1947-1952; e *Suplemento*, 2 vols, Verona 1969.

<sup>326</sup> Outros 400 vindos da Biblioteca do Cardeal Mazarino. Gennaro Toscano, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona da Tammaro De Marinis ad oggi: studi e prospettive*, in *Claudia Corfiati e Mauro de Nichilo (cura), Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento, Atti del Convegno di Studi*, Bari, 6-7 febbraio 2008, Pensa MultiMedia Editore, Lecce, 2009, p. 44.

<sup>327</sup> Gennaro Toscano, *La Biblioteca (...)*, 2009, 42-44. Ver também Isabel Dias, *A arte (...)*, 1997, pp. 46-47.

Balzo. Declarava, contudo, o autor do *Suplemento*: “*Nous n’avons point le catalogue des livres que la reine Isabelle vendit à Louis XII* ». Para além dos livros vendidos ao rei francês, Isabel de Balzo haveria de enviar a seu filho, Fernando de Aragão, Duque de Calábria, quando este se estabeleceu em Valência, o que restava da biblioteca da família. O recheio da biblioteca de D. Isabel foi, de certa maneira, conhecido através de um inventário elaborado aquando de uma venda que essa senhora realizou em 1523, em Ferrara, local onde viveu até ao fim dos seus dias. O rol foi recentemente publicado por Santiago López-Ríos, e nele nada encontramos sobre o *Portugais 5*<sup>328</sup>. Em anuência com o que vem escrito no achado, a rainha Isabel não enviou ao filho todos os livros que tinha consigo. Após a morte da soberana, sobrevinda em 1533, alguns volumes ficaram em Itália. O filho de Isabel de Balzo, Fernando, constituiu a sua própria corte em Valência e aí fundou também a sua livraria que continha o remanescente do que outrora fora a grande biblioteca dos reis aragoneses de Nápoles.

Houve um levantamento do conteúdo da biblioteca do Duque, datado de 1527, publicado por Paolo Cherchi e Teresa De Robertis, em 1990, ao qual não tivemos acesso<sup>329</sup>. Pelo que nos é dito por Gennaro Toscano, esse inventário divide-se em três partes: armas e bens móveis, manuscritos e livros e joias e tecidos. Contém 305 volumes, a maior parte manuscritos. Talvez esteja incluído noutro, i.e., porção de outro redigido anos mais tarde, no ano da morte de Fernando de Aragão, em 1550 e que compreendia 795 volumes. Este, no século XIX, foi impresso pela Biblioteca Universitária de Valência, local para onde transitou o legado livresco do Duque de Calábria, após ter permanecido por vontade testamentária do último descendente dos reis aragoneses de Nápoles, na biblioteca ao Mosteiro de San Miguel de los Reyes. Em Oitocentos, com a extinção das ordens religiosas, a coleção deu entrada na Biblioteca Universitária de Valência. Nesta relação dos livros do duque tão-pouco se vê sinal do *Portugais 5*. Toscano referia a necessidade de se compararem as três listas: a de 1527, a de 1550 e a de 1825<sup>330</sup>.

Após elencados todos estes movimentos, entre a Biblioteca dos reis de Aragão, em Nápoles, e a Biblioteca de França, continuamos a achar que a mais aceitável das

---

<sup>328</sup> Santiago López-Ríos, A new inventory of the Royal Aragonese Library of Naples, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV, 2002, pp. 201-202.

<sup>329</sup> Paolo Cherchi e Teresa De Robertis, Un inventario della biblioteca Aragonese, in *Italia medioevale e umanistica*, vol. 33, 1990, p. 109-347.

<sup>330</sup> Gennaro Toscano, *La Biblioteca (...)*, 2009, pp. 47-49.

hipóteses é aquela que aponta para Carlos VIII, como responsável pela entrada do atual *Portugais 5* na biblioteca real francesa. Assim sendo, só o estudo detalhado de inventários que existam ao tempo de D. Afonso V de Aragão, I de Nápoles e da Sicília poderá por fim à incerteza<sup>331</sup>. A questão da cota que o códice exhibe no último fólio e que foi reconhecida por Maria Helena Castro e Denise Bloch como sendo própria dos manuscritos oriundos da biblioteca napolitana dos reis de Aragão, poderá ser também decisiva na discussão deste problema. Mme. Bloch, à data da deslocação de Maria Helena Castro à Biblioteca de França, era já conhecedora do fundo dos manuscritos aragoneses da biblioteca de Nápoles. Quando Castro lhe mostrou a cota que está no último fólio do códice *Portugais 5*, a Conservadora da biblioteca francesa ficou surpreendida e identificou-a imediatamente como sendo da livraria aragonesa. Contudo, havia uma diferença entre a sigla do manuscrito português e as siglas constantes nos outros códices aragoneses examinados por Mme. Bloch e por De Marinis: a letra C que a precede. Delisle descrevia desta forma as cotas dos códices que vieram da biblioteca napolitana da segunda metade de Quatrocentos: “*Des cotes tracées probablement par une main française et composée d’un nombre en chiffres romains, soit seul, soit précédé de la lettre A ou de la lettre B et généralement suivi d’un parafe ayant une certaine analogie avec un grand 8 ouvert par le bas. Cette cote est ordinairement placée à la fin des volumes au bas de la*

---

<sup>331</sup> Tentámos por várias vezes que nos fosse cedida a tese de doutoramento do Dr. Gennaro Toscano, assim como outros artigos que o autor tem escrito sobre estes arrolamentos, mas, sem sucesso. Desde os anos 90 do século passado que o autor se tem dedicado ao estudo da biblioteca dos reis aragoneses de Nápoles. Propôs-se, na altura, a fazer uma revisão crítica à obra de De Marinis juntando estudos literários, paleográficos e artísticos, numa perspetiva de identificação dos códices da biblioteca napolitana dos reis de Aragão, que sabia andarem espalhados por Paris, Londres, Nova Iorque, Nápoles, Valência, Madrid e Cambridge, e deste modo provar que esta foi a biblioteca senhorial, mais rica e importante de Quatrocentos, em Itália. Nomeada e mormente a obra que resultou da tese de doutoramento: *La Biblioteca Real de Nápoles de Alfonso El Magnánimo al Duque de Calábria e La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, Valencia, 1998. Gennaro Toscano, *La Biblioteca (...)*, 2009, p. 58. Em 2007 Toscano partilhou a sua opinião acerca da cota, com João Dionísio. Considerava que a cota poderia ter sido introduzida depois da conquista de Nápoles em 1495, por Carlos VIII de França, ou que pode ser já uma cota da biblioteca de Blois, onde o códice permaneceu antes de passar para a biblioteca régia francesa”. João Dionísio, *Uma edição (...)*, 2011, p. 86 e nota rodapé n.º 3. Isabel Dias partidária da saída do códice parisiense do *Leal Conselheiro* de Portugal em 1440, tinha a mesma ideia: “*Se assim não aconteceu [D. Afonso V, o Magnânimo ter herdado o manuscrito da irmã, D. Leonor de Aragão], certo é que foi conduzido a Itália, em data que só a consulta dos inventários daquela Biblioteca poderia ajudar a precisar*”. Uma cópia (...), 1995, p. 47. O desconhecimento de Toscano a respeito de qualquer entrada nos inventários que estudou referindo o *Portugais 5* leva-nos a crer que efetivamente não está em nenhum deles registado, nem nos róis publicados precedentemente, a saber: G. Mazzatinti, *La biblioteca dei re d'Aragona*, in *Rocca S. Casciano*, Napoli, 1898, pp. CXVII-CXXVII; T. De Marinis, *La biblioteca (...)*, 1947-52 e 1969; G. Toscano, 'Rinascimento in Lombardia: i codici della biblioteca napoletana dei re d'Aragona acquistati da Georges d'Amboise', in *Croniques italiennes*, XIX, 1992, pp. 77-87; J. Alcina Franch, *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles*, 2 vols, Valencia, 2000; e P. Cherchi and T. De Robertis, 'Un inventario della biblioteca aragonesa', in *Italia medioevale umanistica*, XXXIII, 1990, pp. 109-347. Afora a de De Marinis, todas as outras obras não pudemos consultar.

*dernière page écrite*»<sup>332</sup>. No *Suplemento à La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, De Marinis reproduziu vinte e uma cotas aragonesas, mas nenhuma começava por C. A própria Denise Bloch, em artigo contido na mesma obra, refere as cotas, mas nunca pormenorizando a sua composição<sup>333</sup>. Recordando Morel-Fatio, se o *Portugais 5* foi o único manuscrito português a transitar de Fontainebleu para Paris, é natural que alguma distinção se introduzisse na sua cota. Talvez a diferenciação por nacionalidade e a unicidade do manuscrito seja a explicação para esta cota.

Um percurso que o terá colocado tão prematuramente fora da corte portuguesa justificará a aparente inexistência de cópias, não obstante a permanência de dois ou três arquétipos, que como dissemos atrás, o mais provável é terem subsistido apenas parcialmente<sup>334</sup>. Há referências ao *Leal Conselheiro*, de D. Duarte, feitas por Rui de Pina, Duarte Nunes de Leão, Frei Bernardo de Brito, mas são tão vagas que, como pensa Castro, o texto só foi de facto conhecido no século XIX<sup>335</sup>. Quando Rui de Pina assumiu as funções de cronista do reino, decorria o ano de 1490, as duas obras de D. Duarte já não restariam completas na corte. Na *Crónica de D. Duarte* o cronista refere-se, muito resumidamente e nos seguintes termos à produção literária do rei: “*fez um livro de Regimento para os que costumarem andar a cavallo e compoz por si outro aderençoado á Rainha D. Leonor, sua mulher, a que intitulou o Leal Conselheiro, abastado de muitas e singulares doutrinas, especialmente para os bens d'alma*”<sup>336</sup>. Percebe-se nitidamente que Pina apenas conhecia o título do *Leal Conselheiro*, mas não tinha o texto diante de si, nem tão-pouco dispunha de notícia mais completa sobre o seu conteúdo. Do *Livro da*

---

<sup>332</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. 117, cf. Léopold Delisle, *Cabinet (...)*, 1868, p. 218. Vide também Isabel Dias, *Uma cópia (...)*, 1997, pp. 105-124.

<sup>333</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. 118, cf. Tammara De Marinis, *La Biblioteca (...)* e *Suplemento (...)*, 1969.

<sup>334</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. 11; e Léon Bourdon, *Question de priorité (...)*, p. 7. Talvez seja verdade para o tempo que passou na corte francesa, mas julgamos menos aceitável para os anos, quase cinquenta, em que terá habitado a biblioteca da corte aragonesa.

<sup>335</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. XVII.

<sup>336</sup> Isabel Dias, *A arte (...)*, 1995, pp. 47-48, cf. *Crónica de D. Duarte*, cap. III. Afirmava Léon Bourdon: “*La précision avec laquelle est rédigée ce dernier passage [Chronica do Senhor Rey D. Duarte] laisse entendre que Rui de Pina avait eu accès à un manuscrit du Leal Conselheiro dont il savait qu'il n'était pas destiné à la publicité. Mais sa chronique étant demeurée inédite jusqu'en 1790, son témoignage passa totalement inaperçu*”. *Question de priorité (...)*, 1979, p. 3.

*Ensinança*, sabia que era um texto sobre a arte de montar a cavalo, mas não lhe conhecia sequer o título.

Como sugere Isabel Dias, é admissível que o texto do *Leal Conselheiro* tivesse ficado mais presente na memória coletiva, muito devido à permanência na corte, do *Livro dos Conselhos* de D. Duarte, coletânea de escritos do rei, parte deles aproveitados na composição do *Leal Conselheiro* (não esquecendo que o arquétipo, ou o arquétipo e outros textos intermédios em cadernos do LC e/ou do LE, em princípio, parciais ou fragmentários terão, nos primeiros tempos, após a cópia do LCLE de Paris, circulado pela corte, como vimos anteriormente). O próprio Rui de Pina serviu-se dele na redação da *Crónica de D. Duarte*<sup>337</sup>. O códice parisiense do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* iria manter-se durante séculos na Biblioteca de França e absolutamente ignorado em Portugal, como dissemos, até chegados ao século XIX.

Há, no entanto, uma confusão quanto ao descobridor do códice. A tese de que fora o 2º Visconde de Santarém a encontrar tal obra literária em França foi disseminada por Joseph Piel, mas não corresponde à verdade. Em 1979, Léon Bourdon publicou um artigo onde esclareceu quem havia dado a conhecer o códice na contemporaneidade, restabelecendo-lhe a justiça. Foi em 1804 que o Abade Corrêa da Serra o viu pela primeira vez. Só mais de quinze anos volvidos, em 1820, foi apresentado aos eruditos portugueses num artigo escrito para os *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras* “por uma Sociedade de Portugueses residentes em Paris”, com assinatura de Cândido Xavier<sup>338</sup>. Pela mesma altura, o 2º Visconde de Santarém, na “*Segunda Parte*” da “*Noticia*” dos

---

<sup>337</sup> Reformulou o conselho dado por D. Pedro a D. Duarte quando este subiu ao trono. Vide João Alves Dias, *Livro dos Conselhos (...)*, 1982, p. XIII e nota de rodapé n.º 2. *O Livro dos Conselhos de D. Duarte*, também conhecido por *Livro da Cartuxa de Évora*, tem a sua cópia mais antiga, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Não é certo que este título seja o primitivo, o qual constava no livro de apontamentos do rei, mas é o que intitula este apógrafo que datará do final do século XVI. Foi uma oferta do arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança, ao Convento da Cartuxa de Scala Coeli, sito nessa cidade. Na primeira folha lê-se: “*Liuro da Cartuxa de Scala coeli de que o Ilustrissimo e Reverendissimo senhor D. Teotónio de Bragança [sic] Arcebispo de Eborá fundador da mesma casa lhe fes doação*”. O texto original foi compilado ou mandado compilar por D. Duarte, a partir de um livro de anotações que andava sempre com o monarca e onde apontava todo o assunto que lhe despertasse interesse, para memória futura. Rui de Pina reporta-se a ele como: “(...) *livro, que consigo sempre trazia, de cousas familiares e especiais*”. Os escritos primevos terão sido redigidos entre 1423 e 1437-38, em concordância com as datas que figuram nos próprios apontamentos. Idem, pp. XIII-XVI. Vide relações textuais entre o *Livro dos Conselhos* e o *Leal Conselheiro* em Márcio Muniz, *Leal Conselheiro (...)*, 2005, pp. 573-585. O autor defende, como já antes Soares Amora, que D. Duarte organizou detidamente a sua obra, distribuindo pelas suas duas partes (corpo do texto e aditamentos finais), com critério literário, os excertos do *Livro dos Conselhos*.

<sup>338</sup> Léon Bourdon, *Question de priorité (...)*, 1979, pp. 8-9 e nota de rodapé n.º 22; e Soares Amora, *El-Rei Dom Duarte (...)*, 1948.

*Annaes das Sciencias*, publicada em 1821, dava conta de mais alguns manuscritos portugueses estantes na Biblioteca Real de Paris, mencionando entre eles, o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*<sup>339</sup>. Corrêa da Serra transcreveu da sua própria mão as duas obras de D. Duarte. Anos mais tarde, no início da década de 20 do século XIX, já depois da morte do abade, a transcrição foi doada pela família à Academia das Ciências de Lisboa. Passados vinte anos sobre a doação foram dadas à estampa, quase em simultâneo, as duas primeiras edições críticas da obra: uma da autoria de José Inácio Roquete, com introdução do Visconde de Santarém, impressa em Paris por J. P. Aillaud, em 1842; outra realizada pelo Barão de Vila Nova de Foz Côa, publicada pela Typographia Rollandiana, em Lisboa. Na introdução à edição Rollandiana, são nomeados dois autores que fizeram referência às obras de D. Duarte, os quais já mencionámos atrás. Nas palavras do Barão: “*De todos os auctores Portuguezes de que temos notícia e que podemos consultar, os primeiros que escreverão com mais individuação, sobre as obras do Sr. D. Duarte, forão os dous chronistas contemporaneos, Fr. Bernardo de Brito e Duarte Nunes de Leão*”. De Fr. Bernardo, transcreve o autor da dita edição: “*Escreveo [o Sr. D. Duarte] alguns tratados por mui bom estilo, em articular do fiel conselheiro, do bom governo da Justiça, de que eu vi uns grandes fragmentos em um livro pequeno, e mui antigo, e da Misericórdia, que naquelle tempo forão tidos em grande estima (...) deixou um livro de bem cavalgar e domar bem um cavallo*”. Sobre Duarte Nunes de Leão: “*(...) no cap. XIX, da Chronica daquelle monarca diz: «Na língua latina escreveo alguns livros de coizas moraes, e entre eles um tratado do regimento da Justiça e dos officiaes della, de que uma parte se vê ainda na Casa da Supplicação. Escreveo outro tratado dirigido à Rainha sua mulher, cujo título era do Leal Conselheiro. Fez outro livro para os homens que andão a cavallo, em que parece daria alguns preceitos de bem cavalgar e governar os cavallos»*”<sup>340</sup>. Portanto, como bem sintetizou Costa Marques, Frei

---

<sup>339</sup> Léon Bourdon, *Question de priorité (...)*, 1979, pp. 10-15 e nota de rodapé n.º 36.

<sup>340</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1995, p. 2 e pp. 111-113, cf. *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, Typographia Rollandiana, Lisboa, 1843, pp. V-VI. O Visconde de Santarém, na *Introdução* à edição de José Inácio Roquete, suportou a sua intervenção no artigo escrito em 1820, para os *Annaes das Sciências, da Artes e das Letras*, por Cândido Xavier. Por seu turno, Léon Bourdon afirmava que na edição Rollandiana, o autor, Francisco António de Campos, Barão de Vila Nova de Foz Côa, parafrazeara Cândido Xavier, na quase totalidade da sua “*Notícia*”. Léon Bourdon, *Question de priorité (...)*, 1979, p. 19. A conclusão a que todos os autores chegam, no fundo, é a mesma: pelo menos desde Rui de Pina que estas duas obras de D. Duarte já não se conheciam em Portugal. A juntar às edições críticas do século XIX, existem ainda a edição de Manuel Lopes de Almeida, *Leal Conselheiro*, in *Obras dos Príncipes de Avis*, Lello & Irmão Editores, Porto, 1981; e de João Morais Barbosa, *Leal Conselheiro (...)*, 1982.

Bernardo de Brito, Duarte Nunes de Leão, e seguindo-os Faria e Sousa e D. António Caetano de Sousa “(...) *havia* dado várias notícias das obras de D. Duarte, ora indicando-lhes insuficientemente o conteúdo, ora deturpando-lhes o título. Só Rui de Pina falou em Leal Conselheiro, mas de modo tão vago, que mostra que nunca o vira ou folheara (...) João Franco Barreto havia já encontrado, porém, na Livraria da Cartuxa de Évora, algumas obras compostas por D. Duarte, e D. António Caetano de Sousa havia-as publicado no tomo I das Provas da História Genealógica da Casa Real (...)”<sup>341</sup>.

Quer-nos parecer claro, a partir do anteriormente exposto, que as duas obras literárias de D. Duarte, o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança*, chegaram a Paris juntas num só volume, tendo essa entrada ocorrido, muito provavelmente, entre o final do século XV e o princípio do século XVI, como sempre defendeu Maria Helena Castro. O desconhecimento patente nas palavras dedicadas a estes dois textos pela historiografia coeva e moderna firmam a séria convicção de que este manuscrito, composto originariamente por dois textos unidos pela mesma capa, saiu da corte portuguesa logo a seguir à sua conclusão e terá permanecido em local – a corte aragonesa ou outra – onde foi muito pouco ou nada manuseado<sup>342</sup>.

Aires Nascimento, em 2006, admitia também que o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, estariam primitivamente juntos num só, dado não existirem registos do segundo nos inventários das livrarias que chegaram até nós<sup>343</sup>. Não aceita, no entanto, que D. Leonor o tivesse levado de Portugal. Na sua opinião este códice terá pertencido a outra personalidade. Os erros que o exemplar parisiense do *Leal Conselheiro* possui, levam o autor a crer que a cópia para D. Leonor mereceria maior

---

<sup>341</sup> F. Costa Marques, *Leal Conselheiro (...)*, 1973, pp. 11-12; e Léon Bourdon, *Question de priorité (...)*, 1979, pp. 4-7. Maria Helena Castro reproduz uma notícia escrita pelo Visconde de Santarém onde este explicita a mesma opinião: “*Ce prince célèbre composa un grand nombre d’ouvrages dont on trouve quelques-uns à la bibliothèque de la Chartreuse d’Évora. Si l’on en doit croire Barboza, l’auteur de la Bibliothèque Lusitana, on ne trouve en Portugal que onze compositions sorties de la plume de ce souverain, lesquelles furent recueillies dans un livre qui a pour titre Memórias Varias. Le père Souza en publia quelques-unes dans son inestimable Trésor (...)* mais les grands ouvrages de ce monarque n’ont pas été Jusqu’à présent découverts en Portugal, malgré les recherches suivies des savants depuis plus de deux siècles”. “*Leal Conselheiro*” (...), 1995, p. 122 e nota de rodapé n.º 19, cf. Paulin Paris, *Les Manuscrits François de la Bibliothèque du Roi*, III, Paris, 1840, pp. 335-343.

<sup>342</sup> Declarava em 2011 João Dionísio: “*Seja qual for a interpretação dada a esta cota, o manuscrito permaneceu aparentemente sem leitores durante séculos na Biblioteca Régia de França até ser descoberto pelo Abade José Correia da Serra (Bourdon, 1979). As duas primeiras edições, sensivelmente contemporâneas, vieram a lume em meados do séc. XIX (...)*”. Uma edição (...), 2011, p. 86.

<sup>343</sup> Continuidade é igualmente inteligível, quer no texto, quer na iluminura.

rigor. Avança, então, com os nomes do Infante D. Pedro e de seu filho, o Condestável D. Pedro, porventura mais perto do interesse literário desde sempre demonstrado pelo primeiro, do que do regresso do segundo a Portugal. Nascimento não afasta a possibilidade de o códice ter passado pelo reino de Aragão, mas antes pela mão do Condestável e não por intermédio de D. Leonor. A estima que teria o Infante D. Pedro pelas obras do irmão, D. Duarte, delineia viável ter legado este manuscrito ao seu filho. Mas não o vemos no rol da livraria do Condestável, conquanto as menções nesse catálogo distorçam a compreensão dos títulos. Por isso, questiona-se o grau em que o registo estaria ou não completo, o que deixa margem de sustentação à teoria. Se bem que argumento análogo pode ser usado para apoiar a tese contrária, pois a incompletude dos catálogos das livrarias é sempre admissível, pelo que podemos presumir o mesmo para o inventário da biblioteca de Blois, de 1518, onde o *Portugais 5* não consta.

Visto de outro prisma, da constituição interna do códice, o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança* reunidos num só volume, não suscitam deveras qualquer dúvida quanto à sua contemporaneidade: a uniformidade da letra, a linearidade do programa decorativo e mesmo da estrutura do códice, demonstram a intenção primeira de os organizar desta forma, como já o havia notado Aires Nascimento, e depois Susana Pedro<sup>344</sup>.

Findado o ponto da situação com a questão do percurso do códice, cabe somente apresentar algumas considerações sobre os usos, comentadas por Maria Helena Castro e João Morais Barbosa, autores das duas mais recentes edições do texto do *Leal Conselheiro* e por João Dionísio, autor da edição digital. Propunha Helena Castro que o texto do *Leal Conselheiro* não estava reservado à leitura em voz alta, era antes uma redação para ser lida em privado “*em ambiente de recolhimento*”. Não obstante, acrescentou: “(*...*) o *objectivo deliberado da obra era pôr à disposição de um público – a nobreza e os que mais chegados estavam à corte – um conjunto de normas e modelos de conduta, que tinham por base, na sua maioria, a experiência pessoal de D. Duarte como monarca e como cristão*”<sup>345</sup>. Nessa linha de raciocínio, João Morais Barbosa dizia que a “*sede de saber*” se transformava em ensinamento que o rei desejava transmitir aos outros. Esta foi, pois, uma das razões pelas quais nasceram o *Leal Conselheiro* e o *Livro*

---

<sup>344</sup> Aires Nascimento, *Ler contra o tempo (...)*, 2012, p. 527.

<sup>345</sup> Maria Helena Castro, *Leal Conselheiro (...)*, 1999, p. XV.



*da Ensinança*<sup>346</sup>. João Dionísio chamou a atenção para a utilização que dele fizeram, pelo menos, Fernão Lopes, na Crónica de D. João I e Gomes Eanes de Zurara, na Crónica da Tomada de Ceuta (terceira e última parte da Crónica de D. João I)<sup>347</sup>.

### **1.6. Livro da Virtuosa Benfeitoria, Manuscrito Cofre nº 12, da Biblioteca Municipal de Viseu e Manuscrito cota 9/5487, da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid**

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria* é uma reflexão filosófica sobre o *bem-fazer*, ou a *benfeitoria*, e a aplicação dessa conduta na vida política<sup>348</sup>. Não se resume apenas a uma tradução do *De Beneficiis* de Séneca. É uma compilação que, embora largamente sustentada na obra do pensador romano, engloba uma vasta seleção de outros autores clássicos e cristãos, cujas lições foram sujeitas à ponderação do autor<sup>349</sup>. Sendo a obra de Séneca compacta e de difícil entendimento, D. Pedro propôs-se dar desenvolvimento aos temas aí tratados e que mais significado tinham para o texto que desejava conceber. Esta composição enquadra-se no domínio da produção livresca levada a cabo pelos primeiros príncipes de Avis evidenciando um eminente valor literário e linguístico<sup>350</sup>.

Segundo as palavras de Adelino Calado: “O Livro da Virtuosa Benfeitoria [ao contrário do Livro da Montaria e do Leal Conselheiro e Livro da Ensinança], é uma obra completa, rigorosamente planeada e tenazmente desenvolvida em toda a sua extensão de acordo com o plano previamente estabelecido (...) Precedido de uma dedicatória que tem todas as características de um prefácio (...) apresenta um conjunto de capítulos introdutórios (I a VI do livro I), um texto uniformemente desenvolvido e um novo conjunto de capítulos que fazem o remate (IX a XI do livro VI)”<sup>351</sup>. Apresenta prólogos e

---

<sup>346</sup> João Morais Barbosa, *Leal Conselheiro (...)*, 1982, p. 11.

<sup>347</sup> João Dionísio, *Uma edição (...)*, 2011, pp. 85-92.

<sup>348</sup> Adelino de Almeida Calado (ed. crítica, introd. e notas), *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Acta Universitatis Coninbrigensis, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1994, p. VIII. Vide definição do conteúdo literário em Costa Pimpão, *História da Literatura (...)*, 1959, p. 132.

<sup>349</sup> Idem, p. VII. Disse-o também Alberto Martins de Carvalho, *O Livro da Virtuosa Benfeitoria: esboço de estudo*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925, p. 34.

<sup>350</sup> Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, pp. VII e p. L.

<sup>351</sup> Idem, pp. XLI e XLII.

conclusões, a começar e a acabar cada capítulo. Define-o uma organização exemplar das matérias expostas, quer ao nível da estruturação geral do livro, quer ao nível mais interno, de ordenação dos temas e ideias explanados. O primeiro capítulo de cada livro funciona como prólogo e dentro de cada capítulo o arranjo do texto obedece sempre à mesma configuração: introdução, apresentação do tema e discussão, e conclusão. Os capítulos com que se inicia e termina a *Virtuosa Benfeitoria* distinguem-se sobremaneira dos restantes. Adelino Calado viu nesta particularidade o movimento cíclico que remete para Deus: o começo e o fim de todas as coisas. O livro começa com uma composição menos teórica, por comparação com aquilo que encontramos no desenvolvimento, e no fecho torna à mesma forma. Inclusive: “(...) a última frase é precisamente igual à primeira: «... Deus que he geral começo e fim»”<sup>352</sup>.

No que respeita ao título, ele não aparece em local próprio, em nenhum das duas cópias iluminadas do século XV, uma, da Biblioteca Municipal de Viseu, e outra, da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid. No manuscrito de Viseu, a abrir a *tavoa*, está a frase: “*Este trauctado da virtuosa benfeytoria*”. O de Madrid possui a mesma passagem. Mas no *incipit* que o de Viseu não tem, escreveu-se “*Começasse o liuro da vertuosa benfeytoria*”. Dentro do próprio texto achamos um capítulo, o IV do livro I, que trata justamente do nome que se deu à obra, e diz: “(...) parece me que deve ser entitulado *Livro de vertuosa bemfeytura*”, e “(...) representa todo ben que he feyto per algũu com boa ordenança”<sup>353</sup>. Dos seis livros que compõem o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, o primeiro define a benfeitoria, o segundo descreve as diferentes categorias da benfeitoria, o quarto fala do pedido, o quinto da receção, o quinto da gratidão e o sexto da perda da benfeitoria.

Em observância ao Evangelho e à moral de Séneca, D. Pedro redigiu um texto dedicado, acima de todos os destinatários, aos príncipes da cristandade. Em termos genéricos, a benfeitoria devia ser posta em prática e ensinada pelos príncipes que no Evangelho são classificados como os *benefici*. Eles são a cabeça das cadeias de

---

<sup>352</sup> Idem, p. XLII-XLVIII.

<sup>353</sup> Idem, pp. XVIII-XIX.

beneficência. Oferecendo o favor ligam o recetor da benesse a essa corrente de reciprocidade benfazeja, retribuindo o dito recetor com o seu serviço<sup>354</sup>.

As variantes introduzidas pelos copistas/compiladores em cada transcrição do texto fonte origina uma cadeia de referenciais filológicos. Esta ciência, a filologia, tenta, então, descortinar, na prática, as dependências e as conexões linguísticas, literárias, históricas, entre outras, de molde a estabelecer famílias de textos e definir as relações entre si. Da relação textual entre os dois únicos códices iluminados, do século XV, retiramos que o manuscrito de Madrid, M, não é cópia do manuscrito de Viseu, V, como ficou cabalmente demonstrado por Adelino Calado, autor da mais recente edição crítica da *Virtuosa Benfeitoria*<sup>355</sup>. Demais, a urgência de acabamento de V torna muito improvável que tenha servido de fonte a M, depois de estar terminado. A cópia de ambos os códices terá sido, sim, efetuada quase em simultâneo, por duas pessoas distintas, e a partir do texto primitivo que estaria em cadernos, permitindo desse modo a transcrição paralela. Esta explicação derivativa foi “(...) *garantida pela sua coincidência quase total, aliada à presença de erros comuns (...) atribuíveis ao arquétipo*”. M é o manuscrito mais próximo do texto primitivo. V e M derivam diretamente desse arquétipo, fonte comum aos dois. A premência na concretização, pelo menos, de V, não autoriza a suposição de que tenham existido textos intermediários. Admitiu, pois, Calado que existiu um texto original, ou texto fonte, ou arquétipo, do qual derivaram de forma direta V e M, também, porque, os dois comungam de um conjunto bem identificado de erros, situação que é compreensível, devido à circunstância de esses erros constarem do modelo que lhes foi comum<sup>356</sup>.

Em 1418 Portugal estava sob a ameaça de voltar a ser invadido por Castela. Nas cortes que se reuniram em Santarém, nesse ano, D. Duarte perguntava ao Infante D. Pedro em que pé andava o livro que lhe havia pedido que escrevesse. D. Pedro respondeu: “(...) *por percebimento da guerra sperada com os castelãos (...) que ia era fyndo segundo o*

---

<sup>354</sup> Robert Ricard, L’Infant D. Pedro de Portugal et “O Livro da Virtuosa Bemfeitoria”, in *Bulletin des Études Portugaises*, Coimbra Editora, Limitada, 1954, pp. 19-20.

<sup>355</sup> Já Inocêncio da Silva e Luís Afonso Ferreira alertavam para a importância crucial do códice de Madrid numa conveniente futura edição do texto da *Virtuosa Benfeitoria*. Inocêncio da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez (cont. e ampliados por Brito Aranha)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1998; e Luís Afonso Ferreira, Algumas considerações à volta dos manuscritos do “Livro de Virtuosa Bemfeitoria”, in *Biblos*, 25, Coimbra Editora, Coimbra, 1949, pp. 488-508.

<sup>356</sup> Idem, pp. LXXXI-LXXXIX.

*preposito e tençom primeira (...) que pareçiam bem dignas de emmenda (...) e auendo emmenda com tall adimento, quall eu tynha em minha tençom, seria huum liuro assaz perteeçente pera os prinçipes e grandes senhores (...) de o acabar muyto duuidaua (...) nom perteençia aos cuidados da guerra mesturas de pensamentos que fossem alheos*<sup>357</sup>. Daqui se depreende que, nessa altura, D. Pedro terminara o livro prometido ao irmão D. Duarte: o *Livro do Benefício*, escrito com base no *De Beneficiis*, de Séneca. No entanto, a conjuntura política não lhe deixava tempo de emendar “*muy e muytas cousas*” que tinha em mente, para tornar aquele primeiro escrito numa obra mais *suficiente*. Pretendia desenvolver o tema abordado por Séneca: a questão do benefício, ou como veio a chamar mais tarde, da benfeitoria<sup>358</sup>. A solicitação militar de D. João I não lhe permitiu dar seguimento à empresa, que acabou por delegar ao seu confessor, Frei João Verba. Conforme consta da dedicatória, D. Pedro deixou ao frei o texto da primeira redação, o *Livro do Benefício*, e o *De Beneficiis* de Séneca. O frade completou assim, mais satisfatoriamente, a obra. Esclareceu, a este propósito, D. Pedro na dedicatória: “*E do acabamento do livro eu dey encomenda ao leçençeador frey Johão Verba meu confessor, fazendo per outrem o que de acabar per mÿ entonces era embargado; E elle tomou aquelle livro que eu tynha feyto, E tambem outro que fez seneca em que me eu fundara: e apanhou o que achou em elles que fosse bem dicto ou bem ordenado. E corregendo e acrescentando o que entendeo seer compridoiro, acabou o lyvro adeante scripto*”<sup>359</sup>. Segundo Adelino Calado, D. Pedro e Frei João Verba estipularam um plano antes de se

---

<sup>357</sup> Joaquim Costa, *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria do Infante Dom Pedro*, 2ª ed., Biblioteca Pública Municipal, Porto, 1940, p. CIX.

<sup>358</sup> Numa tentativa de aproximar a obra dos ideais cristãos. Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, p. XX; cf. Luís Afonso Ferreira, “O Livro de Virtuosa Bemfeitoria” *do infante Dom Pedro com a colaboração do licenciado Fr. João Verba. Esboço de edição crítica do Primeiro Livro com Introdução Histórico-Literária, restituição de texto, comentário paleográfico e ortográfico e pequeno glossário*, 2 vols., Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1948.

<sup>359</sup> Alberto Martins de Carvalho, *O Livro (...)*, 1925, p. 15. Adelino Calado foi o primeiro a falar explicitamente na coautoria de Frei João Verba. Nenhum outro autor que antes tivesse estudado o tema se atreveu a fazê-lo. Limitavam-se a assumir uma parceria. Vide Manuel Paulo Merêa, As teorias políticas medievas no “Tratado da Virtuosa Bemfeitoria”, in *Revista de História*, Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos, n.º 8, 1919, pp. 5-21; e Martins de Carvalho, *O Livro (...)*, 1925, p. 11. Alguns adotaram posições extremadas defendendo que o frade não tivera qualquer participação na realização do texto, como foi o caso de Joaquim de Carvalho, *Sobre a erudição (...)*, 1949; e Joseph Piel, *Livro dos Ofícios de Marco Tulio Ciceram o Qual Tornou em Linguagem o Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, ed. crítica, segundo o ms. de Madrid, anotada e acompanhada de glossário por J. M. Piel*, Universidade de Coimbra, 1948; ou pelo contrário, reiterando que o *Livro da Virtuosa Bemfeitoria* saíra, na íntegra, do punho do freire. Vide Dias Dinis, Ainda sobre a identidade de Frei João Verba, in *Itinerarium*, n.º 3, Ed. Franciscana, Braga, 1957, pp. 479-485; e Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, pp. LIV-LV.

lançarem à segunda redação. O infante escreveu os quatro primeiros capítulos do livro I, e os restantes redigiu-os o seu confessor. Mas a esta segunda redação Calado coloca a hipótese de ter de se juntar uma terceira (já cogitada por Luís Afonso Ferreira) que consistiu em aditamentos feitos por D. Pedro, nos quais o Infante relaciona determinados trechos da segunda redação com acontecimentos seus contemporâneos. De tal modo saltam à vista estas adições, que se identifica perfeitamente a continuidade entre o texto que está adiante e o que lhe fica atrás<sup>360</sup>. Este esquema redaccional resultou muito útil à datação da *Virtuosa Benfeitoria*. Em especial, dois acrescentos da autoria do Infante: a Carta de Bruges, escrita por D. Pedro a D. Duarte em 1426, e que foi inserida no Livro em versão resumida; e uma referência a Itália, onde D. Pedro esteve entre o segundo e o terceiro trimestres de 1428.

Se a primeira adição nos situa a versão final da *Virtuosa Benfeitoria* em data posterior a 1426, o segundo localiza-a temporalmente entre 1428-29. As incorporações poderão ter sido realizadas pelo Infante D. Pedro, depois do seu regresso a Portugal (setembro de 1428), porventura, entre o final de 1428 e o princípio de 1429. Aliás, há uma passagem no Livro que remete para o dia da Anunciação, dia 25 de março, como o dia do acabamento, ou mais precisamente, dia em que se estava a terminar o texto da terceira redação. Sabendo-se que D. Pedro estava em Itália, em março de 1428, esta data reporta necessariamente a 1429<sup>361</sup>. No capítulo IX do livro VI, D. Pedro invoca o sítio de

---

<sup>360</sup> Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, pp. XXVI-XXX. Martins de Carvalho entendia que a D. Pedro coubera “(...) a glória de ter sido quem achou a ideia e fez a primeira tentativa na realização desse pensamento”. O Livro (...), 1925, p. 34. Paralelamente, Joaquim Costa, via em Frei João Verba um colaborador e em D. Pedro, o pensamento orientador por detrás da obra. *O Livro (...)*, 1940, p. CI. Frei João Verba incrementou a segunda redação apoiando-se no texto da primeira e no opúsculo de Séneca, mas mais significativo do que isso, participou no planeamento do quê, e de como seria o desenrolar do escrito inicial. Uma “(...) exposição e argumentação de tipo escolástico, permitem distinguir com facilidade o que foi redigido por Verba e por D. Pedro. (...) podemos afoitamente admitir que são de sua autoria [do frei] os trechos de mais densa erudição (...)”. Os passos assinados por D. Pedro são, na sua maioria, de fácil identificação. Há outros, porém, onde a linha divisória entre intervenções não é de todo clara. A sinalização relativamente simples dos capítulos redigidos pelo Infante deve-se a quatro ou cinco ordens de razão principais: porque constituem quebra evidente da narrativa, porque neles se emprega a primeira pessoa do singular, porque incluem o narrador no grupo dos príncipes, porque evocam D. João I enquanto pai; e porque juntam exemplos da atualidade a temas abordados pelo autor clássico, em passos de “*prosa ritmada*” ou “*poéticos*”, onde se fez largo uso da “*metáfora, alegorias e imagens*”. Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, pp. LVI e LIX-LX. O estilo literário diferenciador de D. Pedro foi também abordado por Martins de Carvalho, O Livro (...), 1925, pp. 18-19; e por Joaquim Costa, *O Livro (...)*, 1940, pp. CX-CXII.

<sup>361</sup> O autor ao atribuir a autoria dos capítulos IX, X e XI, os últimos da obra, a D. Pedro, objetava a hipótese de Dias Dinis, de o original da *Virtuosa Benfeitoria* ser datável dentre 1418 e 1423. Oliveira Martins localizou-o no intervalo temporal de 1428 e 1433 e Lindley Cintra considerava-o pouco anterior a 1433 (o limite *ante quem* de 1433 foi imposto pela data da morte de D. João I, dado que na dedicatória do Livro D. Duarte é nomeado ainda por Infante). Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, pp. XXXIII-XXXVII; A. J.

Penela, como aquele onde estava a concluir o Livro<sup>362</sup>. Nessa localidade D. Pedro tinha seus paços e estando já em Portugal quando ultimou a obra, certifica-se, também por esta via, a tese de conclusão no ano de 1429<sup>363</sup>. Para Calado é perfeitamente verosímil que, quer D. Pedro, quer João Verba tenham trabalhado no Livro durante a viagem do Infante pela Europa<sup>364</sup>. Mormente o confessor, por ter maior disponibilidade de tempo. A segunda e a terceira redações terão levado dez anos a estarem prontas, labor demorado, como se depreende pelo desabafo de D. Pedro: “*agora de todo é já acabado*”. A segunda versão, ou a parte de João Verba, estaria terminada em 1425<sup>365</sup>. Continuou a ser melhorada e foi revista e acrescentada por D. Pedro a partir de setembro de 1428. Calado mencionou ainda outra conclusão importante: atendendo a estas datas, na realidade, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* fora das primeiras obras literárias elaboradas pelos príncipes de Avis. É anterior às obras de D. Duarte e à crónica de Fernão Lopes, e presumivelmente composta ao mesmo tempo que o *Livro da Montaria* de D. João I<sup>366</sup>.

Ao contrário do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, de Viseu, que só inclui este texto, o de Madrid tem apenas a tradução do *De Officiis*, de Marco Túlio Cícero. Piel provou como sendo da autoria do Infante D. Pedro a tradução deste *Livro dos Ofícios*, conforme

---

Dias Dinis, Ainda sobre (...), 1957, p. 484; Oliveira Martins, *Os filhos de D. João I*, 1ª ed., Ulisseia, Lisboa, 1998; e Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009.

<sup>362</sup> Concorde com a asserção Salvador Dias Arnaut em: O Infante D. Pedro, Senhor de Penela, in *Biblos*, Actas do Congresso Comemorativo do 6º Centenário do Infante D. Pedro, vol. LXIX, Universidade de Coimbra, 1993, pp. 173-217.

<sup>363</sup> Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, pp. XXXIX-XL.

<sup>364</sup> Vide a descrição do itinerário da viagem, e.g., em: Martins de Carvalho, *O Livro (...)*, 1925, p. 9.

<sup>365</sup> Não é consensual entre os autores a duração da viagem de D. Pedro pela Europa. Houve quem acreditasse que o roteiro incluiu o Médio Oriente e a Terra Santa, e quem achasse que o Infante só circulou pela Europa. Os primeiros defendiam um intervalo temporal que vai de 1418 a 1428, os segundos criam num período mais reduzido entre 1425 e 1428. Tendo ocorrido em viagem ou em Portugal, e julgamos que ambas as hipóteses são aceitáveis, o certo é que em 1425 estava finalizada a contribuição de Frei João Verba. Partidários do hiato maior eram Oliveira Martins e Ângelo Ribeiro que se fundaram em Gomes de Santo Estevão, *Livro do Infante D. Pedro de Portugal, o qual andou a sette partidas do mundo*, 1544. Contra esta tese estavam Carolina Michaëlis de Vasconcelos – que, inclusive, apoiava a sua tese num documento, datado de 1420, que, segundo a autora, comprovaria a presença de D. Pedro em Portugal nesse ano – Esteves Pereira, Martins de Carvalho e Costa Pimpão. Fortunato de Almeida colocava a partida entre 1418 e 1425, cf. Robert Ricard, *L’Infant (...)*, 1954, pp. 2-3.

<sup>366</sup> Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, p. XXXVIII. Outros autores apontaram uma data anterior a 1425 não levando em conta a questão das duas redações: Maria Helena da Cruz Coelho, O Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, in *Biblos*, vol. LXIX, 1993, pp. 15-57; A. J. Dias Dinis, Ainda sobre (...), 1957, p. 484; Costa Pimpão, *História da Literatura (...)*, 1959, p. 196; e Maria Helena da Rocha Pereira, Helenismos no “Livro da Virtuosa Benfeitoria”, in *Biblos*, n.º 57, Coimbra, 1981, p. 318.

o intitulou o Infante-regente, deitando por terra as opiniões contrárias de Inocêncio da Silva e José Joaquim Nunes<sup>367</sup>. Estes autores punham em causa o traslado ter saído do punho de D. Pedro, por duas passagens na carta dedicatória, que Piel resolveu brilhantemente, pois, na verdade não eram de todo consistentes<sup>368</sup> (p. V). Rui de Pina, na *Crónica de D. Afonso V*, também lhe atribuiu a autoria: “(...) elle tirou de latym em linguaagem o Regimento dos Pryncipes que Frei Gil Correado compos, e assy tirou o Lyvro dos Offycios de Tullio e Vegecio de Re Militari, e compos o livro que se diz da Virtuosa Bemfeytoria com huma confissam a qualquer Christão muy proveytosa (cap. 125)”. No mesmo sentido vai a seguinte inscrição que encontramos na lista dos livros de D. Duarte: “Marco Tullio, o qual tirou em lingoagem o Ifante D. Pedro”. Por fim, os factos de D. Pedro ter realizado outras traduções de latim para vulgar; de a dedicatória do *Livro dos Offícios* aludir à vida do seu autor, que, pelo que vem escrito, só se pode identificar como sendo D. Pedro; de o estado de espírito de quem traslada não ser próprio de um letrado de profissão, pois lamenta o pouco tempo que podia dedicar aos trabalhos literários. Na biblioteca do Condestável D. Pedro havia um *De Officiis*, em latim<sup>369</sup>, que poderá ter aí chegado vindo da biblioteca do Infante D. Pedro, seu pai.

O *De Officiis* foi uma oferta do Infante D. Fernando, ao sobrinho D. Pedro. Então: “[D. Pedro] (...) entusiasmou-se em lê-lo e traduzi-lo”. É um guia prático, como lhe chamou Piel, da “*arte de bem fazer*”. A palavra *officium* deriva diretamente do termo grego e não tem o significado que inspira, em português. O latinismo *ofício*, que D. Pedro preferiu manter, exprime na realidade, *dever*. Afonso de Cartagena, bispo de Burgos, integrou as embaixadas que vieram a Portugal para o negócio de pazes com Castela, entre 1421 e 1422. Durante esta estada terminou a sua tradução para castelhano do *De Officiis* (o que eventualmente terá motivado D. Pedro a fazer o mesmo para português), e traduziu ainda para português, a pedido de D. Duarte, a *Retórica*, de Cícero. Segundo Piel o traslado foi realizado entre 1433 e 1438, talvez mais perto da última data porque D. Duarte incluiu vários trechos no *Leal Conselheiro*. Pelo que é dito na obra, D. Pedro começou a

---

<sup>367</sup> Inocêncio da Silva, *Diccionario* (...), 1998; José Joaquim Nunes, Martins de Carvalho e Barbosa Machado também duvidavam da atribuição de autoria a D. Pedro, sendo que o último sugeria mesmo o nome de Vasco Fernandes de Lucena. Martins de Carvalho, *O Livro* (...), 1925; e Academia das Ciências de Lisboa, *Bibliografia Geral Portuguesa*, 2 vols. Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa, 1941-1942, p. 497.

<sup>368</sup> Joseph Piel, *Livro dos Offícios* (...), 1948, p. V.

<sup>369</sup> Idem, cf. Carolina Michaëlis, *Tragédia* (...), 1922, p. 125.

ler mais detidamente o texto latino um ano antes de entregar a tradução: “(...) *em este ano passado tomey afeição a leer per elle*”<sup>370</sup>. Aires Nascimento, citando María Morrás, diz que a tradução foi começada em 1424 e terminada não antes de 1431, dado no prólogo haver referências “(...) *às campanhas contra os aragoneses (1429) e contra Granada (verão de 1430-1431)*”<sup>371</sup>. O *De Officiis* foi uma obra familiar na corte dos reis de Portugal, da primeira metade do século XV. D. Duarte utilizou-o na composição do Leal Conselheiro e Gomes Eanes de Zurara relatou que na partida para Ceuta, em 1415, os discursos de exortação proferidos socorreram-se de Cícero, no *De Officiis*<sup>372</sup>.

Dediquemo-nos agora às descrições codicológicas, paleográficas e artísticas dos dois códices. Em anuência com Adelino Calado, o manuscrito de Viseu: “*Está escrito em letra gótica semi-cursiva sobre pergaminho e contém 129 fólhos 290 X 196 mm, dos quais os primeiros quatro inumerados. Destes, todo o primeiro e o recto do segundo inserem a dedicatória de D. Duarte, e o verso do segundo e os dois restantes contêm a taboa dos capítulos. No quinto fólho começa o texto e com ele a numeração, na margem inferior. O primeiro fólho inumerado e o primeiro numerado têm as margens iluminadas com motivos fitomórficos variadamente coloridos. As letras iniciais da dedicatória e de cada um dos seis livros que constituem o texto estão iluminadas a cores e ouro. Também a inicial de cada capítulo é acompanhada por uma decoração mais simples, a azul e vermelho, que se ramifica pela margem respectiva. No interior das letras os motivos são todos abstractos ou fitomórficos estelizados*”<sup>373</sup>. Detetou o autor **três iniciais de capítulo pintadas erroneamente**: no capítulo XVII do livro I, no capítulo VIII do livro IV e no capítulo IV do livro VI. A inicial do último capítulo do livro ficou por pintar.

**Faltam o incipit e explicit de todos os livros** e Calado sugere que talvez o espaço deixado nessas zonas do texto (maior do que aquela deixada entre capítulos) tivesse esse fim. Tem **vários erros e omissões** o que denota um trabalho de cópia pouco zeloso. Para

---

<sup>370</sup> Idem, p. I.

<sup>371</sup> Aires Nascimento, Cícero em Portugal: momentos de humanismo cívico, em *Ler Contra o Tempo (...)*, 2012, pp. 677-703 e nota de rodapé nº 23, cf. María Morrás, Repertório de obras, mss y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1384-1456), in *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, 1991, pp. 213-248.

<sup>372</sup> Idem, pp. 688-689, cit. Charity Cannon Willard, Isabel of Portugal, patroness of Humanism, in *Miscellanea di tudi e ricerche sul quattrocento francese*, cur. Franco Simone, Turim, 1967, pp. 517-545.

<sup>373</sup> Os negritos são nossos. Adelino Calado, *Livro da Vertuosa (...)*, 1994, p. LXIX. Vide também o Inventário dos códices iluminados até 1500, Distrito Viseu, vol. 2, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, Inventário do Património Cultural, 2001, p. 217.



Calado, as epígrafes dos capítulos são todas da mão do escriba. Revela, paralelamente, uma correção rápida. Possui apenas três emendas ao texto realizadas por mão diferente da do escrevente. No dizer do autor: “*No fundo, o códice V parece enfermar de erros idênticos aos que afectam o manuscrito do Leal Conselheiro preparado para a biblioteca de D. Duarte. Ao que parece, os manuscritos luxuosamente decorados não eram objecto de revisão cuidada, talvez para não prejudicar o seu aspecto estético*”<sup>374</sup>.

Martins de Carvalho, por seu turno, na década de 20 do século XX, dizia a respeito da encadernação: “*(...) presumindo-se que as capas, de madeira recoberta, tivessem sido primitivamente ornadas a prata. Estava o códice, ao que me disseram, esquecido detrás de uma estante, e daí o desenterraram os acasos de uma arrumação*”<sup>375</sup>. Luís Afonso Ferreira referia apenas o *relativo luxo* com que deviam ter sido recobertas as capas de madeira “*de coiro vermelho ou cor semelhante*”. Cada plano teve cinco brochos e “*dois fechos de prata dourada*”<sup>376</sup>. A rica encadernação e decoração dos fólios, assim como a letra cuidada do texto e a divisa de D. Duarte na margem de cabeceira, a abrir a dedicatória, levou os estudiosos a concordar que este será o códice oferecido por D. Pedro a D. Duarte<sup>377</sup>.

Quanto ao manuscrito de Madrid, e ainda segundo Calado, este: “*(...) é um códice pergamináceo de 228 fólios de 290 X 210 mm, ocupados por uma mancha de 193 X 130 mm. Do total de fólios, 141 são ocupados pelo Livro da virtuosa benfeitoria e, após um fólio em branco, os restantes contêm a tradução portuguesa do De officiis de Cícero, feita pelo Infante D. Pedro. O texto que nos interessa está escrito em letra gótica caligráfica, de pendular regularidade no traço, com capitais iluminadas no início da epígrafe da dedicatória, no início do texto desta, no início de cada livro e no capítulo XI do livro VI. É também regular ao longo de todo o códice o número de linhas por página*

---

<sup>374</sup> Adelino Calado, *Livro da Vertuosa (...)*, 1994, p. LXXIII.

<sup>375</sup> Martins de Carvalho, *O Livro (...)*, 1925, p. 14.

<sup>376</sup> Luís Afonso Ferreira, *Algumas considerações (...)*, 1950.

<sup>377</sup> Luís Afonso Ferreira e Esteves Pereira eram partidários desta teoria, crendo mesmo Pereira que o manuscrito de Viseu seria o manuscrito original e os restantes, cópias dele. Adelino Calado, *Livro da Vertuosa (...)*, 1994, p. LXIX. Joaquim Costa também defendia a mesma ideia de destinatário. Montou pequena descrição codicológica que em nada acrescenta à de Adelino Calado. Joaquim Costa, *O Livro (...)*, 1940, pp. CXIII-CXIV.

– *trinta e sete* – mas há algumas pequenas fugas ao rigor do alinhamento do texto à direita.

O códice é composto por **um caderno de quatro fólhos**, que contém a dedicatória e o sumário dos capítulos, e **mais dezoito cadernos de oito fólhos** completados por um fólho suplementar. Na última página de cada caderno aparece a **chamada para o seguinte**, ao centro da margem inferior. As chamadas asseguram que o texto está completo.

A **primeira página de cada livro tem as margens iluminadas**, a emoldurar o texto incompletamente, com motivos diferentes de livro para livro, e as **iniciais dos capítulos** decoradas a **vermelho e azul**, com ramificações de traço fino ao longo da margem respectiva. Há também **capitais decoradas** no início da lista de capítulos de cada livro na «**tavoa**» localizada entre a dedicatória e o início do texto. As **iniciais dos capítulos** são, na sua maioria, decoradas com **motivos abstractos ou fitomórficos estelizados**". **Quatro iniciais de capítulo** contêm **símbolos heráldicos**, três de D. Pedro: corpo e alma das suas armas e um escudo de Avis. Deparamo-nos ainda com figuras humanas e animais dentro das capitais ou no prolongamento das filigranas<sup>378</sup>. As **emendas** estão presentes e foram elencadas em cinco tipos: linhas de pontos por baixo das letras ou palavras a excluir; letras ou palavras sobrepostas à palavra a retificar, que indicam o que seria para suprimir; rasuras, com traço simples sobre as palavras incorretas; apagar (raspar) e reescrever; remissão para a margem quando não se consegue corrigir dentro da área do texto. Os emblemas heráldicos do Infante D. Pedro, a opulenta decoração, a letra aprimorada e a revisão atenta levaram os autores a encarar este manuscrito como aquele que pertenceu à livraria do Infante-regente.

Em 2012, saiu na Viseupédia, publicação mensal dedicada ao património do Concelho de Viseu, uma descrição codicológica do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Do que continha essa exposição que seja complemento ao que foi apresentado acima, trataremos agora<sup>379</sup>: o **pergaminho** é de **origem ovina**, de cor amarelo-claro, homogéneo, de grande qualidade e com apenas 0,1 mm de espessura. O códice inclui **onze cadernos**, dos quais **nove sénios, um quínio e um septénio**. A estrutura básica dos cadernos é o bifólho. **Não cumpre a Regra de Gregory**, exibindo várias anomalias a esse respeito. A **proporção**

---

<sup>378</sup> Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, pp. LXXIII-LXXV.

<sup>379</sup> O que constará aqui será um resumo dessa análise codicológica e não o seu tratamento exaustivo que deixaremos para o próximo capítulo.

que esteve na base de cálculo da caixa de texto é o **duplo retângulo de Pitágoras**. A **justificação** foi traçada a **plumbagina**. O **picotamento** visível limita-se à conformação da caixa de texto. Foi feito com **compasso ou sovela** e executado **caderno a caderno**. O **regramento não é observável** pelo que se subentende que foi delineado também a plumbagina. A **letra é de uma só mão**, em **gótica libreria**, com uma **proporção modelar de 1,33mm**. Na decoração, as **tarjas** (ou seja, os prolongamentos decorativos pelas margens e intercolúnio) **respeitam** também a **hierarquia das iniciais** ornadas: aquelas que abrem os livros são constituídas por finos ramos pretos com pequenos frutos, folhas e flores a cores e ouro; as que adornam as iniciais de capítulo são feitas de filigrana vermelha, de motivos fitomórficos. Cercaduras em torno da mancha de texto encontram-se no fólio primeiro da dedicatória e no começo do *Livro Primeiro*. Tem letras de espera e, em alguns fólios, é ainda perceptível a assinatura na margem de goteira. A encadernação, primitiva, ostenta planos de madeira cobertos de pele de ovino castanho e vestígios de brochos aos quatro cantos e centro, dos planos anterior e posterior, e de um “*sistema de fecho, muito provavelmente de metal*”. A solidariedade com o corpo do livro era garantida por um grupo de “*cinco nervos duplos, de couro e sisal*”<sup>380</sup>.

O texto da *Virtuosa Benfeitoria* foi dedicado, pelo Infante das Sete Partidas, a um príncipe, suso todos os outros: o irmão e herdeiro do trono, D. Duarte. Dizia D. Pedro na dedicatória: “*E porque, senhor, o vosso mandado foi principal aazo de seer acabada aquesta obra, he grande razom averdes della o pymeiro uso, porem a envio aa vossa merce*”. E a fechar o livro: “*foy aazo de seer acabada desejo que tenho e grande vootade de vosso mandado guardar e cumprir*”<sup>381</sup>. Mas será algum dos manuscritos do século XV, hoje conhecidos, aquele oferecido por D. Pedro a D. Duarte e que fez parte da biblioteca Eduardina? Em relação a esta questão, Adelino Calado forneceu-nos duas notícias muito oportunas para a identificação do proprietário do manuscrito de Viseu. Na dedicatória do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, D. Pedro mencionou que a *tauoa* do exemplar, com o qual presentearia D. Duarte, se localizava entre a dedicatória e o início dos capítulos. Ora, esta é a disposição exata que encontramos no códice visiense. Noutro ponto da dedicatória dizia: “*(...) he grande razom averdes della o primeyro uso (...)*”. Isto indica que o manuscrito de Viseu foi a primeira cópia do texto da *Virtuosa Benfeitoria*

---

<sup>380</sup> Relatório intervenção amavelmente cedido pelo departamento de conservação e restauro da Torre do Tombo.

<sup>381</sup> Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, p. LII.

e que, o mais plausível é que tenha sido executado imediatamente a seguir ao término da redação primitiva, concluída em 1429. A longa espera de dez anos, entre o fim da primeira redação e o fecho da versão definitiva, não consentiria maiores delongas<sup>382</sup>. A correção, que foi apenas timidamente executada, e algumas falhas na decoração, podem ser demonstrativos dessa urgência. Calado aventou que este primeiro exemplar da *Virtuosa Benfeitoria*, teria sido, inclusive, elaborado debaixo da supervisão de D. Pedro (e até, eventualmente, de Frei João Verba), nos paços do Infante, em Penela. Chegou a esta conclusão por meio do trecho, já mencionado, onde o Infante evoca o dito lugar, como aquele onde estava terminando a derradeira versão do texto. Não se conhece, porém, qualquer alusão a um *scriptorium* no palácio de Penela<sup>383</sup>.

Um *Livro da Virtuosa Benfeitoria* foi assente na lista dos livros de D. Duarte, e à obra se refere o Eloquentes no cap. XXVII do *Leal Conselheiro*: “*E o iffante D. Pedro, meu sobre todos prezado e amado irmão, de cujos feitos e vida muito som contente, compos o livro da virtuosa benfeitura e as oras da confissom*”. Salienta Calado que sendo a relação de livros do rei datável dentre 1433 e 1438, são estas as datas mínimas e máximas da entrada da *Virtuosa Benfeitoria* na livraria real<sup>384</sup>. Pese embora o limite inferior não seja vinculativo, pois o códice (em princípio o de Viseu) pode ter ingressado na biblioteca de D. Duarte antes de este ter sido coroado. E como vimos, tudo indica que assim tenha sucedido.

A quem se dirigia, em segundo lugar, a composição literária de D. Pedro (destinatários aos quais aludimos atrás) “*(...) são claramente os príncipes, na linha de uma abundante literatura que na época exprimia a preocupação de orientar os príncipes na difícil arte de governar os homens (...)*”. Esperava D. Pedro que fosse a “*nova compilaçom proveytosa a mim e a todollos outros que son obrigados de praticar o poder que tõe pera fazerem boas obras (...)* E os que desta scusaçom contentes nom forem

---

<sup>382</sup> Luís Afonso Ferreira e Esteves Pereira eram da mesma opinião. Via Ferreira, na disposição das duas primeiras iniciais iluminadas do fólio do prólogo, uma evocação ao amor leal de D. Pedro por D. Duarte. A letra cursiva do manuscrito de Viseu, como os erros e lacunas que apresenta, por oposição à letra libraria do manuscrito de Madrid e a sua correção textual cuidada (além de conter extraordinariamente a tradução do Livro dos Ofícios), levaram Luís Ferreira a deduzir, tal como o havia feito Calado, que D. Duarte e D. Pedro foram os seus respetivos proprietários. Adelino Calado, *Livro da Vertuosa*, 1994, p. LXX e LXXX, cf. Luís Afonso Ferreira, *Algumas considerações (...)*, 1950. Martins de Carvalho também julgava ser o códice de Viseu o original. *O Livro (...)*, 1925, p. 14.

<sup>383</sup> *Idem*, p. LXXX.

<sup>384</sup> Adelino Calado, *Livro da Vertuosa (...)*, 1994, p. LVI.

*maginem que minha tençom he de fazer esta obra somente pera mim e pera quaaesquer outros príncipes e senhores*”<sup>385</sup>. E assim parece ter acontecido na corte régia, mesmo findo o tempo de vida do Infante D. Pedro. Gomes Eanes de Zurara utilizou, com frequência, a *Virtuosa Benfeitoria* na *Crónica da Tomada de Ceuta* e, em menor escala, nas outras crónicas de sua autoria<sup>386</sup>. Rui de Pina cita a obra de D. Pedro no capítulo CXXV, da *Crónica de D. Afonso V*. Acrescenta a este respeito Joaquim Costa, autor de uma das primeiras edições do texto da *Virtuosa Benfeitoria*<sup>387</sup>: “(...) tanto D. Duarte, no Leal Conselheiro, como Azurara, na Chronica do Descobrimento da Guiné, como o próprio Fernão Lopes, na Cronica de D. Joam I, mostravam conhecer por igual os autores clássicos como os moralistas e teólogos, que, a cada passo, aparecem citados, em confirmação do seu próprio pensamento”.

Tanto as obras elaboradas pelos príncipes de Avis, quanto os textos fonte nos quais fundaram os pensamentos nelas vertidos, eram objeto de consulta e estudo na livraria régia ou nas livrarias do rei e dos príncipes, sendo que observamos mais testemunhos dessa atividade a partir do reinado de D. Afonso V, período em que está documentada a existência da biblioteca real<sup>388</sup>. Embora Costa acreditasse que este texto era próprio de leitura individual e não de leitura coletiva, na dedicatória D. Pedro escreveu o seguinte: “*E sse os que ouvirem a sua lectura sentirem palavras que a elles nom prazam (...)*”. Rui de Pina caracterizou os hábitos de leitura implementados por D. Pedro na corte, ao escrever assim no capítulo CXXV, da *Crónica de D. Afonso V*: “*fez pymeiramente husar que os Reis e Pryncepes nestes Reynos comessem em pubrico ... dizendo elle que suas mesas devyam ser escolas de sua Corte, pera que costumava mandar ler proveitosos lyvros, e ter praticas e disputa, de que tomava muyto insyno e doutrina*”. Zurara, na *Crónica de D. Pedro de Meneses*, narra as palavras de D. João I, na partida para Ceuta: “*(...) caa d’outra guisa pereceriam todolos que se ajuntassem, como achareis no*

---

<sup>385</sup> Idem, p. XLIX. Ariadne Nunes entende que a organização do texto e o carácter explicativo do mesmo demonstram que esta obra não foi destinada somente à nobreza, mas a todos os súbditos em geral. Ariadne Nunes, *A ideia de livro e de leitor no Livro da Vertuosa Benfeytoria*, Tese doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014, pp. 59-95.

<sup>386</sup> O autor citando Joaquim de Carvalho. *Sobre a erudição (...)*, 1949.

<sup>387</sup> Joaquim Costa, *O Livro (...)*, 1940, p. CV.

<sup>388</sup> Saúl Gomes, *D. Afonso V, O Africano*, 1ª ed., Temas e Debates, Lisboa, 2009. Robert Ricard reportou-se às cartas e traduções da autoria de D. Pedro, ou de meios a ele ligados, e que o Infante utilizou na composição da *Virtuosa Benfeitoria*.

Regimento de Principes *que muitas vezes em minha camara lêdes e ouvis*”<sup>389</sup>. O emprego de passagens da *Virtuosa Benfeitoria* em obras de Zurara coloca, pelo menos, um dos manuscritos deste texto, na biblioteca de D. Afonso V. Presumivelmente a cópia que fora de seu pai, D. Duarte<sup>390</sup>.

Parece que Luís Afonso Ferreira viu ainda pistas da permanência do texto, não se sabendo através de que representantes, na biblioteca régia de D. Manuel I e de D. João III<sup>391</sup>. Uma marca de posse no códice de Viseu, localiza-o, em finais do século XVI ou princípios do século XVII, na Cartuxa de Évora: “*Liber Cartusiae scalae coeli dono datus ab Ill.mo et R.mo in x.º Patre D. Theotónio Bragança Archiepiscopo Eboresis fundatore et dotatore eiusdem domus*”. Com a extinção das ordens religiosas em 1834, terá passado para a posse do Dr. António Nunes de Carvalho, que o doou em 1863 ao Município de Viseu, com vista à instituição da Biblioteca Municipal, onde se encontra até hoje<sup>392</sup>.

Referências modernas e contemporâneas à *Virtuosa Benfeitoria* e a (re)descoberta das transcrições que chegaram até nós, são várias, começando por Barbosa Machado, em 1752, na *Bibliotheca Lusitana histórica, crítica e chronologica*; e Inocêncio da Silva, no seu *Diccionario bibliographico portuguez*, de 1862. O doutíssimo bibliógrafo dizia conhecer dois testemunhos deste texto: um da Academia Real das Ciências, de Lisboa, e outro da Academia Real de História de Madrid, este último do século XV. É a notícia mais antiga de que dispomos do manuscrito de Madrid desde o tempo que integrou a livraria do Infante D. Pedro. Calado avançou apenas com a vaga conjectura de que o códice

---

<sup>389</sup> Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, cf. Ed. José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, 1988.

<sup>390</sup> Alfredo Pinheiro Marques admite que a transmissão entre o texto do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* e os escritos de Zurara tenha sido feita por “*um João Gonçalves, antes escrivão dos livros do Infante D. Pedro, e que havia estado com ele na batalha de Alfarrobeira*”; este João Gonçalves aparece, em 1453, como subordinado de Zurara, uma vez que é escrivão “*numa livraria do Rei, em Lisboa*”, e que “*no dia dezoito de Fevereiro desse ano deixou escrito o seu nome, e a sua qualidade de copista, no final do exemplar da Crónica dos Feitos da Guiné de Gomes Eanes de Zurara, que acabava de manuscreever (...)*”. Ariadne Nunes, *A ideia (...)*, 2014, p. 165, nota de rodapé nº 127, cf. Alfredo Pinheiro Marques, *Vida e Obra do Infante D. Pedro*, Centro de Estudos do Mar Luís de Albuquerque, Câmara Municipal de Mira, Gradiva, Lisboa, 1996, p. 89.

<sup>391</sup> Afirmava Luís Afonso Ferreira que o códice permaneceu na Livraria Real nos reinados de D. Afonso V, D. Manuel I e D. João III. Sinalizou um dos códices que aparecem no Inventário do Guarda-roupa de D. Manuel (em Braancamp Freire, *Arquivo Histórico Português*, 2º vol., p. 410), como sendo o códice de Viseu. Segundo o autor foi o Cardeal D. Henrique que o ofereceu ao Arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança. Idem, pp. 213-214, cf. Luís Afonso Ferreira, *O Livro (...)*, 1948, pp. 5-6.

<sup>392</sup> Martins de Carvalho, no livro publicado em 1925, sobre a *Virtuosa Benfeitoria*, a certa altura afirma: “[O manuscrito de Viseu] *tem na capa o nome da filha, D. Filipa, a quem o pai, possivelmente, o oferecera*”. Martins Carvalho, *O Livro (...)*, 1925, p. 14.

tivesse chegado a Espanha pela mão do Condestável D. Pedro, filho do Infante<sup>393</sup>. Diogo Barbosa Machado mencionou o texto da *Virtuosa Benfeitoria* apoiando-se em Rui de Pina, mas não lhe sabendo o paradeiro. Oliveira Martins seguiu o relato de Inocêncio da Silva. Teófilo Braga, em 1909, na *História da Literatura Portuguesa*, falava da existência de duas transcrições do texto, uma da Academia das Ciências, de Lisboa e outra da Biblioteca Pública Municipal do Porto. Nenhum destes autores dominava, porém, o conteúdo textual da obra<sup>394</sup>. Em 1910, José Pereira de Sampaio publicou pela primeira vez este texto tomando por fontes dois manuscritos da Biblioteca do Porto, o manuscrito de Madrid e a cópia de Lisboa. Descobriu dois fragmentos nessa mesma biblioteca, o que conduziu ao achado de outro manuscrito do século XV, na Biblioteca Municipal de Viseu. A segunda edição da *Virtuosa Benfeitoria*, data de 1940, é da autoria de Joaquim Costa e foi realizada com base no manuscrito quatrocentista da Biblioteca de Viseu. Costa publicou ainda uma terceira edição, em tudo semelhante à precedente, entre os anos de 1946-47, com recensão crítica de Luís Afonso Ferreira. Uma quarta edição foi dada à estampa em 1981, em obra póstuma de Manuel Lopes de Almeida. Em 1949 Costa Ramalho descobria na Bodleian Library um manuscrito cartáceo do século XV, da obra autógrafa do Infante D. Pedro. Na década de noventa do século XX, a edição de Adelino Calado, de acordo com os estudiosos, veio suprir a falta de “*uma edição crítica na aceção moderna do conceito*”<sup>395</sup>.

### **1.7. *Vida e Feitos de Júlio César*, Manuscrito Q-I-17, da Real Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo do Escorial em Madrid**

A *Vida e feitos de Júlio César* é uma biografia ao imperador romano, que reuniu no mesmo texto, a autobiografia de César, a biografia de Suetónio, a *Pharsalia*, de Lucano, o *Bellum Catilinae* e o *Bellum Iugurthinum* de Salústio, e o *De Bello Gallico*, ou *Guerra das Gálias*, também da mão do próprio Júlio César<sup>396</sup>. Fazendo nossas as palavras

---

<sup>393</sup> Adelino Calado, *Livro da Virtuosa (...)*, 1994, p. LXXV.

<sup>394</sup> Idem, pp. IX-X.

<sup>395</sup> Idem, pp. LXII-LXIII. Os manuscritos da *Virtuosa Benfeitoria* em Robert Ricard, “L’Infant (...)”, 1954, p. 15.

<sup>396</sup> A compilação francesa do século XIII tinha como propósito primeiro a narração da vida dos doze Césares, mas acabou por se cingir à biografia de Júlio César utilizando fontes como Suetónio, Lucano, Salústio, etc. Nas palavras de Nair Soares: “*Esta obra é uma exposição coerente da história de César, fundada em várias fontes, entre as quais se contam autores clássicos (...)*”. Nair Soares, A historiografia

de Maria Helena Mateus, autora da edição crítica: “*O texto de Suetónio está dividido em duas partes: a primeira precede o De Bello Gallico e a Pharsalia, que se sucedem cronologicamente, e a segunda ocupa a parte final da obra. Encontram-se ainda nesta última elementos das Etymologiae, da Conspiração de Catilina, de Salústio, do De Bello Judaico e de Petrus Comestor. Inicia-se pela descrição das magistraturas romanas e do período da vida de César que vai do nascimento à primeira ditadura, continua com a campanha das Gálias, a guerra civil e a guerra do Egipto; refere-se, em seguida, ao carácter e costumes do general romano, e termina pela narração circunstanciada da sua morte*”<sup>397</sup>. A tradução portuguesa está muito perto do original, contando apenas algumas omissões. Muitas delas foram realizadas para aligeirar aspetos menos elogiosos da personalidade de César, enquanto outras são simples erros de cópia.

No *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos e portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, no princípio do século XX, Fr. Julián Zarco Cuevas identificou com o número 283 da sua lista, o códice Q. I. 17, da “*Vida e hechos de Cayo Julio César, sacada de los escritos de Cayo Crispo Salustio y de Cayo Suetonio Tranquilo*”. Neste rol diz-se que assim começa o texto: “*Grande debate foe antre os anciaãos por saber como a caualaria podria seer mais exalçada se per força de corpo. ou per virtude (...)*”. E termina: “*Seys governaron primeiramente a çidade de Roma Romulus foe o primeiro este estabeleço...com que elles matarom çesar. Aquy acaba subtonyo a vyda os feytos de çesar. Deo gracias*”<sup>398</sup>.

Louis-Fernand Flutre, autor do livro, *Les “Faits des Romains” dans les littératures française et italienne du XIIIe au XVIIe siècle*, de 1932, entendeu que para

---

do Renascimento em Portugal referentes estéticos e ideológicos humanistas, in *Mostras do Sentido no Fluir do Tempo: Estudos de Humanismo e Renascimento*, Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018, nota de rodapé n.º 13. Teve enorme sucesso em França e em Itália, até ao Renascimento. Vide J. Monfrin, *La connaissance de L’Antiquité et le problème de l’humanisme*, in *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism*, 1972, p. 136. Dizia Maria João Almeida que: “*Se o título, Li fet des Romains, aponta para o desígnio que presidiu à feitura da obra, a biografia dos doze Césares, na verdade o texto francês não vai além da biografia do primeiro, Júlio César. Temos, possivelmente, aqui a justificação do título português*”, Maria João Almeida, *Vida e feitos de Júlio César*, in *Teresa Amado (dir.), A Guerra antes de 1450 [...]*, Quimera, Lisboa, 1994, p. 304.

<sup>397</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos de Júlio César*, I vol., 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, pp. 27-29, cf. Sneyders de Vogel, *Les vers dans “Les faits des Romains”*, in *Neophilologus Groningen*, 1934, p. 180.

<sup>398</sup> Fr. Julián Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1932, p. 187. Vide também Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, p. 41.



Zarco Cuevas fora difícil intitular a obra de outra forma. Mas na sua opinião era caso para nomeá-la como um simples traslado de *Les faits des romains*, porque este foi texto muito pouco conhecido na Península Ibérica, e ao prólogo falta-lhe o primeiro parágrafo, onde deveria figurar o título do volume. Após a lacuna, o texto segue a fonte francesa no fólio 1, com as “*antigas dignidades de Roma*”; no fólio 2, com o nascimento de César e os primeiros anos da sua juventude. E continua com uma “*traduction à peu près littérale*”. No fólio 6 há um corte que corresponde à *Conjuração de Catilina*, texto de Salústio, do qual foi unicamente aproveitado o discurso de César e de Catão. Até ao fólio 20 prossegue novamente uma tradução muito próxima do texto francês<sup>399</sup>. Nesse fólio 20 começa a *Guerra das Gálias*. A Guerra Civil inicia-se no fólio 127 e aí mostra-se um trecho marcante para a compreensão do que terá sido o processo exegético desta tradução. Dizia Flutre: “*Toute cette traduction a été faite d'après un ms. de la famille la plus correcte (...) car elle présente trois des leçons qui permettent de caractériser les mss. de cette famille 3 : la déesse Vesta n'est pas confondue (fol. 2 d) avec Cossucia, première femme de César 4; le tribun qui s'oppose au pillage du trésor de Rome garde son nom de Métellus (Metullus, fol. 144 a), au lieu de le voir changé en Marcellus ; l'épithaphe inscrite par Cordus sur le tombeau de Pompée est suivie d'un commentaire du compilateur (fol. 206 d)*”<sup>400</sup>.

Retomando a ideia do texto *Les faits des Romains* não ter tido sucesso entre Espanha e Portugal, Louis-Fernand Flutre publicou um artigo em 1934, sobre esta obra literária, desta feita, em torno da sua tradução portuguesa. Mas continuava a causar estranheza ao autor não haver notícia, na Península Ibérica, de nenhuma outra cópia desta composição literária que tanto sucesso tivera em França e em Itália. Com essa questão em mente, lançou-se numa busca por outros traslados em bibliotecas espanholas. Porém, acabou por voltar à ideia de partida, i.e., em Espanha existe apenas uma cópia: o códice Q. I. 17, da Biblioteca do Real Mosteiro de San Lorenzo do Escorial. Outro tanto de pesquisa, com o mesmo objetivo, foi levado a cabo por Maria Helena Mateus, também sem sucesso. No entanto, a autora expôs em nota de rodapé uma novidade bastante significativa para o conhecimento da transmissão textual desta obra, mas que, à partida,

---

<sup>399</sup> Vide o autor no final da p. 91. Louis-Fernand Flutre, Une traduction portugaise des faits des Romains, in *Romania*, Vol. 60, n.º 237, 1934, pp. 88-94.

<sup>400</sup> Idem, p. 92, cf. Louis-Fernand Flutre, *Les Mss. des “Faits des Romains”*, Librairie Hachette, Paris, 1932, chap. III.

e infelizmente, é linha de investigação sem saída. Trata-se de um apontamento de Pedro de Azevedo, no artigo que escreveu para a *Revista Lusitana*, em 1913. Dizia assim: “Os livros mais antigos que pela sua letra ou pela matéria de que tratavam, não caíam no gosto do público, eram descosidos e as folhas aproveitadas para capas ou guardas de novas produções. Conheço algumas folhas escritas em artigo português, que é a língua que mais me importa, aproveitadas desta forma (...) uma quarta, a mais valiosa de todas, que há uns vinte anos achei na Biblioteca Nacional de Lisboa, perdi-lhe o rasto, bem como à cópia que fizera. O assunto era de romance de cavalaria, e nele se falava de Julio Cesar”<sup>401</sup>. Isto indica que, pelo menos, outra cópia deste texto circulou na corte portuguesa e que, a determinado momento, como referia Pedro de Azevedo, ou por estar escrito em letra antiga, ou pelo conteúdo já não interessar, foi desmembrado e os seus fólhos aproveitados para reforçar outros livros. Talvez fosse o original da tradução para português, e que se não tivesse feito mais nenhuma cópia para além daquela do Escorial. Quiçá assim se perceba melhor a parca repercussão no nosso país.

Para Flutre, a literatura francesa havia penetrado na Península Ibérica a partir da Catalunha, espalhando-se depois pelos reinos mais a ocidente, como demonstrou através da trajetória de transmissibilidade desta tradução. O influxo de norte para sul e oeste trouxe primeiro a literatura cavaleiresca e só mais tarde a didática. Contudo, no extremo da Europa continental, o interesse por heróis estrangeiros era reduzido. Dava-se clara preferência aos heróis nacionais, dos quais descendia a nobreza vigente. Este nicho cultural singular explicará a fraca disseminação do texto *Des faits des romains* nos dois reinos peninsulares, no final da Idade Média<sup>402</sup>.

Maria Helena Mateus crê que a tradução para português da obra francesa “*Lit fets des romains*”, fonte do códice do Escorial, tenha sido realizada fora da corte portuguesa. Considera-a oriunda da corte da Borgonha e da autoria do prestigiado Vasco de Lucena, sobrinho de Vasco Fernandes de Lucena, que fora privado do Infante D. Pedro. Vasco de Lucena, além de se ter graduado na Universidade de Paris, tinha currículo em tradução, para francês, de obras clássicas em latim. O vasto conhecimento que detinha das três línguas, latim, francês e português fá-lo-iam o candidato perfeito ao traslado desta

---

<sup>401</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, pp. 42-43 e nota de rodapé n.º 67, cf. Pedro de Azevedo, Duas traduções portuguesas do século XIV – Um fragmento das “Partidas de Castilla”, in *Revista Lusitana*, vol. XVI, 1913, p. 108; e Maria João Almeida, *Vida e feitos (...)*, 1994, p. 305.

<sup>402</sup> L.-F. Flutre, *Une traduction (...)*, 1934, pp. 93-94.

narrativa<sup>403</sup>. À autora, não se lhe afigura provável que, à época, este texto existisse em Portugal<sup>404</sup>. Declaração com a qual discorda Aires Nascimento, recordando as ligações estreitas entre a corte portuguesa e borgonhesa, principalmente após o casamento de D. Isabel com Filipe, o Bom. Este texto integrava a biblioteca dos duques da Borgonha. É possível que, a partir daí, tenha entrado em Portugal, ou para a biblioteca de D. Duarte, ou para a biblioteca de D. Pedro<sup>405</sup>.

Em consonância com as conclusões filológicas de Flutre, a convicção de Rodrigues Lapa era também a de que: “(...) o *códice Q. I. 17* é já reprodução de outro português, mais antigo (...)”, e rematava: “(...) possivelmente do que andava na livraria de D. Duarte<sup>406</sup>, com o título de Julio Cezar. A maneira errada ou arbitraria de transcrever certas letras e resolver certas abreviaturas não deixam disso a menor dúvida”. E disse mais: na sua ideia era perfeitamente aceitável pensar-se que a tradução tivesse sido realizada por encomenda do Infante D. Pedro, a alguém que com ele tivesse estado na corte borgonhesa. Acabou, então, por situar a tradução na primeira metade do século XV<sup>407</sup>. Por seu turno, o *códice* do Escorial é, com elevado grau de certeza, aquele

---

<sup>403</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, p. 46. Nas notas de rodapé desta página a autora menciona um estudo de Costa Pimpão e outro de Sousa Viterbo onde ambos citavam elogios ao erudito português Vasco de Lucena, por parte de personalidades suas contemporâneas. Vide Costa Pimpão, *Idade Média*, 2<sup>a</sup> ed., Coimbra, 1959, p. 306; Sousa Viterbo, *D. Isabel de Portugal, duquesa de Borgonha*, Arquivo Histórico Português, vol. III, 1905, pp. 81-106. A mesma atribuição é feita por Nair Soares, em *A historiografia do Renascimento (...)*, 2018, pp. 351-73. Vide ainda J. Monfrin, *La connaissance (...)*, 1972, p. 136.

<sup>404</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, pp. 45-46. A certa altura a autora escreve a frase que segue: “*O apógrafo que possuímos (...) revela muitas vezes, por parte do copista, completa ignorância e incompreensão da tradução que estava a transcrever*”. Sintomático, talvez, da nacionalidade portuguesa deste copista, aditamos nós.

<sup>405</sup> *Idem* pp. 22-23 e nota de rodapé n.º 40. Embora não seja expectável que esta obra, em entrando na corte portuguesa, não tivesse dela cópia, o Infante D. Pedro (recordar, por exemplo, as duas cópias do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, realizadas a mando de D. Pedro, uma para a sua livraria e outra para a biblioteca do irmão, D. Duarte), assumir a existência de um ou mais traslados coloca ainda mais problemas à determinação do destino que poderão ter tido. Se o aparente desaparecimento da fonte do manuscrito do Escorial já não é fácil de explicar, à luz da importância que tinha a história de Júlio César para os primeiros representantes da dinastia de Avis, enquanto modelo de comportamento da aristocracia cortesã; o sumiço de dois exemplares é ainda mais difícil de esclarecer.

<sup>406</sup> Maria João Almeida fala da questão da autoria, entre autor português ou trabalho encomendado a Vasco de Lucena. Cita alterações ao texto fonte que são indiciadoras da tradução por autor português: eufemismo em relação a defeitos de Júlio César (como já mencionava Maria Helena Mateus); atualização da narrativa com adição de acontecimentos “*muito posteriores ao tempo de César*”; omissões ao nível de características espaciais e etnográficas da Gália e dos gauleses, etc. Maria João Almeida, *Vida e feitos (...)*, 1994, pp. 303-325. Vide também Serafim da Silva Neto, *Textos Medievais Portugueses e seus problemas*, Coleção de Estudos Filológicos, 2, Ministério da Educação e Cultura – Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1956, pp. 67-68.

<sup>407</sup> Rodrigues Lapa, *Vida e feitos (...)*, 1933, p. 208.

que se vê no inventário da livraria do Condestável D. Pedro. Já fora sinalizado como tal por Rodrigues Lapa, no Boletim de Filologia de 1933-34, pois quem o registou citou o *explicit*: “*Feneix la penultima carta muytas noytes*”, frase que coincide justamente com as últimas palavras escritas no manuscrito escorialense.

Convém ter ainda em conta um outro dado e uma outra teoria de autoria. Explana a Maria Helena Mateus na nota de rodapé 76, da página 47, da edição crítica: Teófilo Braga considerava que a inscrição *Julio Cesar* na lista dos livros de D. Duarte poderia referir-se à *Guerra das Gálias*, escrita pelo imperador romano, uma vez que era usual os catalogadores colocarem o nome dos autores no lugar dos títulos. Mário Martins propunha, a partir da vizinhança geográfica e cultural entre França, Borgonha e Aragão, que o códice do Escorial tivesse sido redigido em Barcelona, depois do Condestável D. Pedro ter subido ao trono aragonês, e que a sua execução se devesse a familiar ou pessoa próxima do novo monarca, na corte que formou nos poucos anos de reinado<sup>408</sup>.

Doutro ângulo de análise, as armas presentes no interior do manuscrito são as do Condestável antes de se tornar rei de Aragão. D. Pedro, o Condestável de Portugal, fez das armas de seu pai, o Infante-regente D. Pedro, as suas, uma vez que era o primogénito<sup>409</sup>. Na encadernação primitiva, que é descrita no rol da livraria do rei aragonês, estavam dois escudetes, um com as armas de Portugal e outro com a Roda da Fortuna, corpo da empresa do Condestável, cuja alma era “*Paine pour Joie*”. Enquanto as armas do primeiro fólio da obra aludiam à ascendência familiar (as armas do pai), as da encadernação exaltavam a marca individual do possuidor. Ainda assim, os castelos presentes no escudo do fólio 1r da *Vida e feitos de Júlio César* são oito, conforme usaram o Condestável e os seus irmãos. Diferente do escudo do Infante D. Pedro, que tal como o de D. Duarte, ostentava dez castelos. Estes dados permitiram à autora inferir que o códice foi realizado antes de 1464, data da coroação em Aragão (dedução apoiada por Aires Nascimento)<sup>410</sup>.

---

<sup>408</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, p. 47 e nota de rodapé n.º 76, cf. Teófilo Braga, *História da Universidade de Coimbra*, Lisboa, vol. I, p. 222. O Pe. Mário Martins transmitiu pessoalmente a sua visão dos factos à autora.

<sup>409</sup> Miguel Metelo de Seixas e José S. Estevéns Colaço, *As armas do Infante Dom Pedro e de seus filhos*, Universidade Lusíada, Lisboa, 1994.

<sup>410</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, pp. 12-24; e Aires Nascimento, Nota mínima a “Vida e feitos de Júlio César: a questão da origem do manuscrito”, in *Razões e Emoção – Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, 2003, vol. II, pp. 157-166.

No ano de 1932, Fr. Julián Cuevas descrevia, do seguinte modo, o códice português Q. I. 17 da Biblioteca de El Escorial<sup>411</sup>: “**273 hs. de pergamino, fols. a lápiz com num. arábica. Salta la num. del fol. 227 al 229. Letra gótica del siglo XV, a 2 cols. Algunas capitales, en oro y colores, y la mayor parte, rojas y azules, alternando. El fol. I.º r. con orla historiada, en oro y colores, y en la margen inferior dos ángeles sostienen un escudo con las cinco quinas en campo de plata, orlando con castillos de oro sobre fondo rojo. Por los lados del escudo remata una cruz verde en cuatro flores de lis, y en la parte superior del mismo un rastillo, o tres barrotes plateados unidos a un común. 315 X 215 mm. Encuad. en piel, con hierros mudéjares, sobre tabla. Procede de la Biblioteca del Conde-Duque, con la sign. 14. 7. Véase Biblioteca selecta del Conde-Duque de San Lucar, fol. 172r**”<sup>412</sup>.

Em 2010 Maria Helena Mateus percorrendo as características físicas do códice escorialense, confirmava o tipo de material de escrita e as medidas dos fólhos conforme a descrição de Fr. Julián Cuevas. Salientou a presença de um risco sobre a antiga cota da Biblioteca de San Lucar (14. 7) feito pelo bibliotecário do Escorial. Por cima da cota anterior escreveu a tinta preta: “*Suetonio e Sallustio em Portugues*”, seguido da nova cota: *j Q 17, “avivada a purpurina prateada*”. Esta deu origem à **cota atual Q I 17. A numeração árabe** não é a original. Será do tempo da catalogação, mas escrita por mão diferente daquela que escreveu o título da obra e a cota. Interrompe-se entre os fólhos 227 e 229. Entre os fólhos 260 e 261 falta uma página, mas a numeração continua o que significa que o manuscrito foi foliotado após a perda do fólho, provavelmente ocorrida durante a encadernação. O códice é constituído por **cadernos de oito fólhos**, ou seja, por quaternos. Possui **reclamos visíveis**. A partir do fólho 114r veem-se as **assinaturas**. No fólho 241v parece estar escrito: *conijdo*. A encadernação é em pele escura com gravações mouriscas, caracterização que confere com a supradita de Zarco Cuevas. **Não corresponde**, porém, à **encadernação primitiva**, pois no inventário da biblioteca do Condestável D. Pedro a capa do códice é descrita como segue: “*11 Item un altre libre,*

---

<sup>411</sup> De uma forma muito sucinta, descreveu-o codicologicamente, atendendo às medidas do fólho, à natureza da matéria subjetiva, à foliotação, à letra, à decoração e à encadernação, condizendo toda essa informação com o que havia sido apresentado por Zarco Cuevas.

<sup>412</sup> “*Biblioteca selecta del Conde-Duque de San Lucar, gran canceller de materias hebreas, griegas, arabigas, latinas, castellananas, francesas, tudescas, italianas, lemosinas, portuguesas, etc., onde no fólho 172 r.º se lê: «Suetónio Tranquilo. La vida de Julio Cesar en portugués, fol. pergamino, num. 7, caja 14.» Este catálogo está inédito e encontra-se na Real Academia de História com a indicação Est. 26 gr. 5. D. n. 119. Foi composto antes de 1640*”. Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, p. 37; e Zarco Cuevas, *Catálogo de (...)*, 1932, p. 187.

*algun tant maior de full comu, scrit en pergamins a corondells, ab posts de fust cubertes de cuyro vermell emprentades ab dos gaffets a forma de mans, e dos scudets de leuto daurat, e em lo un scudet son les armes de portugal, e en laltre la rda de fortuna, intitulat en la cuberta ab letres dor Suetonyo de vida de Julio Cesar [...] Sta reservat em una cuberta de fustani burell*”<sup>413</sup>. Mateus supôs que a capa, ao ter-se perdido (talvez devido ao peso excessivo), fora substituída na biblioteca do Conde-Duque de Olivares e San Lucar, local para onde o códice transitou no século XVII. A autora viu no estilo mudéjar dos ferros que ornaram o couro da encadernação a evocação mudéjar da localidade de Sanlucar la Mayor na Andaluzia<sup>414</sup>.

O texto distribui-se por **duas colunas**, de **30 ou 31 linhas** e está em **letra gótica do século XV**. Segundo Maria Helena Mateus é possível identificar **três mãos**: uma, a do primeiro copista, do princípio até ao fólio 113r; a do segundo copista até fl. 193r e a do terceiro daí em diante até ao final<sup>415</sup>. A letra do primeiro é uma “(...) *gótica-humanística cursiva e com algumas letras de formas arredondadas*”; a do segundo “(...) *gótica-humanística mais assentada do que a anterior, com letras angulosas de hastes menos altas, excepto na primeira linha (...)*”; a do terceiro: “(...) *gótica humanística mas de novo ligeiramente cursiva. Na primeira linha não há ornatos*”. Exibe **letras decoradas na primeira linha de texto** nos fólhos dos dois primeiros copistas. Possui várias **emendas e anotações**, e nota-se que está mais emendado na parte final. O escriba 1 retificou os erros num estilo homogéneo que sugere ter introduzido as emendas após revisão final. O escriba 2 mostra maior cuidado na redação, logo muito pouco corrigiu, sendo a única parte do livro com uma só anotação. Por fim, o terceiro, que num desempenho menos cuidado fez várias correções. A **pontuação** empregue com maior frequência foi o **ponto final**. Os dois primeiros copistas colocaram três pontos na vertical para preencher algum espaço em branco no final da linha de texto<sup>416</sup>.

---

<sup>413</sup> Os negritos são nossos. Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, p. 38.

<sup>414</sup> A Sra. Bibliotecária que nos recebeu, nas duas visitas que fizemos ao Escorial, tinha uma visão diferente do sucedido. Disse que aquela capa era similar a outras seiscentistas da Biblioteca do Escorial e que muito poucos códices antigos que haviam dado entrada naquela biblioteca tinham mantido a encadernação com a qual ali haviam chegado.

<sup>415</sup> Com vista a não alongar em demasia este ponto, os detalhes da análise paleográfica deixá-los-emos para o capítulo próprio.

<sup>416</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, pp. 39-41.

Quanto à decoração transpomos para aqui as palavras da autora: “*O primeiro fólio, recto, do códice é artisticamente iluminado a cores (vermelho-brique, vermelho-laranja, rosa, verde e castanho-rosado) que seguram um escudo com as armas de Portugal, contendo a cruz verde de Avis e encimado por três barrotes brancos unidos a um comum. As duas colunas do mesmo fólio são separadas por uma haste de flores coloridas a verde, dourado e azul, que se unem sobre a primeira coluna. Não há títulos de capítulos nem de parágrafos, embora para isso se tenham deixado espaços. As letras capitais são iluminadas a rosa, azul e ouro até ao fol. 8 verso. Depois alternam o azul e o vermelho. O primeiro copista raramente as ornamenta com a decoração flamejante própria da época, mas na primeira linha de cada página estão finamente desenhadas estilizações de flores, folhas e pequenos rostos. A palavra reclame, também decorada com traços finos, está colocada a meio da página; o primeiro entrelinhado do texto, enquadrado em esquadria decorada. O segundo copista ornamenta algumas iniciais de capítulo, mas os enfeites da primeira linha são menos minuciosos e compostos de formas geométricas. No fol. 113 a, primeiro desta segunda parte, a inicial de capítulo, que começa a meio da página, acompanha a margem esquerda até à última linha. Este capítulo está separado do anterior por um espaço equivalente a três linhas, o que constitui uma excepção em relação a todos os outros, com espaço de uma linha. A palavra reclame vem enquadrada por um rectângulo decorado, e colocada ora no meio ora no canto inferior direito. O terceiro copista não ornamenta as margens superiores, e coloca a palavra reclame no canto inferior direito, entre dois traços verticais decorados*”<sup>417</sup>.

Com base na observação estilística da iluminura, Aires Nascimento afirma que existem similitudes entre este códice, o Missal festivo Cisterciense, Alc. 459 e o fólio 355 do *Livro de Horas de D. Duarte* (fólio adicionado, e tido como produzido em Portugal<sup>418</sup>). Tais aferições permitiram-lhe reforçar a ideia de que o manuscrito teve origem em Portugal. Horácio Peixeiro assinalou igualmente correspondências de estilo, entre a decoração da *Vida e feitos de Júlio César*, do Missal festivo Cisterciense, Alc. 459, do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, da *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris, e da *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid<sup>419</sup>. O autor validou genericamente a teoria de Helena

---

<sup>417</sup> Idem, p. 41.

<sup>418</sup> Vide sobre este assunto, Ana Lemos Tomé, *Um novo olhar sobre o Livro de Horas de D. Duarte*, Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

<sup>419</sup> Horácio Peixeiro, *Um retrato (...)*, 2014, pp. 285-296.

Mateus, acrescentando que o manuscrito que consta da lista dos livros de D. Duarte, com o título de *Júlio César*, não se pode assegurar que seja o manuscrito do Condestável. Talvez seja antes a tradução original da qual se serviram os seus escribas<sup>420</sup>. Lembra, muito a propósito, que no *Livro dos Arautos*<sup>421</sup>, a figura de Júlio César serviu como modelo para a nobreza guerreira. Um exemplo que aliava a excepcional prática das armas, à formação intelectual do cavaleiro. Esta dupla vocação do imperador romano era sobremaneira apreciada por D. Duarte. Nascimento cita o rei no seu *Livro dos Conselhos*: “(...) lembrando-vos que se escreve de Júlio César que asy sabia seu tempo repartyr que sempre apartava oras certas em cada hu dia por muyto que ouvese de fazer pera ler e estudar em ditos de sabedores”. Esta frase foi retirada do conselho que deu ao irmão D. Henrique, antes da partida para Tânger. A figura de César enquanto exemplo para reis, príncipes e nobres cortesãos induz no sentido de que a obra que se vê na lista dos livros de D. Duarte tenha sido amplamente usada pelos representantes da casa de Avis no âmbito da sua política doutrinária<sup>422</sup>. *Les faits des romains* era lido igualmente por Carlos, o Temerário, segundo menção que Nascimento faz de Olivier de la Marche, cronista borgonhês. Outras obras da Roma antiga foram traduzidas para francês, no final do século XV, nomeadamente, por Jean Miélot e Jean Du Quesne. Nessas traduções parece consensual que se utilizou o texto de *Li Fet des Romains*. A partir deste retrato ao uso que foi dado a esta composição literária, que gozava de tamanha importância na corte da Borgonha, Nascimento estabelece paralelo com a maneira como terá sido manuseado na corte portuguesa. Teoricamente, o arquétipo francês terá chegado a Portugal vindo da Borgonha, como acontecera com a *Vita Christi* (do qual havia uma tradução em *lingoajem*), e o *Livro de Horas de D. Duarte*. Acresce que as traduções realizadas diretamente de arquétipos franceses foram uma realidade no nosso país, pelo menos desde o século XIII. Assim sendo, remata Nascimento, o códice escorialense da *Vida e feitos de Júlio César* terá sido copiado a mando do Condestável D. Pedro, e a tradução original

---

<sup>420</sup> Idem, pp. 12, 27, 37 e 48.

<sup>421</sup> Obra à qual editou o texto, em *Livro dos Arautos – De Ministerio Armorum, edição crítica, tradução e estudo codicológico e literário*, Tese de doutoramento em Linguística Latina, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1977. Foi datado de 1416 e realizado com o objetivo de constituir, para os arautos que acompanhariam a embaixada portuguesa ao Concílio de Constança, um compêndio de normas para a sua atuação.

<sup>422</sup> Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, pp. 13-14.



terá sido encomenda do próprio rei D. Duarte, uma vez que fazia parte da sua livraria, conforme consta do *Livro dos Conselhos*<sup>423</sup>.

Anos mais tarde, duas referências aos Romanos, ou *Romãaos*, foram feitas por Gomes Eanes de Zurara na *Crónica dos feitos da Guiné*, o que comprova que o cronista lera a tradução portuguesa de *Li fet des romains*. Suponhamos então que o livro *Julio Cesar* que estava na biblioteca de D. Duarte era o original da tradução usada pelos escrivães da câmara régia que produziram, a mando do Condestável D. Pedro, o códice escorialense, uma vez que a dita tradução primitiva passara a integrar a livraria régia, local onde o cronista Zurara tomou contacto com a obra<sup>424</sup>. Mas, conforme ficou claro, independentemente do número de cópias que terão existido na corte portuguesa de Quatrocentos, nenhum outro exemplar desta tradução, quer em português, quer em espanhol, se conhece hoje<sup>425</sup>. À data da morte do Condestável, em 1466, a sua livraria continha 96 livros, em latim e em vulgar, entre eles o escorialense da *Vida e feitos de Júlio César*. Mas desse momento até ao século XVII, Maria Helena Mateus perdeu-lhe o rasto. Achou-o novamente, nessa centúria, na livraria do Conde-Duque de San Lucar. Talvez tenha permanecido em Barcelona durante o período que mediou a morte do rei português de Aragão e a aparição na livraria dos San Lucar-Olivarès<sup>426</sup>. Flutre também não percebera como havia sido levado o manuscrito, de uma casa nobre portuguesa para a *Biblioteca selecta del Conde-Duque de San Lucar*. Alvitrou que, quiçá, a história do manuscrito pudesse estar ligada à casa Guzman-Olivarès, e que o códice tivesse passado a esta família ou pelo casamento de D. Leonor de Gusmão com Jaime I de Bragança, em 1502, ou até, eventualmente, por meio da união matrimonial de D. Luísa de Gusmão com o futuro rei de Portugal, D. João IV<sup>427</sup>.

---

<sup>423</sup> Aires Nascimento, Nota mínima (...), 2003, pp. 157-166. Na lista dos livros de D. Duarte há um manuscrito com o título "*Júlio César*". Vide João Alves Dias, *Livro dos Conselhos (...)*, 1982, p. 207. A *Vida e feitos de Júlio César*, da Biblioteca do Escorial, será cópia de texto intermédio, pois falta-lhe o título e o prefácio que estão no texto francês. Maria Helena Mateus, *Vida e feitos (...)*, 2010, p. 14 e p. 40, nota de rodapé n.º 63.

<sup>424</sup> Vide as passagens escritas por Zurara na *Crónica dos feitos da Guiné* e que a autora concorda demonstrarem convivência com a obra, *idem*, p. 44.

<sup>425</sup> *Idem*, p. 27. Abordámos no início deste ponto a questão da disseminação do texto francês pela Europa do Ocidente.

<sup>426</sup> Vide Maria João Almeida, *Vida e feitos (...)*, 1994, p. 304.

<sup>427</sup> L.-F. Flutre, *Une traduction (...)*, 1934, p. 89 e, em particular, a nota de rodapé n.º 3.

## 2. ESTUDO CODICOLÓGICO

Iniciamos este capítulo com um breve apanhado da evolução do conceito de codicologia, cuja exposição, nesta fase, consideramos útil, não só para definir o fundamento da disciplina, como para explicar a sua orientação ao longo do tempo. Tencionamos deste modo, sustentados pelas teses dos mais eminentes estudiosos em codicologia, enquadrar a nossa metodologia e objetivos, a pesquisa desenvolvida, e justificar a sequente interpretação de resultados.

O termo codicologia deriva do alemão *Handschriftenkunde*, que se define como a ciência do códice. Este termo, *Handschriftenkunde* é etimologicamente um sinónimo de paleografia, e foi retirado da obra *Palaeographia graeca*, da autoria do monge beneditino seiscentista Bernard de Montfaucon, pai da disciplina. Cerca de trinta anos antes, o também monge beneditino Jean Mabillon fundava a diplomática, ramo da paleografia que tem como propósito essencial a autenticação e datação da documentação jurídico-administrativa antiga. Ambos entendiam a codicologia enquanto matéria dependente e integrante da paleografia. Só no princípio do século XIX, Friedrich Adolph Ebert distinguiu, pela primeira vez, codicologia de paleografia. Continuou, contudo, aquela, a integrar o estudo paleográfico, distinguindo-se desta apenas em termos da metodologia aplicada. Citando Ebert a codicologia é uma ciência que « *apprend à lire le manuscrit, à le juger d'après ses aspects externes et internes et l'expliciter d'après ces contingences historiques* »<sup>1</sup>. Entendia por aspetos externos : “(...) *les supports, les instruments pour écrire, les encres et les pigments de couleur, la connaissance générale des écritures et des sujets comme ponctuation, mise-en-page, rubrication et décoration, composition des cahiers, reliure, formats, etc.*”<sup>2</sup>. Então, internamente teríamos : “(...) *l'énumération des collections existantes et des scriptoria, ceux-ci présentés du point de vue chronologique et géographique, les centres de fabrication des manuscrits, l'histoire de leur survie aux temps modernes, l'organisation du travail des copistes*”<sup>3</sup>.

Após alguns anos votada à penumbra, em 1909, Ludwig Traube, fez renascer para o mundo académico a teoria de Ebert, de tal forma que se pensou durante muito

---

<sup>1</sup> Friedrich Adolph Ebert, *Die bildung des bibliothekars*, Zweites Bändchen, Leipzig, 1825.

<sup>2</sup> Idem.

<sup>3</sup> Idem.

tempo que tinha sido Traube e não Ebert, o primeiro a separar codicologia de paleografia (embora sempre a ela subordinada). Foi Jean-Pierre Gumbert, que na tese de doutoramento apresentada em Leyde, no ano de 1972, pôs fim à equívoca tradição historiográfica. As teses de Traube fizeram escola na Universidade de Munique onde lecionava, e foram apadrinhadas por alunos seus como, Paul Lehmann e Bernhard Bischoff. Na escola francesa foi Charles Samaran a estrear um nome diferente para a ciência dos manuscritos que derivava da expressão alemã *Bücherhandsschriftenkunde*, e chamou-lhe codicografia. Mas naquele tempo não colheu junto da Academia. Só uma década volvida Alphonse Dain realizou esse intento com a publicação, em 1949, do livro *Les Manuscrits*. A diferença para a teoria de Traube, na qual se fundava, é que agora, não se colocava a paleografia aplicada ou histórica do lado da *Bücherhandsschriftenkunde*, mas já do lado da paleografia. Dain concordava com Traube na perspetiva de que a codicologia é ramo independente da paleografia, mas ao contrário dele, via ambas enquanto descendentes da filologia.

Só a partir de 1950 acontece a verdadeira emancipação da codicologia relativamente à filologia e à paleografia, pela intervenção de François Masai (secundada pela ação de Léon Marie Joseph Delaissé), co-fundador da revista *Scriptorium*, palco internacional de debate entre codicólogos. Masai recusava perentoriamente as teorias de Traube e Dain. Para ele a codicologia era uma disciplina totalmente independente das outras já citadas, sendo todas elas equiparadas e “*disciplines auxiliaires des sciences historiques*”. Definia-a desta maneira: “*La codicologie est l’archéologie des monuments les plus précieux d’une civilisation : de ses livres*”. É uma “*expertise des livres manuscrits*”<sup>4</sup> que subsidia outras ciências históricas, e é concomitantemente subsidiada por elas: a história do livro, a história da escrita, a história da iluminura, a hagiografia, a liturgia, a heráldica, a história política e monástica, a história da literatura, etc. Assim sendo, a codicologia é considerada uma disciplina arqueológica e não histórica. Este sistema de reciprocidade intelectual levou Albert Derolez a distinguir duas codicologias, ou os dois campos onde ela opera : “*(...) une codicologie lato sensu ou science interdisciplinaire qui étudie les manuscrits et tant que phénomènes de l’histoire culturelle, et une codicologie stricto sensu ou archéologie du livre*”<sup>5</sup>. A

---

<sup>4</sup> François Masai, Paléographie et codicologie, in *Scriptorium*, 4, 1950, pp. 279-293.

<sup>5</sup> Albert Derolez, *Archaeology of the manuscript book of the Italian renaissance*, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell’Arte in Roma, Arbor Sapientiae Editore S.r.l., Roma, 2018.

codicologia *stricto sensu* vai estudar todos os aspetos físicos e materiais do códice, sintetizar a informação obtida e conectá-la com a de *lato sensu*, i.e., com o pensamento histórico, nas suas diversas vertentes, no intento de se alcançar alguma progressão no entendimento do códice em si, do códice no seio do seu meio criador, e dele enquanto testemunho vivo para a história do livro medieval e, em particular, do ocidente. É neste esquema teórico que assentam os propósitos e os procedimentos da tese que agora se inicia<sup>6</sup>.

Este capítulo segue fielmente a metodologia aplicada durante a pesquisa. No decurso da investigação demos clara preferência – como não poderia deixar de ser num estudo sobre a materialidade de códices – à consulta dos manuscritos no local. Encetámos essa demanda assim que conseguimos agendar as necessárias visitas às instituições detentoras das obras, logo no segundo semestre do período de tese. Nesse primeiro contato direto esclarecemos dúvidas suscitadas por uma preambular análise alicerçada em cópias digitais, no caso específico dos três códices da Biblioteca Nacional de França e do manuscrito do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Quanto aos restantes códices, quer os sites em Portugal, quer os pertencentes a duas bibliotecas espanholas, não havendo deles cópias digitais disponibilizadas na Web, só a observação *in situ* permitiu a primeira abordagem. A segunda fase de conferência dos dados reunidos de primeiro, foi efetuada para os códices de Paris e do Tombo. A formulação das conclusões preliminares, para estes, para a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa (CGEL) e para o *Livro da Virtuosa Benfeitoria de Viseu* (LVBV), foi desenvolvida, com base em imagens procedentes de levantamento fotográfico. Já os códices que se encontram em Espanha: a *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid* (LVBM) nunca foram sujeitos a qualquer revisão digital ou fotográfica, uma vez que o acesso às reproduções é exclusivamente pago e o

---

<sup>6</sup> Albert Gruys, De la “Bücherhandschriftenkunde” d’Ebert à la “Codicologie” de Masai, in *Codicologica*, vol. I. *Théories et principes*, Leiden 1976, pp. 27-33; cf. Jean Vezin, La réalisation matérielle des manuscrits latins pendant le Haut Moyen Âge, in *Codicologica*, vol. II, 1978, pp. 15-51; Alphonse Dain, *Les manuscrits*, Paris, 1964, p. 13 ; Paul Lehmann «Mittelalterliche Büchertitel», in *Erforschung des Mittelalters*, V, Stuttgart, 1962, p. 2. ; Jean-Pierre Gumbert, *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert (Teildruck)*, Thèse de doctorat, Leyde 1972; e Friedrich Adolph Ebert, *Die (...)*, 1825; Ludwig Traube, Vorlesungen und Abhandlungen I, in *Geschichte und Grundlagen der Paläographie und Handsschriftenkunde*, München, 1909 (reimp 1965); François Masai, *Paléographie (...)*, 1950, pp. 279-293; Léon Marie Joseph Delaissé, Towards a history of medieval book, *Codicologica*, vol. 1, 1976, p. 75-83; e Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018. Em 1979 Isaías da Rosa Pereira já designava codicologia como disciplina científica, e conforme aparece no título da obra: *Codicologia. Arqueologia do Livro*, in *Sep. Bol.*, 35, Instituto Histórico da Ilha Terceira, Angra do Heroísmo.

registo fotográfico é proibido, circunstância limitativa que se manteve até à data. Por este motivo sentimos que o exame a estes dois códices peca por defeito, uma vez que não tivemos a oportunidade de verificar mais detidamente (e repetidamente) as aferições extraídas do estudo no local. Como é sabido, o estudo em presença tem um importante constrangimento: o tempo. Julgamos que ao ficarmo-nos só por esse exame presencial comprometeu, em certa medida, a justeza das conclusões. Mas seguimos nas condições possíveis, assumindo-as.

Não obstante, volvido um ano ou ano e meio da incursão estreante, repetimo-la, nos mesmos moldes, visto que as incertezas sobejavam. Esta segunda observação no local foi, como seria de prever, a mais esclarecedora e proveitosa – tendo em conta a dicotomia elementos a analisar / tempo disponível – pois a nossa mente partiu bem mais experimentada, conhecedora e orientada para o resultado real que se pretendia alcançar. A investigação foi norteada, desde o início, pelo esquema descritivo ensinado pelo Professor Aires Nascimento (Fig. 1)<sup>7</sup>. Trata-se de uma lista dos componentes codicológicos a examinar e a ordem pela qual devem ser efetuados e posteriormente exibidos, porventura num formato mais indicado a catálogo, mas que consideramos ajustar-se igualmente bem ao nosso objetivo de exposição individual e comparativa dos informes. Estes registos são contributo que pretendemos deixar à comunidade científica, numa perspetiva de constante debate, atualização e melhoramento. Adaptados à realidade do nosso estudo, que se quer mais exaustivo e aprofundado no domínio particular de cada códice, assim como detidamente confrontativo dentro do *corpus*, distinguem-se nitidamente de uma mera inventariação.

Claro está que não partimos para o estudo material comparativo sem o suporte teórico provido pelos estudos que nos precederam. Embora no seu fundamento possam parecer superficiais e um tanto quanto especulativos, um dos seus méritos, foi o de terem instituído a visão de *família* neste grupo de códices<sup>8</sup>, premissa basilar, da qual partimos.

---

<sup>7</sup> Aires Nascimento e António Dias Diogo, *Encadernação portuguesa medieval: Alcobaca*, INCM, Lisboa, 1984.

<sup>8</sup> “(...) dado significativo para fundamentar [em codicologia] a atribuição de origem é o «ar de família» que possa ser deduzido em qualquer fundo codicológico”. Aires Nascimento, A experiência do livro no primitivo meio alcobacense, in *Actas do IX Centenário do Nascimento de S. Bernardo e Simpósio de Lisboa*, 1991, p. 129. E as teorias quanto às relações paleográficas e artísticas destes manuscritos em Aires Nascimento, *Ler contra o tempo (...)*, 2012, pp. 520-530; *Manuscritos (...)*, 2006, pp. 269-288; *O scriptorium medieval, instituição matriz do livro ocidental*, in Sep. *A iluminura em Portugal: identidade e*

Podemos dizer então que, esta nossa abordagem se enquadra no espírito teórico-prático da codicologia quantitativa e da arqueologia do livro, vertentes de investigação dentro da codicologia, ou, ainda mais do que isso, o seu fundamento. Tanto uma, quanto a outra têm sido intensamente discutidas pelos mais reputados codicólogos, que veem nelas a direção que a codicologia de hoje deve seguir. Só munida de rigor científico, a codicologia poderá libertar-se da conjectura e proporcionar o melhor entendimento possível no que concerne o códice medieval, olhando-o enquanto objeto de estudo, não só entendido como o alvo *etéreo* das indagações, mas como objeto propriamente dito, um todo material, palpável, mutável e divisível, logo, passível de análise sob os mais variados prismas: o chamado *objeto-livro*<sup>9</sup>; e ainda, em paralelo, e numa dimensão mais alargada, enquanto monumento histórico<sup>10</sup> dado o peso do tempo e a carga sociocultural que carrega.

---

*influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999; *O scriptorium de Alcobaça: o longo percurso do livro manuscrito português*, 1ª ed., Direção Geral do Património Cultural, Mosteiro de Alcobaça, 2018; e Horácio Peixeiro, *Imagem e Tempo (...)*, 2009, pp. 153-176; *Um retrato (...)*, 2014, pp. 285-296.

<sup>9</sup> Os codicólogos têm como objeto de estudo os manuscritos medievais (entre outros) enquanto livros. É, contudo, pertinente, logo à partida, fazer a distinção entre manuscrito adjetivo e manuscrito substantivo (e.g. livro manuscrito), e o último a ser distinguido de livro (impresso) e de documento (manuscrito documental). Apesar de correremos o sério risco de nos repetirmos em demasia ao longo da exposição, cremos acertado o raciocínio de Delaissé, com vista a uma normalização dos termos, propósito tão querido e ao mesmo tempo aparentemente não concretizável nas áreas da codicologia e da paleografia, não obstante os manuais que se têm publicado tentando essa uniformidade. “*The medieval book can be an object of study in itself and that (...) the archaeology of the manuscripts not only useful to them [codicologues], but that it will permit the creation of another history, that of the medieval book*”, p. 76, nota de rodapé n.º 8. Léon Delaissé, *Towards (...)*, 1976.

<sup>10</sup> Ezio Ornato, o grande impulsionador do método quantitativista aplicado ao campo da codicologia, explicou a importância deste sistema de análise para a compreensão profunda e concreta do códice medieval. De acordo com a sua visão, o estudo do livro medieval viu-se, e ainda se vê, refém da excessiva teorização dos problemas por parte dos codicólogos eruditos que são, na sua perspetiva, incapazes de observar e questionar as variáveis das quais se serve um quantitativista, e que, embora à primeira vista de somenos importância, são essenciais à compreensão integral do *objeto-livro* e dos fenómenos históricos, sociais, económicos, políticos, etc. a ele associados. No fundo, Ornato quis ressaltar o embate entre a subjetividade das aferições históricas puras, que não contam com o apoio fulcral das ciências exatas, e a objetividade de uma ciência arqueológica apoiada na aritmética, na estatística, na química, etc. O combate ao raciocínio, a vários títulos, impropriedade do teórico, encetaram-no os codicólogos a partir da década de 70 do século XX, secundados pela evolução tecnológica, sobretudo, no domínio da informática. Porém, e ao contrário do que o leitor possa pensar, a esta altura, a codicologia foi, e terá de necessariamente continuar a ser, uma ciência fundada no empirismo e na sensibilidade do investigador, sem os quais, as cifras extraídas do quantitativismo não têm qualquer leitura de contexto. Mais do que isso: na ausência de um conhecimento teórico sobre a história do livro manuscrito medieval “*(...) l'introduction du quantitativisme dans les procédures d'expertise est inutile et dangereuse*”. Ou os números ficam desprovidos de interpretação, ou aquela que se fará corre o sério risco de não ter qualquer correspondência com a realidade dos factos. A arqueologia do livro opera a par do quantitativismo fornecendo-lhe os dados que este irá examinar, e de ambos se serve a codicologia, ou a codicologia quantitativa, conquanto achemos que esta segunda designação é redundante: “*(...) la codicologie quantitative, fondée sur une observation archéologique ad hoc des volumes, est la seule clé qui donne accès à la compréhension du fonctionnement du monde du livre*”. A união entre estas disciplinas permitiu ultrapassar a barreira

Para dar início ao estudo codicológico considerámos dois grandes tópicos: a encadernação e a estruturação. Entenda-se que a primeira engloba os constituintes da capa do códice, os que asseguram a solidariedade entre o corpo do códice e a cobertura, bem como a solidariedade entre as estruturas basilares do livro e que conformam o dito corpo: os cadernos. A segunda compreenderá o que está particularmente relacionado com as referidas estruturas, desde o modo como foram construídas, até à forma como se dispõem e organizam todos os seus elementos internos, mormente o texto. No que toca à encadernação é necessário referir que, dos oito códices sob análise, apenas um, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria de Viseu* (LVBV) manteve a capa original. Acresce que esta foi recentemente intervencionada, o que implicou a substituição de alguns componentes essenciais ao estudo, não obstante, ainda existam, fora do seu local de origem, guardados junto ao volume. Mas ainda que alguma leitura da realidade primordial deste códice tenha permanecido, facto é que a eliminação, pelo tempo e pela ação dos homens, do estado primevo das capas dos oito códices torna impraticável a

---

limitativa das datações e da origem dos manuscritos, em torno das quais gravitava o estudo codicológico. E assim se progrediu para o nível seguinte: o do como. Basicamente, como foi produzido este manuscrito. E atingido este ponto, foi com agrado que notamos ser justamente esta a questão, colocada por nós no centro da investigação, desde o início do projeto de doutoramento, mesmo antes de qualquer contato com as considerações de codicólogos de carreira sobre o rumo que, na atualidade, a codicologia persegue. A metodologia quantitativista enfrenta, no entanto, uma dificuldade que tem que ver com a circunstância de habitualmente os parâmetros de medição, por si só, serem inúteis. Necessitam de estabelecer relação com outros, vizinhos, de uma mesma família analítica, se assim podemos dizer. É crucial este cotejo, essencialmente aritmético, e em forma de coeficiente, o qual surgirá com frequência no decurso deste estudo. Embora haja fórmulas próprias para cada medição, a quantidade de variáveis mensuráveis é tal, assim como a multiplicidade de objetivos que podem ser perscrutados pelo quantitativista, que se torna muito difícil definir normativas gerais de mensuração, bem como o melhor método para se obter as respostas procuradas. Neste cenário, o mais importante, afirma Ornato, é expor com a maior transparência e clareza a metodologia adotada, e os objetivos a atingir. Entendemos tê-lo concretizado nos pontos introdutórios. Depois de adquiridos os resultados, impõe-se a sua interpretação à luz, como já dissemos, do conhecimento gerado até então sobre o códice, em particular (estruturação, empaginação, picotamento, etc.), e sobre temáticas mais abrangentes, a ele diretamente ligadas, como a história do livro manuscrito do ocidente. De toda a teoria disponível se deve munir o quantitativista, de molde a conferir o melhor significado à análise que levou a cabo. Sem perder de vista, contudo, que *“Chaque fois que l’on obtient un résultat, il faut se demander, toujours et avant tout, s’il s’agit d’une réalité ou d’un mirage, et c’est toujours la deuxième hypothèse que l’on doit prendre pour bonne en première analyse”*.

Nos anos 90 do século XX Ezio Ornato esboçava um desejo para o futuro, e que nós hoje, tentaremos a todo o passo cumprir: *“Le jour où méthodes quantitatives et méthodes érudites seront utilisées concomitamment et dans le même but, n’est peut-être pas loin”*. Resumindo, e para concluir, ainda nas palavras do autor: é função primordial do quantitativista *“transformar os dados numéricos em história”*. Frase curta, mas que define na perfeição a nossa atitude perante o códice medieval. Com efeito, sem saírem do campo da codicologia, os codicólogos geram deduções que abrem novos horizontes à filologia, à história da arte e à história. Ezio Ornato, *La codicologie quantitative outil privilégié de l’histoire du livre médiéval*, in *La face cachée du livre médiéval : l’histoire du livre vue par Ezio Ornato*, Viella, Roma, 1997, pp. 382-401; Albert Gruys, *De la “Bücher (...)”*, 1976, p. 33. Em termos gerais em, *La face cachée du livre médiéval*, Ezio Ornato tratou a questão da cientificidade da codicologia, separando a abordagem experimental (arqueológica e quantitativa), da abordagem heurístico-dedutiva (erudita), que apesar das diferenças entre objetos e desafios de estudo e suas metodologias, são complementares. Ezio Ornato e Armando Petrucci, *La face cachée (...)*, 1997.

recolha de dados que respondam à questão da primitividade, e inconclusiva qualquer dedução de conjunto, ou até individual, que queiramos formular sobre os modos de fazer originários. Portanto, o que conseguimos de imediato estabelecer é que as notícias extraídas da análise à encadernação dos códices servirão, afinal, e quase na totalidade, a história dos códices. A maior fatia do esclarecimento em relação ao *modus operandi* de escribas e iluminadores que participaram na produção do *corpus* de manuscritos virá do exame à sua parte interna, i.e., aos cadernos que os constituem e o que dentro deles foi desenvolvido. Outro caso especial é o da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, de Lisboa que até ao verão de 2018 esteve desmantelada aguardando nova capa. Beneficiámos, portanto, de uma circunstância ótima para o estudo codicológico deste manuscrito, singular em todo o grupo.

Para terminar, dizer ainda que, tendo em conta a polémica que o tema da datação de alguns dos códices suscita, cremos, à partida, estar em condições de, pelo menos, fixar um intervalo temporal onde se encaixam dois subgrupos de manuscritos e que daqui em diante será útil ter em mente ao articularmos futuras apreciações: Subgrupo 1, das décadas de 30 a 50 e que inclui a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa (CGEL); o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE); o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Madrid (LVBM); e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu (LVBV). Subgrupo 2, das décadas de 60 a 70, abarca a *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM); a *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG); a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris (CGEP); e a *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC)<sup>11</sup>.

### 1.1. Encadernação

As condições atuais dos códices ao nível da encadernação – foram todos reencadernados, pelo menos uma vez, durante o seu percurso de vida, afora um: o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu (LVBV) – impõem que, dentre os constituintes do revestimento, identifiquemos quais os que se mantiveram na forma original, ou que,

---

<sup>11</sup> Em consonância com Alphonse Dain, a delimitação temporal da criação dos códices medievais, ainda que aproximada, é sobremaneira relevante na medida em que permite escrever ou reescrever, com maior propriedade, a história dos textos e realizar com maior segurança o estudo paleográfico. Diríamos mais. É um ponto de partida profícuo para a análise multivariável que caracteriza a investigação que apresentaremos nas páginas seguintes. Por essa razão definimos dois subgrupos de códices, assentes em dois intervalos temporais distintos, aos quais reportamos, a miúdo, as conclusões entretanto retiradas. Alphonse Dain, *Les manuscrits*, Nouv. éd. rev., Les Belles-Lettres, Paris, 1964, p. 85.



muito provavelmente – por não podermos assegurar, mas apenas presumir – estejam ainda nesse estado primordial, entrando assim em linha de conta para a determinação dos processos executivos que estiveram por detrás da criação do grupo de códices<sup>12</sup>. Daremos, pois, destaque a esses constituintes codicológicos com potencial confrontativo. Não deixaremos, todavia, de expor de forma concisa o estado atual das encadernações modernas, ainda que, não venham a servir essas descrições, neste ponto, para nada mais além de estabelecerem o ponto da situação, no que respeita ao assunto, para a generalidade dos códices do *corpus*. Noutro local utilizemos esta informação para traçar a história destes oito manuscritos.

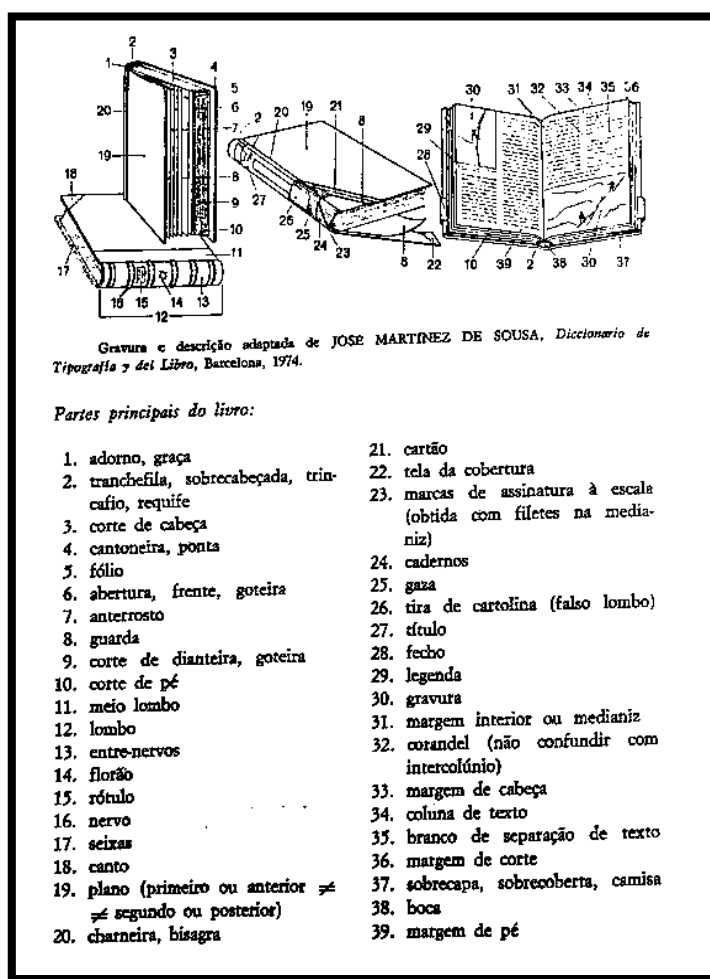


Fig. 1: Esquema da constituição física de um códice medieval.

Fonte: Aires Nascimento, *Encadernação (...)*, 1984, adaptado de José Martinez de Sousa, *Diccionario de Tipografía y del Libro*,

<sup>12</sup> Um estudo comparativo só será proveitoso se selecionarmos com rigor os elementos passíveis de serem colocados em confronto. Remetemos para o que disse Albert Derolez sobre aquilo que deverá ser a pesquisa arqueológica, no caso do autor, referente a manuscritos renascentistas italianos, mas que se aplica em absoluto à nossa investigação: “It is evident that if e.g. we want to make an inquiry into the making or the shape of manuscripts of a given period or a given area (...) We will (...) use an ad hoc, limited model of description, recording only those data that are significant for the research we have in mind and that may be found in all members of the group”. Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, pp. 71-72.

Na *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) teremos em conta os planos e os nervos que mantêm a solidariedade. Não podemos assegurar que o que ali está venha do século XV. Ambas as estruturas, ou só uma delas pode pertencer à encadernação do século XVI, na qual houve lugar à supressão de fólhos e cadernos inteiros, e a que nos referiremos com mais pormenor adiante. Tão-pouco nos é dado a perceber se foi a eliminação dos cadernos que motivou a reencadernação, ou se foi a reencadernação que propiciou a mutilação do corpo do códice, ou nenhuma das duas hipóteses. Admitindo uma potencial primitividade dos nervos, encaramos de igual forma as costuras dos cadernos.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) ponderaremos sobre o número de nervos que cremos, pela disposição que assumem, terem grandes probabilidades de ainda ocuparem os locais originais. Descartamos a sua constituição, pois não é possível observá-los, por estarem completamente recobertos pela encadernação moderna. A costura ficará também de fora pois comprime em demasia os cadernos para que consigamos chegar a ela. Esta estreiteza de lombo indicará que as linhas de costura não terão sido preservadas, ou que, a terem sido mantidas foram apertadas. As guardas em pergaminho serão tidas também em consideração porque o aspeto do pergaminho levamos a acreditar que há grandes hipóteses de serem coevas do corpo do códice.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) um dos componentes suscetíveis de fornecer dados sobre modos de fazer primitivos é o número de nervos originais que se pode determinar através dos orifícios da primeira furação, presentes nos festos dos cadernos. Conseguimos distingui-los perfeitamente dos furos da segunda costura, pelo desgaste de uns em relação aos outros e pela coincidência dos segundos com os entalhes das tábuas de madeira, que são também quinhentistas. Consideraremos igualmente o tipo de nervos, ainda que não se saiba, com certeza, se são os primordiais, ou réplica deles, i.e., se foram substituídos no século XVI (ou depois), ou se nessa altura, mostrando os que lá estavam, continuarem em bom estado, terem sido conservados. Guardam-se numa caixa junto ao códice alguns desses nervos antigos que foram retirados no desmantelamento efetuado em 2001, no âmbito de uma intervenção de conservação e restauro, da qual falaremos mais à frente.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) consideraremos somente o número de nervos, pelo mesmo motivo que apresentámos para a CFG. Mas neste caso teremos em linha de conta a costura dos cadernos. A mobilidade destes, bem

mais livre do que a da CFG, afigura-se-nos possivelmente anterior à reencadernação do século XVIII.

No *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) podemos atentar na cobertura interior e sua extensão; nos nervos, sem contar com a articulação com os planos, porque a extensão dos nervos que penetra nas tábuas foi cortada, por se ter perdido a função de união, entre corpo do livro e capa, uma vez que está atualmente recoberto por uma capa de cartão. A degradação da encadernação ao nível da aresta que liga os planos ao lombo permite a observação da constituição de alguns destes elementos. A cola e as guardas-espelho (que julgamos as primitivas) são agora os garantes da solidariedade entre o corpo do livro e a cobertura. Escolhemos também as costuras dos cadernos, as tranchefilas, ou do que delas resta, e as guardas, exceto o género de aplicação destas (das guardas espelho) que é moderno.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) fica a dúvida se se tratará da encadernação original ou de uma reencadernação do século XVI, embora tendamos declaradamente para a segunda hipótese. Por se tratar do exemplar que D. Pedro mandou fazer para a sua própria biblioteca, não é de crer que tivesse uma capa tão humilde como aquela que hoje lhe encontramos, e que se limita a folha de pergaminho. No caso de não admitirmos esta como a cobertura primeira, atenderemos àqueles elementos que poderão ser, em teoria, ainda os originais: a cobertura interior; os nervos; as tranchefilas; as guardas; e as costuras dos cadernos.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) todos os dados são passíveis de ser experimentados com vista a esclarecer o *modus operandi* que possibilitou a conceção do manuscrito. Há, contudo, uma situação a destacar. O aparamento dos fólhos evidencia algo que poderia sugerir aparamento posterior, mas que não será o caso<sup>13</sup>: a mutilação de porções da decoração filigranada nas margens de goteira. As assinaturas foram igualmente truncadas, o que, ao contrário da decoração era habitual (e desejável), pois serviam apenas de orientação ao copista aquando da organização dos cadernos. Depois de encadernado o volume, eram intencionalmente eliminadas pelo corte do encadernador, que neste códice não mostrou complacência com a decoração.

---

<sup>13</sup> A encadernação embora muito deteriorada é a original. Vide ponto 1.6. do capítulo 1. do Estado da Questão.

Na *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) apreciaremos a cobertura interior, i.e., as guardas-espelho em pergaminho, cujas características físicas se assemelham às da restante pele do manuscrito. A encadernação data do século XVII e foi realizada na Biblioteca do Escorial quando o códice aí deu entrada. Conforme nos informou a Sra. Bibliotecária, o códice não possui a encadernação padrão daquela biblioteca, para a dita centúria, mas regra geral todos os manuscritos que aí chegavam eram reencadernados. Demais, o rol dos livros do Condestável D. Pedro – primeiro possuidor e encomendante da obra – revela-nos a constituição material externa do códice, em 1466, que não tem qualquer correspondência com o que vemos hoje<sup>14</sup>. E efetivamente o estilo de cobertura em couro castanho tanado com gravações mudéjares sem douramento é atribuível aos séculos XVI e XVII. Mas, por outro lado, sabe-se que a introdução no espólio do Escorial ocorreu no século XVII. Porventura, a antiguidade e a excecionalidade do conteúdo, e a própria qualidade da capa terão ditado, também por exceção a manutenção de um trabalho executado numa das bibliotecas por onde passou anteriormente. É, por isso, verosímil que os planos de madeira que possui sejam os primordiais, tal como os nervos, que o bom estado da cobertura nos impede de observar. Atentaremos, por conseguinte, às costuras dos cadernos e às tranchefilas que farão todas parte de um mesmo momento originário de execução. As guardas serão também analisadas dada a ligação material que, apenas pela sua observação a olho nu, consideramos existir com os demais fólhos do manuscrito.

### 1.1.1. Coberturas<sup>15</sup> e planos

---

<sup>14</sup> A descrição da encadernação primitiva no ponto 1.7. do capítulo 1 do Estado da Questão.

<sup>15</sup> Este estudo codicológico não incluiu a tentativa de determinação da espécie animal das peles por observação dos padrões dos folículos pilosos que permaneceram visíveis do lado pelo, e que, em especial, no pergaminho, se revestiria de grande relevância para a caracterização dos métodos de trabalho, logo a começar pelos animais escolhidos para o efeito, e/ou que estariam disponíveis. Raymond Clemens e Janos A. Szirmai alertam para os perigos de uma análise deste tipo, meramente empírica. O tratamento da pele, mas sobretudo, a sua degradação, tenha sido ela transformada em couro, ou em pergaminho, pode causar alterações físicas de monta que tornam muito difícil e arriscado sugerir a origem das membranas. Raymond Clemens, *Introduction to manuscript studies*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 2007, pp. 9-11; e Janos Szirmai, *The archaeology of medieval bookbinding*, Aldershot, 2007, pp. 225-228. Vide para testes laboratoriais ao ADN das peles, K. Ryan, *Parchment a faunal record*, in *MASCA Journal*, J 4, 1987, pp. 124-138.; B. Holsinger, *Of pigs and parchment: medieval studies and the coming of the animal*, in *PMLA*, 2009; S. Fiddymant and M. Collins, *From field to frame. The contribution of bioarchaeological methods to understanding parchment production*, *Gazette du livre medieval*, n.º 63, 2007; René Larsen, *Microanalysis of Parchment*, Archetype Publications Ltd, 2002. Vide também sobre o tema, Ernest Philip Goldschmidt, *Gothic and Renaissance Bookbindings*, reprint, Nieuwkoop; London, 1967; Jean Vezin, Jean Irigoien e Elisabeth Baras, *La reliure médiévale. Trois conférences d'initiation*, 2<sup>ème</sup> ed., Presses de

A *Crónica de D. Duarte de Meneses* ostenta uma **reencadernação do século XX**<sup>16</sup>. Este manuscrito provém da corte portuguesa de finais do século XV. Terá, depois disso, sido recoberta, durante o século XVI. Nesse momento ou em época posterior, e por motivos pendentes de esclarecimento, foram-lhe retirados cadernos inteiros. No lugar das lacunas foram apostos fólhos brancos. O(s) **encadernador(es)** é(são) **desconhecido(s)**. Da **reencadernação do século XX** não foi deixado registo. Pelo que chegou até nós percebemos que houve um aproveitamento dos planos de madeira, que não estamos certos se os originais ou de capa ulterior. Recuperando as notas do Abade Corrêa da Serra e de António Júlio Dias Dinis sabemos apenas que, no final da década de 40 do século XX, o códice possuía uma encadernação do século XVI, com pastas de madeira envoltas em couro (presumivelmente castanho, uma vez que os autores não especificaram a cor) e com brochos. O lombo ostentava dois tipos de couro, um a toda a altura, vermelho, e uma tira preta onde estava gravado a dourado o título da obra: “*Crónica de D. Duarte de Meneses*”<sup>17</sup>. A primeira mudança de cobertura terá acontecido, pois, em Quinhentos, depois de na primeira metade dessa centúria o códice

---

l'École Normale Supérieure, Paris, 1978, p. 20; Éva Halasz Csiba, Nommer, identifier et conserver les cuirs de reliure, in *Matériaux du livre médiéval*, Bibliologia 30, Brepols, 2010; Elisa Ruiz, *Manual de Codicologia*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1988; Carlo Federici, Toute la lumière sous le parchemin ou sous le papier, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 2, 1983; Carlo Federici et al., The Determination of Animal Species Used in Medieval Parchment Making: Non-Destructive Identification Techniques, in Roger Powell, *The Compleat Binder, Liber Amicorum*, Bibliologia 14, Turnhout, Brepols, 1996, 146-153; Christopher Clarkson, Rediscovering Parchment: The Nature of the Beast, in *The Paper Conservator*, 1992, pp. 1-16.

Não nos dedicaremos também aqui ao preparo do couro e do pergaminho. Do couro pela razão conhecida: a modernidade dos revestimentos; e do pergaminho porque, em relação a ele, necessitaríamos de informação química elementar e molecular, de maneira a perceber quais as matérias presentes, ainda que remanescentes, capazes de nos contar algo que permitisse reconstituir, mesmo que parcialmente, o tratamento efetuado. Vide sobre este assunto: Jacques Lemaire, *Introduction à la codicologie*, Université Catholique de Louvain, Paris, 1989; Elisa Ruiz, *Manual de (...)*, 1988; Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007; Jean Vezin, *La fabrication du parchemin*, Histoire de l'Édition Française, Paris, 1979, pp. 25-47; Frédérique Audoin-Rouzeau et Sylvie Beyries, Le travail du cuir de la préhistoire à nos jours, Actes du XXIIe Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Centre d'Études Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, Ville d'Antibes, Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions APDCA, Octobre, 2001; Manuela Azevedo Santos, *Da visigótica à carolina, a escrita em Portugal de 882 a 1172: aspectos técnicos e culturais*, Tese de doutoramento em História da Idade Média apresentada à Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988; *Medieval and Early Modern Manuscripts*, booklet compiled by the Special Collections Conservation Unit of the Preservation Department of Yale University Library, 2015; R. Reed, *Ancient Skins, Parchments and Leathers*, Cambridge University Press, 2012, 13-93; e Marie Vest, The production and use of alum-tawed leather in the Middle Ages and later, in *Care and conservation of manuscripts*, 5, Proceedings of the fifth international seminar held at the University of Copenhagen, The Royal Library, Copenhagen, 2000, pp. 16-20.

<sup>16</sup> Não nos foi autorizada a recolha de mais imagens por parte do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, pelo que não dispomos de outras que não a que é disponibilizada no site da DigitArq: <https://digitarq.arquivos.pt>.

<sup>17</sup> Vide o ponto 1.2. do capítulo 1. do Estado da Questão.

ter passado da corte régia para a casa dos Meneses, capitães das praças do norte de África. Este invólucro quinhentista foi mudado em meados do século XX. Conservaram-lhe os planos de madeira e parece-nos que também os nervos e os fios da costura, que não se sabe se primitivos ou dessa primeira reencadernação. Apresenta **consistência dura e estrutura simples**. Os **planos** medem cerca de **290mm x 215mm x 7mm**, mais as seixas entre 5mm e 10mm. Verifica-se um desajuste do corpo do livro em relação aos planos da encadernação pela deterioração da lombada e da solidariedade entre ela, o corpo do códice e os planos, mormente o anterior. A guarda-espelho de papel, a principal responsável por essa união está rasgada a toda a altura, ao nível da fronteira entre o plano e o dorso. Os **planos** estão em razoável estado de conservação. Estão **recobertos** com **papel** de padrão multicolor e **tecido** (no lombo). O material é **madeira**. O **tipo** de madeira é **indeterminado**, com **estrias paralelas ao lombo**. Os **bordos** foram recortados em **aresta viva**. Não foi possível averiguar nada em relação aos **orifícios**, apenas que **coincidem com os nervos**. A **cobertura de couro** castanho-escuro é **fragmentária**. Percebemos as áreas ainda recobertas pela pele e aquelas já só com madeira à vista, por debaixo das finas camadas de papel e de tecido que compõem a encadernação atual. Sem **fechos**, nem **cadeias**. Não foi possível determinar se há vestígios deles nos planos.

A *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) exhibe uma **reencadernação** da Biblioteca de Paris, do **século XIX**, ao tempo de Charles X (Fig. 2)<sup>18</sup>. Teve um **restauro contemporâneo, no ano de 1973**, segundo inscrição numa das folhas de guarda. De acordo com Mme. Charlotte Denöel, Conservadora-chefe do Departamento de Manuscritos, da Biblioteca Nacional de França, não ficou registo desta intervenção. O **encadernador(es)** é(são) **desconhecido(s)**. Os planos medem **234mm x 330mm x 4mm**, mais as seixas de cerca de 4mm. A crónica está **revestida** com o que parece ser aproveitamento de dois couros distintos: **couro de bezerro castanho**, tanado, nos planos e na **lombada couro marroquino vermelho**. A **cobertura interior** é de **papel**, de extensão inteira, sem cobrir a lombada, e sem estar atravessada por nervos. Está **colada** à capa. Os **planos** são de **cartão**, totalmente recobertos pelo couro e estão em mau estado de conservação: os recantos estão sem couro e com o cartão à vista; o couro das pastas está muito desgastado, em toda a superfície e, em particular, no recorte, assim como nas laterais da lombada.

---

<sup>18</sup> Vide mais imagens da encadernação no anexo n.º 4.

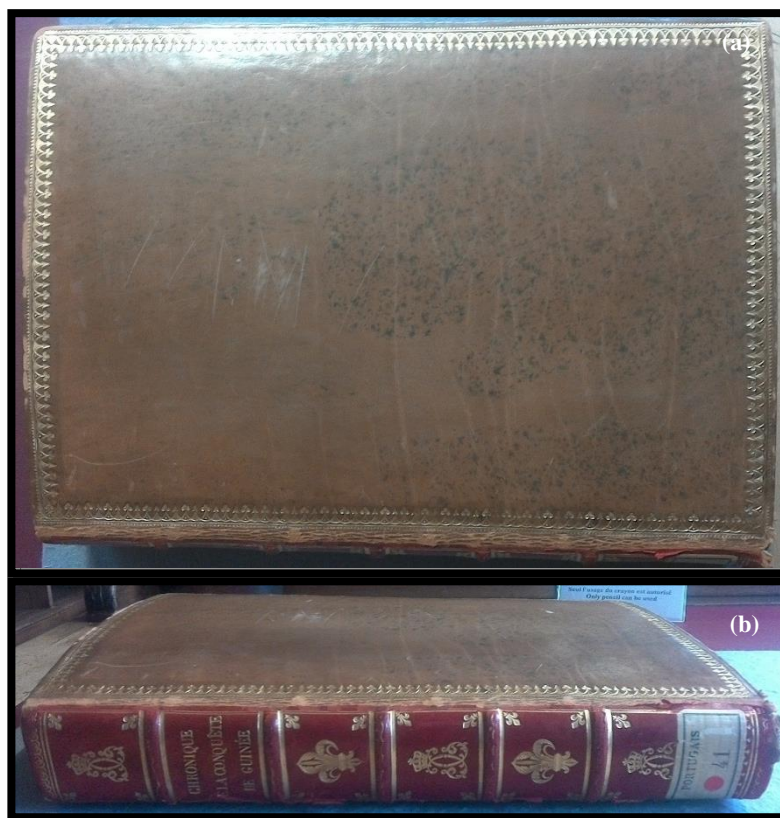


Fig. 2: (a) Plano anterior; e (b) Lombo. Fotografia da autora.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) foi **reencadernada** pela primeira vez, provavelmente, no **século XVI** (Fig. 3). Notámos dois tipos de couro, castanhos, tanados, um mais claro do que o outro, na capa que chegou revestindo o códice, até 2001. Cada couro exibe sua decoração gravada na pele e dourada. Estas impressões conformam duas molduras distintas, cercando ambos os planos do manuscrito: anterior e posterior, e ornam também as divisórias do lombo. Ao centro dos dois planos está um motivo oval adornado, com o título: *Cronica de España*, que aparece também no terceiro entrenervo da lombada. O exame a esta encadernação foi facilitado, autorizando a percepção global das suas diferentes realidades, porque, como foi dito, ao momento da nossa abordagem encontrava-se desmantelada. A **origem** desta encadernação antiga remonta, na nossa perspetiva, a duas épocas distintas. Foram realizadas duas **reencadernações, uma no século XVI e outra nos séculos XVII ou XVIII**. Aquela terá partido de uma ordem de Luís de Alcáçova Carneiro, em cuja biblioteca estava o nosso manuscrito, quiçá desde o meado de 1500<sup>19</sup>. Um encadernador

---

<sup>19</sup> Vide o percurso do manuscrito aventado por Lindley Cintra no ponto 1.4. do capítulo 1. do Estado da Questão.

desconhecido, contratado pelo Senhor de Figueiró, terá sido incumbido da troca da capa. A avaliar pela consumição dos orifícios por onde passou a costura primitiva, e comparando-os com os que foram perfurados entre os séculos XVII e XVIII, este foi um manuscrito extraordinariamente manuseado. De tal forma estavam



Fig. 3: Encadernação antiga; (a) Pormenor do lado exterior da cobertura de couro que recobria o plano anterior; e (b) Parte interior da cobertura que recobria o plano posterior. Fotografia da autora.

alterados, muitos deles com rasgões de assinalável extensão pelo festo, que, em Quinhentos, houve a necessidade de se fazer novos furos, para garantir a coesão e a solidez do corpo do livro. Passados cem ou duzentos anos ocorreu nova mudança de cobertura que aproveitou parte daquela do século XVI. Ambas foram preservadas no **restauro do século XIX**, onde se apertaram os cadernos e se reforçaram algumas áreas da cobertura exterior, nomeadamente a lombada. A cobertura dos planos estava, em 2018, em razoável estado de conservação, mas o lombo muito degradado. A **cobertura**



**exterior** tem muitos acrescentos que marcam as várias intervenções que foram sendo introduzidas ao longo do tempo. Do século XVI chegou até nós o retângulo central da capa, de couro, castanho-escuro alaranjado. É contornado por uma moldura onde se repete a espaços o mesmo conjunto de motivos decorativos que compunham o ferro de gravação: baquetas (?) cruzadas e unidas por um laço estão uma cabaça, um tambor com baquetas, uma fita cruzada, duas peças de cerâmica, uma máscara de figura antropomórfica, uma vieira, um escudo (?), uma cabeça de animal, dois machados cruzados e um arco e flechas. A moldura foi dourada depois de impressa na pele. Ao centro um medalhão com a inscrição do título da obra: *Cronica de España*, também a dourado, num e noutro planos. Este medalhão foi gravado já com as pastas cobertas pelo couro, pois a marca do ferro ficou também estampada nas madeiras. O mesmo não sucedeu com a moldura que, por tal, deve ter sido gravada antes de forrados os planos, ou através de um método diferente.

Deste modo, cremos estar em condições de alvitrar que a encadernação deste códice foi intervencionada, com alguma importância, entre o século XV e a contemporaneidade, pelo menos, duas vezes. Os pedaços medianos da cobertura, que foram conservados nos dois planos, anterior e posterior, dizem respeito à reencadernação do século XVI, durante a qual foram também renovadas as tábuas. Concluimos isto a partir da constatação de que o título ostentado pelo couro central ficou gravado na madeira; da coincidência entre os furos da reencadernação quinhentista e os túneis dos empastes nas tábuas; e, por fim, da localização de marcas de água estampadas identicamente nas três superfícies: fólios, planos de madeira e couro medial. O contato com a água, que danificou irremediavelmente a cobertura exterior, sobretudo, as extremidades de pé e de goteira, assim como o lombo, deve ter ocorrido algures entre o século XVII e XVIII.

Perante este cenário, o encadernador e/ou o possuidor projetaram manter a parte central da capa quinhentista, que se salvara da humidade, juntando-lhe apenas novo couro a toda a volta – dobrando e rematando para dentro, como era usual – e na lombada. O couro mais recente, também tanado, é muito similar ao mais antigo. À primeira vista não se atina com a diferença: apesar de apresentarem tonalidades, texturas e gravações distintas a descontinuidade é muito subtil pelo que impercetível a um olhar que não venha com intenção de inquirir. O couro mais recente possui uma cor castanho-escuro avermelhada e mostra gravações douradas de motivos vegetalistas nos

dois planos da capa, e de ornatos geometrizar e vegetalistas no dorso. Internamente, do lado de dentro da cobertura, são visíveis reforços com outro couro, de cor castanho avermelhado/azulado, que serviram para robustecer o lombo, especialmente na zona dos nervos, na zona da tranchefila e na linha de união entre o lombo e a cobertura, para ambos os planos. Deste mesmo couro existem vários fragmentos espalhados pela parte interna da cobertura, que estão a fortalecer a união entre o couro central e aquele das extremidades, assim como as áreas que cobrem as arestas dos planos. Restos de papel verde, laranja e branco são vistos a reforçar estes mesmos locais. Os entrenervos foram reforçados com outro material que parece ser cartão de cor verde-amarelado. Em alguma altura, mais recente, quando o códice foi adquirido pela Academia das Ciências, guardas-espelho de papel branco foram introduzidas. Existem delas vestígios nos virados da cobertura exterior. As marcas de água que já mencionámos, deixaram uma imagem, nos fólhos, nas tábuas e na capa que indicia que o contato terá ocorrido das extremidades inferiores para o centro, i.e., de baixo para cima, e dos planos posterior e anterior para o centro do códice<sup>20</sup>. Isto porque, é nítido que as manchas vão sendo cada vez menos visíveis da cobertura para os planos, dos planos para o primeiro e último cadernos, e destes para os sucessivos cadernos até ao meio do livro, onde os fólhos que aí se encontram foram os menos afetados. Situação que nos leva a pensar que, quando este incidente ocorreu, o livro estaria na posição vertical, orientação essa mais consentânea com um tempo moderno, o que suporta a ideia inicial de que terá sucedido durante o século XVII ou o século XVIII. O rearranjo da encadernação não lhe deve ter sido muito posterior. É curioso, porém, notar que as marcas da água tão perceptíveis nos fólhos, no lado externo dos planos de madeira, e também no lado externo da cobertura do século XVI, é praticamente invisível nos versos, tanto da capa, quanto da tábua. Entrevemos a explicação para o acontecido. A água terá invadido o espaço onde estava o códice e tê-lo-á cercado. Como em princípio estaria num armário ou numa estante, a água atingiu-o de primeiro na lombada e prosseguiu depois para as laterais (os planos). Daí serem os cadernos mais internos os mais poupados ao estrago. O caso de as duas faces internas da capa estarem praticamente intactas poderá ter-se devido, por um lado, ao limite inferior, do lado de dentro, estar duplamente protegido pela dobra do couro e pelo pergaminho da guarda-espelho, e até eventualmente isolado pela cola que os fixava ao plano de madeira. Pensamos que o dano causado pelo contacto com a água teve tal

---

<sup>20</sup> Vide imagens das tábuas no anexo n.º 5.

impacto negativo na estabilidade do códice (para não falar no aspeto estético) que nesse tempo, que presumimos ter sido entre os séculos XVII e XVIII, se colocou no dorso e a toda a volta da cobertura antiga novo couro, numa ação de preservação da memória familiar, ou de simples economia de couro.

A encadernação foi alvo de uma intervenção de **restauro de 2001 a 2003**. O desmantelamento do códice aconteceu nesta altura e envolveu ainda a limpeza e estabilização do corpo do livro e algum retoque a aguarela. Como dissemos, **atualmente** encontra-se **reencadernada**, com capa recente de 2018. A **cobertura exterior** é de couro castanho acamurçado. Não está decorada, nem tem título. A **cobertura interior** foi também colocada de novo, é em pergaminho e está colada. Do recobrimento antigo foram **mantidos os furos de costura mais recentes** e as **tábuas de madeira** a cuja mortagem sempre se destinaram. A madeira das pastas é de **tipo indeterminado**, com **estrias paralelas ao lombro**. O recorte dos bordos é em **aresta viva**.



Fig. 4: (a) Pastas de madeira do lado interno; e (b) correspondência entre as linhas dos furos de costura dos cadernos, originais e do século XVI, e as entradas das mortagens na tábuca de madeira. Fotografia da autora.

Quanto aos orifícios tem **seis entradas à altura**, das quais as quatro centrais correspondem aos nervos. As duas inferiores e outra superior, em triângulo, pertencem à tranchefila. À largura os buracos dos entalhes distam cerca de 10mm do recorte. Entram na espessura pelo lado, orientados em declive<sup>21</sup>. Os **nervos** e os **fios de costura** são **recentes**, introduzidos na última reencadernação, mas remetendo na forma e nos materiais para os que foram retirados em 2001<sup>22</sup>. Os **planos** medem **475mm x 330mm x 10mm** (Fig.4).

---

<sup>21</sup> A disposição e forma da mortagem nas tábuas são próprias das encadernações góticas, formas que sem estranheza se pode admitir ser ainda praticadas pelos encadernadores, em meados do século XVI. Também o é o género de empaste dos nervos. Assim o descreve Szirmai: “(...) *lacing paths: most common is type [b], where the support enters the first hole (usually bored obliquely at some five to 10 mm from the edge), travels in a channel in the inner face of the board to the second hole, where it exists again and is plugged with a dowel or wedge*”. Janos Szirmai, *The archaeology (...)*, 2007, p. 222. Vide imagens dos furos de costura dos cadernos, das tábuas e da atual cobertura no anexo n.º 6.

<sup>22</sup> A intervenção de conservação e restauro contratada pela Academia das Ciências de Lisboa, com vista à reencadernação do códice M.S.A. 1 da *Crónica Geral de Espanha de 1344* decorreu de abril a junho de 2018, no Laboratório de Conservação da instituição, pela mão das Conservadoras-restauradoras Isabel Zarazúa Astigarraga e Inês Correia. O relatório da intervenção diz-nos que o códice desmantelado incluía em separado as partes: corpo, tábuas, cobertura em pele, fragmentos de alguns nervos removidos e fragmento de tranchefila. A falta de alinhamento dos furos de costura com a mortagem e a espessura fina da tábua e a tipologia da capa de couro, revelaram momentos diferentes de reencadernação e/ou restauro da pré-existência. A instabilidade da capa de couro levou a que fosse considerada a colocação de nova cobertura. Averiguaram-se de primeiro os diferentes momentos codicológicos do códice atendendo à substituição, restauro e perda de elementos designados por *indicadores codicológicos (IC)* e dos quais falámos anteriormente, mas em moldes diversos. Organizados por unidades estratigráficas e com a legenda “*P – primitivo, S – substituído, R – restaurado, D – desaparecido*”, agruparam-se como segue: 4ª unidade estratigráfica – fechos, desaparecidos; ferragens – desconhecido; revestimento – substituído. 3ª unidade estratigráfica – guardas, substituído; tábuas – substituído. 2ª unidade estratigráfica – empaste, substituído; reforços – desaparecidos; tranchefilas – desaparecidas; costura sobre nervos – substituídas. 1ª unidade estratigráfica – corpo do livro, primitivo. Do exame destes elementos codicológicos, já bem identificados, estabeleceram as autoras as prováveis datas, considerando três intervenções ao longo do tempo, sendo a derradeira a atual: do século XV (e não XIV como equivocadamente escrito) há o corpo do livro. Do século XVI temos as ferragens (os fechos seriam do século XVI. As tábuas têm as marcas da sua presença. Brochos e outras ferragens não sabemos se existiram na encadernação original), um dos revestimentos, as tábuas, as guardas, a tranchefila fragmentária e a costura. Do século XVIII é outro dos revestimentos. Ao século XIX atribui-se o restauro (acrescentos em pele, reforços) do revestimento antecedente. Do século XXI são os fechos, o revestimento, os nervos, as costuras e a tranchefila. Confirmada a boa ordem do corpo do livro foram postas em prática três fases de trabalho: a primeira consistiu no estudo da situação inicial do códice, registo fotográfico e aquisição de materiais. A segunda envolveu preparação e a operacionalização das costuras, de nervos e tranchefila. A terceira englobou os empastes, a colocação do revestimento sobre as tábuas, a conceção, execução e aplicação dos fechos, acabamentos e acondicionamentos de elementos sobrantes.

A estrutura recuperada seguiu a alteração que vinha do século XVI que corresponde à primeira reencadernação do códice. Mantiveram-se as tábuas e usaram-se os seus entalhes para empastar seis nervos novos, duplos, com alma de cânhamo forrados a pele de cabra tanada a alume. Os fios de costura passaram as furações que foram feitas e postas a funcionar em Quinhentos, e apenas uma delas ainda de 1400. “*Com efeito, o corte das margens e a ‘nova’ dimensão dele resultante interferem na disposição inicial dos pontos de costura primitivos, tornando-se inadequada a sua re-utilização. É então usada a disposição de costura que atribuímos ao século XVI*”. Não foi colocada cola na lombada do livro para a aderir à cobertura. Como existirá contato direto com a pele e fricção a cada manuseamento do livro as pontas dos nervos que entram na pasta foram envolvidas em fio de linho “*(...) isolando-o e permitindo a sua autonomia relativa, em caso de danos decorrentes do contacto com a cobertura em pele*”. No

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) está envolta numa encadernação do século XVIII, efetuada na Biblioteca Real de Paris, na época do rei Louis-Philippe (Fig. 5).



Fig. 5: (a) Plano anterior; e (b) Lombo. Fotografia da autora.

empaste a pele foi cortada à face da tábua e a fixação do nervo fez-se por “*colagem da corda desfibrilada*”. A encadernação com que chegou até nós, já não assegurava as condições de estabilidade requeridas e por isso a opção (que aliás já vinha do restauro de 2001-2003, quando se desmantelou o manuscrito) foi a reencadernação. Dadas as dimensões do códice teve de se optar por pele de vaca, e no caso, acamurçada pela “(...) *resistência a abrasão ligeira e ao toque (...) garantias que hoje são reconhecidas na tecnologia de eco-curtumes e tingimentos aquosos*”. Inseriram-se reforços de pergaminho na lombada cobrindo os entrenervos e estendendo-se à contracapa. Sobrepôs-se um talão de pergaminho a toda a altura do lombo prolongando-o para a contracapa, acabando por tapar os nervos e a sua entrada no empaste: “*Este talão de pergaminho foi inserido na costura, no exterior do bifólio de guarda, garantindo a tensão adequada na linha de encaixe e contribuindo para a estabilidade do manuscrito durante a abertura*”. Concederam-se novos fechos ao códice. Não havendo vestígios dos fechos antigos, salvo as marcas deixadas nas tábuas e na caixa de cartão onde se guardava o manuscrito, foram projetados e executados, então, fechos sem fundamento arqueológico. Esta aplicação foi assumida, não só tendo em conta a condição passada do códice, como a estabilidade que o corpo exige, principalmente por ter um interior tão ricamente decorado, mas também tendo em conta a sua dimensão e peso. O tipo de fecho foi escolhido com base na bibliografia especializada sobre o tema. Vide *Crónica Geral de Espanha 1344, Academia das Ciências de Lisboa, Ms. 1 da Série Azul – Relatório Técnico de Intervenção*, pp. 4-13.

Do modo como decorreu toda a intervenção temos a sublinhar a atitude pautada pela ética e pela cientificidade das conservadoras-restauradoras. Conforme as próprias fizeram questão de referir no relatório da intervenção, ambas possuem alto grau de experiência profissional e conhecimento científico que lhes permitiu compreender na globalidade a natureza física e material do códice e com segurança avançar para esta difícil missão. O rigor excecional com que selecionaram e aplicaram os diferentes materiais, o controlo que impuseram ao meio ambiente onde a operação se desenrolou e o permanente questionamento do caminho escolhido, sempre assumindo total disponibilidade para reformular opções iniciais, na nossa opinião, fizeram desta intervenção um sucesso do qual beneficiará grandemente e em primeiro lugar o códice, assim como todos quantos tiverem o privilégio de o manusear daqui em diante.



De tamanho tem **227mm x 321mm x 5mm**, mais seisas de 11mm (cabeceira), 9mm (goteira e pé do plano posterior), e 6mm e 3mm (goteira e pé do plano anterior). A **cobertura exterior** é de **couro de bezerro**, tanado, **castanho-claro** e decorado. O título está escrito no lombo, a dourado e no segundo entrenervo: “*Chronique Ancienne en Portugais*”. Só nesse entrenervo o couro é distinto, de cor vermelha. A cobertura interior é em papel decorado de veios brancos em fundo castanho. Não cobre o dorso, nem está atravessada por nervos. A associação à cobertura exterior é feita por colagem. O(s) **encadernador(es)** é(são) **desconhecido(s)**.

O *Leal Conselheiro e o Livro da Ensinança* (LCLE) possui uma **encadernação moderna** que data do **século XVII** ou do **século XVIII** (Fig. 6). É uma reencadernação realizada



Fig. 6: (a) Plano anterior; e (b) Lombo. Fotografia autora.

na Biblioteca Real de França, sem que tenha ficado qualquer registo do procedimento. Apresenta **couro marroquino vermelho**, fixado por colagem a **planos de cartão**, cujas dimensões são **280mm x 425mm x 8mm**, mais as seixas, de aproximadamente 10mm (goteira e pé) e 15/20mm (cabeceira). O(s) **encadernador(es)** é(são) **desconhecido(s)**. Relativamente às coberturas e aos planos, importa referir que as extensões dos nervos que no seu cumprimento primário entrariam nos orifícios das tábuas antigas, foram cortadas, e as pequenas extremidades estão atualmente fixadas por colagem entre a cobertura exterior e os planos de cartão. A **cobertura interior** será a original, em **pergaminho**. Na sua estrutura apresenta resquícios dos nervos. Alguns fios terão ficado da parte de dentro, embora as pontas aparadas dos nervos se vejam do lado da cobertura exterior, como foi mencionado atrás. A sua estrutura é **inteira** e a associação à cobertura exterior é moderna, por colagem. Os **planos** estão em **mau estado de conservação**. As pastas estão desunidas do lombo e do corpo do livro, completamente separadas no caso do plano posterior. O cartão está a descoberto nos cantos<sup>23</sup>.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) a **encadernação** datará, ou de **ca. de 1430**, numa data não muito distante da conclusão do códice, e por isso a primitiva, ou então do **século XVI**<sup>24</sup>. Questionamos o motivo pelo qual um livro que tinha como destinatário a biblioteca do Infante D. Pedro recebeu uma capa tão humilde, embora saibamos que o que interessava ao seu encomendante e ao seu autor era o conteúdo textual (demais é recorrente darmos com capas de pergaminho nos inventários de livrarias régias e principescas, não acreditando nós, que à vista dos temas, isso acontecesse no cumprimento de algum tipo de hierarquia). Tanto que todas as notas e emendas que eram necessárias acrescentar foram inseridas no texto, mesmo que comprometendo o manuscrito do ponto de vista estético. Tratar-se-ia de um livro de estudo e reflexão privados. Portanto, e como estava previsto, cotejaremos, neste ponto, todos os constituintes da cobertura. O **encadernador é desconhecido**. A **origem** da encadernação ou será a **corte régia** da primeira metade do século XV, se a admitirmos como a **original**, ou obra de um encadernador contratado por um senhor de alguma **casa aristocrática espanhola**, durante o **século XVI**. Apresenta **consistência mole e estrutura simples**. Os **planos** medem **292mm x 215mm x 2mm**, mais, cerca de 5mm das seixas. A **cobertura exterior** é em **pergaminho**. Encontra-se algo manchado, mas

---

<sup>23</sup> Vide imagens da encadernação no anexo n.º 7.

<sup>24</sup> Não nos foi autorizada a recolha de imagens por parte da Biblioteca da Real Academia de História de Madrid, pelo que não dispomos de imagens da encadernação.

está em bom estado geral de conservação. A **cor é a natural**, do pergaminho e a **dimensão é inteira**. A espessura do plano deve corresponder a, aproximadamente, 2mm. As **abas e os virados não têm medida definida** dada a grande irregularidade da pele (algumas partes dos virados chegam praticamente ao centro da face interior do plano). O **título** está localizado no **lombo**, e diz: "*Virtuosa benefectoria en Portugues de ...*". Não conseguimos ler o final. A letra será do século XVI ou do século XVII. Alguém escreveu "*Vertuosa*" em letra mais tardia. A **cobertura interior** é em **pergaminho**. Só reveste internamente as capas. **Não cobre a lombada e não está atravessada por nervos**. Apresenta **tiras de pergaminho de reforço**, nos locais que correspondem aos entrenervos. A **extensão é inteira** e a **associação com a cobertura exterior** faz-se por **colagem**. Os **planos** coincidem com a **cobertura exterior**. Existem apenas **dois orifícios** que estão aos dois **cantos do dorso**, com **orientação a 45°** e onde se fixa o **sobrecabeçado**.

A **encadernação** do *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) é datável de **ca. de 1430**. O **encadernador é desconhecido**. A **origem** da encadernação será a **corte régia** da primeira metade do século XV (Fig. 7).

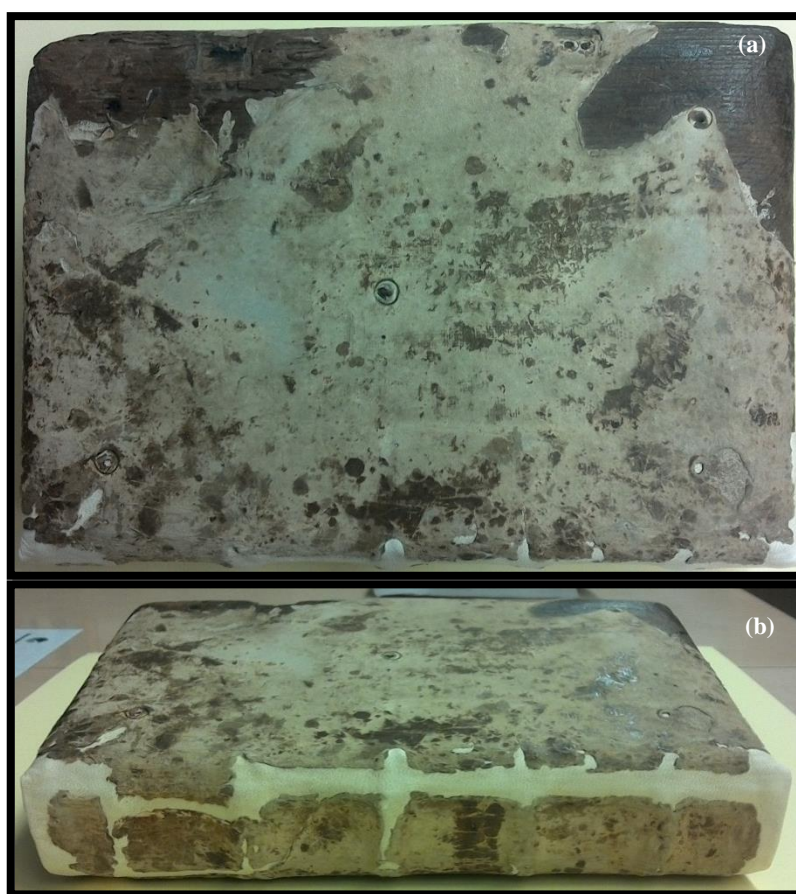


Fig. 7: (a) Plano anterior; e (b) Lombo. Fotografia da autora.



O trabalho pode ter sido confiado a um oficial régio ou mesmo a um mesteiral independente. Em 2014 foi beneficiada com um restauro que atuou essencialmente ao nível da substituição da cobertura do lombo, da junção do plano anterior e do reforço dos nervos e tranchefilas. Apresenta uma **consistência dura e estrutura simples**. Os **planos** medem **320mm x 200mm x 10mm**, mais cerca de 4mm/5mm das seixas de cabeceira e pé, e 5mm da seixa de goteira. A **cobertura exterior** é em **couro**. Está muito danificada. É apenas fragmentária. O que hoje é visível são as camadas interiores dessa pele. Não se sabe, por isso, se originalmente era lisa ou decorada, e se continha o título ou não. A cor primitiva seria em tons de **vermelho** que, atualmente, se distingue apenas ao nível dos virados que ficaram protegidos pela guarda-espelho. Tratar-se-ia de um **couro tanado**<sup>25</sup>. A **dimensão** é **inteira**. A **fixação dos virados** será feita por colagem. Os **recantos** estariam em **sobreposição** (muito danificados). Os **fechos** e as **cadeias** são **inexistentes**. A **cobertura interior** é em **pergaminho**, a sua extensão **não é inteira** na face interna do plano anterior (à largura, não atinge o bordo de goteira do plano. Uma tira de pergaminho prolonga-a até ao dito bordo), é-o no **plano posterior**, e é **atravessada por nervos**. Está em **associação com a cobertura exterior por colagem** e muito provavelmente também os **brochos** teriam alguma função de fixação desta cobertura interior.

A *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) apresenta uma **reencadernação do século XVI ou XVII** feita nalguma das bibliotecas pelas quais passou, antes de chegar ao Escorial. O **encadernador é desconhecido**. Supomos esta **origem** para a capa do códice apoiados numa notícia que nos foi transmitida pela Senhora Bibliotecária<sup>26</sup>. Todos os manuscritos que davam entrada naquela livraria com a encadernação em más condições, ou não lhe sendo atribuído qualquer valor, eram reencadernados com capa própria da biblioteca escorialense, de couro tanado vermelho e gravações douradas, o que não condiz com a encadernação deste manuscrito, pelo que acreditamos que na citada biblioteca conventual lhe tenham mantido a cobertura com a qual chegou. A encadernação foi **intervencionada em 2014**. Infelizmente não tivemos acesso a mais informações sobre essa empreitada. Apresenta **consistência dura e estrutura simples**.

---

<sup>25</sup> De acordo com o estudo codicológico publicado na Viseupédia. Vide o ponto 1.6. do capítulo 1. do Estado da Questão. Anabela Costa, Livro da Virtuosa Benfeitoria: um tesouro (des)cobre-se..., in *Viseupédia*, n.º 24, Grupo de Amigos do Museu Grão Vasco, ANTROPODOMUS – Projecto Património, Lda., Viseu, 2012.

<sup>26</sup> Através do inventário da biblioteca do Condestável sabemos que a cobertura original era de couro vermelho. Vide o ponto 1.7. do capítulo 1. do Estado da Questão.

Os **planos** medem **340mm x 230mm x 5mm**, mais as seixas de cabeceira e pé de cerca de 5mm, e de goteira de cerca de 2mm. A **cobertura exterior** é em **couro tanado**. Exibe marcas de **ferros com motivos geométricos** de estilo **árabe**. Está em bom estado geral de conservação, revelando algumas fissuras e desgaste. A cor é **castanho-escuro avermelhado**. As **abas e virados são muito irregulares**. O **título** está localizado no último entrenervo do **lombo**, sobre uma tira de pergaminho que está invertida e diz: "*Suetonio y Saluitio en Portuguez*", igual à inscrição tardia que foi feita no fólio 1r, aquando da entrada do códice na biblioteca do Escorial, no século XVII. A **cobertura interior** é constituída por **dois fólios de pergaminho sobrepostos, colados um ao outro**. É **inteira, cobre a charneira do lombo e é atravessada por nervos**. Os **planos** em **madeira** (de tipo indeterminado) estão em bom estado geral de conservação e encontram-se **recobertos**. O material é **madeira**, de **tipo indeterminado**. Os **bordos** são **biselados** apenas no **exterior**. Os **orifícios são 5 à altura** e de distribuição **indeterminada à largura**. A entrada na espessura, orientação e forma não se puderam averiguar, dada a constituição íntegra do códice nessas zonas.

### 1.1.2. Nervos e tranchefilas

A *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) possui **4 nervos** sem tranchefilas. Serão de **couro** e com forma **dupla e redonda**. Ainda **mantêm articulação com os planos**. Existe debaixo do papel da guarda-espelho **resquícios da fixação** dos nervos aos planos. Estes restos parecem estar colados. Por debaixo do tecido que forra o lombo do códice e parte das pastas notam-se, sobretudo no plano posterior, as entradas dos empastes e as respetivas extensões dos nervos aí inseridas. Os **entrenervos** medem **47mm** e desconhecemos o preenchimento. Os nervos são **solidários** com o corpo do livro **à flor do lombo**.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) são **4 nervos** sem contar com as tranchefilas. Percebe-se no lado de dorso do plano anterior o desgaste do couro em quatro locais específicos, numa forma arredondada, que indica existirem quatro nervos por debaixo da cobertura a provocar essa deterioração por fricção. Serão quatro nervos antigos (não se sabe se os originais) que não coincidem com as saliências do lombo que são apenas decorativas. Ignoramos qual a função que ainda desempenham e qual a estrutura atual; tão-pouco se a costura confere coesão ao livro. **A matéria, a forma, a estrutura, o preenchimento do entrenervo e a solidariedade com o corpo do livro**

**não foram passíveis de verificação. O sobrecabeçado é moderno.** O primeiro e o último **entrenervos** medirão cerca de **40mm**, o central é um pouco mais largo, em torno dos **45mm ou 50mm**.

Na *Crónica de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) os nervos que presentemente proporcionam a coesão ao corpo do códice datam de 2018. Reproduzem, contudo, os que foram cortados aquando do desmantelamento do manuscrito em 2001. Estes nervos, dos quais ainda hoje se guardam alguns exemplares, fazem parte da encadernação do século XVI. Embora o tenhamos colocado em dúvida, por fim tendemos para considerar que, em Quinhentos, tendo-se aparado o códice, mudado na íntegra capas e cobertura, não se tivessem mantido os nervos antigos, até porque dos furos de costura quatrocentistas só se reutilizou um. O desgaste a que estiveram sujeitos os furos das costuras, ainda hoje perfeitamente perceptível, permite-nos supor consumição idêntica de, pelo menos, dos fios de costura. No limite, diríamos, mantiveram-se os nervos na sua integralidade, ou apenas a sua alma. Mas como, à partida, não haveria qualquer justificação prática, metodológica para conservar partes deste conjunto (nem em termos de custo dos materiais) não acreditamos na preservação dos nervos primordiais, embora não duvidemos, pelo tempo que os separa as duas realizações, que sejam em tudo semelhantes, se não mesmo uma réplica. Então podemos estar presentemente perante imitação de imitação. Observamos **4 nervos** sem contar com as tranchefilas, e que nos são revelados pelos furos das costuras nos festos dos cadernos e sua combinação com as entradas na espessura dos planos de madeira. A reencadernação do século XVI substituiu os nervos, transferindo-os para novas posições, diferentes das da costura original, exceto uma, a terceira (central)<sup>27</sup>. A consumição na entrada da mortagem, que calha nessa posição, indica, não só, o uso frequente que terá tido o livro, em Quinhentos e nas centúrias seguintes, como seria no nervo central que se concentravam as forças mecânicas inerentes à abertura e fechamento do códice. Na estrutura quatrocentista, a distribuição de forças exercer-se-ia de modo diverso, já que o furo central foi justamente o reaproveitado pela primeira reencadernação. Os furos de costura primitivos estão muito gastos, alguns mesmo rasgados ao longo do festo, de tal forma que, sabendo-se que não voltariam a ser

---

<sup>27</sup> Declara Szirmai: “(...) *it had been common practice to reuse the original sewing holes when a volume had to be rebound. This is another instance of warning against the fallacy that ‘if [there are] no unused punctures [...] then the book has never been resewn’* (...) *because of this problem rebindings may be difficult to recognize and are repeatedly mistaken for originals*”. Nesta situação, felizmente, a combinação com as tábuas foi esclarecedora. Janos Szirmai, *The archaeology* (...), 2007, p. 182.

utilizados, o restauro de 2001/2003 reforçou essas áreas (com pergaminho) ocultando muitas das furações. Quando montados todos os cadernos na ordem correta, mas ainda desencapados, verificámos que foi, sem dúvida, maior o manuseio do livro durante o século XV, do que de 1500 em diante. Os nervos atuais são **duplos e redondos**. São revestidos a **couro** com alma de **cânhamo**<sup>28</sup>. Não sabemos, porque não ficou descrito no relatório da intervenção de conservação e restauro de 2001/2003, qual a articulação com os planos e qual a fixação, imediatamente antes do desmantelamento. A **fixação** contemporânea foi executada por **colagem**. O **entrenervo** mede, tal como no século XVI, entre **40 a 45mm**, e está reforçado a pergaminho. A **solidariedade** com o corpo do livro faz-se **à flor do lombo**. Desconhecemos se em 2001 tinha lingueta ou sobrecabeçado, nem se o nervo seria idêntico aos outros. Parece que apenas havia vestígios de uma tranchefila a fio cru e azul. O **ângulo de penetração** é a **45°**. No início do século XXI a costura já não devia estar **solidária** com o corpo do livro e ignoramos se o **fio** era **igual** ao dos outros nervos. Hoje em dia está solidária e com o mesmo fio. O **sobrecabeçado** tem fio de volta simples, **azul e branco**.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) temos **4 nervos** sem contar com as tranchefilas. Desconhecemos se são os primitivos. As costuras dos cadernos mostram **fio múltiplo**, do qual não arriscamos a época. Não é perceptível qualquer saliência ao nível do lombo, que é completamente plano. Todavia, ao abrir o códice são visíveis as marcas dos nervos na folha de guarda decorada. Todas as características dos nervos ficaram por determinar, dada a situação do códice (a lombada ainda inteira e a costura comprimida), e a **articulação com os planos é inexistente**. A tranchefila tem **sobrecabeçado moderno** azul e branco e **costura solidária** com o corpo do livro.

Quanto aos **nervos** do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE), estes estão a descoberto devido ao desmembramento de uma das capas (a posterior) e ao mau estado do lombo. Contam-se **5 nervos** sem contar com as tranchefilas. Não se pode determinar a sua constituição. São nervos **duplos e redondos**. Os **entrenervos** medem cerca de **55mm**. Os nervos são **solidários** com o corpo do livro **à flor do lombo**. **Sem tranchefilas, sem lingueta, e sem sobrecabeçado. Duas âncoras de costura**

---

<sup>28</sup> “Usually the vegetable cords are of the coarse cabled type (...) the material was identified as hemp (...) that both flax and hemp were employed on the Continent [Europe] by the fifteenth century”. Os fios e os nervos para os quais conseguimos supor qual será a sua natureza confirmam esta asserção. Janos Szirmai, *The archaeology (...)*, 2007, pp. 184 e 190. Vide Figura n.º 4 deste capítulo e anexo n.º 6.

**inutilizadas**, no primeiro e no último entrenervos, ao que tudo indica, das **antigas tranchefilas**. Estas entradas de fio de costura pertencentes às tranchefilas foram tão desbastadas que a sua saliência não é perceptível na faixa superior do lombo, onde o fio se encontra ainda minimamente íntegro. Na parte inferior, que está completamente destacada<sup>29</sup>, conseguimos ter acesso aos restos aparados da tranchefila e à conformação do último nervo. A **estrutura parece ser idêntica à dos outros nervos** e o **ângulo de penetração** no plano seria de **90°**. A **costura da tranchefila** já não está solidária com o corpo do livro e o **fio múltiplo entrançado** é igual ao dos restantes nervos.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) enumerámos **4 nervos** fora as tranchefilas. A sua **matéria, estrutura e forma são indeterminadas**, visto estarem totalmente cobertas pela capa. **Não possuem articulação com o plano**. Têm apenas a função de coesão dos cadernos e **não estão fixadas aos planos**. Os **entrenervos** medem **70mm / 65mm / 45mm** e mostram **preenchimento com tiras de pergaminho** coladas. Estão **solidários com o corpo do livro**, em princípio **à flor do lombo**. Existem **2 tranchefilas, sem lingueta** e com **dois sobrecabeçados distintos**: o de cima parece ser mais recente que o de baixo. Talvez o de baixo seja ainda o **original ou resulte de uma reencadernação em tempo próximo** ao acabamento do códice. O de cima exhibe um **fio amarelo e azul**, e **simples**. As tranchefilas aparentam ser de **couro**, do mesmo material dos nervos, e com **fio múltiplo** e **solidárias com o corpo do livro**.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) tem **3 nervos** sem contar com as tranchefilas. Os nervos originais foram apenas reforçados com cobertura de couro nova que os proveu do prolongamento normal necessário ao empaste, e que antes do restauro estava partido em quatro nervos na pasta superior e dois nervos na pasta inferior. São constituídos por tiras de **couro** e **fio de sisal**<sup>30</sup>. Removida a costura do bifólio de guarda, esta foi posteriormente refeita. São nervos **duplos** e **redondos**. Entram pelo lado exterior do plano, primeiro por cima, depois passam por baixo e saem por cima onde são **fixados com cavilha terminal**<sup>31</sup>. Os **entrenervos** medem cerca de

---

<sup>29</sup> Vide Figura n.º 6 deste capítulo e anexo n.º 7.

<sup>30</sup> Vide descrição codicológica em Anabela Costa, *Livro (...)*, 2012.

<sup>31</sup> O entalhe mais comum em códices medievais. “(...) *lacing paths: most common is type [b], where the support enters the first hole (usually bored obliquely at some five to 10 mm from the edge), travels in a channel in the inner face of the board to the second hole, where it exists again and is plugged with a*

**55mm / 55mm / 50mm / 60mm**, preenchidos/robustecidos com tiras de pergaminho. Os nervos são **solidários** com o corpo do livro **à flor do lombo**. Vemos **2 tranchefilas** com **lingueta rente e simples, de tela**. O **sobrecabeçado** é de **couro** e com **ponto simples**<sup>32</sup>. O **nervo** apresenta **estrutura idêntica** à dos outros nervos e o **ângulo de penetração** no plano é de **90°**. A **costura da tranchefila** é **solidária com o corpo do livro** e de **fio múltiplo**, similar à dos restantes nervos.

Na *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) os **nervos são 3** sem contar com as tranchefilas. A **matéria, estrutura, forma e articulação** resultaram **indeterminadas**, devido à boa condição do códice, como dito atrás. O tipo de **fixação ao plano** aparenta ter sido feito por **colagem**, mas no último nota-se **uma cavilha** por debaixo do pergaminho das guardas-espelho. Os **entrenervos** medem cerca de **55mm**. Desconhecemos o **preenchimento**. A **solidariedade** com o corpo do livro é também **indefinida**. Existem **duas tranchefilas sem lingueta**. O **sobrecabeçado** é de **fio branco simples** (veem-se do anterior ainda alguns fragmentos). Não pudemos precisar a **estrutura** do nervo e o **ângulo de penetração** parece ser de **90°**. A **costura está solidária** com o corpo do livro e de **fio simples**.

### 1.1.3. Guardas

Na *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM), as **guardas** são de **papel, inteiras** e as **guardas-espelho** foram fixadas por **colagem**. Afora estas últimas, temos um fólio de guarda e outro de contraguarda.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG), das **6 guardas, 1 + bifólio** são de **pergaminho**, antes destas estão mais 4 folhas de papel. Das **6 contraguardas, 2 são em pergaminho**, regradas, sem texto, fazendo parte do último caderno do códice, seguidas

---

*dowel or wedge*". Janos Szirmai, *The archaeology (...)*, 2007, p. 222. Vide também Aires Nascimento e António Diogo, *Encadernação (...)*, 1984.

<sup>32</sup> Em relação à forma que os cadernos depois de agrupados adquirem, ao nível do lombo do códice, Szirmai aventa que: "(...) *it became apparent that the majority of gothic bindings have a pronounced rounded spine, in contrast to the carolingian and romanesque bindings with their flat or concave spines*". É no fundo uma acomodação espontânea do corpo do códice (para códices mais tardios, onde o fio de costura é mais grosso, do que nos precedentes), uma vez que a passagem do fio de costura pelo festo faz aumentar o volume do corpo do códice na zona do dorso. "*Although a spontaneous moulding into a rounded shape cannot be excluded and might have happened at times, the evidence of mechanical intervention found in so many instances suggests that rounding and backing was a desired objective*". No LVBV esse aspeto arqueado não se verifica, nem se verificava antes da última intervenção de restauro. Janos Szirmai, *The archaeology (...)*, 2007, p. 193.

de outras 4 em papel. As **guardas** são todas **inteiras**. As **guardas-espelho** são também em **papel**. A última guarda de papel tem a inscrição: “*Volume de 161 feuillets, 4 Juillet 1878*”. Por baixo desta inscrição uma outra, cremos, do tempo da encadernação atual que diz: “*Réliure restaurée en 1973*”. É presumível que as guardas e contraguardas em papel provenham do restauro de 1973, uma vez que, primeira e última (guarda e contraguarda), assim como as guardas-espelho ostentam uma decoração com veios vermelhos, laranja e castanhos sobre fundo azul, padrão típico dessa época. As guardas-espelho estão aplicadas por **colagem**.

As **guardas e as contraguardas** da *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) correspondem a **bifólios em pergaminho** e achamos que são **originais**, pelo tipo de pergaminho, em tudo semelhante aos demais fólios do manuscrito. As guardas-espelho eram em papel. Pertenceram, talvez, à reencadernação do século XIX, e estavam fixas aos planos por colagem. O restauro de 2018 preservou as **guardas e as contraguardas**, e introduziu **guardas-espelho em pergaminho**. As guardas-espelho estão coladas.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) tem **guardas apenas em papel**. Três folhas de guarda mais a **guarda-espelho** e duas contraguardas mais a guarda-espelho. As guardas-espelho estão **coladas** à face interna dos planos.

No *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) as **guardas** são de **pergaminho** e parecem ser as **primitivas**, mais uma vez, pela similitude material com os outros fólios do manuscrito. São guardas **inteiras**. O códice possui **3 fólios de guarda**, cuja composição é: 1 bifólio na guarda-espelho e primeira guarda e mais 2 fólios soltos. Apresenta **3 fólios de contraguarda**, cuja constituição é de 2 bifólios nas 3 contraguardas e guarda-espelho. Estas estão aplicadas por colagem.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) as **guardas** são em **pergaminho** e **inteiras: 3 fólios de guarda**, 1 bifólio + 1 (pela ordem das faces da pele: pelo-carne/carne-pelo/pelo-carne, em sigla, PCCPPC). **Não existe contraguarda**, o último fólio onde acaba o texto é o último fólio do livro. Os fólios de guarda não estão em solidariedade com a encadernação, ou seja, não têm ligação com as guardas-espelho em pergaminho.

As **guardas** do *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) são de **pergaminho** e as **primitivas**. A **guarda-espelho do plano anterior não é inteira**. À

largura, não atinge o bordo de goteira do plano. Uma tira de pergaminho prolonga-a até ao limite da pasta. As guardas-espelho correspondem a fólhos soltos. **Bifólios** formam as **guardas** e as **contraguardas**. O último fólho do texto não pertence ao último caderno do códice, é um fólho solto unido ao bifólho de contraguarda. As **guardas-espelho** estão apenas às pastas de madeira por **colagem** e talvez ainda pelos ganchos dos brochos (que também tinham esta função).

Quanto às **guardas**, a *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC), só possui **guardas-espelho**, duas no plano anterior e outras duas no plano posterior, **sobrepostas** e em **pergaminho**, de estrutura **inteira** e aplicação por **colagem**.

#### 1.1.4. Costuras

Na *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) a **costura dos cadernos** mostra **fio múltiplo**, de **forma redonda** em torno do nervo. Não sabemos se originais ou procedentes da reencadernação quinhentista.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG), a **costura dos cadernos** revelou-se, para já, de impossível definição, pois estão apertados em demasia, o que impossibilita a observação da costura.

Não faremos referência às costuras da *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL), por sabermos que são contemporâneas, mas também porque delas já falámos sobejamente acima.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP), a **costura** é observável ao meio dos cadernos. Será de **fio múltiplo**. Não podemos afirmar se é a costura primordial, mas parece-nos, por não se verem outros furos, noutras posições que, a ser posterior utilizou os furos de costura primevos.

No *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE), a **costura dos cadernos** é composta de **fio múltiplo**, e tem **forma redonda** em torno do nervo. Os **furos da costura** parecem ser os **primitivos** (na porção do festo que está exposta não se vislumbram outros orifícios). Quanto aos fios da costura é admissível que também o sejam, se pensarmos de igual forma em relação aos nervos. Na realidade, a encadernação moderna, talvez por se ter separado uma das capas, autoriza completa liberdade ao corpo do códice que, por sua vez, não manifesta qualquer indício de



excessivo aperto, pelo que julgamos ser mais uma prova da originalidade, ou ao menos, da antiguidade (e.g. século XVI), dos nervos e dos fios de costura.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM), a **costura dos cadernos** mostra **fio múltiplo** e com **forma em torno do nervo indeterminada**, por não ser possível observá-los.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV), a **costura dos cadernos** é constituída por **fio múltiplo**, e dispõe-se em **forma redonda** em torno do nervo, sendo a primitiva<sup>33</sup>.

Na *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC), a **costura dos cadernos** mostra ser de **fio simples e único**, e de **forma** em torno do nervo **indeterminada**. Não se sabe se a original.

#### 1.1.5. Cortes do livro

Em nenhum dos códices se descortina qualquer vestígio de decoração ao nível do recorte. O aparamento dos fólios a que se terá submetido a maioria, no momento de uma nova encadernação, nunca permitirá saber qual era a sua condição inicial, no que a esta técnica decorativa diz respeito. Nos cortes, por vezes, pode-se observar também, à luz rasante, as marcas deixadas pelo instrumento usado no desbaste<sup>34</sup>. Contudo, não nos foi possível, por ora, realizar tal averiguação.

#### 1.1.6. Apoios<sup>35</sup>

Na *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) não conseguimos detetar os brochos metálicos de que falaram o Abade Correia da Serra e Dias Dinis<sup>36</sup>, mas são perceptíveis vestígios da existência de fechos por debaixo da cobertura em papel. Os planos estão revestidos com **papel decorado** em tons de azul e motivos vegetalistas. O

---

<sup>33</sup> Segundo o relatório de conservação e restauro da Torre do Tombo, os nervos originais foram apenas reforçados com cobertura de couro que lhes confere o prolongamento próprio para o empaste. Estas extensões estavam partidas em quatro nervos da pasta anterior e em dois nervos da pasta posterior. Foi removida a costura do bifólio de guarda superior, que foi refeita.

<sup>34</sup> Janos Szirmai, *The archaeology (...)*, 2007.

<sup>35</sup> Vide Figuras n.º 2 a 7 deste capítulo, e os anexos n.º 4, 6 e 7.

<sup>36</sup> Abade Corrêa da Serra, *Collecção (...)*, 1790-1824; e Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949.

**lombo** está coberto com **tecido liso acastanhado**. O segundo entrenervo apresenta o aproveitamento de **rótulo antigo** (em princípio o do século XVI) em **couro castanho** que se nos afigura idêntico aos bocados de couro da encadernação subjacente, e que se torna visível em zonas onde o papel está rasgado. O letreiro tem o **título** da obra e dois filetes, em cima e em baixo, gravados a **dourado**. **Sem coifa**.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG), a encadernação do século XIX apagou a memória do que seria a capa primitiva, ou mesmo outra intermédia. Tem **decoração** a toda a volta com **motivos geométricos dourados** e entrançado dourado na espessura dos planos. Motivos **vegetalistas e flores-de-lis** surgem no lombo, alusivos à casa real francesa, onde também está o título. As **coifas** estão **danificadas**.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* teve uma encadernação dos séculos XVII ou XVIII com dois fechos. Ignoramos, também aqui, se os refizeram à imagem do que viria do século XVI, ou se até em existindo em bom estado os conservaram, aquando da reforma à cobertura, depois do códice ter sido danificado pela água. Ao século XXI não chegou, infelizmente, com os ditos fechos. Algures no século XX ainda os possuiria, pois, a pasta de cartão onde ainda se guarda testemunha a abrasão resultante dessa presença. Nem sabemos se a capa quinhentista, ou a primitiva ostentavam brochos ou recantos. A **cobertura contemporânea não está ornada e possui dois fechos**<sup>37</sup>.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) dá-se o mesmo caso que para o LCLE e para a CFG, pois comungam os três de terem sido reencapados na Biblioteca de França, entre os séculos XVII e XIX. Possui ornamentação em todos os bordos dos planos, de **motivos vegetalistas e filete**, ambos dourados. Adornos florais e **geométricos** na espessura dos planos e no virado, também a ouro. **Volutas de folhas** douradas aparecem em torno da área delimitada para cada entrenervo que está dividido por filetes dourados. Ao centro, as **iniciais do rei** Louis Philippe encimadas por uma coroa. As **coifas** estão muito **castigadas**.

Do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) desconhecemos por completo como seria a encadernação primitiva, nomeadamente, a cobertura e os planos e o mesmo para os apêndices metálicos. A capa com que chegou até nós, datável do século XVII, ou do século XVIII, dispensou todos esses elementos, mas é decorada a

---

<sup>37</sup> Vide o anexo n.º 6.

toda a extensão dos planos e do lombo. A decoração inclui **motivos vegetalistas gravados** na espessura dos planos e nos virados. Contém ainda uma fina **moldura dourada** impressa a toda a volta, nos limites das pastas. Ao centro do plano anterior estão as armas do rei de França que vigoraram entre 1578 e 1792<sup>38</sup>.

No tocante aos **apoios** do *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM), os **brochos** e os **recantos** são **inexistentes**. Veem-se restos de fio em dois **furos paralelos, na goteira** de ambas as capas, talvez derivados de algum mecanismo de fecho, e que não se pode garantir serem coevos da capa. Essas remanescências apenas se encontram no plano anterior. A **decoração da cobertura é inexistente**.

Quanto ao *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV), os **brochos**, muito estragados, localizam-se aos **quatro cantos** dos dois planos e também **ao centro**: o chamado umbilico. Os **fechos** eram **dois**. Atualmente estão desaparecidos, mas deixaram sinais da sua anterior presença nos planos. Essas marcas indicam que **fechavam no plano anterior**. Os **recantos** são **inexistentes**. A **decoração da cobertura é desconhecida**.

Quanto aos **apoios** da *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) podemos dizer que existiram **dois fechos**, dos quais só **restam as marcas**. Julgamos que apertavam no plano anterior, pois é onde estão o maior número de incisões, que se deverão ao ferrolho do fecho. A **decoração da cobertura** patenteia gravações de **ferros com motivos geométricos, sem douramento**, nos planos e no lombo, que lembram mosaicos **mouriscos**. A **coifa** está muito **desgastada**. Não se sabe se tinha **decoração**.

## 1.2. Estruturação

### 1.2.1. Sequência e estrutura dos cadernos<sup>39</sup>

A *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) inclui **27 cadernos**, comumente **quaternos**. Não o são o 6º caderno: 1 fólio solto + 1 quaterno; o 12º caderno: 1 fólio solto + 1 ténio; os 13º e 14º cadernos: 1 fólio solto + 1 quaterno; o 18º

---

<sup>38</sup> "L'écu de France moderne, les armoiries royales : d'azur à trois fleurs-de-lis d'or ; timbré de la couronne royale fleurdalisée fermée ; accompagné des colliers des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit. À partir de la création de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III en 1578, les rois successifs feront très souvent apparaître les colliers des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit sur leurs armoiries". Informação disponível em [https://fr.wikipedia.org/wiki/Armoiries\\_de\\_la\\_France](https://fr.wikipedia.org/wiki/Armoiries_de_la_France).

<sup>39</sup> Vide esquemas de colação dos cadernos para cada códice no anexo n.º 8.

caderno: 1 fólio solto + 1 quaterno; o 22º caderno: 1 quaterno + 1 fólio solto; o 25º caderno: 1 térnio + 1 fólio solto; e o 27º caderno: 1 fólio solto + 1 quaterno<sup>40</sup>.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) há **21 cadernos**, quase todos **quaternos**, exceto o primeiro caderno que é um bínio, e o último que é um térnio.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) tem **33 cadernos**, na sua maioria **quínios**, menos o 20º caderno que é um quaterno; o 27º caderno que é formado por 1 fólio solto + 1 quaterno; e o 33º caderno que inclui 3 fólhos soltos + 1 bínio.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) comporta **27 cadernos**, dos quais a maioria são **quínios**. Porém, vários cadernos mostram *inexatidões* na construção. O 4º caderno é um bínio; o 10º caderno é um quaterno + 1 fólio solto; o 11º caderno é um bifólio + 1 fólio solto; o 20º caderno é um quaterno; o 23º caderno é um septénio; o 26º caderno é um térnio + 1 fólio solto; e o 27º caderno é um quaterno + 1 fólio solto.

O *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) possui **17 cadernos**, todos **quaternos**, salvo o primeiro caderno que é um bifólio + 1 fólio solto, e o último caderno que é um térnio<sup>41</sup>.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) é composto por **30 cadernos**, número muito superior à quantidade de cadernos do manuscrito de Viseu, uma vez que encerra no mesmo volume, o texto da *Virtuosa Benfeitoria*, e a tradução para vulgar do *Livro dos Ofícios*, de Séneca. A maioria dos fólhos são **quaternos**, fora o 18º caderno que é 1 fólio solto + 1 bínio; o 28º que é um quínio; e o último, o 30º, que é um bifólio + 1 fólio solto. Estas *imprecisões* estarão relacionadas com o cálculo do número de fólhos necessários por caderno, que não sendo fácil de estimar à partida, deixava com frequência o acerto para o remate dos livros. O arranque não era de igual modo fácil, como comprova este grupo de manuscritos. O 18º caderno é justamente onde termina o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, e começa (no 19º caderno) a tradução do *De Officiis*, que ocupa os fólhos do códice daí até ao final.

---

<sup>40</sup> Fólhos soltos sinalizam as lacunas do texto. Vide o ponto 1.2. do capítulo 1. do Estado da Questão.

<sup>41</sup> Verificámos, como Susana Pedro que “(...) não há sinais de algum caderno com 10 fólhos (como mencionado por Burnam e Castro)”. Susana Pedro, *Apontamentos (...)*, 2012, p. 72 e o ponto 1.5. do capítulo 1. do Estado da Questão.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) tem **11 cadernos**, na sua maioria **sénios**, afora o 5º caderno que é um quínio, e o último caderno que é um septénio + 1 fólio solto.

A *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) contém **34 cadernos**, na maioria **quaternos**, ficando de fora o 33º caderno que é formado por 1 fólio solto + 1 bifólio + 1 tétnio.

### 1.2.2. Regra de Gregory<sup>42</sup>

A *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) coloca **genericamente** em prática a **Regra de Gregory**. No 3º caderno o **fl. 26r** exhibe uma pestana que o abraça e que virá do **fl. 27**. Isto induz que um dos bínios do quaterno será composto por um **bifólio regular + um bifólio artificial, não sobrepostos, mas inseridos lateralmente**, um em relação ao outro. Nos **cadernos** que contêm um **fólio solto (6º, 7º, 12º, 13º, 14º, 18º, 22º, 25º e 27º)** – fólio que assinala as lacunas do texto, ou melhor dito, que sinaliza

---

<sup>42</sup> Esta norma foi pela primeira vez apresentada em 1885, na Académie des Inscriptions et Belles Lettres, no artigo “*Les cahiers des manuscrits grecs*”, da autoria de M. Caspar René Gregory, a quem deve o nome. E. K. Rand, Prickings in a manuscript of Orléans, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 70, The Johns Hopkins University Press, 1939, p. 329 e nota de rodapé n.º 6, deste capítulo. A regra impõe que, em qualquer parte que abramos o códice, ele mostrará sempre, nos dois fólhos que estão diante do leitor, a sequência pelo/pelo ou carne/carne. Esta disposição tinha, na sua génese, uma preocupação estética, pois harmonizava a cor dos fólhos aquando da leitura. Autorizava, para além disso, uma menor resistência na viragem do fólio. Este efeito podia ser fruto da concentração do copista que propositadamente sobrepunha bifólhos independentes, por essa ordem, aquando da construção do caderno, ou podia ser uma consequência *espontânea*, quando o caderno resultava da dobragem da pele in-fólio, in-quarto ou in-octavo. No caso da dobragem a Regra de Gregory não é, pois, um procedimento em si mesmo, é antes o corolário de uma técnica de construção de um caderno. O reconhecimento das duas faces do pergaminho nem sempre é uma missão simples. A operação de lixamento da pele, principalmente durante o século XV, quando o processo atingiu níveis de mestria assinaláveis, impossibilita hoje, a óbvia identificação do lado pelo e do lado carne. Todavia existem algumas características ainda apreensíveis que nos podem ajudar. Uma delas é a diferença de coloração entre as duas faces da membrana: geralmente o lado carne é mais claro, ou mais branco do que o lado pelo, mais amarelado. Daí se compreende a importância estética da Regra de Gregory. Estando o códice aberto e cumprindo ele a regra, deparamo-nos sempre com um tom homogéneo entre páginas. Mas, por vezes, a cor do pergaminho não se consegue distinguir, tanto pelo tratamento inicial a que foi submetido, quanto por intervenções várias que ocorridas ao longo da sua vida, mais ou menos destrutivas, mormente de restauro. Bernhard Bischoff, defendia, por essa razão, um método alternativo de identificação. Propunha que se atentasse à curva convexa formada pelo lado carne, e à curva côncava do lado pelo. Contudo, esta abordagem perde verosimilhança se a pele foi dobrada, de primeiro, no sentido da coluna vertebral do animal e não perpendicularmente a esta. Não poderá ser igualmente tida em conta se os fólhos foram sujeitos à prensa do restaurador. O codicólogo deverá estar ainda alerta para as marcas de implantação dos pelos (que também nos informam sobre a espécie animal) – embora um exame a olho nu, ou mesmo à lupa, não autorizem uma conclusão definitiva – e a outras, nomeadamente as deixadas pelos instrumentos usados para descarnar a pele. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989; e Léon Gilissen, *Prolegomènes à la codicologie: recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Éd. Scientifique Storky-Scientia S.P.R.L., Gand, 1977, pp. 17 e 21-25. Vide tabelas com as séries de lado pelo/lado carne para cada códice no anexo n.º 9.

os locais de onde cadernos e fólhos foram retirados ao códice, em época imprecisa<sup>43</sup> –, quer este esteja no início ou no fim do caderno, é **sempre CP** (e indeterminado para o 25º caderno cujo fólho solto é fragmentário, e por isso não foi possível aferir se PC, ou CP). Por essa razão, só quando está no começo do caderno, o fólho solto autoriza a prossecução da regra, o que já não sucede se estiver no seu termo: CP + PCCPPCCP|PCCPPCCP e PCCPPCCP|PCCPPCCP + CP. Os cadernos são todos **quaternos**, menos o **12º e o 25º**, que são **térnios**. O primeiro alberga o fólho solto no princípio, e o segundo no final. Neste, o dito fólho está cortado longitudinalmente, mais ou menos a meio. O **12º caderno**, se desprezarmos o fólho solto, é um ténio constituído por **1 bifólho independente**, com o lado carne para fora + **1 bínio** que cumpre a Regra de Gregory. Os **cadernos 7 e 13** começam ambos por um fólho solto também truncado. Quanto ao **16º caderno**, não estamos certos de que o seu último bifólho seja um **bifólho volante sobreposto, poderá antes ter sido** introduzido lateralmente, pois ao abrir aí o códice veem-se as costuras. Num caderno regular as costuras são visíveis apenas no bifólho do meio. Ainda assim a boa mobilidade de fólhos ao nível da costura pode, neste particular, induzir-nos em erro. Essa situação de lateralidade implicaria que posição afim tivesse o primeiro bifólho do caderno, o que não parece verificar-se. Sorte idêntica parece ter calhado aos fólhos 195 e 196 do **24º caderno**<sup>44</sup>. No **18º caderno** há um talão no festo do bifólho mais externo do caderno que assenta sobre a pestana de um dos fólhos soltos que este caderno contém. Podíamos pensar estar perante uma **banda de “fundo de caderno”**<sup>45</sup>, mas, mais uma vez, é apenas o que sobrou do fólho solto que aí

---

<sup>43</sup> Vide e.g. edição crítica ao texto com Adriano Fernandes, *Crónica (...)*, 2007.

<sup>44</sup> Quando num caderno se verificam acidentes, não é só a parte interna do festo do bifólho de meio do caderno que mostra a passagem do fio de costura. A costura fica igualmente visível no festo de um bifólho suplementar (acrescentado lateralmente ao caderno e não sobreposto), ou num fólho solto com o seu talão colocado noutra local que não o centro do caderno. Um *acidente* pode testemunhar um erro de cópia, mas também um aproveitamento de pergaminho. É preciso analisar com muita atenção a construção dos cadernos, para perceber, por exemplo o porquê, de aparecer um ténio num códice onde a formação habitual é o quaterno. Todos estes elementos de análise são postos em causa quando estamos perante uma reencadernação com substituição da costura, em que esta é demasiado apertada e o fio demasiado fino e a prensa utilizada em excesso. Neste caso o codicólogo terá de se socorrer de outros elementos para uma *reconstituição conjetural* dos cadernos, tais como: a colação do texto, localização dos reclamos, observação da numeração original dos cadernos ou da numeração dos fólhos no interior dos cadernos. Aqui, sendo o 16º e o 24º cadernos, quaternos regulares que cumprem a regra, formação preferencial neste códice, a introdução lateral de um bifólho, não será verdadeira. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989.

<sup>45</sup> A banda de pergaminho ou papel que formalmente é igual a outra banda que tem como função juntar dois fólhos soltos, é chamada de *fundo de caderno*. Esta, tanto pode ser colada no exterior, quanto no interior do festo. Mas pode corresponder igualmente a um fragmento de um fólho solto e seu talão, como sucede na CDDM. Pode também existir só para reforçar a solidariedade dos bifólhos do caderno. Neste

se encontrava. A este caderno anexaram-se dois fólhos soltos indicando a falta de dois outros cadernos, vizinhos do 18º, antes e depois dele.

O aturado exame que levámos a cabo dentro do *corpus* de estudo, no que toca aos sinais de antiga solidariedade entre fólhos de um caderno, decorrentes da dobragem da pele, mostrou-se de concretização difícil, dado o aprimorado tratamento do pergaminho, que apagou todos, ou quase todos esses indícios. Todavia, neste códice, nos fólhos 160v e 161r do **20º caderno** notam-se **marcas de continuidade** ao nível da margem de cabeceira, o que quer dizer que o bínio mais interior foi originado pela dobragem da pele. Os fólhos **199r e 204v** do **25º caderno** mostram um talão que poderia ser uma **banda de “fundo de caderno”**. Na verdade, e como vimos para o caderno 18, corresponde à inserção de fólho solto, do qual já só resta a dita aba, que se vê somente colada ao limite dorsal do fólho 199r. O que restou desse fólho solto que estava no fim do caderno é vestigial. **No 26º, o fólho 207r tem pestana:** inclusão de fólho solto, com a aba bem visível. Será com o fólho 208 um bifólho artificial? Fólhos 209 e 210 bifólho independente não sobreposto. Isto significa que o bifólho 207/208 será também não sobreposto, i.e., inserto lateralmente.

Os **fólhos de começo e fim de caderno** mostram-se muito **manchados** ao contrário dos medianos. Poderá este manuscrito ter estado em cadernos durante algum tempo. **Reclamos visíveis exceto no 12º caderno. Sem assinatura.**

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) a **Regra de Gregory** acompanha **todos os cadernos** salvo o **último, o 21º**, onde temos uma **sobreposição de bifólhos independentes** em que o primeiro se denuncia como um bifólho artificial: PCPC, e o segundo, um bifólho com o lado carne para fora. **Reclamos visíveis. Sem assinatura.**

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEP) **cumpr**e sempre a **Regra de Gregory, com exceção do 11º caderno.** Neste caderno temos o primeiro bifólho que é independente, com o lado pelo para fora, e depois um bínio que cumpre a regra, com o lado pelo para fora. Segue-se outro bifólho volante<sup>46</sup> com a carne para o exterior e o bifólho do meio do caderno, também autónomo, com o pelo do lado externo. Mas, por outro lado, no caderno 11 **não há acidentes**, i.e., não há montagem artificial de bifólhos (a artificialidade traduz-se na junção de dois fólhos independentes obtendo-se

---

caso aparece normalmente no bifólho do meio do caderno e raramente colada. Serve para evitar o rápido desgaste dos furos da costura nessa zona. Idem.

<sup>46</sup> Equivalente a independente.

assim um bifólio), ocorrência essa que registámos para os **cadernos 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 24, 28, 29, 30 e 32**. Apesar disso, são cadernos onde é cumprida a Regra de Gregory, o que denota que essa observância resulta não *naturalmente* da dobragem da pele, mas antes de um esforço intencional do responsável pela construção dos cadernos. Nos **cadernos 27 e 33** a situação é diferente. Identificámos **fólios soltos**, 1 e 3 fólios, respetivamente, no início de cada caderno. Correspondem a bifólios *naturais* que foram cortados *a posteriori* devido a interrupções no texto<sup>47</sup>. Todos os cadernos do códice à exceção do 11º, do 20º (quaterno aparelhado no modo mais comum: PCCP|PCCP), do 27º e do 33º apresentam a mesma estrutura: são quínios compostos por 1 **bifólio** independente (PCCP) + 2 **bínios** com o **lado carne para fora** (2 x CPPC|CPPC). Os **reclamos estão visíveis nos cadernos 3, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31 e 32**<sup>48</sup>. Não se vê assinatura.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) segue a **Regra de Gregory até ao 7º caderno**. Ao abrir o livro no **1º caderno**, a **costura é visível** em qualquer abertura. O que, como já vimos atrás, não significa necessariamente que é contruído com base em bifólios não sobrepostos. É provável que sejam as costuras que estão suficientemente folgadas para o consentir. O **2º caderno** tem **ao meio** um bifólio formado por dois fólios soltos ou independentes, que designamos de **bifólio artificial**. Sabemos que se trata deste tipo de bifólio porque os fólios (**fólio 15 e fólio 16**) que o compõem estão **trocados**. A foliotação do fólio 16, que está no lugar do 15, posteriormente à confusão, foi corrigida a lápis. Conforme notou Cintra, a partir desta constatação, podemos afirmar que a foliotação moderna foi escrita antes da última reencadernação. O **4º caderno** é um **bínio** e coincide com o fim da primeira participação do primeiro copista<sup>49</sup>. No **8º caderno** o bínio exterior e o interior respeitam a regra, portanto, poderão resultar da dobragem da pele in-fólio. Entre eles aparece um bifólio que, no caso de um quínio, dá seguimento à *boa* sequência: PCCPC|PCCP|PCCPC|PCCP. Todavia, os dois **bifólios centrais** têm os **fólios**

---

<sup>47</sup> Conforme dissemos no ponto anterior do Estado da Questão, citando Lindley Cintra, duas importantes lacunas no texto situam-se nos fólios 265v e 322v, dos 27º e 33º cadernos, respetivamente. São elas que, recordamos, estão relacionadas com uma prometida, mas sempre adiada (e por fim nunca concretizada) inserção da história dos reis de Portugal. É uma das mais marcantes derivas diegéticas desta cópia da *Crónica Geral de Espanha de 1344*.

<sup>48</sup> Sílvia Miranda viu-os também no caderno 21 e não viu no 12. Terá sido um engano datilográfico? Sílvia Miranda, *Reconstituição (...)*, 2013.

<sup>49</sup> De acordo com Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. DVI e DVII.



**trocados.** A foliotação ao invés de progredir normalmente, em ordem crescente, apresenta-se assim: 67, **69, 68, 71, 70**, 72. A numeração dos títulos dos capítulos está igualmente comutada. Ou seja, não foi um simples erro de foliotação. Houve troca de fólhos, o que nos diz que este bínio médio (tal como vimos para o 2º caderno) não advém, nem da dobragem in-fólio, nem da sobreposição de dois bifólios independentes, é antes constituído por quatro fólhos soltos, aparelhados dois a dois, resultando dois bifólios artificiais sobrepostos<sup>50</sup>. E na disposição correta este bínio central quebraria a regra. Terá sido o cumprimento da regra (que no pergaminho deste códice é bem inteligível) a confundir o encadernador? Terá esta troca ocorrido aquando da encadernação, ou durante uma reencadernação? Lamentavelmente não estamos na posse de informação que nos permita responder a estas perguntas. Como referimos para o 2º caderno, a numeração de página prova que a baralhação dos fólhos se deu em tempo anterior à foliotação moderna, que poderá ser do século XX, no entanto, localizá-la mais precisamente no tempo não é exequível. Admitimos apenas que tenha sucedido, e mediante o que conhecemos sobre os desmembramentos deste manuscrito, ao longo do tempo, ou no século XVI, ou mesmo no século XX, tendo o foliotador dado com a troca só após a reencadernação. No **9º caderno** não é cumprida a regra, pelo facto de começar com o lado carne para fora, ainda que a alternância entre pelo e carne seja a desejada. No **10º caderno** o **primeiro bifólio** do quaterno é **artificial** (CPCP), onde se une o fólho solto de fim de caderno (PC). Neste caderno teríamos, de fora para dentro: **um térnio + dois bifólios artificiais** (PCPC e CPCP ou CPPC). Do mais central (CPCP ou CPPC) foi **eliminado** o **segundo fólho** (por isso ignoramos se CP ou PC) e o primeiro, que ficou desirmanado, uniu-se ao fólho seguinte, o fólho 91, que não existindo passou, portanto, a 90 na foliotação. No verso do 90 é visível o talão. Não se verificam lacunas no texto, como já havia mencionado Cintra. A supressão não é de fácil explicação. Talvez tenha tido origem num erro de cópia, de tal dimensão que só se solucionou excluindo todo o fólho. O **11º caderno** abrange apenas um bifólio com o lado carne para fora (CPPC), unido a um fólho solto PC. No **12º caderno**, por dobragem ou sobreposição, retorna o cumprimento da regra. No **13º caderno** temos, como vimos pela primeira vez no 9º e que a partir de agora vai ser recorrente (**cadernos 14º a 18º, 21º e 25º**): quínios começando com o lado carne para o exterior, logo, incumprindo a regra, conquanto o

---

<sup>50</sup> Empregamos a terminologia *sobreposto* quando falamos da disposição dos bifólios uns sobre os outros formando o caderno e *justaposto* quando falamos de dois fólhos independentes que se unem, lado a lado, para formar um bifólio (assim como dos retângulos das proporções da empaginação).

revezamento acertado entre faces da pele seja observado. Julgamos que este género de quínios se construiu pelo aparelhamento de bifólios naturais. Damos preferência a esta hipótese em detrimento à de dois bínios e um bifólio, considerando que uma pele tinha de área útil, pelo menos, 800 x 400 mm. Para este códice, a tese dos bínios naturais só seria aceitável se a pele medisse cerca de 900 x 500 mm, o que não é de todo impossível. De qualquer modo, dizem os autores que um quínio, sendo ímpar, era, por hábito, formado pela sobreposição de bifólios volantes. Conforme já antes mencionado, é possível confirmar esta situação sondando marcas de continuidade na pele, mormente nos limites das margens de cabeceira, antiga linha de união entre fólhos resultantes da dobragem do pergaminho. Assim reconhecemos terem, com efeito, partido da sobreposição de bifólios independentes os 9º, 13º, 15º, 16º, 17º, 18º, 20º (quaterno, CPPCCPPC|CPPCCPPC), e o 21º cadernos. A montagem destes cadernos (com diferença de um bifólio para o 20º) é a seguinte: CPPCCPPCCP|PCCPPCCPPC. Aqui poderíamos estar perante uma de três organizações: cinco bifólios independentes (CPPC PCCP CPPC PCCP CPPC); dois bínios com o lado carne para fora e ao centro do caderno um bifólio volante, também com o lado carne para fora; ou um bifólio independente com o lado carne para fora e dois bínios que obedecem à Regra de Gregory. Concluímos que, para os quínios deste códice, a primeira estrutura será a mais plausível, atendendo às dimensões médias das peles normalmente usadas, de bezerro, caprino ou ovino; e à ausência de marcas de continuidade entre fólhos complementares. No **14º caderno** deparámo-nos com vestígios de folículos pilosos, do lado esquerdo do limite superior do fólho 120v. Se fizesse parte de um bínio, o resto da impressão estaria visível no fólho 119r, e não está (a mencionada continuidade entre fólhos complementares). De todo o modo é necessário fazer sempre a ressalva de que o aparamento tardio dos fólhos poderia ter feito desaparecer tais indícios, numa das faces do fólho, ou em ambas. Mas pela dimensão da mancha, neste caso, não nos parece que assim tenha sido. O caderno 19 mostra que se inicia com a carne para fora, mas, único em todo o manuscrito, seguem-se dois bifólios independentes CPCP PCPC. No **20º caderno**, que é um quaterno, a abrasão da pele ao nível da margem de cabeceira do fólho 183v é notória, mas não tem prosseguimento na área contígua do seu correlacionado, fólho 182r. Logo, o possível bínio natural derivado destes dois bifólios com o lado pelo para fora, na verdade, não existe. Os dois bifólios que o compõem são independentes. **Obedecem novamente à regra os cadernos 22º e 24º**, nos mesmos moldes que acontece do 1º ao 7º. O **23º**, o único septénio do livro, a partir do 5º fólho

acusa irregularidades: **dois bifólios artificiais, um PCPC e o outro CPCP**, ao meio do caderno, fólios 210-213 e 211-212. Os dois bifólios precedentes, o 208-215 e o 209-214 são também bifólios artificiais. A pestana do fólho 210 abraça o fólho 213 e fixa-se no seu verso. Caso idêntico ocorre no bifólho 211-212. No fólho 212r, retorna o texto à história dos reis de Castela. Estes bifólios acidentados pertencem a uma parte do texto respeitante à História dos Reis de Portugal e coincidem com o período da morte do rei D. Fernando I, e os acontecimentos que lhe sobrevieram. Este caderno é o maior do livro, um septénio. O copista deve ter sentido necessidade de dispor de alguma flexibilidade na construção deste caderno que alberga a grande alteração trazida pela crónica de Paris à família da *Crónica de 1344*. O relato que aqui encontramos foi introduzido de raiz e imaginamos ter sido composto, pelo encomendante e autor da refundição, o Condestável D. Pedro, naquele exato momento da cópia. Recordando Cintra e Filipe Moreira<sup>51</sup>, a História dos Reis de Portugal presente nesta passagem é um exclusivo do códice parisiense. Enquanto as outras cópias da segunda redação da *Crónica de 1344* se detêm no reinado de D. Afonso IV, esta desenvolve a narrativa até ao tempo do Condestável, mais especificamente à data da morte do irmão, o Cardeal D. Jaime, em 1459. O acréscimo de informação conferido a este passo é tão extenso, comparativamente com o que foi concretizado pelo refundidor de final do século XIV / princípio do século XV (original da segunda redação: ele ou cópia intermédia, ou ambos foram fonte da crónica parisiense) que Moreira considera esta crónica de Paris a terceira redação da *Crónica de 1344*. O **25º caderno** inicia com um **bínio de lado carne para o exterior**. A descontinuidade dos traços provenientes da raspagem da pele, do canto superior direito do fólho 229v para mesmo local no fólho 230r, indicam que este bínio é formado por dois bifólios volantes. Situação análoga registámos para as margens de cabeceira e dorso dos fólhos 231r e 232v. De salientar que, quer para os cadernos que principiam com o lado carne, quer com o lado pelo, falamos sempre em analisar a complementaridade entre fólhos partindo do bínio, pois, como dissemos atrás, para um códice com estas medidas, no máximo, podemos aventar a dobragem in-quarto, que gera o bínio (embora pelas razões acima expostas não a defendamos); nunca in-octavo, que daria origem ao quaterno. Este último tipo de dobragem era utilizada, como se percebe, em códices pequenos, nomeadamente, de bolso. Os **26º e 27º cadernos têm um fólho solto PC**, um no início do caderno e o outro no fim, respetivamente. O 26 é

---

<sup>51</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. DVI e DVII; e Filipe Moreira, *A Crónica (...)*, 2013.

um tércio a começar com o lado carne e o 27 um quaterno que cumpre a regra. O fólio solto do 26º e o fólio solto do 27º prendem-se em local comum: o verso do fólio 245, último fólio de 26º caderno. Não propomos relação entre os três copistas identificados por Lindley Cintra e o modo de produzir os cadernos ao longo da obra, porque os dois principais (o terceiro só transcreveu um caderno, o 21º) tanto constroem cadernos regulares, como irregulares; tanto com o lado carne, como com o lado pelo para fora. Sem embargo, parece que o segundo copista tinha maior propensão para cumprir a regra. Talvez possamos dizer, ainda, que é na segunda entrada do copista 1 que aparecem os cadernos que se iniciam com o lado carne. **Reclamos visíveis exceto no penúltimo caderno. Com assinatura.**

O *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) cumpre a **Regra de Gregory**. Há somente uma pequena situação que se exclui deste quadro. Na passagem do 1º para o 2º caderno, o fólio solto que fecha o 1º, sendo um fólio solitário, ou deixaria de obedecer à regra em relação ao fólio que o precede, ou então ao fólio que o sucede. Nesta circunstância, e porque, talvez, fosse mais importante executar a sequência de Gregory no interior dos cadernos, do que na transição de uns para outros, ela foi cumprida dentro do caderno. Visualizamos, então, um 1º caderno formado por um bifólio PC|CP + PC, (este PC o fólio solto). O último caderno, o 17º, embora mutilado observa a regra porque, ao que dá a entender, seria originariamente um quaterno como os demais, ao qual foram cortados os dois últimos fólhos. Portanto, em vez de termos a série PCCPPCCP|PCCPPCCP, deparamo-nos com a formação PC + CP + PCCP|PCCP, evidenciando claramente o corte dos segundos fólhos dos dois primeiros bifólhos do quaterno<sup>52</sup>. O manuscrito **possui reclamos, mas não assinatura.**

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) apresenta uma disposição **regular** dos fólhos até ao 18º caderno, mas com a **carne para fora**. No 19º caderno, onde **começa o Livro dos Ofícios**, o bínio cumpre a Regra de Gregory e o fólio solto no início do caderno é CP. Daqui **até ao final** do livro **cumpre a Regra de Gregory**, mesmo no derradeiro bifólio que forma o 30º caderno (PC|CP), apostado a um fólio solto, PC. **Reclamos visíveis. Sem assinatura.**

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) acusa **irregularidades na maioria dos cadernos**, que são **sénios**, salvo o 5º que é um **quínio** e o final, o 11º, que

---

<sup>52</sup> Susana Tavares Pedro não elaborou a estruturação dos cadernos, uma vez que desenvolveu o seu estudo codicológico a partir da cópia digital do manuscrito disponibilizada em <https://gallica.bnf.fr>.

é um **septénio + 1 fólio solto**. No 1º caderno os fólhos 3 e 10 são CP e PC, respetivamente, o que significa que se trata de um bifólio independente dobrado com o lado carne para fora. Assim sendo, teríamos de admitir que estamos em presença de uma construção similar à dos quínios da *Crónica Geral de Espanha de 1344*, de Lisboa, onde foram sobrepostos um bifólio volante PC a dois bínios com o lado carne para fora (CPPC|CPPC). Mas será também possível que este caderno tenha sido obtido a partir da dobragem de três peles in-fólio (duas dobras, uma perpendicular e outra paralela ao eixo da coluna vertebral do animal que originam quatro fólhos, i.e., um bínio) com o lado carne para fora. Porém, a prova de que assim aconteceu por meio dos sinais de continuidade entre fólhos, não a conseguimos demonstrar. Tais marcas não são de óbvia apreensão. Situação análoga se passa com o 2º caderno, outro sénio. Portanto, tanto um, como outro incumprem na posição 3-10 a Regra de Gregory. Os 3º, 4º e 5º obedecem-lhe através da dobragem da folha de pergaminho ou da sobreposição de bifólios já cortados, com o lado pelo para fora. No 6º caderno vemos o primeiro bínio dobrado com o lado carne para fora, ao invés de deixar para o exterior o lado pelo. Ainda neste caderno o bifólio 5-8, de arranjo CPPC, é o bifólio externo do bínio central, que uma vez mais o torna esquivo à regra, começando com o lado carne. O 7º caderno é um sénio regular que segue a regra. O 8º caderno foi construído através da sobreposição de 6 bifólios independentes, i.e., não resultantes da dobragem do pergaminho para formar o bínio, sem se submeterem à regra e com a face pelo para fora, na seguinte ordem: PCPCPCPCPC|CPCPCPCPCP. Aqui não houve qualquer preocupação, por parte do copista, em fazer cumprir a norma de Gregory. Em tratando-se de bifólios volantes podia-se perfeitamente ter colocado as mesmas faces do pergaminho frente-a-frente, bastava para isso ter invertido o lado exterior dos 2º, 4º e 6º bifólios para carne. No 9º caderno sucede algo parecido com o que notámos para os 1º e 2º cadernos. Dá-se a meio da primeira metade do caderno, na posição 3-10, uma interrupção na sucessão imposta pela regra, mas desta vez a combinação infratora é PCCP, o que indica que, neste caso, não se trata de um bínio obtido pela dobragem da pele, mas antes de um bifólio autónomo a meio do caderno: PCCP|PCPCPPC|CPPCCPCPPCCP. No 10º caderno contamos três bifólios independentes com o pelo para fora, nas posições 1-12, 2-11 e 3-10, tal como verificámos para o 8º caderno. A partir daqui param os bifólios volantes e surge um bínio com o pelo para o exterior, e ao centro um bifólio a começar com o lado carne, impondo a regra neste grupo medial. O 11º caderno está nas mesmas

circunstâncias do 8º, acrescentando um fólio solto no final. **Reclamos visíveis. Com assinatura.**

A *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) até ao 15º caderno inclusive cumpre o emparelhamento correto dos bínios, mas com a carne para fora. Este conjunto de cadernos foi aquele adjudicado ao copista 1, afora o próprio 15º onde já escreveu o copista 2. Terá sido ainda organizado pelo primeiro? Desconhecemos. A associação que estabeleceríamos entre os cadernos escritos por determinado copista e um tipo específico de construção, afigura-se-nos arriscada. Enquanto o copista 2 foi responsável pela cópia do texto do caderno 15º ao caderno 24º, os cadernos que após o 15º cumpriram a regra, ocupam o intervalo entre o 16º e o 20º. Depois tornamos à mesma situação do princípio do livro, até ao final, onde nos deparamos com um 33º caderno muito irregular constituído por um fólio solto (CP), um bifólio não sobreposto (PCCP) e um tércio a começar pelo lado carne. **Reclamos visíveis. Sem assinatura.**

### 1.2.3. Empaginação<sup>53</sup>

O texto da *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) organiza-se em 2 colunas de 26 / 27 linhas. Os espaços apresentam as seguintes cifras: L = 20 (margem de dorso) + 65 (primeira coluna de texto). 15 (intercolúnio). 70 (segunda coluna de texto) + 35 (margem de goteira) = 205mm x A = 25 (margem de cabeceira) + 190 (bloco de texto) + 65 (margem de pé) = 280mm. É possível que a margem de cabeça não tenha sido aparada, mas foi-o certamente a margem de goteira, que difere desta em 30mm. A unidade de regramento (UR) é de 7mm.

Na *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) o texto está separado em 2 colunas de 28 / 29 linhas. A unidade de regramento (UR) é de, aproximadamente, 7mm. Os vários campos do fólio foram assim distribuídos: L = 30 + 65. 14. 65 + 50 = 224mm x A = 33 + 205 + 85 = 323mm. As dimensões das colunas de texto, quer em comprimento, quer em altura, são idênticas às da *Crónica de D. Duarte de Meneses*, tal como o é o intercolúnio. Pelo que nos dizem os números acima, parece que a margem de goteira foi, também aqui, a mais sacrificada.

---

<sup>53</sup> Vide os modelos de estruturação da página presentes nestes códices no anexo n.º 10.

A distribuição dos espaços na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) foi pensada da seguinte maneira: o texto está distribuído em **2 colunas** que têm de largura 105mm cada. O intercolúnio mede de largo 30mm. Da planificação e inserção da caixa de texto na área disponibilizada pelo fólio resulta habitualmente uma combinação de medidas, dois a dois, entre as quatro margens da página: a amplitude da margem de dorso é equivalente à da margem de cabeceira, e a altura da margem de pé é equiparável à largura da margem de goteira<sup>54</sup>. Neste códice, os limites do fólio distam da caixa de texto, do lado esquerdo (ou dorso) 45mm, do lado direito (ou goteira), 45mm, em cima (cabeceira) 25mm, e em baixo (pé) 65mm. Se nos guiarmos pela iluminura que preenche estes quatro espaços percebemos que a margem menos desbastada pelo aparamento dos fólhos, em tempo ulterior à conclusão do códice, foi a margem de pé. Pelo contrário, a mais mutilada foi a margem de cabeceira, seguida da margem de goteira. As deduções que retiramos da observação dos cortes infligidos na decoração marginal conferem com o que nos dizem os números e com as relações que podemos estabelecer entre eles, de acordo com o que foi dito precedentemente, com base nas aferições do Prof. Aires Nascimento. Os 45mm da margem de dorso, a única que, em caso de talhe mantém as medidas originais, indica-nos que, na realidade, a margem de cabeceira seria mais alta, teria pelo menos mais 20mm. Essa diferença está bem patente nas lacunas da iluminura. A margem de pé, aquela que nitidamente sofreu menos com os golpes do encadernador, possui, também por esse motivo, a maior extensão. Comparando-a com a margem de goteira, na qual é notória, como na de cabeceira, lacunas importantes na decoração, estamos em crer que também esta seria maior em cerca de 20mm. O texto ocupa entre **42 e 43 linhas**, variando entre fólhos, e a unidade de regramento (**UR**), igual à altura da caixa de texto a dividir pelo número de linhas, menos um, é igual, sensivelmente, a **8,5 mm**. Os fólhos apresentam uma área grande, mais alta do que larga, de cerca de **445mm x 330mm**.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) escreveu-se a **uma só coluna** de **40/41 linhas**, de intervalo interlinear a **6mm**. As divisões do fólio são estas: **L = 32mm + 156mm + 34mm = 222mm** x **A = 18mm + 231mm + 53mm = 302mm**. Retiramos destes dados quantitativos que o corpo do códice foi submetido a importantes subtrações ao nível das margens de cabeceira e goteira.

---

<sup>54</sup> Aires Nascimento, *O scriptorium (...)*, 2018.

O *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) divide a superfície de texto a **2 colunas** de 85mm. A quantidade de linhas por fólio é de 41/42, para o *Leal Conselheiro*, e de 43 linhas para o *Livro da Ensinança*. A unidade de regramento anda em torno dos 6,7 mm (calculada para um fólio de 42 linhas). As divisões da página dispõem-se de acordo com o esquema: **Largura = 50 + 85. 21. 85 + 35 = 276mm x Altura = 35 + 271 + 95 = 401mm**. Isto significa, e como se pode constatar apenas pela observação rápida dos fólhos, que só as margens de cabeceira e de goteira sofreram aparamento. É muito provável que, tal como a margem de dorso, a de pé se tenha mantido intacta. Assim, calculamos que foi a margem de goteira a que sofreu o mais apreciável encurtamento.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) distribui o espaço do fólio por **1 coluna** de texto e **37 linhas**, com uma **UR de 5,5mm**. Apontámos as medidas das diversas áreas do fólio como segue: **L = 30mm + 130mm + 50mm (210mm) x A = 27mm + 199mm + 68mm (294mm)**. O desbaste, a ter acontecido, incidiu somente na margem de goteira.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) possui **1 coluna** de texto a **36 linhas**, que se encaixa na página deste modo: **L = 25 + 132 + 45 = 202mm x A = 30 + 190 + 65 = 285mm**. A unidade de regramento (UR) é de, mais ou menos, **6mm**. Os fólhos não foram cortados em época subsequente ao trabalho de encadernação, já que a capa original se conserva até hoje. Todavia, o copista ou o encadernador do século XV amputou ligeiramente a margem de pé e mais seriamente a margem de goteira, como nos mostram as iniciais de capítulo filigranadas, com significativa perda da mancha decorativa.

A *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) comporta texto a **2 colunas** e **31 linhas**. O vão entre linhas mede perto de **7,5mm**. Os diferentes espaços do fólio exibem a seguinte fórmula: **L= 23mm + 68mm. 25mm. 73mm + 35mm = 224mm x A = 35mm + 213mm + 65mm = 313mm**. Ou tem as margens conforme saíram das mãos do encadernador quatrocentista, ou só a margem de goteira foi aparada.

#### 1.2.4. Picotamento

É na **margem de dorso** que se consegue visualizar o picotamento de justificação da *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM). Exibe sistema constante com a



orientação > > > > | > > >. Está desaparecido no 23º caderno e quase impercetível no 24º devido às intervenções de restauro que se efetuaram nessas áreas; e também pouco visível nos cadernos 15º a 18º e 25º a 27º. Foi utilizado o compasso ou ferramenta idêntica. Notámos piques de encadernação<sup>55</sup> no 1º caderno, entre o fólio 1v e o fólio 2r, e entre os fólhos 4v e 5r. Por vezes, descobrimos um pique de divisão à altura do fólio que poderá ter servido para orientar o regramento com *ancinho*<sup>56</sup>, ou poderão ser esses piques de construção de caderno, por norma, igualmente pouco perceptíveis e, em geral, inseridos perto da primeira dobra da pele, para atestar que as medidas que estiveram na origem daquele caderno eram exatas, evitando desperdícios de pele. Podem ser vistos na margem de goteira, caso os fólhos não tenham sido cortados, ou excessivamente cortados, nas margens que dão para o exterior (margens de cabeceira e de pé do lado da goteira, antigas áreas de contiguidade entre bifólhos obtidos por dobragem in-quarto). Resultou do exame à empaginação a observação de que, neste manuscrito, houve lugar a aparamento posterior, logo, este picotado não será de construção. Mas tão-pouco de orientação do regramento com *ancinho* porque as linhas das duas colunas de texto apresentam diferentes comprimentos<sup>57</sup>. Desconhecemos qual a finalidade deste pique. No 19º caderno existem piques duplos ao cimo da margem de dorso, que balizam os traços verticais da justificação.

***A Crónica dos feitos da Guiné (CFG) não apresenta picotamento visível***<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Os piques de encadernação são de rara aparição. Surgem a alguns milímetros da dobra dos bifólhos “indicando o local do meio dos nervos duplos ou fendidos, aos quais o encadernador vai submeter os cadernos”. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989, p. 99.

<sup>56</sup> Quando algum dos instrumentos que permitia um regramento por inteiro do fólio, e.g., o *ancinho*, executando de uma só vez todo o traçado da caixa de texto, um único pique era suficiente para orientar o seu movimento sobre o fólio. Sendo que, em princípio, o regramento era efetuado sobre o bifólio aberto, um pique em cada margem de goteira bastava para guiar a dita ferramenta. Idem; N. Pasternak e M. Beit-Arié, In quest of the enigmatic ruling device: further observations on prickings in ink-ruled intalian manuscripts, *Gazette du livre médiéval*, n.º 35, 1999, p. 14 cf. Jean-Pierre Gumbert, Ruling by Rake and Board, in *The Role of the Book in Medieval Culture: Proceedings of the Oxford International Symposium*, Bibliologia, n.º 3, Turnhout, 1986, p. 44-48; e Maria Antonietta Casagrande Mazzoli, Foratura, rigatura e pectines in codici italiani tardomedievali, in *Aevum*, 71, 1997, p. 423-440.

<sup>57</sup> Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989.

<sup>58</sup> Muitos manuscritos estão desprovidos de marcas de picotamento, o que não significa que a técnica não tenha sido posta em prática. Até porque é a única que se conhece, para além da *mastara* (que utiliza uma tábua ou um quadro com cordas que marcam as linhas diretrizes da página, por pressão sobre o fólio), técnica árabe, que não funcionava sobre pergaminho. Há autores que imaginam que, em vista de acelerar o processo, os copistas tivessem inventado um instrumento como: “(...) *une manière de double cadre entre les deux parties duquel on pouvait mettre un nombre assez considérable de feuillets pour recevoir l'impression d'une série de dents fixée à l'un des cadres*”. À parte da comparência, ou não, deste aparelho no *scriptorium*, o trabalho seria satisfatoriamente agilizado, se se picotassem os oito fólhos em conjunto,

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) o picotamento não é visível, talvez pelo aparamento dos fólhos. Sílvia Miranda<sup>59</sup> diz ter descortinado alguns piques de justificação na margem de dorso, à altura do fólho, com intervalo entre si de 355mm, i.e., a altura da caixa de texto. Têm formato redondo, muito diminuto, feitos com uma agulha ou instrumento semelhante. No fólho 27 sinalizou, também a autora, o mesmo género de piques, mas com a forma de pequeno traço oblíquo executados, quiçá, com a ponta de uma faca<sup>60</sup>. Estes piques guiavam a linha de justificação horizontal. Os que existiam na margem de goteira terão sido eliminados pelo corte dos fólhos. A linha de justificação da margem de pé está ligeiramente desviada do pique (~=1mm). Não foi possível determinar o sistema destes piques mínimos, mas a autora crê que foram realizados bifólho a bifólho, pois são simétricos em cada uma destas unidades<sup>61</sup>.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) apresenta picotamento de justificação que se distingue melhor **na margem de pé**. O sistema mais frequente é > > > > | > > > >. Está presente **do 2º caderno ao 23º**. **É indeterminado para os restantes**. Os fólhos 68, 69, 70 e 71, do 8º caderno e os fólhos 15 e 16, do 2º caderno estão trocados, situação que aconteceu aquando de uma reencadernação. Para esta inferência não contribuiu, desta vez, o picotamento porque sendo no 8º caderno indefinido, e no 2º regular, no sistema > | > a troca não é denunciada por ele. Acusou-se, sim, através dos títulos dos capítulos que também se mostram permutados. Neste códice os piques executaram-se a compasso, ou objeto de incisão similar. O fólho 32 mostra piques de regramento na margem de goteira. A linha das pequenas perfurações está inclinada, do extremo interno da margem, até ao seu limite exterior. A obliquidade é

---

conforme deduzimos para este grupo códices. Declarava o mesmo E. K. Rand, em relação ao seu *corpus* de estudo: “*Alors, on découvre en poussant la recherche jusqu'au bout que ce qui reste des piqûres est suffisant pour permettre d'affirmer avec certitude que la méthode de piquer ensemble tous les huit feuillets était bien connue par les scribes copistes du livre, et qu'il n'y a aucune indication laissant soupçonner l'emploi d'une autre méthode*”. E. K. Rand, *Traces de piqûres dans quelques mss. du haut moyen âge* in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1939, pp. 429-430. A ausência dos piques deve-se essencialmente ao desbaste das extremidades dos fólhos, e de estas marcas serem intencionalmente feitas junto da orla do pergaminho, para que o corte dos fólhos, mesmo o primeiro, as fizesse desaparecer. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989; e N. Pasternak e M. Beit-Arié, *In quest of (...)*, 1999, p.12.

<sup>59</sup> Sílvia Miranda, *Reconstituição (...)*, 2013.

<sup>60</sup> Os piques podiam ser feitos com recurso a uma faca, a uma sovela ou a um compasso. Dependendo do tipo de instrumento utilizado assim era o vestígio distintivo que deixava no fólho: a faca deixava uma marca em forma de minúsculo traço, enquanto a sovela e o compasso uma marca redonda. Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 15.

<sup>61</sup> Sílvia Miranda, *Reconstituição (...)*, 2013.

acentuada e o carreiro de pequenos furos desaparece a meio do fólho. Sucede o mesmo no fólho 33. No 34 já não se vislumbra qualquer sequência de piques de regramento na margem de goteira. Ou seja, este picotamento, diretriz do traçado das linhas de texto, por dele não se ver sinal na margem de dorso, foi efetuado bifólho a bifólho. Situação algo diferente surge na borda dos fólhos 79 e 80. Vemos piques de regramento, mas desencontrados<sup>62</sup>. Além destes são observáveis piques de regramento nas margens de goteira dos fólhos 86, 88, 92,93, 101, 137, 139, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 155, 159, 172, 175, 177, 180 (neste fólho, perto da margem de pé deixam de ser redondos e passam a um pequeno traço horizontal), 181, 184, 248, 251, 253, 254. Os fólhos 99v e 100r contêm piques redondos de construção de caderno.

O *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) expõe um picotamento de justificação, sobretudo **visível na margem de goteira**. O **sistema maioritário** é > > > > | > > > >, salvo os cadernos 1º, 4º, 10, 11º e 12º, onde encontramos o sistema inverso < < < < | < < < <. O processo terá sido executado a compasso, e caderno a caderno. Não se constata diâmetro exagerado e/ou crescente dos piques que sugira ter ocorrido furação sobre mais de um caderno fechado, em simultâneo.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) possui piques de justificação **na margem de cabeceira** entre o 1º e 19º cadernos; **na margem de pé e margem de dorso do 20º caderno ao 22º**; **nas margens de dorso e cabeceira do 24º caderno ao 27º caderno**; e **nas margens de dorso, pé e cabeceira nos 12º, 23º, 28º, 29º e 30º cadernos**. Dois tipos de aparamento dos cadernos podem ter contribuído para o desaparecimento de alguns dos piques: o aparamento primordial que intencionalmente eliminava qualquer componente auxiliar de trabalho, de copistas e iluminadores; ou o aparamento ulterior, que segundo determinámos acima, aparenta ter-se exercido mais nitidamente na margem de goteira, e que, por conseguinte, terá provocado a perda total dos orifícios nessa zona, como aqui notámos. O acolhimento desta hipótese, de corte tardio do corpo do códice, derrubaria a teoria de que a encadernação de pergaminho que hoje vemos seja a original. O **sistema** é > > > > | > > > >, **exceto nos 12º e 23º**

---

<sup>62</sup> A existência de rodas de picotamento que explicariam algumas sequências de piques standardizadas foi rejeitada por Denis Muzerelle, e colocada em dúvida por Jacques Lemaire. Andrea Giovannini tem outra opinião. Refere até exemplos de séries de piques desencontrados, respeitando um mesmo padrão, e que, no seu entendimento, podem indicar, que também nesse caso, resultariam da ação deste instrumento. Alerta para falta de estudos sobre documentos jurídico-administrativos, neste domínio, e que seriam essenciais à desmistificação da roda de picos. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989; Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, p. 107; e Andrea Giovannini, *Quelques commentaires sur la formation de cahiers et sur les piqûres*, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 36, 2000, pp. 47-48.

**cadernos**, que é: <<<<|<<<<. O processo desenrolou-se a compasso e caderno a caderno.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) tem piques nas margens de **cabeceira, goteira e pé**. O sistema acusa bastante **irregularidade após o 5º caderno**: até aí é: >>>>|>>>>. Depois, no 6º caderno: <<<<|<<<<; no 7º: >>>><<|<<>>>>; no 8º: >><>> (o fólio 6 tem furos em ambos os sentidos > e <)|<>><<>; no 9º: >>>>>>|>>>>>>; no 10º: >><><<|<<><>>; no 11º: ><<><><|<><><<>; + 1 fólio solto de sistema indeterminado. O caderno 7 é um sénio regular que cumpre a Regra de Gregory, construído com três bínios ou seis bifólios volantes. Nos dois últimos bifólios inverteu-se a direção dos piques, pelo que este caderno não foi picotado de uma só vez, e fechado. O caderno 8 é um sénio composto por seis bifólios independentes, e provavelmente com acidentes. Nos fólios complementares 6-7, o fólio 6 tem piques com ambas as direções que não combinam com os do fólio 7, portanto, não só foram picotados um a um, como o fólio 6 foi furado do reto para o verso e do verso para o reto. É incidente ímpar em todo o códice e, porventura, testemunhará um interregno no trabalho. Nos fólios complementares 2-11, e.g., o picotamento foi executado em sentidos opostos em cada fólio. Por isso, ou o instrumento foi inserto individualmente em cada fólio antes da justaposição, para os fólios acidentados, ou no bifólio aberto, com o interior virado para o tampo da mesa, para o bifólio 2-11 (Quadro 1). O picotamento do caderno 10 diz-nos que compreende bifólios volantes, atendendo, como no 8, aos furos em direções contrárias entre bifólios. O caderno 11º é um septénio composto por sete bifólios independentes que foram picotados um a um, sobre os bifólios dobrados, e em direções desencontradas. Salvo os bifólios 2-13 e 3-12, que têm os piques no mesmo sentido <<|<<, e que por essa razão, podem, eventualmente, ter sido picados de uma vez. A picotagem oposta de um bifólio para o outro, ou de grupos de bifólios para outros, não tem, na nossa opinião, nenhuma leitura que não seja a aleatoriedade. Os piques veem-se nas quatro margens, mas de identificação mais imediata nas três que comunicam com o exterior: cabeceira, goteira e pé. O processo envolveu o compasso ou objeto similar. Poderá ter sido executado caderno a caderno, exceto do 6º caderno em diante (aproximadamente a meio do códice).

|   |
|---|
| 8º caderno: f1 >; f2 >; f3 <; f4 >; f5 >;...?   f7 <; f8 >; f9 >; f10 <; f11 <; f12 >                 |
| 10º caderno: f1 >; f2 >; f3 <; f4 >; f5 <; f6 <   f7 <; f8 <; f9 >; f10 <; f11 >; f12 >               |
| 11º caderno: f1 >; f2 <; f3 <; f4 >; f5 <; f6 >; f7 <   f8 <; f9 >; f10 <; f11 >; f12 <; f13 <; f14 > |

Quadro 1: Explicação esquemática da direção do picotamento nos dois fólhos do mesmo bifólio. Cada bifólio está identificado pela mesma cor. O traço preto vertical representa o meio do caderno. Fonte: Própria.

Na *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) de um modo geral, **todas as margens que dão para o exterior** ostentam piques. Na margem de goteira vê-se frequentemente o **picotamento que dirige as linhas de texto**. Os orifícios mais visíveis foram inseridos pelo primeiro copista, i.e., até ao 15º caderno. Com a entrada do segundo copista passam a distinguir-se melhor na margem de cabeceira. Em qualquer dos casos o sistema é: > > > > | > > > >. Entre os cadernos 19 e 24 e nos 33 e 34 o picotamento quase não se consegue determinar. Pelo tipo redondo dos furos, o compasso (ou objeto de incisão similar) foi o processo escolhido. A regularidade de picotamento que neste códice se mostra leva-nos a crer que esta tarefa foi realizada, pelo menos, caderno a caderno.

### 1.2.5. Justificação

Neste ponto começamos por fazer três observações. Primeiro, a tabela que se encontra abaixo destas linhas é da autoria do codicólogo Jacques Lemaire e constitui uma ferramenta de trabalho indispensável à interpretação dos resultados que derivam do rácio: altura sobre largura da caixa de texto, que nos dá a proporção, i.e., o cálculo aritmético que esteve por detrás da organização da página (Quadro 2)<sup>63</sup>. Segundo, as medidas nas quais sustentámos o estudo pecam por defeito, dado não decorrerem de uma média que assenta na medição exaustiva de todos os fólhos dos códices, nem da média aproximada com base numa seleção aleatória de fólhos. Traduz uma realidade que tem grandes probabilidades de comportar um desvio significativo em relação à realidade

<sup>63</sup> Denis Muzerelle falava nas dificuldades que o codicólogo enfrenta ao ter de conviver com o raciocínio geométrico e matemático. Mas deve ser-lhe suficiente saber interpretar os resultados de fórmulas já dadas, sem ser necessário aprofundar os mecanismos lógicos que lhes são implícitos. Justamente o posicionamento que adotámos durante a investigação. E concluiu que : “*Sur le plan théorique aussi bien que pratique, la moyenne géométrique entre hauteur et largeur (autrement dit, la racine carrée de la surface) apparaît comme le meilleur estimateur de la taille ainsi définie*”. Denis Muzerelle, Pour revenir sur et à la “taille” des manuscrits, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 50, 2007, p. 59 e 63.

dos códices, pois sustenta-se em valores de um só fólio, escolhido ao acaso<sup>64</sup>. Terceiro, todos os códices, menos o LVBV, viram as margens que estão voltadas para o exterior diminuídas pelo corte. Isso tem implicações inevitáveis na perscrutação do estado primário destes manuscritos<sup>65</sup>. Porém, um aparamento que recaiu genericamente na margem de goteira, na ordem dos 20mm, acaba, de certa forma, por normalizar este fenómeno dentro do *corpus*, não empenhando a congruência das conclusões.

| Quociente exato | Quociente aceitável (2% tolerância) | Proporção   |
|-----------------|-------------------------------------|---|
| 1               | 0,98-1,02                           | Quadrado.   |
| 1,236           | 1,211-1,260                         | Área formada por dois retângulos do número de ouro, iguais e justapostos pelo lado maior.               |
| 1,333           | 1,307-1,359                         | Retângulo de Pitágoras.   |
| 1,368           | 1,341-1,395                         | Área formada por um retângulo de Pitágoras justaposto pelo lado maior a um retângulo do número de ouro. |
| 1,414           | 1,386-1,442                         | Retângulo da fórmula $a \times a \sqrt{2}$  |
| 1,5             | 1,470-1,530                         | Duplo retângulo de Pitágoras (6x4)  |
| 1,618           | 1,586-1,650                         | Retângulo do número de ouro.  |
| 1,732           | 1,698-1,766                         | Retângulo da fórmula $a \times a \sqrt{3}$  |
| 2               | 1,960-2,040                         | Duplo quadrado.   |
| 2,236           | 2,192-2,280                         | Retângulo da fórmula $a \times a \sqrt{5}$  |
| 2,951           | 2,893-3,010                         | Área formada por um retângulo de Pitágoras justaposto pelo lado menor a um retângulo do número de ouro. |

Quadro 2: Fórmulas dos chamados *rectangles remarquables* que estruturam o espaço da página. Fonte: Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989.

<sup>64</sup> Não será de todo a melhor metodologia, mas foi até à data a que o tempo disponível de consulta dos códices nos permitiu. Acerca de uma tarefa tão morosa e cansativa quanto esta, dizia Denis Muzerelle: “*L'idée qu'il faille en mesurer précisément l'écartement et le parallélisme, au dixième de millimètre près, ligne après ligne, page après page, jusqu'à obtenir un échantillon statistiquement probant, a de quoi décourager les meilleures volontés*”, Denis Muzerelle, Un instrument de réglure inattendu : la règle, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 52-53, 2008, p. 79.

<sup>65</sup> Este receio é partilhado por Carla Bozzolo e os demais autores que com ela redigiram o artigo: L'artisan médiéval et la page. Peut-on déceler les procédés géométriques de mise en page : “(...) et plus souvent ne peut tirer parti de certains de ces chiffres pour peu qu'un rognage soit intervenu”. Carla Bozzolo et al., La page savante, page vulgaire: étude comparative de la mise en page des livres en latin et en français ou imprimées en France au XVe siècle, in *La face cachée du livre médiéval*, 1997, p. 451.

A caixa e as linhas de texto da *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) foram desenhadas a **tinta violeta**, logo sem sistema. A proporção situa-se entre a fórmula de dois retângulos do número de ouro iguais e justapostos pelo lado maior, e a do retângulo de Pitágoras, com o número de **1,27mm**.

A *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) é igualmente regrada e justificada a **tinta violeta**, e por isso sem sistema apreciável. A proporção está entre a fórmula  $a \times a \sqrt{2}$  e a do duplo retângulo de Pitágoras (6x4), de **1,46mm**.

O regramento da *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL), foi feito a **tinta violeta**. No caderno 20 foi igualmente usada **tinta preta**, exceto nos dois últimos fólhos. A cor preta mostra-se ainda nos derradeiros fólhos do caderno 21; no reto do primeiro fólho do caderno 22; e no primeiro fólho do caderno 24. A técnica de **ponta seca** também foi empregue. Acima de tudo, na **justificação**, ao nível do traçado vertical da caixa de texto e por vezes, no regramento, intercalada com as tintas<sup>66</sup>. Nos fólhos justificados a ponta seca o sistema consistiu em executar os traços, do lado carne para o lado pelo, i.e., o copista delineou o retângulo destinado ao texto, sempre sobre o lado carne dos fólhos ou dos bifólhos. Portanto, o sulco deixado é côncavo do lado carne e convexo do lado pelo. As linhas foram desenhadas pressionando levemente o pergaminho. Significa que a operação terá sido realizada bifólio a bifólio, ou mesmo fólho a fólho. Os vincos não trespassaram de um fólho para outro(s)<sup>67</sup>. Cremos que o

---

<sup>66</sup> O regramento a mina de chumbo ou a tinta diluída faz com que o artesão tenha de regrar página a página, e foi procedimento corrente no século XV. A ponta seca dos séculos XI e XII foi recuperada nos séculos XV e XVI, como modo clássico de regramento, por excelência. Idem; Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 17. Derolez defende que justificações e regramentos que combinam mais do que um processo: linhas verticais a mina de chumbo ou ponta seca e os traços horizontais a tinta “*are in fact rake rulings*”. O que vemos na CGEL é justamente este concerto de técnicas. Porém, não se verifica o término coincidente das linhas de texto, antes pelo contrário. Logo, o *ancinho* não foi operado neste códice. O variável comprimento do traçado de regramento é comum aos restantes códices do *corpus*. Portanto, tão-pouco neles foi aplicada tal ferramenta, conquanto o autor considere que o *ancinho* era posto a serviço, principalmente, em códices a duas colunas, por casualidade, a maioria dos códices deste grupo. Albert Derolez, *Archeaology (...)*, 2018, pp. 108-113. Vide também Léon Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977, p. 17.

<sup>67</sup> Só este processo de justificação e regramento permite uma efetivação do esquema geométrico da página, no reto e no verso do fólho, em simultâneo. Albert Derolez, *Archeaology (...)*, 2018, p. 105. Ou até sobre uma pilha com algumas folhas de pergaminho, apesar de as que estavam mais abaixo fossem normalmente regradas de novo, dadas as marcas ténues que nelas eram impressas. Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 17. Um regramento sobre vários bifólhos, que nas páginas de trás se mostra praticamente oculto, ou reforçado com riscos sobrepostos; ou ainda um regramento que é menos bem conseguido nas últimas linhas da página, pode indiciar pistas de acabamento precipitado, não o método particular do escriba. Atendendo a estas potenciais pistas de acabamento precipitado, não o sinalizamos em nenhum dos códices do nosso *corpus*, o que acrescenta mais alguma informação a respeito dos métodos de trabalho levados a cabo na corte régia portuguesa. Léon Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977, p. 18.

instrumento utilizado foi, em algumas ocasiões, um estilete de metal que deixou na superfície do pergaminho alguns apontamentos cinzentos da sua passagem. A partir do quadro, percebemos que o cálculo aritmético que esteve por detrás da geometria que organiza os espaços da página, é um dos mais usuais: a chamada proporção de duplo retângulo de Pitágoras, com o valor de **1,48mm**<sup>68</sup>.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) o copista riscou as linhas orientadoras do texto a **tinta violeta**. Por isso, não se consegue definir o sistema. Revela proporção de duplo retângulo de Pitágoras, de **1,47mm**. As linhas de regramento vão muitas vezes até ao limite da página, nas margens de goteira e dorso. Há fólhos em que vemos duas linhas horizontais, uma perto do bordo da margem de cabeceira e outra junto ao bordo da margem de pé, e.g., nos fólhos 37r, 42v, 154r, 174r, 176v. No fólho 182 encontramos segundas linhas verticais e horizontais de justificação. No verso deste fólho, achamos uma segunda linha horizontal na margem de cabeceira. Ocorre o mesmo no fólho 183. Neste último par de fólhos, os dois traços distam entre si, algo aproximado a uma unidade de regramento (UR). O copista não usa o primeiro espaço interlinear criado por essa linha extra. Nos restantes, pelo contrário, o referido espaço medirá 4 ou 5 vezes a UR, e aparece sempre na margem de pé. A área que esta linha *supérflua* delimita é notoriamente grande e está em branco, sem regramento; de tal maneira que a sua disposição no fólho quase coincide com o limite da página.

A justificação e o regramento do *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) foram ambos desenhados a **tinta violeta**. Quando o traçado é a tinta, não se pode definir o sistema, i.e., com tinta não se origina qualquer sulco no pergaminho, ao contrário do que acontece com a ponta seca (cujo processo se baseia justamente no rasto que o aparelho deixa na superfície da matéria subjetiva e que, passando para os fólhos

---

<sup>68</sup> O resultado comparamo-lo com os intervalos de referência, para estes modelos de projeção de página, cedidos por Jacques Lemaire. O modo artesanal e empírico de um escriba é causa de alguns desvios a estes coeficientes, pelo que o insigne codicólogo contemplou uma tolerância de 2%, para cada rácio. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989; Carla Bozzolo, Dominique Coq, Ezio Ornato e Denis Muzerelle, acharam que essa tolerância deveria ser expressa em valor absoluto e não em percentagem, para se aproximar mais do desvio real provocado pelo copista. São, contudo, ao nosso ver, parâmetros análogos. Por isso mantemos a tabela de Lemaire. Léon Gilissen e Jan Tschichold construíram tabelas idênticas para estas proporções *remarquables*, que na sua ótica, não são mais do que a relação entre números com propriedades curiosas que permitiam resolver problemas e simplificavam procedimentos. Conferem coerência estética ao resultado e funcionalidade ao processo. Bozzolo, Coq e Ornato consideravam esta visão um excesso, pois o escriba não era um teórico, nem um matemático. Para eles o copista servir-se-ia apenas de uma régua para realizar este trabalho. Rejeitam até a interveniência do esquadro e do compasso. Carla Bozzolo et al., *La page savante (...)*, 1997, p. 448.



que lhe possam estar apostos, permite uma maior rapidez de execução), e porventura com a plumbagina, já que a grafite, dependendo da sua dureza, pode provocar, analogamente, fendas na pele. A proporção é a do retângulo da fórmula  $a \times a\sqrt{2}$  e neste códice é igual a **1,44mm**.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) revela um procedimento a **plumbagina**, e proporção de duplo retângulo de Pitágoras de **1,53mm**.

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) foi, pelo menos justificado, muito levemente, a **plumbagina**, uma vez que só estão visíveis as linhas da justificação, e não se denotam sulcos na pele. A proporção não se consegue definir com precisão. É um retângulo cuja fórmula geométrica se encontra entre  $a \times a\sqrt{2}$  e  $6 \times 4$  ou duplo retângulo de Pitágoras (**1,46mm**).

A *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC) encerra um regramento e justificação a **tinta preta até ao 15º caderno**, conjunto de cadernos que, como sabemos, esteve a cargo do 1º copista. A **plumbagina** aparece **depois e até ao final do livro** (demais copistas). Logo, não nos foi possível determinar o sistema. A proporção volta a estar entre dois referenciais: dois retângulos do número de ouro iguais e justapostos pelo lado maior e o retângulo de Pitágoras, igual a **1,28mm**.

### 1.2.6. Foliotação<sup>69</sup>

A *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) está **foliotada a cifras árabes**, no canto superior direito do fólio, e **estas não são as primitivas**. Na CDDM a numeração dos fólios aparenta datar do século XX. Está por cima de remendos no pergaminho que deverão ser resultado da intervenção do século XVI, responsável pela reunião e reencadernação do corpo do códice. Nesses locais muitas emendas, que parecem ser igualmente de Quinhentos, foram aditadas ao texto para substituir o que se perdeu com o desaparecimento de pedaços de pergaminho, sobretudo no canto superior direito dos fólios. É provável que quem corrigiu as lacunas convivesse com cópia(s) desta crónica, pois conhecia as passagens em falta. Se o restaurador/encadernador do século XVI tivesse em sua posse os fragmentos arrancados ao códice, e só a partir deles

---

<sup>69</sup> A foliotação, uma das menções práticas introduzidas nos códices medievais, começa a ser empregue a partir do século XII. Reportando à tábuca das matérias servia como orientação de leitura. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989.

tivesse recuperado o texto perdido, não se compreende o porquê de não ter repostos as porções de pergaminho original, ao invés de lhe ter apostos umas novas, em branco. A não ser que se tivesse dado o caso de os pedaços estarem em tão mau estado, apesar de legível o texto, que tenha optado por, mesmo assim, refazer os cantos dos fólhos com material recente. A foliação conta com os três fólhos do prólogo que se juntaram ao códice na mesma época quinhentista. No canto inferior direito dos fólhos está uma numeração, para a qual não arriscamos a data, e que está truncada em grande parte deles. Logo, em determinado momento, no século XVI ou em período posterior, os fólhos foram aparados.

A foliação da *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) apresenta-se em numeração **árabe que não a original** (século XVI ou XVII?). Está colocada no canto superior direito dos fólhos. Principia na carta de Gomes Eanes de Zurara, antes da tábua dos capítulos.

A *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa* (CGEL) possui uma **foliação árabe que não é a original** (século XIX?). É uma foliação incerta, feita a plumbagina, no canto superior direito do fólho. Os erros encontram-se nos 10º, 17º, 19º e 20º cadernos, com a duplicação dos fólhos 93 (10º caderno), 187 (19º caderno) e 191 (20º caderno), e a supressão do número 163. Neste caso o fólho foi numerado como 164<sup>70</sup>. Sílvia Miranda diz que a profusão da decoração nas margens denuncia que, **originalmente, os fólhos não foram numerados**<sup>71</sup>. Sílvia Miranda chamou ainda a atenção para outra circunstância que suporta a ideia de que, primordialmente, este códice não foi foliotado. Refere que por muitos fólhos ostentarem decoração na margem de pé e cabeceira, de modo que as encham na totalidade, ou quase totalidade, isso é indicativo de que o manuscrito nunca terá tido foliação<sup>72</sup>. Nós estamos de acordo. O mais certo é nunca ter tido também tábua das matérias. As guardas são as originais, pois apresentam os mesmos furos de costura, os antigos e os modernos, como os restantes cadernos do códice. Os cadernos estão corretamente construídos, não apresentando quaisquer sinais da subtração de fólhos. Portanto, poderia a tábua fazer parte de um caderno individual, perdido, apesar de, por norma, estar articulado com os fólhos de

---

<sup>70</sup> Muitos erros do foliotador são usualmente encontrados, ou repete um número, ou salta um número ou se esquece de passar à dezena seguinte. Idem.

<sup>71</sup> Sílvia Miranda, *Reconstituição (...)*, 2013.

<sup>72</sup> Idem.

guarda ou com o 1º caderno? Cremos que por causa da faustosa decoração não recebeu foliação e, por conseguinte, tão-pouco tábua dos capítulos.

O *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) mostra uma **foliação que não é a original** (século XVIII?). A foliação primitiva está truncada no canto superior direito dos fólhos e não segue a numeração árabe, moderna. Esta, por contraste com a antiga, não conta com a tábua dos capítulos, começando no fólho do prólogo. Ambas numeram apenas os fólhos do LC (*Leal Conselheiro*). O LE (*Livro da Ensinança*) não tem foliação nem tábua das matérias. Este facto pode levar-nos a deduzir que nunca houve intenção de atribuir ao LE uma táboa e respetiva numeração de página, o que, de certo modo, não é fácil de explicar se tivermos em conta a continuidade manifestada pelas características materiais do códice, no seu todo. Poderá ter-se dado o caso de essa tarefa, ao ser deixada para o final, e por alguma razão, não ter sido sequer começada. Ou de, no plano inicial, a introdução do LE não estar programada e só com o fecho do LC se ter decidido juntar o LE ao volume, ficando a tábua das matérias e a foliação apenas para o primeiro. De qualquer modo, embora a táboa do LC já não pudesse albergar a foliação do LE, nada impedia que se tivesse realizado uma táboa só para este, o que nos conduz de volta à segunda hipótese, em que propusemos nunca ter sido projetado um índice para a segunda obra do códice. Dois fólhos regrados e em branco separam as duas obras. Quiçá estivessem destinados à táboa do LE. Susana Tavares Pedro acredita que são simples fólhos de divisão e que jamais foi pensado para o LE uma tábua das matérias, ou a sua foliação<sup>73</sup>. O que é certo é que sobraram dois fólhos no último caderno do LC. Estão regrados porque o caderno, de início, foi pautado na totalidade, e porque se pensou, à partida, que seria integralmente preenchido. Acresce ainda que têm a foliação primeva do LC. Se aquando da acoplagem do LE foram

---

<sup>73</sup> A foliação seria introduzida só depois do texto ser transcrito para o caderno. Idem. Já a *tavoa* cremos que haveria de se organizar terminada a cópia e numerados todos os fólhos, de todos os cadernos. Na perspetiva de Susana Pedro “(...) *das duas obras do códice, apenas o Leal Conselheiro foi preparado para receber uma tábua de conteúdos, dado que não foi aposta a foliação necessária nos cadernos que contêm o Livro da Ensinança. A foliação foi realizada após a cópia do LC e a numeração transposta para os locais adequados na Tavoa*”. Ainda segundo a autora, os dois fólhos em branco a meio do códice, que separam o LC do LE, não foram aí colocados para uma eventual tábua do LE, porque, como diz, têm a foliação do LC. Não concorda com a teoria de Helena Castro de uma certa incompletude do manuscrito. Insiste que as diferenças codicológicas entre os dois textos existem, mas são muito mais reduzidas do que as semelhanças. O trabalho dos iluminadores e rubricadores foi terminado de acordo com o que, seguramente, fora estipulado à partida. O LE nunca foi pensado para conter índice, nem paginação, visto que o arquétipo que, na visão da autora, a cópia de Paris seguiu religiosamente, também não as teria. Esse sim, a fonte, e não o trelado parisiense, foi terminado abruptamente com a morte de D. Duarte. Susana Pedro, *Apontamentos (...)*, 2012, p. 77-78 e p. 100. Vide o ponto 1.5. do capítulo 1. do Estado da Questão.

mantidos (e não cortados, como tantas vezes se vê, inclusive neste grupo de manuscritos) como divisória, ou para albergar a dita tábua das matérias, nunca o saberemos.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Madrid* (LVBM) a **foliotação é árabe, e não é a original** (datará, talvez, do século XX). Possui tábua dos capítulos. O livro foi decerto aparado em ocasião posterior à execução, visto que apesar de conter a *tavoa*, não tem foliotação primitiva visível. Os números de página que vemos no canto superior direito serão, talvez, contemporâneos. Nesta numeração deu-se o algarismo 1 ao fólio onde começa o texto, o fólio do prólogo. A seguir ao prólogo vem a tábua das matérias que se prolonga até ao fólio 4r, estando o seu verso em branco. O capítulo primeiro do livro primeiro começa no fólio 5r. Do fólio 190v, para o fólio 191r há um erro, onde um fólio ficou por contabilizar. O códice foi paginado sem que se tivesse distinguido as duas unidades codicológicas que o compõe.

No *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu* (LVBV) a **foliotação é árabe**<sup>74</sup> e **foi escrita pelo copista** que atribuiu o número 1 ao fólio 5, fólio em que principia o *Livro Primeiro*. Numera corretamente na margem de pé, do 1 ao 129 e em exata correspondência com a tábua das matérias. Decora os números de página até ao número 11, depois interrompe e torna a fazê-lo no fólio 111. Surpreendente é o caso de não remeter para nenhuma tábua de capítulos. Por reconhecermos neste códice a encadernação original e uma estruturação de primeiro caderno dentro daquilo que se pode considerar uma das formações habituais, não é de prever que, inicialmente, tivesse existido uma *tavoa* das matérias. A única hipótese nesse sentido seria estar contida num caderno individual que se tivesse extraviado. Ainda assim, seria expectável terem restado fragmentos, ou do pergaminho, ou, ao menos, do fio da costura, mas nenhum deles foi mencionado pelas Conservadoras-restauradoras da Torre do Tombo quando, em 2016, desmantelaram a encadernação, no âmbito daquela intervenção.

---

<sup>74</sup> Habitualmente a foliotação é feita em numeração romana minúscula, no canto superior direito do reto de cada fólio e com a mesma tinta usada para escrever o texto. Mas pode também ser escrita em algarismos árabes, ou com letras do alfabeto latino. É possível descobri-la ao centro ou do lado esquerdo da margem de cabeceira, ou ao centro da margem de pé. Em alguns casos a foliotação pode aparecer no verso dos fólhos. Por vezes outras tintas são requeridas para esse fim, como o vermelho e o azul. Nesta operação também o foliotador se confunde com o copista. E no códice do LVBV essa circunstância está bem patente. É claro, aos nossos olhos, que foi a mão do copista que numerou os fólhos. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989.

**Números árabes** surgem também no canto superior direito dos fólhos da *Crónica Geral de Espanha de 1344, de Paris* (CGEP) (século XVIII?). A foliação inicia-se no fólho do prólogo.

Para a **Vida e feitos de Júlio César** (VFJC) a **ausência de foliação primordial** e de tábuas dos capítulos, não nos autoriza concluir que o códice sofreu corte dos fólhos, para além daquele efetuado quando foi produzido. A ornamentação decepada que vemos em outros códices do grupo, não se constata aqui, conquanto esta não seja condição para que se afirme seguramente ter ocorrido corte posterior. Lembremos o LVBV que nunca foi reencadernado e, no entanto, o encadernador mutilou porções consideráveis de filigrana. Achámos, contudo, uma **foliação do segundo copista**, na margem de pé do 15º caderno, que nem sempre é perceptível. A partir deste dado é razoável inferir que, algures no tempo de vida deste manuscrito, e propomos que tenha sido no período em que foi reencadernado com a capa que hoje o cobre, i.e., presumivelmente no século XVI, ele foi aparado, pelo menos uma segunda vez. Na foliação moderna há um erro no caderno 29, onde se saltou o número 228.

|                                | Manuscritos décadas 30-50                  |   |  |                                      | Manuscritos décadas 60-70                     |   |                                      |                                      |
|--------------------------------|--|---|--|--------------------------------------|---|---|--------------------------------------|--------------------------------------|
|                                | CGEL                                       | LCLLE   | LVBM   | LVBV                                 | CDDM  | CFG   | CGFP                                 | VEJC                                 |
| <b>Cobertura interior</b>      | Pergaminho                                 | Pergaminho                                    | Pergaminho   | Pergaminho                           | Papel   | Papel   | Papel                                | Pergaminho                           |
| <b>Material</b>                | Inteira                                    | Inteira                                       | Inteira  | Não inteira (plano anterior)         | Inteira                                       | Inteira   | Inteira                              | Inteira (2 folhos sobpostos)         |
| <b>Extensão</b>                |  |   |  |                                      |   |   |                                      |                                      |
| <b>Nervos:</b>                 | 4 (não são primitivos, mas primitivos = 4) | 5 (não se sabe se são os primitivos)          | 4 (não se sabe se são os primitivos)               | 3 (primitivos)                       | 4 (não se sabe se são os primitivos)          | 4 (não se sabe se são os primitivos)                          | 4 (não se sabe se são os primitivos) | 3 (não se sabe se são os primitivos) |
| <b>Número</b>                  |  |   |  |                                      |   |   |                                      |                                      |
| <b>Matéria</b>                 | Couro e alma de cânhamo                    | Couro   | Indeterminado                                      | Couro                                | Couro   | Indeterminado   | Indeterminado                        | Indeterminado                        |
|                                | Linho (não são os primitivos)              | Linho (?)                                     |  | Sisal                                | Linho (?)                                     |   |                                      |                                      |
| <b>Estrutura</b>               | Duplos                                     | Duplos  | Indeterminado                                      | Duplos                               | Duplos  | Indeterminado   | Indeterminado                        | Indeterminado                        |
| <b>Forma</b>                   | Redondos (não são os primitivos)           | Redondos (não se sabe se primitivos)          |  | Redondos (não se sabe se primitivos) | Redondos (não se sabe se primitivos)          |   |                                      |                                      |
| <b>Entre nervos</b>            | Entre nervos<br>~ 45mm                     | Entre nervos<br>55mm                          | Entre nervos<br>~ 45mm                             | Entre nervos<br>~ 55mm               | Entre nervos<br>~ 47mm                        | Entre nervos<br>~ 45mm  | Indeterminado                        | Indeterminado                        |
| <b>Trascheffas:</b>            | Idêntica                                   | Idêntica (âncora)                             | Indeterminado                                      | Idêntica                             | Idêntica (âncora)                             | Sobrecabeçado moderno   |                                      |                                      |
| <b>Estrutura</b>               | (outros nervos e não é a primitiva)        | (outros nervos e cortada)                     |  | (outros nervos)                      | (outros nervos e cortada)                     |   |                                      |                                      |
| <b>Ângulo de penetração</b>    | 45°  | Indeterminado                                 | 45°  | 90°                                  | Indeterminado                                 | Indeterminado   | Indeterminado                        | 90°                                  |
| <b>Guardas*</b>                | 2 guardas<br>(bifólio)                     | 3 guardas<br>(1 bifólio + 2)                  | 3 guardas<br>(1 + bifólio)                         | 2 guardas<br>(bifólio)               | 1 guarda<br>(papel)                           | 3 guardas<br>(4 papel + 1 + bifólio)                          | 3 guardas<br>(papel)                 | Só guarda-espelho<br>(dupla)         |
|                                | 2 contraguardas<br>(bifólio)               | 3 contraguardas<br>(2 bifólios)               | 1 contraguarda<br>(último folho do último caderno) | 2 contraguardas<br>(bifólio)         | 1 contraguarda<br>(papel)                     | 2 contraguardas<br>(dois últimos folhos do caderno - 4 papel) | 2 contraguardas<br>(papel)           | Só guarda-espelho<br>(dupla)         |
| <b>Costura caderna:</b>        | Fio múltiplo                               | Fio múltiplo                                  | Fio múltiplo                                       | Fio múltiplo                         | Fio múltiplo                                  | Indeterminado   | Fio múltiplo                         | Fio único                            |
| <b>Fio</b>                     | (não é o primitivo)                        | (não se sabe se o primitivo)                  | (não se sabe se o primitivo)                       |                                      | (não se sabe se o primitivo)                  |   | (não se sabe se o primitivo)         | (não se sabe se o primitivo)         |
| <b>Forma em torno do nervo</b> | Forma redonda<br>(não é a primitiva)       | Forma redonda<br>(não se sabe se a primitiva) | Indeterminado                                      | Forma redonda                        | Forma redonda<br>(não se sabe se a primitiva) | Indeterminado   | Indeterminado                        | Indeterminado                        |

\* Sem contar com as guardas-espelho ou cobertura interior que vemos na primeira linha da tabela.

Quadro 3: Resumo em tabela das características da encadernação de cada manuscrito. Fonte: Própria.

**Em suma**, pelo facto de a esmagadora maioria dos códices estar reencadernada, a generalidade da informação material da encadernação não serve ao estudo codicológico comparativo, pois diz-nos muito pouco sobre os modos de fazer primitivos. Os informes sobre a cobertura exterior são de descartar para 7 códices: a CGEL, atualmente, com revestimento do século XXI, tinha antes dele outro, que juntava dois couros castanhos de origens e épocas diferentes (revestimento que ainda sobrevive guardado junto ao manuscrito), em princípio concebidos, segundo Lindley Cintra, em duas casas aristocráticas, a dos Alcáçova Carneiro, e dos Vila Nova de Cerqueira, nos séculos XVI e XVII-XVIII, respetivamente<sup>75</sup>. O LVBM tem capa mole de pergaminho que não se consegue determinar se a original. A CDDM foi reencapada no século XX com papel colorido sobre as pastas e tecido liso na lombada. Os três códices de Paris foram recobertos com capas de couro castanho, ou marroquim vermelho e até

<sup>75</sup> Vide o ponto 1.4. do capítulo 1. do Estado da Questão.

com aplicações de sobras desse marroquim rubro nos dorsos da CFG e da CGEP. Dos códices que estão em Espanha: o LVBM e a VFJC, este tem uma cobertura castanha do século XVII, e aquele uma capa de pergaminho que não conseguimos determinar se a primitiva. Só o manuscrito do LVB de Viseu goza do revestimento inicial, desafortunadamente, apenas fragmentário<sup>76</sup>.

Partindo da premissa de que a caracterização das coberturas exteriores é de rejeitar neste estudo, também os dados sobre os planos não se deverão incluir no cotejo. Os manuscritos da Biblioteca Nacional de França: a CFG, a CGEP e o LCLE têm planos modernos de cartão. Apesar da CDDM e da VFJC terem planos de madeira, não se pode afirmar que se trate dos originais, uma vez que estão ocultados pela cobertura que, conquanto algo danificada ao nível dos bordos, na CDDM, pode dizer-se que os envolve completamente. As tábuas da CDDM ainda possuem pedaços, de considerável extensão, da anterior cobertura de couro. Conseguimos tatear o contorno desse induto antigo em alguns locais por debaixo do revestimento novecentista. Na espessura das capas o papel algo rasgado permite entrever o couro castanho tanado, e o que julgamos ser douramento. O LVBM não tem planos, apenas uma capa de pergaminho<sup>77</sup>. Em relação à CGEL, estamos certos de que os planos de madeira não são os primitivos. Assim, os planos de madeira do LVBV, que se poderiam confrontar com os desta crónica de Lisboa, com os da CDDM e os da VFJC, não têm, afinal, termo de comparação, por serem os únicos que se confirmaram originais. Existem, todavia, informações que, extraídas da realidade física das encadernações, podem testemunhar o modo de fazer primordial. É o caso dos nervos. Estes têm grande probabilidade de, no mínimo, estar em número igual ao da formação de origem, se se fez uso dos mesmos furos de costura, ou se, ao menos, ainda que deslocados se manteve o seu número. No nosso *corpus*, cinco dos oito códices têm 4 nervos, sem contar com as tranchefilas. As exceções são o LVBV e a VFJC, com 3 e o LCLE, com 5. Suponhamos alguma normalidade aqui. Com efeito, a maioria tem um total igual ou superior a 4. De todo o modo, estamos entre códices de aparato. Quanto maior o número das ditas *stations* (nervos), maior habilidade se impunha ao labor do encadernador e mais material e

---

<sup>76</sup> Na Baixa Idade Média o couro continuava a ser a cobertura mais usual nas encadernações. O pergaminho também se utilizava com frequência em capas moles, como vemos no LVBM, e a partir da segunda metade do século XVI forrando pastas de madeira. Janos Szirmai, *The archaeology (...)*, 2007, p. 225.

<sup>77</sup> “(...) wooden boards were the rule in gothic bindings, but leather or pasteboard was incidentally used as board material”. Idem, p. 224.

tempo eram despendidos. Logo, a quantidade destes pontos, solidários entre corpo do livro e encadernação são diretamente proporcionais ao fausto que se pretende patentear no produto final, bem como às dimensões e peso do mesmo<sup>78</sup>. Não se sabendo se estamos em presença dos nervos primeiros, a não ser, e parcialmente (por causa da intervenção de restauro de 2016) para o LVBV. A determinação da sua constituição material e da sua forma, à primeira vista, perderia a pertinência, mesmo que passíveis de exame.

Se no que toca à determinação precisa dos materiais em presença, isso possa ser assim, no respeito ao aspeto das fibras do fio de costura, à forma do nervo e à disposição dos fios da costura em volta do nervo, será diferente. Estes podem, sim, dar-nos pistas válidas sobre os modos de fazer primitivos. Senão vejamos: na metade dos manuscritos onde pudemos chegar aos nervos – CGEL, LCLE, LVBV e CDDM – estes, apesar de poderem não ser os originais, ou não sendo mesmo os originais (CGEL), apresentam grande similitude de estrutura (duplos) e de forma (redondos). Os fios de costura, por seu turno, orientam-se sempre em forma redonda em torno do nervo. Embora não saibamos de que materiais são feitos, a aparência dos fios é muito semelhante entre si, incluindo o LVBV, e reportam, sem muitas dúvidas, ao códice medieval. Não sendo os originais, serão, com grande probabilidade, réplicas dos nervos primordiais, pois acreditamos que essas substituições (a terem ocorrido) se situaram temporalmente em época próxima à conclusão dos códices, num intervalo em torno dos cem anos, e, portanto, em termos de métodos de trabalho e materiais utilizados pelo ofício de encadernador, estes ter-se-ão mantido, relativamente, os mesmos. Por outro lado, é bem provável que sejam os originais em códices que nos revelam pouco manejo, como o LCLE e até a CFG. A alvura do pergaminho e a escassez de anotações e emendas induzem-nos nesse sentido. Sendo os nervos aparelhos que não sofriam um desgaste tão imediato quanto a cobertura, por não estarem, bem entendido, diretamente expostos aos elementos; se conservassem a consistência e a funcionalidade, não haveria motivo para os substituir, aproveitando as tábuas, ou fazendo-se novas e mantendo a distribuição dos

---

<sup>78</sup> Segundo Szirmai o número de nervos num códice “(...) would accord with the binder’s technical insight as well as the instructions in the early manuals: de Bray (1658 p. 6) recommends to ‘take 3, 4, or 6 bands, according to the size of the book’ and Zeidler (1708 p. 65) even specifies the required number of sewing supports for volumes in folio, quarto, octavo, etc. (...) other factors may be involved (...) Chronology does not seem to affect the number of sewing supports”. Discorda, portanto, com as afirmações de Pollard, que em 1976, estabelecia essa ligação epocal. Idem, pp. 180-181 cf. Graham Pollard, Describing medieval bookbindings, in *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard Hunt*, Clarendon Press, Oxford, 1974, pp. 50-65.



entalhes. Salientamos, por isso, que do que nos foi dado a observar – através de alguns nervos na sua totalidade, com ou sem função de união dos cadernos, outros parcialmente, ou só os fios de costura na parte interna dos festos dos bifólios – julgamos estar diante de uma normalidade de materiais e formatos, no fundo, de métodos de execução, não obstante, a presumível ocorrência de refazimentos, que como dissemos, têm todas as hipóteses de serem reproduções do que lá se encontrava antes. Nessa medida, julgamos poder remeter à origem dos códices essa mesma uniformidade de procedimentos.

As guardas, contraguardas e guardas-espelho, ou cobertura interior, são maioritariamente em pergaminho e inteiras. A VFJC não tem guardas, somente guardas-espelho duplas. Ignoramos se alguma, ou ambas, as primordiais. A CDDM e a CGEP contêm apenas guardas de papel inseridas ao tempo das encadernações recentes. A CFG possui guardas em pergaminho, que devem ser as primevas, juntas a guardas em papel da encadernação oitocentista. Pensamos que a CGEL, o LCLE, o LVBM, e claro está, o LVBV conservaram as guardas do século XV. Por conseguinte, o subgrupo de códices das décadas de 30 a 50, onde, com mais certeza, se preservaram as guardas de origem, demonstra uma sincronia quantitativa entre guarda e contraguarda, como era costume à época.

As tranchefilas, quando observáveis, são idênticas aos nervos. Esta situação ocorre em quatro dos oito códices do grupo: CGEL, LCLE, LVBV e CDDM. Só no LVBV sabemos serem as primitivas. Na CGEL não o são, embora, como já tivemos ocasião de referir, possam ser réplica de réplica. No LCLE e na CDDM é uma incógnita se se trata de elementos originais ou não. Contudo, mesmo sendo posteriores, atendendo à nossa teoria da renovação da preexistência é-nos lícito entrever alguma maneira comum no fazer.

Por último, os cortes do livro não nos oferecem informação sobre a condição inicial dos códices, uma vez que todos eles foram desbastados em momento ulterior ao seu acabamento na centúria de Quatrocentos. Exceção feita ao LVBV. Reparámos que este não foi adornado nos recortes. Não deixaria de ser interessante averiguar a existência do rasto do instrumento de aparamento, no LVBV, em particular, mas também em todos os outros códices, numa perspetiva comparativa entre procederes diferentes, em tempos diferentes.

Portanto, pouco nos servimos da encadernação no estudo comparativo, pela vivência longa e atribulada destes manuscritos. Pode-se, eventualmente, retirar alguma ilação a respeito das coberturas interiores, ou guardas-espelho. Mas ainda que estivessem todas na sua forma primitiva, não existe aqui grande margem para determinar métodos de produção, a não ser no caso de aproveitamento de restos de pergaminho, que é possível ter sucedido no LVBV, mas que nos parece circunstancial ou até acidental e não uma predisposição do copista em colocar em guarda-espelho sobras de pergaminho. É no corpo do livro que julgamos ter condições, se bem que, com considerável grau de especulação associado, para formularmos a seguinte dedução: o número de nervos, a sua forma, a constituição material do fio de costura (a partir de uma análise baseada, em exclusivo, no empirismo) e orientação do mesmo, ainda que para a maioria dos códices (acima de tudo, do segundo ao quinto parâmetros), tão somente, ao abrigo da tese de reprodução do estado inaugural, apontam para um modo uno de produção.

No que toca aos cadernos a estrutura preferencial do *corpus* é o quaterno. Segue-se o quínio e existe apenas um sénio, o LVBV<sup>79</sup>. A maioria dos manuscritos exhibe uma construção regular dos cadernos. Os manuscritos regulares são por excelência quaternos: o LCLE, a CFG, o LVBM, e a VFJC. Diríamos o mesmo para a CDDM, não fosse as mutilações que lhe infligiram em algum momento da sua vida, e que foram responsáveis pelo desaparecimento de capítulos inteiros. As supressões mostram-se reiteradamente, em térnios e em quaternos. No primeiro caso faltará um bifólio ao caderno; no segundo caso estarão omissos outros cadernos, ou parte de cadernos, entre os sobrantes, conforme a informação fornecida por quem estudou o seu texto, Larry King, António Dias Dinis, Adriano Fernandes<sup>80</sup>, entre outros. Nestes locais do

---

<sup>79</sup> Albert Derolez considera que é difícil determinar o porquê da preferência pelo quínio em detrimento do quaterno, na Itália quatrocentista, já que, na sua opinião, um caderno quaterno é mais fácil de montar, por meio da dobragem da pele, do que construir um quínio a partir do corte de cinco bifólios e sua sobreposição. Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, p. 94. Pensamos que uma resposta admissível será a *industrialização* do mercado livreiro que se iniciou justamente nesta época, na Europa ocidental, e em particular em Itália. O aparecimento de ateliers dedicados à manufatura e venda de pergaminho, inclusivamente, de bifólios já cortados e regrados respondia à procura crescente dessa estrutura base do livro manuscrito medieval, muito impulsionada, obviamente, pelo crescimento das Universidades e das livrarias régias e aristocráticas. A quantidade não nula, nem residual de quínios neste *corpus* vai contra a ideia de alguns autores que consideram a prática italiana pouco aceite na Península Ibérica. N. Pasternak e M. Beit-Arié, In *quest of (...)*, 1999, p. 11.

<sup>80</sup> Larry King, *Crónica do Conde (...)*, 1978; Dias Dinis, *Vida e obras (...)*, 1949; e Adriano Fernandes, *Crónica (...)*, 2007.

manuscrito enxertaram-se fólhos soltos, com a intenção de sinalizar a lacuna. De alguns desses fólhos restou apenas um talão, pois também eles foram decepados, em altura indefinida. A inserção ocorreu em tempo coevo ou pouco posterior às espoliações, cremos, aquando da reencadernação do século XVI (que, nos parece, envolveu também o restauro de vários fólhos com perda de porções de pergaminho nos cantos exteriores). Portanto, a CDDM seria, originariamente, um códice regular na sua construção tendo por base estrutural e unívoca o quaterno.

Os manuscritos irregulares correspondem aos quínios e ao sénio. A CGEP será o códice mais irregular de todo o grupo, no que toca à construção dos cadernos. Apresenta muitos bifólhos independentes e artificiais, muitas vezes sobrepostos com o lado carne para fora, quebrando o cumprimento da Regra de Gregory. Dá-se inclusive o caso de bifólhos artificiais causarem a inobservância da regra por serem compostos por dois fólhos independentes com faces opostas lado-a-lado. Na CGEL as irregularidades estão mais relacionadas com a composição artificial de bifólhos do que propriamente com o incumprimento da Regra de Gregory, que apenas ocorre uma vez (11º caderno) devido à introdução na posição 4-7 do quínio<sup>81</sup> (fólhos complementares), de um bifólho como a face carne para fora. Quanto ao sénio, o LVBV, as irregularidades têm a ver, principalmente, com a intercalação de bínios e bifólhos independentes, com o lado carne para fora, em posições que quebram a regra, e com a inclusão de uma sequência de bifólhos independentes que também não lhe obedecem. Estas irregularidades demonstram uma grande tendência dos artesãos para colocar indiferenciadamente, em cada caderno, bifólhos independentes com a face carne voltada para o exterior. É vulgar considerar-se uma organização dos cadernos cujas unidades constitutivas comecem e acabem com o lado carne, como sendo de origem insular ou seguidora dessa influência. Contudo, Raymond Clemens propõe colocarmos de parte esta ideia. De acordo com o autor, embora, nas ilhas, a preparação do pergaminho fosse executada de modo diverso da prática tida no continente (aqui os procedimentos mais aprimorados resultavam numa grande similitude entre lado pelo e lado carne, pelo que era quase impercetível a diferença entre ambas as faces da pele), o que se constata, na verdade, é uma predileção generalizada por estruturar o caderno iniciando-o com o lado pelo. Mas há também

---

<sup>81</sup> Bifólhos artificiais, constituídos por dois fólhos independentes, por hábito não se colocavam nem no princípio, nem no meio do caderno, uma vez que eram mais suscetíveis de se perder. Normalmente estão na posição 2-7 ou na posição 3-6. Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 14. No nosso grupo de códices este cuidado não foi sempre tido em conta. Por várias vezes reparámos na presença de bifólhos independentes e artificiais, mormente, ao meio do caderno.

notícia de muitos códices insulares com a face carne no princípio e no fim dos cadernos. Demais, parece que missionários irlandeses e anglo-saxões que vieram para o continente trouxeram com eles essa deriva técnica, e que ela surtiu relativo impacto. Porém, aquilo que retiramos das palavras de Clemens é que este método de construção, com o lado carne a começar e a fechar os cadernos, está longe de se afigurar como o proeminente no seio da cultura livresca das ilhas do ocidente europeu; e que a observância deste modelo, por parte de pré-humanistas e humanistas, estará ligada, antes, à recuperação de uma tecnologia da Antiguidade Clássica. Nesse período mais recuado, sim, era a prática eleita<sup>82</sup>.

As anomalias que retratámos evidenciam uma grande proximidade entre o *modus operandi*, na edificação estratigráfica dos cadernos do LVBV e da CGEP. Estes dois códices comungaram de uma estruturação, para além de muito inconstante, muito aleatória, sem qualquer preocupação em fazer cumprir a regra. Ao invés disso aparenta ter havido um especial enfoque em retirar maior rendimento do pergaminho disponível, favorecido, como temos vindo a referir, pelo cada vez mais aperfeiçoado tratamento da pele. O próprio menosprezo pela Regra de Gregory advirá, em grande medida, de uma membrana pergaminácea muito homogénea e semelhante entre as diferentes faces.

Por ora, não dispomos de dados que nos permitam clarificar se os quaternos do grupo foram construídos a partir da dobragem da pele in-quarto, para formar o bínio, ou o quaterno através da sobreposição de dois bínios volantes; ou por meio da sobreposição de quatro bifólios independentes. Pelo que nos foi dado a perceber do exame praticável aos fólios dos códices (a falta de tempo impediu-nos de desenvolvermos uma análise mais detida, como se impunha), a segunda hipótese será, talvez, a mais verosímil, dada a ausência de vestígios de continuidade entre fólios que, em tratando-se de dobragem in-quarto situar-se-iam (modelo A2 de Léon Gilissen, no qual dois bínios construídos por dobragem se sobrepõem um ao outro) nas extremidades das margens de cabeceira. Estas são as zonas que estavam ligadas aquando da dobragem do pergaminho, antes do corte em bifólios. O procedimento envolvia uma primeira dobra perpendicular ao eixo definido pela coluna vertebral do animal, que dividia a pele em duas partes. Uma

---

<sup>82</sup> Em 1977, quando publicou a obra *Prolégomènes à la Codicologie*, Léon Gilissen defendia que os manuscritos anglo-saxónicos geralmente principiavam com o lado carne. Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977, p. 19.

segunda dobra, desta feita, coincidente com esse eixo, repartia-a em quatro.<sup>83</sup>. Outros sinais da antiga dependência entre fólhos e que não são passíveis de eliminação pelo tratamento da pele são, por exemplo, orifícios decorrentes de feridas ou picadas de insetos<sup>84</sup>. Dois fólhos da CDDM possuem tais buracos, porém, sem utilidade para este tipo de exame, uma vez que nem um, nem outro recaem sobre os bordos dos fólhos. Em alguns fólhos são detetáveis sinais do lixamento da pele, mas de sulcos tão ténues que também, por esta via, não foi possível averiguar a solidariedade entre fólhos, prévia ao corte.

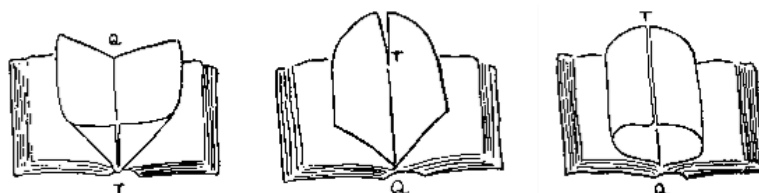


Fig 8 : Zonas de complementaridade entre os fólhos de um bifólio, ou de um binio, que podem testemunhar terem tido origem numa mesma pele, dependendo do modelo de dobragem (T-tête e Q-queue). Fonte : Léon Gilissen, *La composition des cahiers, le pliage du parchemin et l'imposition*, in *Scriptorium*, 1972, p. 9.

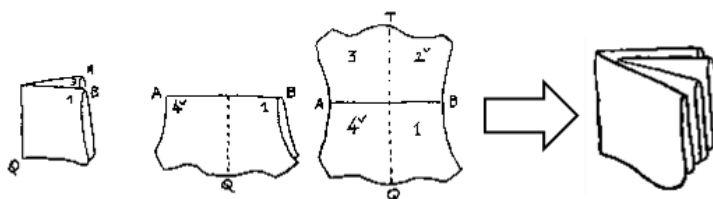


Fig. 9 Modelo de dobragem da pele A2, de Léon Gilissen, tido como o mais usual. Fonte: Léon Gilissen, *La composition des cahiers, le pliage du parchemin et l'imposition*, in *Scriptorium*, 1972, p. 9.

<sup>83</sup> Vide modelos de dobragem do pergaminho in-quarto e in-octavo em Léon Gilissen, *La composition des cahiers, le pliage du parchemin et l'imposition*, in *Scriptorium*, 26, 1972, pp. 3-33 ; Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989 ; Jean-Pierre Gumbert, *On folding skins, according to Gilissen*, in *Gazette du livre médiéval*, n°43, 2003, pp. 47-51 ; Elisa Ruiz, *Manual de (...)*, 1988 ; e Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007.

<sup>84</sup> Raymond Clemens, no extenso trabalho introdutório que produziu sobre o estudo de códices medievais e renascentistas, refere que os buracos no pergaminho podem ser também resultado de acidentes com as lâminas durante preparação da pele ou obra do bicho xilófago. Se foram provocados por picadas de insetos ou ferimentos, os buracos são redondos, muitas vezes vendo-se uma membrana mais fina a toda a volta que resulta do processo de cicatrização. Noutras ocasiões, adquirem um formato oval devido ao estiramento da pele na moldura de madeira. Alguns destes orifícios são emendados pelo próprio copista com recurso a membranas finas, de origem animal (por exemplo, bexiga de peixe). Aberturas de formato mais estreito eram, com frequência, cosidas. Percebe-se se foram cosidas antes ou depois do estiramento da pele, já que se antes, os furos da agulha ampliam no mesmo formato. Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, pp. 12 e 13; Léon Gilissen, *La composition (...)*, 1972, p. 16 ; e Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989. Marilena Maniaci partindo da teoria da imposição proposta por Gilissen (que defende não ser em si mesma uma regra absoluta), a autora sugere outro método de averiguação do processo por detrás da montagem dos cadernos. Não através da verificação de indícios materiais da solidariedade entre bifólhos (nomeadamente nos limites das margens de cabeceira dos fólhos, numa dobragem in-quarto), mas pela identificação do local onde se situavam as axilas do animal. Nessas zonas, a pele é translúcida e os folículos pilosos notam-se mais do que na restante área pergaminácea. No nosso *corpus* cremos não ter restado testemunho destes recantos marginais. Foi sumiço para o qual muito contribuiu o tardio talhe dos fólhos. Marilena Maniaci, *L'art de ne pas couper les peaux en quatre*, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 34, 1999, p. 3.

As medidas destes códices não autorizam que os quaternos resultem da dobragem in-octavo. Adequam-se meramente à sobreposição de bínios, pela dobragem in-quarto. Isto porque uma pele mediria, no máximo, 800mm x 600mm, se excluirmos animais de grande porte como os bovinos, ou equídeos e outros aos quais, no nosso país, se recorria com menor assiduidade para a obtenção de pergaminho. As dimensões dos fólhos do LCLE e da CGEL que em altura ultrapassam os 400mm, não consentem sequer uma construção dos cadernos a partir de bínios naturais (fundados nós na amplitude máxima de uma pele de vitela, ovino ou caprino); somente a partir de bifólios independentes. Vê-se claramente pela sua aparência que estes manuscritos são produções luxuosas, o que também se confirma pelo elevado gasto em pergaminho envolvido, não obstante aproveitamentos inteligentes testemunhados pelos acidentes<sup>85</sup>. Mas ao pensarmos nos bifólios acidentados ou volantes, será que a sua montagem respeitava a ordem imposta pela dobragem, na sequência horizontal pelo-carne, carne-pelo e na vertical baixo-alto, alto-baixo? As combinações que daqui podem derivar são imensas e, portanto, é muito difícil, ou mesmo impossível determinar, qual se aplicou a certo manuscrito<sup>86</sup>. Seguiram, os artesãos, a imposição determinada pela dobragem da

---

<sup>85</sup> Conforme esclareceu Jacques Lemaire, o tamanho da pele seria o primeiro critério a ter em conta pelo artesão na elaboração de um códice. Não se construía um livro de acordo com as dimensões da pele disponível, antes se procurava a pele com o tamanho certo para o livro idealizado. Lemaire, *Introduction* (...), 1989.

<sup>86</sup> Léon Gilissen, no seu artigo à revista *Scriptorium*, no ano de 1972, resumiu muito competentemente o que entendia por número de possibilidades que podem resultar da imposição da dobragem da pele quando se monta o caderno com bifólios já cortados. Dizia Gilissen: “(...) *en partant de quatre doubles feuillets taillés définitivement dès le début de la fabrication du livre (...) les possibilités de construction du quaternion sont beaucoup plus nombreuses (...) Partant de 4 doubles feuillets libres provenant d'une même peau, les possibilités d'agencement s'élève à 6.144 soit 24 x 4<sup>4</sup> (chacun des 4 éléments peut à son tour muter de 4 façons différentes). Si la règle des vis-à-vis ou règle de Gregory doit être observée les possibilités sont réduites à 384 soit 24 x 4<sup>2</sup>. Si les doubles feuilles sont réglées avant d'être définitivement libérées, enlevant ainsi toute possibilité de mutation interne, les possibilités d'agencement sont réduites à 24. Si les futurs doubles feuillets sont réglés et écrits avant d'être libérés (imposition au sens strict), les formules de pliage sont au nombre de 4*”. Léon Gilissen, *La composition* (...), 1972, pp. 18-19. Jean-Pierre Gumbert completou o raciocínio de Gilissen estimando que dos 24 cadernos que podem ser originados a partir de 4 quartos de uma pele, tendo em atenção a ordem das faces e da cabeceira e pé, 1 em 3 correspondem a um dos modelos de dobragem in-octavo (propostos por Gilissen); 1 em 6 conferem com as duas dobragens in-quarto (que também conforma o quaterno); e 2 em 1 “(...) *to produce something which fits with one of Gilissen formulas (...) Since all the formulas have an equal chance of occurring, the formula which actually does turn up is no clue to the folding that was used in the first place (if the skin was folded, and not simply cut in four)*”. Enquanto Gilissen assumia para esta questão uma posição muito rígida de causa-efeito, esse determinismo aritmético, não se coaduna, também ao nosso ver, com a realidade. Senão vejamos: se o artesão dobrou a pele in-octavo (e especialmente para este género de dobragem, pois quanto menos dobras, maior a probabilidade de determinar o método adotado) para construir o quaterno, e que a imposição da dobragem se mantém intacta (até, pelo menos, à conclusão da cópia do texto), o codicólogo, na atualidade, só muito afortunadamente poderá demonstrar, sem sombra de dúvida, que assim aconteceu. Para isso seria necessário que, no mínimo, duas das oito áreas marginais do quaterno, ao nível dos limites da cabeceira e da goteira (e nunca coincidentes, i.e.,

pele (uma vez que essa imposição não ocorria naturalmente por estarmos perante cadernos organizados em bifólios independentes, e muitas vezes artificiais)? A tendência que podemos supor ter existido no meio criador destes manuscritos, é a de não se ter levado em consideração esse constrangimento (detetámos duas situações para todo o *corpus*), embora o aparamento ulterior dos fólhos, a que os corpos dos códices foram submetidos, deixe ainda alguma margem para considerarmos que não tenha sido exatamente assim. E em que fase da execução de um manuscrito se cortavam os bifólios? Não podemos admitir que um conjunto de códices, com uma presença tão significativa de bifólios acidentados, tenha empregado, em simultâneo, as técnicas de trabalho sobre a pele inteira e sobre os bifólios cortados e sobrepostos. Acresce que, em termos gerais (o que aponta mais uma vez para métodos comuns de trabalho), o estilo de picotamento, que como vimos se verifica amiúde, caderno a caderno, no mesmo sentido, ou bifólio a bifólio, no mesmo sentido ou em sentidos diversos, diz-nos que é admissível que os bifólios tenham sido cortados antes de se proceder a qualquer outra tarefa. Os cálculos de planeamento das áreas do fólho, o seu traçado na superfície (justificação e regramento), de acordo com a orientação dos piques, desenrolar-se-ia também após o corte<sup>87</sup>. Logo, propomos que os cadernos tenham sido montados sem

---

sempre uma na cabeceira e outra na goteira), apresentassem sinais da antiga dependência entre fólhos. De contrário qualquer outra dobragem terá de se colocar em hipótese, e.g., se apenas nas cabeceiras (1r-4v e 5r-8v) se notar a continuidade, tanto podemos estar perante uma dobragem in-quarto para cada um dos bínios (que se sobrepueram), quanto uma dobragem in-octavo (mas sem percebermos qual o modelo em presença), etc. Quanto menos indícios de solidariedade houver maior número de possibilidades podem ser aventadas. E como salientou Gumbert, é importante ressaltar outra variante. A pele pode não ter sido dobrada, mas simplesmente colocada sobre a mesa de trabalho e cortada em quatro. Numa situação destas as marcas de continuidade, logicamente, persistem, mas sem traduzir qualquer modelo específico de dobragem! Jean-Pierre Gumbert, *On folding (...)*, 2003, p. 49-51. Tudo se complicará ainda um pouco mais se atendermos ao facto de a dobragem ser um processo complexo, altamente mutável. Com facilidade se alterava a ordem e a orientação das dobras em função da dimensão da pele, das suas características físicas, etc. Marilena Maniaci, *L'art de ne (...)*, 1999, pp. 3-9; e Andrea Giovannini, *Quelques (...)*, 2000, p. 47.

<sup>87</sup> Se Raymond Clemens acredita que todo o labor de preparação da página, de escrita e de iluminura se desenvolvia após o corte dos bifólios, seguido de uma montagem provisória, Gilissen e Lemaire admitiam ambos os tipos de procedimento. Em 1972, Gilissen, no artigo em que expôs os resultados do seu estudo sobre a construção de cadernos e a imposição decorrente da dobragem da pele, tomou como procedimento de trabalho mais *lógico* e eficiente aquele em que o copista mantinha, muitas vezes até depois da encadernação, os fólhos dobrados, mas não cortados. Nessa condição se picotaria, regraria, escreveria e iluminaria o caderno, evitando, como dizia o codicólogo, o desarranjo constante dos bifólios soltos e até o seu extravio. Para o comprovar reuniu as investigações de Samaran, Thomas e Lieftinck sobre manuscritos que chegaram até hoje com o pergaminho por cortar, ainda que encadernados. Mas em 1977 já atribuía maior consistência à hipótese dos bifólios soltos. Afirmava que em sucedendo a sobreposição de bifólios, o copista dobrava-os ao meio e unia-os, ou através de um fio que rodeava a dobra, ou que entrava pelos piques da futura costura do caderno. Talvez a segunda modalidade de união dos bifólios seja menos executável, no caso de um códice que viesse a ser encadernado com tábuas de madeira, pois tê-las prontas antes de finalizado o corpo do códice seria pouco vulgar. A furação, ao ser da costura definitiva, impunha que as tábuas, no momento da preparação dos bifólios, já estivessem cortadas e com

que se desse grande crédito à imposição. Depois de sobrepostos, os copistas terão unido os bifólios com uma costura provisória e uma banda estreita de pergaminho a todo o comprimento do festo<sup>88</sup>.

No que se refere a descontinuidades no corpo dos manuscritos, dizer que renunciamos nesta análise a englobar os cadernos iniciais e finais porque é habitual estes terem uma formação diferente daquela que se nos expõe o restante códice, devido ao que apelidamos de *stress de princípio e fim de livro*<sup>89</sup>. Por um lado, temos um caderno inicial, cujo conteúdo muitas vezes só fica acabado, se tudo correr de feição (sem imprevistos que conduzam a paragens, mais ou menos demoradas), com o término da cópia: decidir se é conveniente aditar informação ao prólogo, inserir ou não a tábua das matérias, etc. Do outro lado, temos o último caderno, que conforme a evolução da cópia e com as decisões de eliminação ou acrescentamento que se vão tomando ao longo da transcrição do texto, e em especial, no momento da conclusão da narrativa, podem levar a alterações do caderno projetado, ou à preparação de uma nova estrutura, diferente das precedentes, para esse derradeiro caderno. As intermissões de que falamos neste parágrafo poderão estar associadas à diegese: erros de cópia, omissões, etc.<sup>90</sup>; ou,

---

os buracos da mortagem escavados na madeira, para que se soubesse os locais onde entrariam os nervos e que, por sua vez coincidiriam com os furos da costura. Também na perspectiva de Isaías da Rosa Pereira, o copista não trabalharia sobre as folhas já cortadas, mas antes sobre um fólio grande que posteriormente se dobrava e cortava para formar os cadernos. O trabalho do copista, desta forma, e na perspectiva do autor, ficava facilitado. Léon Gilissen, *La composition (...)*, 1972, pp. 3-18; *Prolégomènes (...)*, 1977, pp. 17 e 19 e 20-26; Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989; e Isaías Pereira, *Codicologia (...)*, 1979, p. 13.

<sup>88</sup> Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 15.

<sup>89</sup> Este *stress* pode estar igualmente patente a meio do códice, sempre que este contém mais do que um texto. É o que acontece com o LVBM onde se reuniu, no mesmo volume, o texto da Virtuosa Benfeitoria e a tradução do *De Officiis*, de Cícero. A divisão entre textos é feita por 1 fólio solto + 1 bínio, quebrando a sequência harmoniosa de quaternos. Essa realidade não se verifica no LCLE que apesar de encerrar, igualmente, duas obras diferentes, o *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança*, os últimos fólios da parte de LC, deixados em branco, acabaram por servir a separação dos textos, sem comprometer a cadência regular dos quaternos. Fólios sobrantes que em condições *normais*, ou seriam cortados ou funcionariam como contraguardas. Jean-Pierre Gumbert aborda a questão das *unidades codicológicas*: partes diversas que constituem certos códices e às quais o codicólogo deve dedicar o máximo de atenção, pois a sua observação “(...) *quel que soit leur poids, est nécessaire pour comprendre comment le volume, en tant qu'objet physique, a été réalisé*”. As unidades codicológicas, explica, podem diferir umas das outras, no tempo, na autoria, no conteúdo, etc. A separação física entre as *unidades codicológicas*, ou as cisões, vemo-las bem definidas no LVBM e no LCLE, remetendo para o conteúdo textual: um único caderno diferente dos demais (LVBM), ou o aproveitamento de fólios brancos de final de caderno (LCLE). Jean-Pierre Gumbert, L'unité codicologique ou à quoi bon les cahiers, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 14, 1989, pp. 5-6.

<sup>90</sup> Um acidente pode atestar um erro de cópia, mas também uma reutilização de pergaminho. É imprescindível o codicólogo ter um bom conhecimento do conteúdo textual do códice para poder fazer a distinção entre as duas situações. Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989; Léon Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977, p. 22.



então, não estar ligadas à atuação do copista ou do revisor, mas derivarem de uma ou mais manipulações a que estiveram sujeitos no decurso da sua longa vida. Tais interpolações à prossecução *normal* dos cadernos são inexistentes apenas para dois manuscritos do grupo: o LCLE e a CFG. O LVBV tem o 5º caderno quínio, em vez de sénio. O LVBM tem o 28º caderno quínio, no lugar de quaterno. A CGEL tem o 20º caderno quaterno ao invés de quínio; o 27º caderno é 1 fólio solto + 1 quaterno; e o último caderno, o 33º possui 3 fólhos soltos + 1 bínio. Para estes dois últimos cadernos (27º e 33º) sabemos que as interrupções no seu regular edifício estão diretamente associadas a importantes lacunas e omissões no texto, decididas pelo copista, anuindo, seguramente, à vontade do encomendante<sup>91</sup>. A CGEP tem o 4º caderno bínio, o 10º caderno quaterno + 1, o 11º caderno bifólio + 1, 20º caderno quaterno, o 23º caderno septénio, o 26º caderno térmio + 1 e o 27º caderno quaterno + 1. Irregularidades identicamente relacionadas com a refundição do texto fonte, sobretudo, nos últimos cadernos onde está albergada a História dos Reis de Portugal, recomposição essa realizada em simultâneo com o momento da cópia. No final a VFJC um 33º caderno composto por 1 + bifólio + térmio. A CDDM apresenta no 6º caderno, 1 + quaterno; no 12º caderno, 1 + térmio; nos 13º e 14º cadernos, 1 + quaterno; no 18º caderno, 1 + quaterno; no 22º caderno, quaterno + 1; e no 25º caderno, térmio + 1. Como já tivemos oportunidade de mencionar, as descontinuidades neste manuscrito estão associadas à presença de fólhos soltos, em branco, inseridos no princípio e/ou no fim de um caderno, evocando os fólhos e cadernos retirados ao códice. Atualmente alguns deles estão cortados, sem se saber, com certeza, quando e porquê.

| <b>Códices</b> | <b>Picotamento</b> | <b>Construção cadernos</b> |
|----------------|--------------------|----------------------------|
| <b>CGEL</b>    | Inexistente        | ----                       |
| <b>LCLE</b>    | Regular            | Regular                    |
| <b>LVBM</b>    | Regular            | Regular                    |
| <b>LVBV</b>    | Irregular          | Irregular                  |
| <b>CDDM</b>    | Regular            | Regular                    |
| <b>CFG</b>     | Inexistente        | ----                       |
| <b>CGEP</b>    | Regular            | Irregular                  |
| <b>VFJC</b>    | Regular            | Regular                    |

Quadro 4: Relação entre o picotamento e a construção dos cadernos para todos os códices. Fonte: Própria.

<sup>91</sup> Vide o ponto 1.4. do capítulo 1. do Estado da Questão e Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009, pp. CDXCIV.

A construção incerta entre cadernos pode, em algumas situações, explicar o picotamento desigual dos fólhos, mas piques orientados diversamente no mesmo bifólio, ou até no mesmo fólho, comprovam irregularidades e de que género são elas. Quando num caderno damos com piques em sentidos opostos, muitas vezes atestam o carácter artificial dos bifólios. Esta situação verifica-se num dos mais inconstantes corpos de códice: o do LVBV. Com surpresa constatámos que outro dos manuscritos mais instáveis, em termos de estrutura, a CGEP, não acusa essa inconstância na picagem. Apesar dos piques não estarem muito perceptíveis do 12º ao 23º cadernos, e mesmo indetetáveis a partir daí até ao fim do códice (e também no 1º e do 5º ao 11º), supomos que todo o manuscrito foi furado no sistema > > | > >. De qualquer modo, ainda que haja descontinuidades na composição dos cadernos, o método é igual para cadernos irregulares e regulares: a furação fez-se sobre cadernos já montados ou bifólios já dobrados<sup>92</sup>. Ocasão extraordinária descobrimo-la nos cadernos 8, 10 e 11, do LVBV. O picotamento em direções contrárias, de fólho para fólho, em composições de bifólios volantes sobrepostos, assegura que os piques incidiram sobre a pele aberta, antes da dobra in-fólho, i.e., aquela que fecha o bifólio<sup>93</sup>. Por outro lado, só na CGEP

---

<sup>92</sup> Raymond Clemens considera que o picotamento podia ser feito antes ou depois de se dobrar o pergaminho num bifólio. Se a operação fosse realizada antes, os piques que orientavam as linhas horizontais estão apenas nas duas extremidades dessa folha de pergaminho. Se a operação decorreu após a dobragem, então os piques aparecem em ambas as margens, não da folha, mas de cada fólho. Os costumes, a este respeito, praticados no Continente e nas Ilhas britânicas, variaram ao longo do tempo, muitas vezes não coincidindo, mas segundo o autor, no final da Idade Média, ambos os centros de produção picotavam o pergaminho antes de a dobrar em bifólio. Há ainda a possibilidade de este procedimento ser executado sobre a pele inteira, talvez aparada nas extremidades, e previamente ao corte dos bifólios. Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007. Vide também Léon Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977, pp. 127-128. Elisa Ruiz sublinha igualmente a variedade de possibilidades de transformação do pergaminho em bifólios e de execução do picotamento. Alude aos oito procedimentos elencados por Leslie Webber Jones, dos quais só mencionaremos aqui o que tem correspondência com o *corpus* de estudo: “dois bifólios são dobrados e perfurados de uma só vez. Faz-se o mesmo aos outros dois”. Elisa Ruiz, *Manual de (...)*, 1988, pp. 93-94; para as pistas que podemos obter, sobre origem e datação dos manuscritos, através da observação do posicionamento dos piques de regramento, vide Leslie Webber Jones, Pin pricks at Morgan Library, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 70, 1939, pp. 318-326.

Aires Nascimento elucida-nos sobre as fases de produção de um códice baseando-se na miniatura do Ms. 4, da Biblioteca Real de Copenhaga: “a) recorte de fólhos, b) montagem de empaginação, com regramento em duplo fólho, c) escrita de texto, d) preenchimento de iluminura”. Não se pode tomar a parte pelo todo, mas neste caso a representação confere com o que propomos, como sendo a prática dos artesãos a quem foi entregue a feitura destes códices. Aires Nascimento, *O scriptorium (...)*, 2018, p. 111 e nota de rodapé n.º 13; cf. Christopher De Hamel, *Medieval Craftsmen. Scribes and Illuminators*, British Museum Press, London, 1992, p. 13.

<sup>93</sup> Esta tipologia de picotamento sobre bifólios abertos foi investigada por E. K. Rand. O codicólogo foi um dos primeiros a analisar o picotamento dos manuscritos. Explorou os temas (que eram absoluta novidade) da direção dos piques e da diminuição, ou aumento do seu perímetro (quando se procede à furação sobre o conjunto de bifólios de um caderno, ou sobre mais de um caderno), de maneira a ir ao encontro do *modus operandi* de um copista, de um grupo de copistas, ou de um *scriptorium* ou atelier. Foi

vislumbrámos piques de regramento. Sendo furos normalmente feitos na margem de goteira, o desbaste sofrido por quase todos os manuscritos poderá explicar o seu desaparecimento. Apesar deste elemento codicológico não ser, por isso, comparável, é importante perceber a aparente casualidade de processos. Da recolha dos indícios remanescentes (nem todos os fólhos apresentam este tipo de picotamento) contámos pelo menos três modos distintos de picar o fólho: em maior número, orifícios redondos em seguimento retilíneo; dois fólhos com furos redondos em sequência retilínea, mas com acentuada obliquidade (fólhos 32 e 33); e dois fólhos com furações em ziguezague (fólhos 79 e 80). O instrumento manobrado terá, talvez, alternado entre a sovela e o compasso, uma vez que a marca, não sendo igual, é muito similar. Para a linha de piques desencontrados sugerimos que ali tenha operado um compasso<sup>94</sup>.

No *corpus*, a organização dos cadernos e o picotamento são, em geral, regulares, mesmo quando há acidentes. Houve dificuldade em estabelecer o modo de preparação dos cadernos, se por dobragem da pele ou por sobreposição de bifólhos cortados, devido ao ótimo tratamento do pergaminho que apagou quaisquer traços de dependência primitiva que pudessem existir. Mais difícil ainda de determinar, em tratando-se de bifólhos independentes e/ou acidentados, pois as folhas de pergaminho poderiam ter tido uma proveniência ocasional, e.g., se amontoadas em pilha, produzidas e cortadas no próprio *scriptorium* ou num atelier externo. O copista ou outro funcionário, a quem fora

---

ainda lembrado pelo autor o cuidado que o codicólogo deve ter ao examinar a direção dos piques, mas também a conformação dos mesmos, na área total da página, o que comprovará em definitivo que agrupamentos de fólhos foram picados de uma só vez. Uma verificação deste tipo que julgamos imprescindível, mas em moldes mais aprofundados do que aqueles já concretizados, não teve, ainda, oportunidade de se realizar, pelos constrangimentos de tempo de consulta citados. E. K. Rand, *Prickings* (...), 1939, pp. 329-332; e *Traces* (...), 1939, pp. 424-426 e p. 431.

<sup>94</sup> No artigo *Pricking manuscripts, the instruments and significance*, Leslie Webber Jones dá-nos os mais vulgares e reveladores padrões de picotamento, aos quais chegou através de uma demorada pesquisa que se centrou nos piques de regramento, excluindo os de justificação. O *Tipo A*, o que surge com mais frequência, na generalidade, e também no nosso *corpus*, é aquele que apresenta punção de forma redonda e distribuída em linha vertical direita pela margem de goteira. A distribuição retilínea demonstra que a tarefa foi assistida por uma régua. Esta sequência de furações podia ser obtida de diversas maneiras, ou através de uma sovela, ou de um compasso. Este podia ser usado rodando as duas pernas alternadamente a 180° (no sentido dos ponteiros do relógio, ou no inverso); ou gravando o furo com ambas as pernas sem rotação, em que no segundo furo se fazia nova incisão ao avançar-se para o terceiro, e assim sucessivamente; ou até servir-se só de uma das pernas do compasso, à semelhança do que se fazia quando se empregava a sovela. De todos os exemplos de picotamento enunciados pelo autor, nenhum corresponde ao que vimos nos fólhos 32 e 33 da CGEP (sequência linear de piques, acentuadamente na diagonal). Um dos modelos confere, porém, com o que observámos. Mais precisamente com o que se passa nos fólhos 79 e 80. É o *Tipo F* de Jones. Feito por um compasso, que tal como no *Tipo A* intercala as pernas com um movimento circular, mas agora, um pouco superior a 180°, se não encontra a barreira imposta pela régua: é executado livremente. Daí o aspeto final em ziguezague. Leslie Webber Jones, *Pricking manuscripts. The instruments and significance*, in *Speculum*, vol. 21, n.º 4, 1946, pp. 389-403.

legada a função, ia-se servindo à medida das necessidades, sem considerar ou sem sequer poder saber qual a imposição da dobragem. Isto num tempo em que o excelente preparo da pele, que originava um pergaminho cujas faces pelo e faces carne praticamente não se distinguiam, consentia que se ignorasse por completo essa exigência<sup>95</sup>. A picotagem, porém, pode ajudar-nos nesta questão da composição dos cadernos. Julgamos que os piques se tenham efetuado, na maioria das vezes, aquando da construção dos cadernos já cortados; e foi executada, caderno a caderno, ou bifólio a bifólio, e em menor número de casos, fólio a fólio. Não estamos certos de que a modalidade preferida fosse aquela que permite, como é óbvio, um progresso mais célere do trabalho, i.e., caderno a caderno, visto não serem óbvias as variações no diâmetro dos piques, num mesmo caderno. Alicerçados nestas constatações sugerimos, então, que a construção dos cadernos tenha sido cumprida por sobreposição de bifólios, mesmo em tratando-se dos quaternos, que facilmente se poderiam obter pela dobragem da pele. Contudo, neste caso, a organização do trabalho terá sido outra, mais voltada para uma standardização dos materiais necessários ao ofício, i.e., se eram continuamente solicitados documentos das mais variadas espécies, entre eles livros, nos seus diversos formatos e constituições, a opção mais eficiente seria colocar à disposição dos escribas as unidades mais rudimentares da matéria subjacente: o fólio e o bifólio.

Dizer, por fim, que na CGEP, o único códice com furos de regramento subsistentes, essa incumbência foi concretizada sobre os bifólios abertos, bifólio a bifólio, bem entendido, visto que não se veem os piques correspondentes na margem de dorso. Mas asseverando isto para a CGEP, é possível fazê-lo também para os outros códices do *corpus*, apesar de nos demais não ter sobrado qualquer vestígio, na margem de goteira, da furação que orientava o traçado das linhas de texto. Olhando para a margem de dorso vemos que nenhum dos oito manuscritos do grupo exhibe, nesse local, semelhante picotado. Se a margem de dorso é a única à qual nunca é imposto o talhe, logo, parece-nos que todos os manuscritos terão sido regrados sobre os bifólios abertos, quer se tenha usado tinta violeta, plumbagina ou ponta seca. Por seu turno, os bifólios artificiais terão sido regrados, e evidentemente, também justificados, após a justaposição dos dois fólios volantes. Tudo isto antes de se fazer a costura provisória dos cadernos, i.e., antes de se montar provisoriamente o caderno.

---

<sup>95</sup> Vide questão da imposição na nota de rodapé n.º 86 deste capítulo.

A proporção geométrica escolhida para realizar a caixa de texto da maioria dos manuscritos (justificação<sup>96</sup>), situa-se no intervalo dos 1,44mm e dos 1,48mm, ou seja, em torno do duplo retângulo de Pitágoras. Excluimos deste panorama os dois manuscritos tardios: a VFJC e a CDDM, que entre si apresentam uma proporção idêntica: 1,28mm e 1,27mm, respetivamente, mais chegada ao coeficiente do retângulo de Pitágoras. Conforme bem lembrou Jacques Lemaire, as semelhanças em termos de dimensão e disposição do regramento não são obra do acaso. Elas são resultado do planeamento cuidado do copista com vista à inserção do texto no fólio. Por essa razão são potenciais identificadores de um *scriptorium* ou de um atelier<sup>97</sup>. Para este conjunto de manuscritos acreditamos estar diante de um método normalizado de trabalho. Não obstante pequenas variações de décimas, o traçado geométrico preferencial é o duplo retângulo de Pitágoras. Apenas em dois códices não foi aplicado este cálculo proporcional, mas um afim: o retângulo de Pitágoras. A diferença reside fundamentalmente numa caixa de texto que se quis um pouco mais quadrada, deixando grandes margens de cabeceira e pé. É preciso não esquecer que a *distorção* do pergaminho, devido a *más* reencadernações (corte dos fólhos e cosedura dos cadernos) pode concorrer para algum enviesamento das características que hoje examinamos.

Começando com a régua para desenhar o retângulo inicial da caixa de texto, o artesão pegava depois no compasso, para, de forma intuitiva, traçar os outros retângulos. Em razão disso, ocorriam desvios relativamente às medidas exatas da proporção. Logo, na prática, a estruturação da página raramente cumpre os quocientes dos *rectangles remarquables*, como lhes chamou Gilissen<sup>98</sup>. Ciente da atuação empírica do copista, Lemaire criou intervalos com 2% de tolerância para os coeficientes de proporcionalidade, como vimos na tabela que abriu o tópico da justificação. Por eles nos

---

<sup>96</sup> No estudo que realizou aos manuscritos renascentistas italianos, Albert Derolez, concentrou-se essencialmente nos seguintes elementos materiais: os cadernos e a justificação e regramento. No que respeita aos segundos quis saber qual a fórmula geométrica e o processo empregues. São estes os mesmos parâmetros de análise que adotámos e que estão na ficha codicológica do Professor Aires Nascimento, em *Encadernação (...)*, 1984. Jean-Pierre Gumbert refletiu sobre os mesmos aspetos, tendo-os como fundamentais para qualquer estudo codicológico. Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, p. 90; e Jean-Pierre Gumbert, Old and new style. Terminology, and ruling systems and methods, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 52-53, 2008. pp. 25-33 pp. 25-26. Vide também Dorothy K. Coveney, The ruling of the Exeter Book, in *Scriptorium*, 1958, pp. 51-55.

<sup>97</sup> Defendia Derolez “(...) by measuring the dimensions of leaves and rulings, by counting the number of lines, by defining the presence or absence of a given technical feature, (...) there can hardly be a doubt that important findings can be made, which a study of many individual manuscripts would never have attained”. Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, p. 73.

<sup>98</sup> Léon Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977.

guiámos, mas sem deixar de estar atentos à proporção exata. Comparando todos estes valores diretores concluímos que, no cômputo geral, a projeção da página seguia uma mesma práxis que priorizava a proporção pitagórica.

Os manuscritos mais tardios estão todos regrados a tinta violeta, menos a VFJC que alterna a tinta preta (não se sabe se a mesma do texto) com a plumbagina. Dentro do subgrupo dos manuscritos mais anteriores, o LCLE e a CGEL partilham o regramento a tinta violeta e os LVBV e LVBM a plumbagina. Talvez para este subgrupo de códices, os das décadas de 30 a 50, isto possa significar, por um lado, a proximidade temporal dos seus momentos de execução, dois a dois: do LCLE e da CGEL, e do LVBV e do LVBM; e a anterioridade dos LVB em relação à CGEL e ao LCLE. Nesta linha de raciocínio, diríamos ainda que o estilete metálico, por vezes utilizado pelo escriba da CGEL (que intercalou com a tinta violeta), poderá confirmar a precedência deste relativamente ao LCLE, como temos advogado. Por outro lado, o emprego de ponta seca exclusivamente na CGEL consente a verificação do sistema de justificação. Demos conta que o retângulo reservado ao texto foi demarcado sempre do lado carne para o lado pelo, e que essa operação se efetivou fólho a fólho. Assim o inferimos por duas razões principais: primeiro, porque os sulcos deixados no pergaminho são todos muito ligeiros<sup>99</sup>, e depois porque as linhas, para o desenho das quais se recorreu à ponta seca, são meramente verticais. Não havia, portanto, vantagem em traçá-las com o bifólho aberto, pois não são linhas que passem de um fólho para o outro, como as horizontais. Seria útil, sim, riscá-las sobre a folha de pergaminho estendida, antes do corte. Mas, para além de não termos encontrado sinais da antiga solidariedade, em marcas da pele, tão-pouco as achámos no delineado vertical da justificação, o que atesta que também esta operação foi realizada sobre os bifólios cortados<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> “(...) nous pouvons remarquer la profondeur et la clarté des lignes. Peut-on les appeler des impressions primaires, ou secondaires? Si primaires, chaque feuillet a été réglé séparément ; si secondaires, le feuillet a dû rester sous un autre au moment du réglage”, p. 417. “Si pourtant un manuscrit ne contient qu'un réglage primaire, la conclusion s'ensuit que les feuillets ont été réglés à part”. Apesar de brandas, as impressões são todas iguais, pelo que consideramo-las primárias, e como referimos, feitas sobre cada fólho em separado. E. K. Rand, *Traces de (...)*, 1939, p. 417.

<sup>100</sup> Jean-Pierre Gumbert, apoiado nas teorias de E. K. Rand, distinguiu dois tipos de regramento: *old style*, que define o regramento a ponta-seca, por cada metade do caderno, e *new style*, o regramento a ponta-seca, bifólho a bifólho. No entanto, Rand havia proposto algo um pouco distinto. *Old style* designava o regramento a ponta-seca sobre quatro ou dois bifólios cumprindo a Regra de Gregory. *New style* compreendia o regramento de apenas dois bifólios à vez, não respeitando a regra e fazendo-se a impressão sobre o lado pelo. Assim era evitada a resistência oferecida à incisão pelo lado carne, e ao mesmo tempo, permitia que os sulcos côncavos e convexos coincidissem, frente-a-frente. Nenhum destes estilos se aplica à CGEL, pelos motivos mencionados. Mas Rand referiu-se a algo que confere com o que se passa com

O tipo de utilização que é dado pelo copista à primeira linha da caixa de texto, i.e., se é ou não preenchida com texto, pode constituir, de acordo com Lemaire, um testemunho da prática adotada por um atelier. O LCLE, a CGEL, a CFG e a CGEP, o escriba não se serviu da primeira linha. A segunda e a penúltima linhas imitam, em quase todos os manuscritos, as linhas horizontais da justificação, pois foram, tal como elas, riscadas de uma extremidade à outra do fólio<sup>101</sup>. Há autores que consideram que, a partir do século XIII, os copistas deixaram, na generalidade, de escrever na primeira linha da justificação e a primeira linha de escrita (a segunda da caixa de texto) deixou de ultrapassar os limites verticais do retângulo<sup>102</sup>. Todavia, e mais ao encontro do que pensa Clemens, para o final da Idade Média, é justamente a situação inversa que observamos no *corpus*, no que respeita à transposição da primeira linha de escrita para lá das linhas verticais da caixa de texto.

É muito provável que os copistas, na medievalidade tardia, pudessem comprar cadernos já dobrados e regrados. Lemaire fala dos cadernos regrados a tinta violeta à época de Filipe o Bom, Duque da Borgonha, que aparentam um modo *industrial* de conceção. A difusão do *ancinho*, enquanto processo de regrar, concorre para a ideia de uma produção de manuscritos mais *automatizada e estandardizada*<sup>103</sup>. No século XV parece ter ocorrido uma padronização/industrialização dos métodos, nomeadamente, nesta fase do trabalho. Usava-se, recorrentemente, um aparelho com seis a oito bicos de

---

este manuscrito, apesar de não estarmos a falar do regramento propriamente dito, mas da justificação: “*Le Nouveau Style, ainsi que la pratique de régler les pages séparément, était courant dans l'antiquité. La nouvelle découverte ne fut qu'un retour, que ses inventeurs ne reconnurent peut-être pas, à un usage ancien*”. Para Gumbert, o método mais corrente de regramento era precedido primeiro, pela dobragem dos bifólios e da montagem dos cadernos. Jean-Pierre Gumbert, *Old and new (...)*, 2008, pp. 28-33; cf. Julien Leroy, *Les manuscrits grecs d'Italie*, in *Codicologica*, vol. 2, 1978, p. 52-71; e E. K. Rand, *Traces de (...)*, 1939, pp. 413-415 e p. 415.

<sup>101</sup> Segundo Derolez: “(...) *in the large majority of the gothic manuscripts of the later Middle Ages, ruled in colour as has been said, the presence of horizontal through lines is an almost constant feature*”, Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, p. 105. Igual percepção tem Raymond Clemens, que diz que, quando regrava as linhas horizontais, o copista, alongava duas ou três destas linhas, localizadas nos termos superior e inferior da caixa de texto, para lá do termo imposto pelas linhas verticais da justificação. As restantes eram traçadas entre esses limites.

<sup>102</sup> Jacques Lemaire, *Introduction (...)*, 1989.

<sup>103</sup> Idem, p. 114. Se por um lado, a utilização de utensílios de regramento que permitissem uma produção em massa encaixe perfeitamente na ideia de mercado livreiro muito movimentado e concorrencial, na Itália do século XV, a técnica a tinta, que exigia um tratamento fólio a fólio, parece uma regressão nos métodos de trabalho se comparada com a técnica da ponta-seca, que possibilitava o tratamento de reto e verso do fólio, e até de mais de um fólio, ao mesmo tempo. N. Pasternak e M. Beit-Arié, *In quest of (...)*, 1999, p. 11.

grande distância entre si e que marcava uma linha vertical que guiava o traçado das linhas de texto que seguidamente seriam executadas pelo *ancinho*<sup>104</sup>. Será que isto tem alguma correspondência com o *corpus* de manuscritos? Cremos que não. Acreditamos que foi aplicado o sistema tradicional. Embora alguns dos códices tenham uma justificação e regramento muito semelhantes, ao nível da disposição das linhas e/ou em termos da natureza material desse traçado, as unidades de regramento (UR), por exemplo, não são normalizadas. Demais, cada manuscrito tem um comprimento distinto das suas linhas, o que delata a feitura manual, uma a uma.

Por fim, em relação à foliotação, a maioria dos códices apresenta apenas números árabes posteriores ao momento da conceção, i.e., não é a original. Quando isso

---

<sup>104</sup> Albert Derolez falava do mesmo equipamento, em inglês *rake or comb*, que era amplamente utilizado na Itália quatrocentista. Este aparelho “(...) featuring a number of points or pens, the same number of horizontal lines can be traced in one action. These lines are traced in ink – again, generally light brown ink – and the technique seems to have been so much perfected in Italy that except for the largest formats the entire set of horizontal lines could be traced using a rake of up to 20 or 30 points (...) bounding-lines had to be traced (...) even plausible, that the apparatus used for keeping the rake perpendicular to the lines to be traced was equipped with stopping devices delimiting the width of the writing space”. Albert Derolez, *Archaeology (...)*, 2018, p. 107. Não é pacífica, entre a comunidade académica, a questão da roda de picos. Leslie Jones, o primeiro codicólogo a falar deste instrumento, como um dos mecanismos de apoio ao copista, passou de uma certa incerteza, num artigo que escreveu sobre o tema, em 1946, para uma firme convicção, em 1961, quando estudou manuscritos do século VIII, p. 18. Dane e Muzerelle são os principais opositores. Alegaram a sua impraticabilidade, e questionaram a metodologia por detrás dos estudos que tentavam provar a sua existência: Joseph Dane, On the shadowy existence of the medieval pricking wheel, in *Scriptorium* 50, 1996, pp. 13-21; e Denis Muzerelle, La machine à rouler... les codicologues!, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 31, 1997, p. 18. No intuito de demonstrar que esta ferramenta fez parte do *scriptorium* medieval, Rosenfeld, partiu de um livro, escrito por um escriba de profissão, no século XIX, e desconhecido até então. Trata-se de um manual para o ofício. E nele, de facto, o autor, W. Warrell, dedica um item à roda de picos. Chama-lhe *runner*. O relato do escrivão é tão elucidativo que, como Rosenfeld, não resistimos a transcrevê-lo quase na íntegra: “A *runner* is an instrument composed of a revolving wheel with teeth. It is used to run down the edge of the paper or parchment, giving so many perforations in a given space. We therefore speak of a ten, eleven, twelve, thirteen or fourteen runner, the numbers referring to the number of teeth on each wheel. To a Scribe the fourteen runner implies that the work he is to do is very close, as the teeth are only a quarter of an inch [6.35 mm] apart. The Scribe who runs his work, places the right hand and left hand edges of his work together, and then runs the runner down the edge of the paper, the teeth perforating both sides at once. He can then, on opening the sheet, connect each perforation by a pencil line. This in bygone times was the method by which all skins of parchment were ruled, until the introduction of machine ruling”, p. 46. Retiramos daqui três ideias: este instrumento era empregue nas margens laterais exteriores, da folha de papel ou de pergaminho, dobradas, pelo que se regravam dois fólios de uma só vez, no sentido de cima para baixo, sem ao auxílio de régua. As rodas tinham tantos dentes quantos os requeridos pelo copista. Não lemos, contudo, nas palavras de Warrell que os picos fossem amovíveis, ou mesmo que a roda o fosse. Parece que existiam rodas de picos com diversas medidas e, como é lógico, o número de picos é inversamente proporcional à distância entre eles. Warrell afirmava que esta ferramenta fora utilizada desde *tempos recuados* para regrar pergaminho. Apesar de tudo, como bem notou Rosenfeld, pouco se pode concluir a partir da descoberta deste guia prático oitocentista. Na realidade, o aparelho era usado no século XIX, pelos profissionais da escrita. A passagem “*tempos recuados*” é indeterminada, logo, subsiste um problema de prova temporal e espacial: nada nos diz, com segurança, que tenha sido empregue, ou que sequer tenha existido durante a Idade Média. Randall A. Rosenfeld, Pricking wheels. Their physical characteristics and recorded uses, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 37, 2000, pp. 24-25.



acontece, mas o códice possui tábua das matérias, como é o caso da CFG e do LVBM, significa que, na realidade, houve um apartamento ulterior dos fólhos, que eliminou a numeração primordial. Se não existe *tavoa*, nem foliotação primitiva, como é o caso das duas CGE, questionamo-nos se algum dia estes códices viram os seus fólhos paginados. Depois temos as situações do LCLE e da VFJC, que conquanto apresentem foliotação primitiva, esta surge muitas vezes truncada, revelando inequivocamente o dito corte dos fólhos, em tempo sequente ao seu *nascimento*. Se uma tábua dos capítulos implica necessariamente páginas numeradas, o contrário pode não ser verdade. Na VFJC, a presença de foliotação não garante que o códice alguma vez tenha tido um índice. Logo, não sabemos, nem podemos supor se se perdeu, ou se, simplesmente, nunca existiu. O único códice do grupo que possui tábua das matérias e a foliotação primordial, sem estar mutilada, é o LVBV, pois é também o único que ainda conserva a encadernação de origem. Numa altura em que a inserção da *tavoa*, e respetiva numeração dos fólhos, era já prática comum, pois facilitava grandemente a leitura, é curioso notar que essa preocupação não estava ecumenicamente presente nos espíritos destes copistas, nem na mente (e desejo) dos encomendantes, cujo caderno de encargos reservaria, por certo, alínea a este componente do códice. Espantamo-nos, sobretudo, no que se refere às duas (literalmente) grandes Crónicas de Espanha, cujo conteúdo textual, não só por ser extenso, mas por relatar todos os diferentes períodos da história da Espanha e de Portugal, desde os tempos da criação até à contemporaneidade dos escritos, mereceria, ou exigiria mesmo, um índice. Quanto à CDDM, e por suspeitarmos que em algum período da sua vida andou em cadernos, tempo esse em que muito se deterioraram os fólhos de começo e fim de caderno, essa condição pode ter originado a perda da tábua das matérias. Em paralelo provocou a degradação das extremidades dos fólhos, mormente dos cantos externos podendo esta realidade (aliada ao apartamento posterior) ter contribuído para o desaparecimento da foliotação.

### 3. ESTUDO PALEOGRÁFICO

*“La comparaison entre les écritures de plusieurs manuscrits ouvre d’autres possibilités en permettant de déterminer et d’interpréter comme témoignages historiques des écritures individuelles et anonymes, un des exercices les plus captivants et les plus délicats de la paléographie”*, Bernhard Bischoff.

Neste capítulo damos continuidade à linha quantitativista adotada para a codicologia. A paleografia não é, como a codicologia, uma disciplina isolada, mas antes complementar dela e de outras ciências humanas, como a epigrafia, a diplomática, a filologia, a crítica textual, etc<sup>1</sup>. Servem todas elas a História do Livro, ou a História do Livro Medieval e, neste caso ainda mais específico, servirão a história dos códices de corte portugueses dos três primeiros quartéis do século XV. O que se entende por paleografia, na atualidade, e o que deve ser a atuação do paleógrafo achamos perfeitamente exposto por Julian Brown, cujos fundamentos compartimos na investigação: *“Palaeography means, in the strict sense, the study of ancient handwriting, and its basic objects are these: first, to read ancient texts with accuracy; secondly, to date and localize their handwriting. [...] The questions that palaeographers try to answer about a book are these. How, when, where, by whom and for whom was it first made? How has it been altered since? Who have owned it and used it? [...] You will understand that a palaeographer has to do his work on script and books with one hand. The fingers of the other must all be reserved for putting into a wide and appetizing range of different pies, from philology to the history of art”*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Arianna Ciula, *The Palaeographical Method Under the Light of a Digital Approach*, in *Codicology and Palaeography in the Digital Age*, Herstellung und Verlag, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009, p. 220.

<sup>2</sup> Vide, a este propósito, Janet Bately, Michelle P. Brown and Jane Roberts, eds., *A Palaeographer’s View. The selected writings of Julian Brown*, Harvey Miller Publishers, London, 1993. O caminho percorrido pela paleografia desde os séculos XVII e XVIII, até aos dias de hoje, e tão bem definido por Julian Brown, é-nos explicado, em panorâmica histórica, por Armando Petrucci. A denominada corrente positivista nascida na segunda metade do século XIX, quebrou com a rigidez dogmática que vinha dos séculos precedentes e tentou normalizar o meio de ação da paleografia, ainda muito focada na transcrição, estabelecimento de datas e locais de origem. Para os seus partidários, como E. M. Thompson, L. Schiaparelli e M. Prou, paleografia era, tão-só, o estudo das escritas antigas, da Antiguidade e da Idade Média. No seio da nova corrente positivista, L. Traube foi o primeiro a retirar a paleografia do isolamento a que tinha sido votada até então, para a colocar em diálogo com outras ciências afins, e para fazer dela uma história global da cultura escrita, como em 1931 defendeu G. Pasquali. Jean Mallon recusava perentoriamente a paleografia positivista, já então apelidada de *antigo regime*, e a sua relação estreita e quase exclusiva ao formalismo. Dando continuidade às ideias de Pasquali, entre outros, definiu paleografia como uma disciplina total, ou

Como temos vindo a referir desde os objetivos e metodologia geral, o nosso estudo parte de um reajuste, sempre que assim seja possível, do onde e do quando (i.e., os dados que iremos reunir poderão constituir base de sustentação para alterações devidamente fundamentadas no que toca às datas dos manuscritos e seus locais de origem), mas, em particular, reúne esforços para dar resposta ao como, ao quem e ao onde. Esta é uma abordagem que mais do que promover a interdisciplinaridade, como se compreenderá, depende profundamente dela. Estas questões entrecruzam-se e interpenetram-se, e ultrapassam os limites individuais das diversas áreas de conhecimento, tendo de ser todas levadas em consideração, com vista à compreensão global do objeto de estudo. Por esse motivo, somos adeptos e pusemos em prática, a integração das ciências duras em *domínio* das ciências humanas, de molde que o seu contributo concorra para um melhor entendimento da história deste conjunto de códices medievais de corte.

---

integral, sendo nessa perspetiva que se deve ocupar do estudo de qualquer *monumento gráfico*. Entre os anos 30 e 50 do século passado, dá-se, em paralelo, outra revolução no mundo da paleografia. Na busca de um entendimento global do documento escrito, a codicologia torna-se ciência autónoma e separa-se da paleografia. Apadrinharam o divórcio Charles Samaran e Alphonse Dain. Mas, como é lógico, o fluxo osmótico entre ambas não cessou. Com o decorrer dos anos esta emancipação da codicologia, foi-se tornando cada vez mais notória, muito devido à crescente especialização que adquiriu no campo das ciências exatas, sobremaneira apoiada na informatização dos procedimentos de análise. Entre os seguidores da mutação objetivista e quantitativa da codicologia estão, Albert d’Haenens, Léon Gilissen, Ezio Ornato e Albert Derolez. A este respeito afirmava em 1979, Bernhard Bischoff: “(...) *grâce au développement des moyens techniques, la paléographie, art d’observation et d’intuition, est en passe de devenir art du mesurable*”, Bernhard Bischoff, *Paléographie de l’antiquité romaine et du Moyen Age occidental*, traduit par A. Atsma-J. Vezin, Paris, Picard, 1985, p. 11. Como havíamos referido no capítulo da codicologia, esta e a paleografia interpenetram-se constantemente, i.e., uma subsidia é subsidiária da outra. Se, por um lado, a proximidade da paleografia à história do livro e a vizinhança da codicologia à arqueologia do livro possam fazer crer que a sua unidade não é possível, ou é improvável ou até indesejável, isso não é verdade. A História da Escrita e a História do Livro dependem seriamente da interdisciplinaridade, tão exaltada pelas abordagens contemporâneas, destas duas disciplinas. Petrucci citava Mallon, fazendo um convite ao investigador em paleografia, o qual transmite concretamente o sentimento que nos acompanhou ao longo da pesquisa e que continua presente ao tempo da redação: “*Le champ à explorer est immense; si immense que personne au monde ne saurait prétendre l’explorer totalement. On ne peut qu’y vagabonder... de ces vagabondages, on rapportera toujours quelque chose*», Jean Mallon, *Qu’est ce que la paléographie?*, in *Paléographie 1981*, Colloquium des Comité International de Paléographie, 15-18 September, München, 1981, referate, G. Silagi ed., München 1982, pp. 47-52 ; e Armando Petrucci, *Au-delà de la paléographie : Histoire de l’écriture, histoire de l’écrit, histoire de l’écrire*, in *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, tome 7, n.º 1-6, 1996, pp. 123-135. Vide sobre a história da paleografia, Alphonse Dain, *Introduction à la Paléographie*, in *L’Histoire et ses méthodes*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1961, pp. 528-606, onde o autor fala das origens científicas da paleografia no século XVIII, com Montfaucon e Mabillon e toda a sua evolução desde aí até aos nossos dias; Jacques Stiennon, *Paléographie du Moyen Age*, 3ª ed., Armand Colin, Paris, 1999, p. 23-60 e p. 177; e ainda outro resumo acerca do desenvolvimento da paleografia ao longo dos séculos, em Frank Coulson e Robert Babcock (eds.), *The Oxford Handbook of Latin Paleography*, Oxford University Press, 2020, pp. XIX-XXII.

O estudo que apresentamos neste ponto segue então dois ramos da paleografia: a paleografia integral, que com a ajuda de Julian Brown acabámos de definir<sup>3</sup>, e a paleografia quantitativa e digital, ou melhor dito, informaticamente suportada. Se a integração e o quantitativismo condizem exatamente com o trabalho que desenvolvemos, não podemos encarar a paleografia digital e a paleografia assistida por computador, como sendo sinónimos. Na aceção de Peter Stokes estas são, na verdade, dois auxiliares diferenciados da paleografia contemporânea. Falemos então do que as distingue, e que justifica termos optado pela segunda. Em consonância com Stokes, as deduções de um exame paleográfico tradicional, sendo difíceis de concretizar por parte do paleógrafo, ou do medievalista, são ainda mais difíceis de explicar (e mesmo provar) à comunidade<sup>4</sup>. A este respeito, Colleen Sirat dizia que era preciso que o paleógrafo conseguisse ter espírito persuasor para conseguir transmitir ao público algo que, na verdade, não passava de uma sensação<sup>5</sup>. Na mesma linha de raciocínio afirmava Albert Derolez que “*a pertinência do estudo paleográfico ordinário dependia da autoridade do autor e da fé do leitor*”<sup>6</sup>! A grande dificuldade em destrinçar a imitação do original, para qualquer parâmetro de análise que decidamos escolher é problema inerente a um estudo desta natureza<sup>7</sup>. Ainda que aparentemente iguais, duas escritas podem ter sido realizadas por duas pessoas diferentes, ou ainda que diferentes, podem ter sido executadas pela mesma pessoa. E esta é uma questão que os paleógrafos pouco questionam no final das suas avaliações<sup>8</sup>. O método quantitativo deve incorporar o digital, entrando ambos em cena na fase posterior à análise morfológica comum, para ajudar, justamente, a compreender as sensações que

---

<sup>3</sup> Vide também em Arianna Ciula, *The palaeographical method under the light of a digital approach*, in *Codicology and Palaeography in the digital age*, Herstellung und Verlag, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009, pp. 226-228.

<sup>4</sup> Cf. Bernhard Bischoff, *Latin Palaeography: antiquity and the Middle Ages*, in *Trans. D. O Cróinín and D. Ganz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 44-45.

<sup>5</sup> Colleen Sirat, 2006, p. 493; e Élodie Attia, Maria Gurrado et Anne Mailloux, *Les caractères discrets de l'écriture : paléographie quantitative à l'âge du numérique*, in *Memini*, n.º 26, 2020.

<sup>6</sup> Albert Derolez, *The Palaeography of gothic manuscript books: from the twelfth to the early sixteenth century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

<sup>7</sup> Peter Stokes, *Computer-aided Palaeography, present and future*, in *Codicology and Palaeography in the digital age*, Herstellung und Verlag, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009, cf. T. Alan Bishop, *Scriptores Regis*, Clarendon Press, Oxford, 1961, pp. 4-5; Angus McIntosh, *A new approach to middle english dialectology*, in *Middle English Dialectology*, University Press, Aberdeen, 1989, pp. 22-31; Angus McIntosh, Michael L. Samuels, and Michael Benskin (eds.), *A linguistic atlas of late mediaeval english*, Aberdeen University Press, Aberdeen, 1986, pp. 1, 12-23.

<sup>8</sup> Peter Stokes, *Computer-aided (...)*, 2009, pp. 315-317.

nos são transmitidas pelos componentes físicos e materiais do códice, entre eles a escrita. O paleógrafo, ou o medievalista não têm de ser engenheiros informáticos ou *humanistas digitais*. Não é necessário perceber os processos que estão a montante dos resultados gerados pelo computador. É tão-só exigível que os saibam interpretar. À precisão e objetividade que a matemática e a estatística fornecem a uma análise morfológica simples em toda a linha subjetiva, a sua associação à informatização permite uma exponencial recolha e tratamento dos dados. Logo, embora estas duas vertentes da paleografia recorram aos sistemas de informação, a paleografia digital está mais ligada a uma tipificação genérica das escritas por meio do seu aspeto formal geral, tentando determinar assim a sua cronologia e local de origem. Já a paleografia assistida por computador, atende sobretudo às particularidades do traçado das letras, no intuito de identificar a(s) mão(s) que desenhou(aram) a letra. Esta está mais dependente dos dados objetivos, produzidos pela máquina, do que aquela, que é mais interpretativa. Ainda assim, qualquer das duas necessita de ser decodificada, à luz do conhecimento de um observador experimentado<sup>9</sup>.

Pelo exposto, e conhecidos os nossos objetivos, elegemos, evidentemente, a paleografia assistida por computador. No entanto, os caminhos de pesquisa que percorremos partindo deste tipo de abordagem à paleografia, que não sendo novos<sup>10</sup> (mas aos quais é dado, hoje em dia, um maior enfoque e enquadramento), está longe de ser

---

<sup>9</sup> Peter Stokes, *Computer-aided (...)*, 2009, pp. 322-331.

<sup>10</sup> Desde Leonard Boyle, nos anos 80 do século passado, que se fala em paleografia integral, enquanto o estudo da escrita que está fortemente conectado à história do objeto que a acolheu: “(...) *besides the script itself, a manuscript is studied through other clues to its making, its functions and uses, its philological sources and textual tradition, its provenance and biography*”. Porém, como muito bem refere Arianna Ciula, apesar de se tratar de metodologia à qual os paleógrafos são pouco recetivos ou que recusam perentoriamente, a matemática e a estatística já foram usadas no passado pelos mais destacados estudiosos que se dedicaram a estes temas. Vide Giorgio Costamagna et al., *Commentare Bischoff*, in *Scrittura e Civiltà*, n.º 19, 1995, pp. 321-352; Albert d’Haenens, *Pour une sémiologie paléographique et un histoire de l’écriture*, in *Scriptorium*, 29, 1975, pp. 175–198 ; Ezio Ornato, *Statistique et Paléographie: peut-on utiliser le rapport modulaire dans l’expertise des écritures médiévales?*, in *Scriptorium*, 29, 1975, pp. 198–234 ; Léon Gilissen, *L’expertise des écritures médiévales. Recherche d’une méthode avec application à un manuscrit du XIe siècle : le Lectionnaire de Lobbes, codex Bruxellensis 18018*, E. Story-Scientia, Ghent, 1973 ; e Jean-Pierre Gumbert, *A proposal for a Cartesian nomenclature*, in *Essays presented to G.I. Lieftinck, IV: miniatures, scripts, collections*, Amsterdam, 1976, pp. 45-52. Este posicionamento intelectual e seus partidários foram igualmente mencionados por Albert Derolez, *The Palaeography (...)*, 2006. A novidade surgida nas últimas décadas prende-se com a união do computador ao conjunto interdisciplinar. Para além de software especificamente produzido para paleografia existem outros programas informáticos, no domínio da investigação forense, aplicados à observação da escrita medieval. Contudo, estes são olhados ainda com maior desconfiança pelos académicos das humanidades, do que aqueles. Arianna Ciula, *The palaeographical (...)*, 2009, p. 221; e Peter Stokes, *Computer-aided (...)*, 2009, p. 321 cf. Bulacu, Marius and Lambert Schomaker, *Automatic Handwriting Identification on Medieval Documents*, in *Proceedings of the 14th International Conference on Image Analysis and Processing (ICIAP 2007)*, CA: IEEE Computer Society, 2007, pp. 279-284.

comummente aceite pelas Humanidades em geral, e pelos paleógrafos, em particular. Ainda assim mantivemo-nos fiéis a este percurso, crentes de que a palavra-chave é *integração*. Integrar as várias ciências cujas matérias possam tocar a investigação em códices medievais, tal como iremos demonstrar neste capítulo, e que é, ao nosso ver, um exemplo paradigmático, da inclusão das ciências puras na área das ciências sociais, respaldadas pelo processamento computadorizado da informação. O envolvimento de novas tecnologias, além de possibilitar o tratamento de uma quantidade bem maior de dados, confere também maior exatidão aos resultados e muitas vezes alguma inovação, uma vez que estimula a exploração de novas perspetivas. Julgamos, pois, que este entrosamento interdisciplinar, é a fórmula ideal para atingirmos resultados mais fiáveis e completos<sup>11</sup>.

Antes de tratarmos das questões metodológicas devemos esclarecer um aspeto muito importante para a codicologia, mas antes de tudo, para a paleografia, e que é a nomenclatura. De há uns tempos a esta parte, paleógrafos, codicólogos e medievalistas, consideram nefasta a utilização de nomenclaturas. Isto porque estas tentativas de normalização do vocabulário, aplicado a estas disciplinas, é eminentemente parcial, visto que quem as cria vai projetar nelas apenas a parte da realidade de que é conhecedor. Como dizia Albert Derolez, remetendo para a opinião de A. Petrucci, G. Cencetti e E. Poulle<sup>12</sup>, é necessário aprofundar muito mais as problemáticas da tipologia, da evolução temporal e espacial e das relações entre escritas para se vislumbrar uma lista de termos minimamente efetiva, eficiente e consequente.

No ponto atual da questão, as últimas propostas dos estudiosos vão no sentido de se substituir os nomes por imagens. Jean-Pierre Gumbert deu um grande passo nessa direção quando em 2009 publicou o *Illustrated Inventory of Medieval Manuscripts*. Mas se este método é inteligível para paleógrafos experientes, o mesmo já não se poderá dizer para os iniciados, ou para a catalogação, ou até para os estudos quantitativos (como o

---

<sup>11</sup> Segundo Peter Stokes: “*Palaeography, like every other field, therefore cannot ever be purely objective. However, the more we can articulate our methods and our results, the more we can debate our different interpretations, the more we can aid communication and interpretation and analysis, and the more quantitative and new evidence we can bring to the discussion, the stronger our conclusions will be*”, *Computer-aided (...)*, 2009, p. 331.

<sup>12</sup> Giorgio Cencetti, *Lineamenti di storia della scrittura Latina. Dalle lezioni di Paleografia*, ristampa a cura di Gemma Guerrini Ferri, con indici e aggiornamento bibliografico, Bologna, Pàtron, 1997; Armando Petrucci, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, 2ª ed., Carocci, 2001; Emmanuel Poulle, *Paléographie des écritures cursives en France du XVe au XVIIe siècle*, Recueil de fac-similés de documents parisiens avec leur transcription, précédé d'une introduction, Genève, Librairie Droz, 1966.

nosso), etc., que tanto demandam terminologia específica. De qualquer forma, esta discussão gira essencialmente em torno da classificação dos tipos e subtipos de escrita, e não do vocabulário imprescindível à descrição morfológica das letras (e.g. *pernas*, *panças*, etc.)<sup>13</sup>. Nesse domínio mais geral e primevo, onde se identificam os tipos de escrita, no que se refere em particular à gótica, adotamos o que para Albert Derolez e outros investigadores coevos continua a ser a terminologia de eleição: o *sistema Liefertinck*<sup>14</sup>. Este sistema é ainda considerado o melhor pela teórica contemporânea, porque reúne em si as características mais importantes para a nomenclatura paleográfica: é universal, genérico, mas objetivo, e emprega linguagem moderna. As três principais categorias de escrita estabelecidas por Liefertinck, com base na morfologia, são as seguintes: *textualis formata* (letra caligráfica muito cuidadosamente desenhada; a *textura* de Bernhard Bischoff); *textualis (tout-court)* ou *libraria* (uma caligráfica mais rápida); e *currens* (escrita rápida mais ou menos cursiva)<sup>15</sup>. Existe ainda a *cursiva* que se distingue das anteriores pela sua inclinação à direita, em relação à linha de texto, pelas pernas alongadas das letras, pelo laço nas hastes altas (incluindo no *d*), e pelos *a*, *g* e *s* finais de formas mais simples. Liefertinck dizia que esta quarta categoria de letra, a cursiva, surgira primeiro na documentação oficial. Depois, e derivado do que chama a *penetração da*

---

<sup>13</sup> Desde a fundação do Comité Internacional de Paleografia, com M. Charles Samaran como presidente, que a comunidade de paleógrafos se propôs a implementar uma nomenclatura universal, para paleografia, que abarcasse não só os tipos de escrita, mas também todo o vocabulário usado para descrever essas mesmas escritas. Desde o estabelecimento da paleografia enquanto ciência, que cada literato empregou nas suas dissertações o seu próprio léxico, facto que dificulta em muito a tarefa de reunião de toda a terminologia e sua uniformização. O riquíssimo manancial de termos evocando habitualmente nomes da anatomia animal e vegetal (*haste*, *ramo*, *pé*, *perna*, *bico*, *cornu*, etc.) tem tendido a ser substituído por outro mais simples e objetivo, como e.g., nomear os diferentes traços pelo número que ocupam no *ductus* da letra, e não pelo seu aspeto formal ou localização no arranjo da palavra (como antes, *perna*, *pança*, etc.). Os termos, *traço de ataque* e *traço de fuga* substituem descrições como, *haste inicial* ou *terminação que vira à esquerda*, embora estes se mantenham como sinónimos. A missão de unidade “permanece” difícil de ser posta em prática, e apesar de existirem alguns termos comumente aceites, a diversidade continua a ser a regra. Parafraeando Françoise Gasparri, em 1966, em afirmação que segue atual: “(...) *nous possédons aujourd’hui autant de vocabulaire que de paleographes*”. Françoise Gasparri, Remarques sur la terminologie paléographique, in *Bulletin d’information de l’Institut de Recherche et d’Histoire des Textes*, Bulletin n.º 13, 1966, pp. 111-114. Vide também Ana Pereira Ferreira, *Análise paleográfica de uma escrita de Chancelaria Régia*, Tese de mestrado em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2013, p. 39.

<sup>14</sup> Para as questões da nomenclatura, vide igualmente, Bernhard Bischoff, *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVe siècle*, in *Premier colloque international de paléographie latine*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954 ; Giulio Battelli, *Lezioni di Paleografia*, Scuola vaticana di paleografia, Libreria Editrice Vaticana, 2002 ; Jacques Stiennon, *Paléographie (...)*, 1973, pp. 113-121. E para a realidade espanhola, ainda que muito fundada em Liefertinck, Marina Gurruchaga, *Nomenclatura de la escritura gótica cursiva castellanas en la manualística al uso : un repaso crítico*, in *SIGNO, Revista de Historia de la Cultura Escrita*, n.º 6, Universidad de Alcalá, 1999, pp. 241-252.

<sup>15</sup> Vide características gerais da escrita gótica em Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985, pp. 145-153.

*hierarquia administrativa no mundo do livro*, a partir, sobretudo, da segunda metade do século XIV, os textos literários começaram a absorver esse influxo gráfico. Esta realidade está bem refletida no nosso objeto de estudo. Os códices do *corpus* apresentam uma escrita *libraria* (com alguma, fraca cursividade) e outra cursiva, ou, de acordo com Lieftinck, a cursiva dos livros que podemos denominar de *cursiva textualis*, ou *cursiva libraria*<sup>16</sup>. Porém, a gótica *libraria* da maioria dos manuscritos do *corpus* possui atributos que Bischoff afirmava serem próprios da *rotunda* e outros da *bastarda*. A letra bastarda resultou de uma mistura entre a *textualis (textura)* e a cursiva. A tendência demonstrada pela cursiva em acercar-se da disciplina e da imponência da *textualis* redundou na bastarda. Neste novo tipo de letra, os traços foram reforçados e as hastes médias alongadas. A maioria das bastardas aplicavam o *a* simples da cursiva. A letra é inclinada à direita, pode ou não conter curvas, e faz contrastar os traços grossos e os finos. No interior das palavras, os últimos traços das letras surgem quebrados e ligeiramente curvados.

Podemos, de facto, ligar estas características à escrita contida nos oito códices. Mas a estilização desenvolvida, apoiada numa angulosidade acentuada, típica da letra bastarda (usada na corte de Filipe, o Bom e de Carlos, o Temerário, e também em França até ao século XVI), não tem conexão com o *corpus*. O rigoroso emprego de quebras no lugar das curvas imposto pela *textualis pura*, uso muito difundido na França e na Inglaterra, não transpôs a fronteira do sul da Europa, com a mesma intensidade. Tal como verificamos para este conjunto de códices, na escrita gótica meridional quebrava-se menos a letra, mantendo um grande número de curvas. Era também menos alongada e abusava nas ligações por sobreposição de traços curvos. Demais, o *r rond*, já antes acoplado ao *o*, onde perdeu a sua haste vertical inicial, começou a fazer o mesmo na presença do *d* e do *b rond*, do *h*, do *p*, do *v* e do *y*. Por meio destas características

---

<sup>16</sup> Albert Derolez, The nomenclature of gothic scripts, in *The Oxford Handbook of Latin Palaeography*, 2020, pp. 306-307; e M. G. I. Lieftinck, Pour une nomenclature de l'écriture livresque de la période gothique : essai s'appliquant spécialement aux manuscrits originaires des Pays-Bas méridionaux, in *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe siècle, Actes du premier colloque international de paléographie latine*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954, pp.16-32. Conforme declarava Bernhard Bischoff, a partir do século XIV, a escrita livresca abriu-se à cursiva, passando a exagerar as suas curvas. Tal como notamos para o grupo de manuscritos, durante o século XV, a cursiva fechou a parte superior do *g* com um traço horizontal que ultrapassa a interceção ligeiramente para a direita; o *s* redondo compunha-se à esquerda dum traço ou duma curva e à direita de um 3 achatado; as letras iniciais de frase, maiúsculas ou minúsculas, mudaram bastante pelo acréscimo de nervuras, de traços duplos e formação de curvas que as tornaram, por vezes, irreconhecíveis. Após o final do século XIV apareceram os traços de ataque em forma de corno ou tromba de elefante. Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985, pp. 158-159.



conectam-se os nossos manuscritos também à *rotunda*. Tudo isto indica que a escrita do grupo de manuscritos estudado, adquiriu particularidades de diferentes letras góticas-tipo: da *textualis pura*, da *textualis libraria*, da *rotunda*, e da *bastarda*. O que comprova a especificidade regional da denominada letra joanina que reuniu influências de diversas realidades europeias no domínio da cultura escrita<sup>17</sup>. Por esta razão, rematamos este assunto com um dos últimos e mais conceituados estudos sobre a escrita gótica, da autoria de Albert Derolez. O paleógrafo rejeita o modelo Liefertinck e justifica a sua posição. Considera este sistema limitado e subjetivo. Aplicável às escritas da Idade Média tardia, às realidades específicas do norte da Europa, França e Alemanha, que foram as estudadas por Liefertinck, esquecendo as escritas do Sul<sup>18</sup>. Mesmo as suas discípulas, Julian Brown e Michelle Brown, apesar de o seguirem tentaram colmatar a tal subjetividade, tornando um pouco mais específica, uma nomenclatura tida como demasiado genérica. Esse afinamento prendeu-se essencialmente com os níveis de formalidade e aspeto caligráfico das escritas. Mas Derolez propôs uma reformulação diferente: completar o sistema, objetivamente, i.e., em exclusivo, de acordo com a morfologia das escritas e, ao mesmo tempo, incorporar-lhe a nomenclatura já existente<sup>19</sup>. Considera que das três classificações de Liefertinck, a *libraria* é a menos própria, pois trata-se de uma categorização com base no tipo de documento. Defende, igualmente, que a qualidade não pode ser um elemento que defina uma escrita – como acontece com a distinção entre *textualis formata* e *textualis*, e mesmo a cursiva –, pois, tanto podemos ter uma cursiva

---

<sup>17</sup> Idem, pp. 147-148 e 160-161. Ana Pereira Ferreira distinguiu quatro tipos de letra gótica que correspondem aos exemplos de que aqui falámos: gótica perfeita, que é a gótica *textualis pura*; gótica *libraria*, ou gótica *textualis libraria*; a gótica redonda, ou *rotunda*; e a gótica cursiva. “No caso português, e citando o professor Eduardo Borges Nunes, no seu exercício não publicado sobre as origens da letra numeral b(=5), a letra joanina tem como modelo a escrita francesa, conhecida como *bâtarde*, a qual é uma derivação da letra gótica, mas no caso joanino adaptada de uma forma cursiva, e por consequência mais degradada devido à rapidez da escrita”. Eduardo Borges Nunes, *Álbum de paleografia portuguesa*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1969, p. 48. Por isso, também, o aspeto menos anguloso que ostenta.

<sup>18</sup> Já outros autores o haviam considerado assim. Entre eles S. J. P. van Dijk, An Advertisement Sheet of an Early Fourteenth-Century Writing Mater at Oxford, in *Scriptorium*, 10, 1956, pp. 47-55; L. M. J. Delaissé, Le premier colloque international de paléographie à Paris en 1954. Le problème de la nomenclature des écritures, in *Scriptorium*, 9, 1955, pp. 290-293; Giorgio Cencetti, *Lineamenti (...)*, 1997, p. 479; e Compendio di paleografia Latina: per le scuole universitarie e archivistiche, Instituto Editoriale del Mezzogiorno, Napoli, 1968, p. 79; Armando Petrucci, *La descrizione (...)*, 2001, pp. 58-59; cf. Albert Derolez, *The Palaeography (...)*, 2006, pp. 20-21.

<sup>19</sup> Os *pecados capitais* de outras abordagens à questão são a excessiva descrição que vai muito além da morfologia, sem que se possa falar de uma nomenclatura propriamente dita, outra demasiado restrita, genérica; e nomenclaturas nacionais. Albert Derolez, *The Palaeography (...)*, 2006, pp. 15-18.

muito bem desenhada, quanto uma formata muito mal-executada<sup>20</sup>. Estabeleceu então, para a escrita gótica da Península Ibérica, um acentuado hibridismo, definiu-a como uma amálgama de influências várias difícil de encaixar na *textualis* (ou na *semitextualis* que difere da primeira pela aplicação do *a* de um só compartimento). Reconhece-lhe a propensão para uma grande variedade de feitios, e para o estreitamento e compressão das letras. Misturam-se nesta escrita do Sul, influências da *textualis* do Norte e da rotunda italiana. Varia entre a rotunda e a fraturada. A abertura das hastes altas vem do Norte. Fala também, de características específicas de cada letra, nomeadamente, o *g*, que fecha em cima, com uma linha horizontal reta, cortando as outras duas que sobem<sup>21</sup>. Mais se aproxima a letra do grupo de manuscritos, em concordância com o autor, de um posicionamento entre a *híbrida* e a *semihíbrida*. Veja-se quando fala do *r* que se estende abaixo da linha de texto; do *d* com a haste diagonal, do *s* com a haste superior, estendida para a direita; de outro *s* final com a curva na horizontal, em cima da linha; do *et* tironiano semelhante a um 2 ou esquadria à direita, com o traço, mais ou menos reto, descendente à esquerda; do *z* em forma de 3, podendo ou não estender a haste baixa. Mas, ainda assim, em função, consideramos nós, da pouca definição do sistema de Derolez, com respeito à nomenclatura da escrita gótica portuguesa, mantemos daqui em diante, o que estipulámos no princípio, a nomenclatura do sistema Lieftinck.

No que concerne a metodologia de um estudo paleográfico que se subdividiu em morfologia e metrologia, esta abrangeu, em primeiro lugar, a escolha da amostra que foi para ambas a mesma. Após uma definição algo genérica dos tipos de escrita gótica em presença, e do registo de alguns pormenores formais, realizados preliminarmente, trataremos neste ponto, da questão central ao estudo (dentro de uma abordagem que se pretendeu sempre comparativa) que consiste no reconhecimento das mãos que transcreveram os textos dos oito manuscritos. Tentaremos igualmente perceber se algumas dessas mãos intervieram em mais do que um códice. Para tal, exporemos as características morfológicas<sup>22</sup> dos alfabetos usados pelos copistas: o tipo de escrita, a

---

<sup>20</sup> Idem, p. 25, cf. Jean-Pierre Gumbert, *Die ultrlechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert*, E. J. Brill, Leiden, 1974, pp. 218-219.

<sup>21</sup> Idem, pp. 111-116.

<sup>22</sup> Segundo Jean Mallon a morfologia da letra é o aspeto exterior das letras que o copista executou. É o elemento da escrita de onde todos os outros procedem e são devidos. Pode dizer-se que a morfologia da letra é mais variável nos signos auxiliares, como a pontuação, do que nos principais, as letras. O aspeto exterior destes signos resultou do espírito criativo dos artistas que ditavam as modas, aliado à lisibilidade do texto. Mallon advogava que a paleografia tradicional não chega para datar um manuscrito, muito porque

forma, o peso, i.e., a relação entre traços espessos e delgados<sup>23</sup>, a angulosidade, a cursividade, as ligações entre letras, as terminações e os tipos específicos de alfabeto, sobretudo, para o *r*, *s*, *m*, *g*, *z* e *v*<sup>24</sup>. Estas letras têm maiores possibilidades de, no que se refere à morfologia, revelarem maneirismos do escriba. Dependendo do lugar que ocupam na palavra (se no princípio, no meio ou no fim) adquirem *ductus* (a sequência ordenada de traços constitutivos de uma letra)<sup>25</sup> e formatos diversos. A alternância à qual obedecem (ou não), ao longo do texto, e o modo como foram desenhadas, podem ser identificativas do seu autor. Atenderemos também às ligações entre letras: qual o seu formato e o que elas nos poderão dizer sobre a posição da pena, e eventualmente, sobre a mão do escriba, no momento em que foram executadas. Serão examinadas as ligações

---

o bom conhecimento das transformações a que a escrita medieval do ocidente esteve sujeita está longe de ser um assunto fechado. Gilissen considerava que, ainda assim, devemos confiar nos procedimentos empíricos pois, segundo o autor, trazem sempre bons resultados. O tipo de comparação entre escritas pode centrar-se na homogeneidade entre elas ou nas pequenas diferenças que detetamos dentro dessa homogeneidade, tendo em atenção as anomalias codicológicas e as pretensas mudanças de mão. A letra *g*, *x*, e o *et* ligado são boas letras para se identificar uma mão. A dificuldade da análise morfológica comparativa não tem tanto que ver com as dimensões das letras, senão com as suas formas. Os escribas profissionais tinham um repertório de escritas livrescas e conseguiam reproduzi-las a todas, por mais distintas que fossem. Para sermos capazes de identificar as suas mãos, dentro de um contexto tão normalizado, é necessário ter em atenção, o que chama de “*détails morphologiques*”, pp. 42-49.

<sup>23</sup> De acordo com Léon Gilissen, a grossura ou a ligeireza dos traços de escrita dependem de quatro fatores principais: o instrumento; o modo como ele foi calibrado, de acordo com as exigências da escrita ou com o gosto/costume do copista; a posição em que coloca a pena sobre o pergaminho, em relação à linha de regramento (ângulo de escrita); e, finalmente, como faz progredir a pena no traçado sucessivo dos signos. Em anuência com o insigne paleógrafo, quanto mais apertada é a escrita, mais os traços se aligeiram, quanto mais larga mais os traços engrossam. Porquanto, a largura média da escrita, e no limite, a proporção modelar estão relacionados com o peso da escrita. À proporção modelar maior corresponde uma escrita mais ligeira e vice-versa. Um ângulo de escrita agudo exige uma maior largura média e faz coincidir aos traços mais espessos as ligações de formação e progressão da escrita. Quanto mais as hastes das letras se aproximam do ângulo de escrita, mais elas serão espessas. Quanto mais o ângulo formado pelas hastes e os traços grossos será agudo, mais as hastes serão grossas. A fórmula de cálculo para determinar o peso da escrita, sugerida pelo autor, mas que não utilizámos no nosso estudo, por não termos incluído o peso no estudo metrológico, é a seguinte:  $S/B \times R$ , em que *S* representa a soma em graus dos suplementos do ângulo de escrita e do ângulo formado pelos traços grossos e pelas hastes; *B* o quociente obtido dividindo a altura média das letras pela largura dos grossos; e *R* a proporção modelar. Lembramos que o escriba corta a ponta da pena de acordo com os seus hábitos de trabalho e com o resultado que pretende obter. O desgaste da ponta da pena, no decurso da cópia, também provoca alterações na espessura dos traços, mas estas de origem não intencional. Léon Gilissen, *L'Expertise (...)*, 1973, p. 38.

<sup>24</sup> Ana Pereira Ferreira elegeu estas mesmas letras no seu estudo à letra joanina. Vide, *Análise Paleográfica (...)*, 2013, p. 34 e pp. 111-112.

<sup>25</sup> Citando Jean Mallon, Gilissen definiu *ductus* como sucessão normalizada de traços, que fixa o modo como o escriba desenhava as letras e em que sentido fazia cada traço. Mallon afirmava que as letras *librarias* são feitas a vários tempos, por secções. De cada vez que termina uma secção o escriba levanta a pena do suporte, para atacar um novo traço noutra ponto. O *ductus* é um dos elementos menos personalizáveis da escrita. É comum às escritas de uma mesma tipologia, bem como às escritas de morfologia diferente, logo, perde valor para a análise paleográfica, que tem como objetivos primeiros estabelecer a data e a origem de determinada escrita. Idem, p. 40, cf. Jean Mallon, *Paleographie Romaine*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Antonio de Nebrija de Filología, Madrid, 1952.

que constituem um remate ou um prolongamento da letra anterior que a une à letra posterior; e aquelas que se traduzem na sobreposição dos traços. Tentaremos perceber, ainda, se existe maior ou menor cuidado na escrita, critério que está sobremaneira associado ao grau de angulosidade e cursividade, e necessariamente à rapidez da cópia. Depois sairemos um pouco do domínio da morfologia, para incluirmos outros parâmetros a exame que, do nosso ponto de vista, estão intimamente relacionados com o estilo individual de escrita de um copista: a disposição das letras dentro da palavra e a disposição das palavras na linha de texto. Estudaremos a regularidade ou irregularidade destes arranjos, bem como a relação que as palavras estabelecem com os limites impostos pela justificação e regramento. Refletiremos sobre o *ductus* (a ordem pela qual os traços constitutivos das letras são desenhados e a direção da pena em cada delineamento), o formato do bico da pena e as consequências práticas que essa configuração terá no traçado. Tentaremos determinar o comportamento da pena no que se refere a eventuais indícios de desgaste, sua localização e frequência; e igualmente no que toca ao percurso deste instrumento de escrita sobre o pergaminho, sinalizando, e.g., possíveis resistências, resultantes do atrito entre a ferramenta *scribendi* e o suporte, que se materializam em deformidades no desenho das letras; e, por fim, em que medida estas dificuldades estarão associadas ao tipo de instrumento de escrita e talhe do bico, e à postura corporal do copista (tronco, braço e mão) por oposição ao mobiliário de escrita<sup>26</sup>. O entendimento do processo mecânico decorrente da relação homem/material de escrita deve ser, sempre que possível, averiguado na sua globalidade, tendo em conta, também, a combinação das condições e das condicionantes do meio envolvente, da técnica e do estado psicológico do operador. Este tipo de pesquisa paleográfica tenderá a superar a análise morfológica mais elementar, indagando mais além, sobre qual o modo de operar do artesão, na sua dimensão prática, mas identicamente, ao nível dos esquemas mentais que estiveram por detrás da execução. Muito do que pretendemos conhecer para lá da objetividade da matéria ser-nos-á revelado

---

<sup>26</sup> Vide Peter Stokes que citou um levantamento de listas de parâmetros de análise para a identificação da *impressão digital* de um copista, realizado por Aussems (Mark Aussems, *Christine de Pizan and the Scribal Fingerprint: A Quantitative Approach to Manuscript Studies*, MA Thesis, Utrecht University, 2006), listas essas da autoria de Jean Mallon, *Paleographie (...)*, 1952; Jan Burgers, *De paleografie van de documentaire bronnen in Holland en Zeeland in de dertiende eeuw*, Peeters, Louvain, 1995; Michelle Brown, *The Book of Cerne: Prayer, Patronage and Power in Ninth-Century England*, British Library, London, 1996; e Alexander Rumble, *Using Anglo-Saxon Manuscripts*, in *Anglo-Saxon Manuscripts: Basic Readings*, New York, Garland, 1994, pp. 3–24. Apesar de todas serem diferentes, no cômputo geral referem todos os parâmetros por nós escolhidos. Peter Stokes, *Computer-aided (...)*, 2009, pp. 312-315.

pelo diálogo que soubermos e pudermos manter com ela, enquanto único testemunho *vivo* de toda a ação que lhe deu origem<sup>27</sup>.

A observação morfológica foi secundada por um estudo metrológico. Este género de estudo, ainda em fase experimental<sup>28</sup> no campo da paleografia, visa, tal como vimos para a codicologia, a aplicação de métodos estatísticos, mensuráveis, exatos, enquanto auxiliares dessa análise formalista. Esta última, de forte cariz especulativo, tentará alcançar maior consistência de conclusões, por intermédio dos números (que no caso, se traduzem em medições), com o objetivo de descobrirmos especificidades na escrita de cada copista, por mínimas que sejam, e que por isso, normalmente escapam ao estudo morfológico, ou não são tão bem entendidas por ele. A dificuldade central neste género de abordagem é a grande quantidade de variáveis passíveis de serem examinadas e a quase infinita possibilidade de cruzamento entre elas. No entanto, não é de todo uma operação inovadora aos olhos do paleógrafo. Será, porventura, mais sistemática e menos sujeita a erros e enviesamentos, se comparada com o manuseamento dos velhos régua, esquadro ou transferidor. Ainda assim não iguala o risco zero. O programa, ao necessitar de ser manobrado pelo utilizador, faz com que dados defeituosamente obtidos, embora mais difíceis de surgir, sejam igualmente prováveis. O inquinar da amostra, e conseqüentemente, das aferições finais, também são muito possíveis, porque é o utilizador que escolhe *aleatoriamente* as letras no momento da medição, ainda que estejam estabelecidos previamente os critérios gerais do exame. Traduzindo em termos práticos, se e.g., definirmos à partida que o ângulo das hastes baixas será avaliado apenas para os *q, p, f, s* (de meio da palavra), *y* e *r* (quando a perna se estende abaixo da linha de regramento), aquando da medição, mais ou menos propositado, podemos escolher letras que sejam mais representativas da *realidade* que estamos a tentar provar. A consciência desse facto permitirá que, idealmente, se produza um leque o mais aleatório e representativo possível da realidade global do objeto de estudo. A honestidade intelectual que se exige ao investigador deverá impor que esta limitação seja sempre considerada no decurso do processo dedutivo<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Albert d'Haenens, *Écrire, utiliser et conserver des textes pendant 1500 ans*, n.º 6, Centre interuniversitaire de l'Histoire de l'Écriture, Louvain-la-Neuve, 1983, pp. 240-246.

<sup>28</sup> Élodie Attia et al., *Les caractères (...)*, 2020.

<sup>29</sup> É preciso assumir a parcialidade que está inerente à escolha das amostras, apesar de se tentar que sejam sempre as mais representativas da população em análise. Se não o conseguirmos alcançar qualquer generalização que se faça a partir da interpretação dos resultados fornecidos pela amostra, no limite, estará

A análise metrológica foi realizada com base no programa informático *Graphoskop* que é disponibilizado livremente online, como ferramenta de apoio à paleografia<sup>30</sup>. Consiste num *plug-in* dentro do *logiciel ImageJ*. Foi concebido na École Nationale des Chartes e apresentado por Maria Gurrado num artigo de 2009<sup>31</sup>. Dos

---

incorreta. Depois de selecionada a amostra, tal como nos aconselha Élodie Attia, é necessário estabelecer o protocolo de observação: escolher as variáveis, observá-las e medi-las, descrevê-las e interpretá-las sempre dentro de uma lógica de correlação, de molde que se tornem o mais inteligíveis possível os fenómenos verdadeiramente significativos. Idem, p. 3.

<sup>30</sup> Nas últimas décadas e, em especial, nos últimos anos, desenvolveram-se programas informáticos, ou foram utilizadas ferramentas do domínio das ciências forenses (inclusive de polícias de investigação), de suporte à análise paleográfica comum. O *Graphoskop* é um deles. Existem, igualmente, sistemas mais complexos que são capazes de fornecer ao investigador um maior número de respostas de mais elevada precisão. Para esta dissertação usámos a segunda versão desenvolvida no quadro do projeto ANR MBH n.º ANR-16-ACHN-0008, supervisionado por Élodie Attia, no TDMAM (UMR 7297), CNRS – Aix-Marseille Université (2016-2021). Marinela Maniaci e outros investigadores que se dedicam ao estudo de manuscritos medievais adotando a abordagem quantitativa, no artigo, *A Method for Scribe Distinction in Medieval Manuscripts Using Page Layout*, falam-nos de um estudo em tudo semelhante ao nosso no que respeita aos elementos paleográficos levados em consideração. A superfície escrita foi calculada por meio da contagem dos pixels, tal qual, no *Graphoskop*; e o peso da escrita foi determinado da mesma maneira, mas por linha (exame que pelas restrições de tempo não concretizámos). Diferentemente o computador estimou os picos de altura da letra, calculando a proporção modular através do achamento da “*centre zone*”, a zona de altura média nessa sequência de picos, para dada linha de texto. A impressão dos picos permite ainda calcular o número de caracteres por linha. Os autores mencionam um outro tipo de análise informatizada, um pouco mais complexa, que envolve a forma dos signos. Numa segunda fase da investigação foram usadas fórmulas de cálculo que não estamos habilitados, para já, a introduzir neste estudo. Com a ajuda dessas fórmulas foi possível perceber quais dos parâmetros paleográficos eleitos, os que têm um maior *poder discriminatório* para a identificação das mãos dos copistas, i.e., quais são os mais efetivos nesse propósito. Concluiu-se que dois deles o são: o espaço entre caracteres, dentro das palavras, e o número de caracteres por linha de texto. Infelizmente, ambos ficaram de fora da nossa pesquisa, devido a limitações do programa *Graphoskop*. Por um lado, não está preparado para fazer estas avaliações automaticamente, e por outro, as ferramentas de medida que disponibiliza, como por exemplo, a largura, não permitem medições em que coincidam os limites de cada área selecionada. Claudio De Stefano, Francesco Fontanella, Marilena Maniaci, Alessandra Scotto di Freca, *A Method for Scribe Distinction in Medieval Manuscripts Using Page Layout Features*, in *International Conference on Image Analysis and Processing*, 2011, pp. 393-402. Neste campo da paleografia quantitativa e digital, tivemos conhecimento também, do programa desenvolvido pelas Universidades de Pisa e de Pádova, entre 2003 e 2009, com o nome de *System for Palaeographic Inspection (SPI)*, cuja versão original data da década de 90 do século XX. Embora tenha sido posto em prática para caracterizar ao pormenor os diferentes tipos de escrita medieval, numa perspectiva de se criar uma base de dados acessível a todos os paleógrafos, o exame apurado que executa por signo (medindo para cada qual todos os parâmetros de análise habituais), em termos individuais e comparativos é de máxima utilidade para a identificação das mãos. No entanto, por infortúnio, não obtivemos resposta às perguntas que fizemos a Arianna Ciula, sobre qual seria a situação atual do programa e se o poderíamos adquirir. Vide também sobre a informatização da análise paleográfica em Murray McGillivray, *Statistical Analysis of Digital Paleographic Data: What Can It Tell Us?*, in *TEXT Technology*, 14.1, 2005, pp. 47-60; Ikram Moalla, Frank Lebourgeois, Hubert Emptoz, Adel M. Alimi, *Contribution to the Discrimination of the Medieval Manuscript Texts: Application in the Palaeography*, in *Document Analysis Systems VII, 7th International Workshop*, Nelson, New Zealand, 2006, pp. 25-37; Melissa Terras and Paul Robertson, *Downs and acrosses: textual markup on a stroke level*, in *Literary and Linguistic Computing*, 19.3, 2004, pp. 397-414; e Willard McCarty, *Humanities Computing*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2005.

<sup>31</sup> Maria Gurrado, *Graphoskop, uno strumento informatico per l’analisi paleografica quantitativa*, in *Codicology and Palaeography in the Digital Age*, Books on Demand, Norderstedt, 2009, p. 251-259.

programas criados nesta área da paleografia é dos mais simples de utilizar<sup>32</sup>. Por essa razão é, de facto, dos mais usados pelos investigadores, mas também, por ser gratuito e acessível a qualquer pessoa, e por ser de fácil emprego, desde que tenhamos a digitalização dos fólhos em qualquer formato de imagem: JPEG, TIFF, GIF, etc. Mesmo com resoluções de inferior qualidade é possível aumentar a imagem e trabalhar sobre ela. A metodologia aplicada a um estudo como este, que assenta em medições e no seu tratamento estatístico, foi a seguinte: foram escolhidos e examinados nove parâmetros de análise: (1) unidade de regramento, (2) altura do corpo da letra, (3) comprimento das hastes altas, (4) comprimento das hastes baixas, (5) ângulo de inclinação da letra, (6) ângulo das hastes altas, (7) ângulo das hastes baixas, (8) espaçamento entre palavras, (9) largura da letra e superfície escrita. Por opção deixámos de fora a proporção modelar<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> A pesquisa de Arianna Ciula, na qual foi operacionalizado o SPI, *System for Palaeographic Inspection*, tinha um objetivo algo diferente do nosso estudo, não se focando propriamente no reconhecimento dos copistas. Consistia antes em caracterizar o tipo de escrita de cerca de quarenta códices da Biblioteca de Siena de molde a redefinir-se datações e locais de origem, bem como a evolução dos vários tipos de escrita ao longo do tempo. Com esse intuito a pesquisa englobou, entre digitalização, inserção das imagens, etc., um passo de segmentação das *letras e ligações relevantes*, na opinião do paleógrafo. Aqui está o que, na nossa perspetiva, não é possível evitar, mas tão-pouco é indesejável: a intervenção humana no processo. Cabe ao paleógrafo, recorrendo à sua capacidade de observação e à sua experiência, selecionar os elementos que acha pertinentes para o estudo que vai realizar. Nenhuma máquina poderá substituir o entendimento humano sobre aquilo que é realização humana. O risco de imprecisão estará sempre subjacente. Mas todo o trabalho final de interpretação dos informes originados informaticamente é o retorno obrigatório ao método analítico clássico, por mais apoiado que o estudo seja em dados objetivos. Como sublinha a autora, essa abordagem formalista tradicional não se deve dispensar, nem fazer-se substituir pelo computador. Pelo contrário, encontrará na ferramenta informática a quantificação, a objetivação da sua interpretação empírica e sensível. De todo o modo, insistimos que a postura tendenciosa deve ser sempre eliminada (tanto quanto possível) da equação.

<sup>33</sup> Seguimos algumas deduções de Ezio Ornato, no que respeita à proporção modelar. O autor é partidário de uma observação e interpretação individuais à altura e à largura, por oposição a um crédito excessivo atribuído por Gilissen à proporção modelar, que a considerava, por si só, identificadora do copista. Avaliações com base apenas no rácio da proporção modelar podem levar-nos a conclusões erróneas. Defende Ezio Ornato, e nós concordamos, que o coeficiente que nos é dado por esta proporção tem grandes probabilidades de não retratar com o mínimo de fiabilidade, a realidade, algo que mais facilmente nos é dado pelo numerador e pelo denominador em separado. Se a frequência de aparição de uma letra numa linha, ou num conjunto de linhas, depende da língua em que foi redigido o texto e do tipo de letra, e não do copista, isto quer dizer que para calcular a altura média da escrita de um códice é preciso escolher uma amostra que tome em consideração, o produto entre a largura média de cada letra e a frequência com que essa letra aparece no texto. Enquanto a altura varia, mormente, de acordo com o desempenho do copista, a largura obedece a condições idiossincráticas que nunca se aplicam à altura: um *m* será sempre mais largo do que um *i*. Ora, tudo isto comprova a parca credibilidade da proporção modelar. Este parâmetro aporta muitas desvantagens, entre as quais, estabilidade duvidosa para um mesmo copista e a elevada coincidência fortuita. Assim sendo, o autor propõe deixarmos de lado o *rapport modulaire* e centrarmo-nos noutras características da escrita que não colocam os mesmos problemas que este coeficiente: utilizar a altura e largura das letras e fazer a média de cada uma delas para todas as letras do alfabeto. A variância ou o desvio padrão dar-nos-ão a capacidade do copista de se manter fiel ao sistema de escrita. Podemos perceber a intervenção de diferentes copistas num conjunto de amostras de aspeto homogéneo. Não poderemos, contudo, com a variância, caracterizar um copista. Diretrizes estas que seguimos à risca no nosso estudo, como se verá adiante. Élodie Attia considera igualmente que escritas próximas do ponto de vista “*do módulo, do estilo e da morfologia das letras*”, podem ser, na verdade, derivadas de mãos diferentes. O que

Em seguida foram selecionados três fólhos por códice que julgámos ser a amostra mínima representativa da evolução da escrita<sup>34</sup>. Este critério foi aplicado diretamente aos códices considerados como sendo da autoria de um só copista, pelos autores que antes de nós os estudaram. São eles a *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM), a *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG), a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa (CGEL), *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE) e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu (LVBV). Foi depois indiretamente aplicado aos manuscritos que se considera terem sido copiados por mais do que um escriba, com algumas adaptações ao critério inicial. As limitações de tempo não nos permitiram eleger três fólhos (de princípio, meio e fim) por unidade codicológica (i.e., por cada bloco de cadernos de cada copista). Assim sendo, escolhemos um fólho por copista, tanto no *Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid*, quanto na *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris. O códice da *Vida e feitos de Júlio César* teve de ficar de fora deste estudo. Este códice e o da *Virtuosa Benfeitoria de Madrid* estão ambos digitalizados, mas sem acesso gratuito na web. Requerem pedido de cópias pagas. Constrangimentos financeiros impediram-nos de adquirir a totalidade dos códices, pelo que solicitámos cópia somente dos fólhos que tencionávamos analisar. Contudo, no caso da Real Biblioteca de S. Lourenço do Escorial a referida reprodução não nos foi disponibilizada com a disposição correta da página, o que impediu a realização das medições. Quanto aos parâmetros propriamente ditos, todos os que estão relacionados com altura e largura (unidade de regramento, altura do corpo da letra, comprimentos das hastes altas, comprimentos das hastes baixas, largura da letra e espaçamento entre palavras) foram medidos quatro vezes por fólho. Cada linha foi medida a toda a largura da caixa de texto, quer para os códices a duas colunas, quer para os códices a linhas longas. Tratando-se de uma medição com duas retas que, a toda a amplitude do fólho se colocam acima e abaixo da área que pretendemos medir, o sistema não nos fornece as dimensões individuais de cada letra, mas sim, o que podemos encarar como uma média

---

na sua opinião contribuirá decisivamente para uma atribuição mais acertada da realidade será a densidade da escrita, que relaciona com o espaçamento entre letras, a espessura do traço e o ângulo formado entre as hastes altas e a linha de texto. A exclusão inevitável de algumas variáveis (por questões de tempo ou de inadaptabilidade do sistema informático) fez com que não tivéssemos medido o espaçamento entre letras, mas antes o espaçamento entre palavras e a percentagem de superfície escrita que nos trouxe também notícias de grande valia para a identificação das mãos. Ezio Ornato, *Statistique (...)*, 1975, pp. 198-234; e Élodie Attia et al., “Les caractères (...), 2020, p. 9.

<sup>34</sup> Com a segmentação dos elementos a analisar concluída, o SPI é capaz de (por oposição ao simplista *Graphoskop*, por nós utilizado), com base nos vários parâmetros de análise (alturas, larguras, ângulos, etc.), comparar e relacionar, de modo estrito e objetivo as imagens das letras escolhidas (segmentação), gerando de forma automática, através de uma série de algoritmos, os modelos de cada letra.



de altura para determinada linha de texto. No momento da medição, as linhas de texto foram escolhidas aleatoriamente, exceto o espaçamento entre palavras, para o qual elegemos, em específico, as linhas 3 e 21 de cada fólio, não seguindo nós, neste caso, as quatro medições por fólio, mas apenas duas, que nos dariam a noção de eventuais mudanças na sequência das palavras, do princípio para o termo do fólio. No que toca aos ângulos, medimos os de inclinação da letra no *a*, *e*, *o*, *m*, e *g* (o *m* em representação do *n*, *u* e *v* curvo, sem haste alongada); os ângulos das hastes altas no *d*, *b*, *h* e *l*; e os ângulos das hastes baixas no *q*, *p*, *f*, *s* (de meio e fim de palavra) e *y*<sup>35</sup>. Para a largura média da

---

<sup>35</sup> Os ângulos de escrita são matéria de análise de grande valia para um estudo metrológico, pois dão ao investigador dados que lhe permitirão perceber, no mínimo, a posição da pena em relação ao suporte e eventualmente, num nível mais especulativo, a posição do corpo do copista diante do suporte de escrita (a folha de pergaminho) e a relação dessas duas orientações com o mobiliário de escrita. Léon Gilissen encetou uma demanda inovadora por informações mais precisas em termos da inquirição paleográfica sustentada nas ciências exatas. Foi um trabalho de tal forma vanguardista, pelo rompimento em relação à paleografia tradicional, que teve imenso impacto na comunidade científica. Ezio Ornato, um dos principais mentores da codicologia quantitativa e arqueológica, e Denis Muzerelle, entre outros, dissecaram o método e o argumentário de Gilissen acrescentando-lhe, por vezes, reflexões importantes. A partir das inferências de Gilissen, Denis Muzerelle considerou dois tipos de ângulos principais: o formado pelo centro da folha e o eixo do corpo do escriba, e aquele gerado pelo eixo horizontal do suporte e a linha dos ombros do copista. Nesta relação entre escritor, suporte e mobiliário de escrita temos de recordar a transformação profunda ocorrida no modo de escrever, da Alta para a Baixa Idade Média. A folha passou dos joelhos do escriba para o tampo de uma escrivaninha ou púlpito. A posição corporal (tronco, braço, mão) e a maneira como esta interage com a mobília, passou a ser completamente distinta do que fora antes. E é esta a imagem que devemos reter ao realizar um exame paleográfico a escritas tardo-medievais. Toda a sucessão de ângulos que resulta, no final da cadeia, a começar pelo ataque da pena sobre o pergaminho, é de extremo interesse, para que conheçamos intimamente o gesto, e através dele os processos fisiológicos, psicológicos e sociais, que se materializam no desenho das letras. No entanto, essas asserções são, por norma, de cariz eminentemente subjetivo, uma vez que têm como única pista para a reconstituição de toda a ação, apenas o ângulo formado pelo bico da pena sobre pergaminho, o qual foi apelidado de ângulo de escrita. Segundo Gilissen: “*Le calcul des angles, assurément très différents d’un scribe à l’autre, et dont les combinaisons peuvent varier à l’infini, ne peut donc aboutir qu’à des reconstitutions conjecturales d’une partie des mouvements du scribe*”, *L’Expertise (...)*, 1973, p. 16. Objetivamente, podemos medir sobre o fólio de um códice medieval o ângulo de ataque (medido sobre a marca deixada pelo bico da pena no início do primeiro traço do *ductus*, em relação à linha de texto) e o ângulo formado pelas hastes e as pernas das letras e linha de texto, que nos dá a orientação geral do traçado, o ângulo operatório (ou, respetivamente, ângulo de pena e ângulo de escrita, para Gilissen). Daí a perceber-se, e.g., o ângulo derivado da posição do antebraço relativamente à linha dos ombros do copista que, por sua vez, nos informa sobre a posição do suporte sobre a mesa, não será fácil, nem um cálculo exato. Um ângulo a ter, em definitivo, em linha de conta é aquele que resulta da inclinação vertical do tampo da mesa. O grau de incidência da pena sobre o suporte depende desse declive, e quanto menor o grau de incidência, i.e., quanto mais inclinado verticalmente estiver o plano de escrita, maior bloqueio criará à mobilidade do braço e do punho. Esta obstaculização é diretamente proporcional à restrição da amplitude do gesto. Mallon e Gilissen acreditavam que a maior consequência que sairia daqui seria a variação na espessura do traço. Muzerelle chamou ainda a atenção para outra dificuldade: a rutura das curvas que não é mais do que a manifestação material de uma resistência na deslocação da pena sobre o suporte. Podemos supor então, com alguma segurança, que quantas mais resistências observarmos, e quanto maior for a deformidade provocada na letra, que a escrivaninha teria uma inclinação considerável. Claro está, que esse atrito não depende em exclusivo da obliquidade do tampo da mesa, portanto, a partir de que grau de deformação na letra nos é lícito concluir que houve influência do tipo de mobiliário na escrita? Este é, com efeito, um limite difícil de demarcar, pelo que andaremos, uma vez mais, no campo das hipóteses. A medida da ponta da pena, e a relação entre o ângulo de ataque e a proporção modelar, que nos remete para as distâncias angulares do gesto, cálculos muito bem expostos por Muzerelle, não foram incluídos no nosso estudo, pela falta de tempo para abarcar neste estudo todas as perspetivas possíveis. O autor considerava que a combinação entre o ângulo de ataque e o ângulo gestual,

letra fizemos as medições de letra sim, letra não, das segundas linhas de texto de cada fólio. No espaçamento, na largura e nos ângulos construímos amostras contendo nunca menos de dez medições, seguindo a ideia de Ezio Ornato de que, quanto maior a amostra mais as variações dos valores são absorvidas pelo conjunto<sup>36</sup>. Ficaram de fora as hastes baixas curvas que mudam de sentido no seu desenho (traçam-se para a direita e depois curvam para a esquerda, típicas da letra joanina<sup>37</sup>), e por isso de medição mais complexa, como as do *g* ou do *z*. Para a superfície escrita retirámos retângulos do texto, entre três e quatro por fólio, de grandezas similares.

No início da investigação efetuámos exames preliminares, com o objetivo de avaliar o que podemos chamar de estilo genérico da escrita dos oito códices do *corpus* de

---

correlacionados com o eixo vertical do suporte, têm um papel importante na diferenciação das mãos. Para Muzerelle há uma indeterminação inultrapassável implícita a estas contas, e que diz respeito ao tipo de pena usado pelo escriba que, segundo o autor, pode não corresponder ao ângulo de ataque ou ao ângulo de escrita, i.e., o copista podia alterar a inclinação da pena para dar o efeito de outra ponta. Esta situação parece-nos, como aliás pareceu também a J. Boussard, muito pouco provável. O tipo de escrita provinha de uma escolha técnica que se lhe sobrepunha: a escolha do instrumento. Não faz qualquer sentido o copista talhar de uma certa forma a ponta da pena para depois, prejudicando em muito a rapidez da cópia, dar outro efeito à letra que não aquele que a ponta que cortou oferecia. Como desenvolveremos adiante, o autor fala em sinais de resistência que nos pode revelar uma pena biselada à esquerda (como são as usadas pelos escribas responsáveis por estes oito códices) e que se observa nas trajetórias a sudoeste dos traços curvos. Denis Muzerelle, *Jeux d'angles et jeux de plume. Retour sur l'hypothèse du biseautage de la plume*, in *Gazette du livre médiéval*, fasc. 1, n.º 60. 2013, pp. 1-27; e J. Boussard, *Influences insulaires dans la formation de l'écriture gothique*, in *Scriptorium*, n.º 5, 1951, pp. 238-264. De referir, por último, que na sua abordagem aritmética e estatística, Muzerelle recorreu a sistemas informáticos, já por nós mencionados. Falamos do GRAPHEM e do *Graphoskop*.

<sup>36</sup> Ezio Ornato aplicou nestas mesmas medições uma metodologia diversa. Uma vez que quanto maior a amostra, mais as variações ou flutuações das medidas (altura e largura) se anularão, o autor mediu 10 exemplares de cada letra e de cada alfabeto. Determinou assim o coeficiente de variação médio do conjunto dos alfabetos, excluindo os espaços em branco, as maiúsculas, os signos de pontuação e travessões. Ezio Ornato, *Statistique (...)*, 1975, p. 215. Léon Gilissen tentou averiguar a largura média da letra da Bíblia de Lobbes adotando um método distinto de Ornato. Agrupou um número considerável de letras, na ordem das mil, numa parte do códice que foi escrita por um mesmo escriba. Não contou com as acentuações, a pontuação e as abreviaturas. Quanto às maiúsculas decidiu incluí-las. As 1000 letras ocupavam 2744mm (35 linhas de 76 milímetros no reto do fólio, mais 76 milímetros no verso – primeira linha – mais 8 milímetros na segunda linha). Dividiu os 2744mm por 7,55mm, que correspondia à UR, para chegar ao valor da largura média do total das 1000 letras, que dividido por 1000 deu a largura média por letra. A partir daqui o autor indagou a pertinência da proporção modelar enquanto coeficiente capaz de, por si só, identificar a mão, com elevado grau de certeza. Sendo a proporção modelar 1,1, então 1,1/1, então 11/10, o que dá um quadrado quase perfeito. Todavia, letras morfologicamente distintas podem ter alturas e/ou larguras médias iguais. O autor assentiu que o risco de erro, em considerando apenas os resultados desta razão, é real. Não consubstancia nenhuma conclusão definitiva, antes dá o seu contributo para o que chamou de *verificação da mão*. Como dizia, “(...) *deux rapports modulaires égaux n'impliquent pas une identité d'écriture*”. Devem analisar-se outros parâmetros, para além da altura e da largura das letras, e da relação entre elas para que se retirem ilações tanto mais fiáveis. Léon Gilissen, *L'Expertise (...)*, 1973, pp. 20-32.

<sup>37</sup> Vide Ana Ferreira, *Análise (...)*, 2011.

estudo<sup>38</sup>. Estas primeiras deduções resultaram de uma inspeção superficial às letras dos códices, e não foram, nem sistemáticas, nem exaustivas, o que nos conduziu aos seguintes pressupostos (Fig. 8): a *Crónica de D. Duarte de Meneses* (CDDM) e a *Crónica dos feitos da Guiné* (CFG) foram escritas pelo mesmo copista. O escriba que transcreveu a *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Lisboa (CGEL) não participou em mais nenhum manuscrito do grupo. O mesmo se passa com os três copistas da *Vida e feitos de Júlio César* (VFJC). Um dos três copistas da *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris (CGEP), escreveu o texto da *Virtuosa Benfeitoria* que, em conjunto com a tradução do *De Officiis*, de Cícero compõem o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Madrid (LVBM). Por seu turno, este traslado foi, segundo cremos, copiado por João Gonçalves, escrivão régio de D. Duarte e D. Afonso V. Chegámos a este nome a partir de uma porção de fólios do alcobacense 451, identificados em nota de margem de pé como tendo sido redigidos pelo escrivão do rei, João Gonçalves. Retirámos semelhante conclusão para o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança* (LCLE), i.e., na nossa opinião, os dois únicos exemplares de luxo das obras compostas por D. Duarte, e que se materializam no *Portugais 5*, da Biblioteca Nacional de França, foram igualmente transcritos por João Gonçalves. Julgamos também do punho deste escrivão régio, a cópia da tradução do *Livro dos Ofícios* (LO, a partir do *De Officiis*, de Cícero), a segunda parte do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Madrid (LVBM), e os títulos dos capítulos da *Crónica Geral de Espanha de 1344* de Paris (CGEP), ao longo do relato da História dos Reis de Portugal. O *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu, é o

---

<sup>38</sup> Seguimos aqui, no fundo, o que Jacques Stiennon aconselhava, em 1973, aos paleógrafos iniciados. Olhar em primeiro lugar para o aspeto geral do documento e do seu texto. Características como a originalidade ou a uniformidade, e as abreviações, etc., devem prender a atenção. Isto significa que se deve tentar sinalizar as particularidades de escrita mais evidentes que possam definir a personalidade do escriba. Jacques Stiennon, *Paléographie (...)*, 1973, p. 19. Léon Gilissen, falava na subjetividade que é inerente ao aspeto geral da escrita. Essa aparência genérica pode derivar do modo de escrever particular do escriba, de uma escola ou de uma época. A estilização do conjunto parte de uma vontade consciente ou inconsciente de realizar da mesma forma signos diferentes. Como lembrou o autor: “*Le style tend à uniformiser ce que la morphologie doit différencier*”. A repetição e a simetria são certamente os dois grandes princípios do estilo da escrita. Mas é necessário distinguir duas realidades que o definem: o estilo de que estamos a falar, e que é aquele que impõe aos copistas a reprodução daquilo que é ditado pelo meio onde escrevem ou pela época em que vivem; e o outro, próprio de cada copista, e que será discriminado pela análise morfológica. Alguns escribas têm muito estilo, outros pouco, outros quase nenhum ou nenhum. A proporção modelar é geradora de estilo da escrita, pois o copista tenta cumprir sempre as medidas de letra que lhe foram solicitadas. A largura do bico da pena é proporcional à altura média das letras. As alterações nos ângulos e no módulo podem dizer ao observador que alguns escribas menos hábeis contrariaram o ritmo da sua escrita, prejudicaram a homogeneidade da letra, ou tão-só que o copista tem pouco estilo. Devemos estar disponíveis para colocar em causa todas as deduções decorrentes da análise estilística e do estudo morfológico, no geral, mediante os resultados trazidos pelas ciências exatas. Não se pode afirmar estarmos na presença de mais do que uma mão, ou pelo menos, de mais do que um estilo, por se apresentarem no texto diferentes formas para o mesmo signo. Uma mesma mão pode fazê-lo tranquilamente. O que a poderá desmascarar é a constância no valor dos ângulos, do módulo e do peso, para todos os signos.

único manuscrito do *corpus* escrito em gótica cursiva *libraria*, sublinhe-se, gótica cursiva *libraria* declaradamente joanina<sup>39</sup>. Na verdade, há só uma pequena exceção a esta *regra*. Na *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid, o prólogo do *Livro do Ofícios* que serve de divisão física, estética e textual entre as duas unidades codicológicas: *Livro da Virtuosa Benfeitoria* e *Livro dos Ofícios*, também foi redigido a cursiva joanina. Mas não uma cursiva joanina qualquer. Esse pedaço de texto foi redigido pela mesma mão que copiou o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu.

Decorrente do trabalho analítico individual e comparativo propusemo-nos obter informações significantes no que concerne à identificação dos copistas, aos métodos de trabalho do hipotético *scriptorium*, e aos usos da época, no que à arte da escrita diz respeito. Por meio da metodologia anteriormente descrita projetámos alcançar condições teórico-práticas mínimas, no intuito de comprovarmos ou depormos toda esta propedêutica<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> A letra joanina foi detidamente estudada por Ana Pereira Ferreira, na tese de mestrado que apresentou à Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, no ano de 2011. O intervalo temporal sobre o qual se debruçou vai desde 1370 a 1420 (com o objetivo de comparar a letra de final de reinado de D. Fernando, com a letra do reinado de D. João I) embora admita que a letra joanina se tenha mantido na corte e em todos os serviços administrativos do reino até ao reinado de D. João II. O seu estudo incide sobre documentos de Chancelaria, mas que, como a própria refere, têm (como não poderia deixar de ser, para mais dentro de um programa de normalização da escrita oficial) uma relação íntima com a, denominada por Cencetti, escrita *livresca*. Cf. Giorgio Cencetti, *Vecchi e Nuovi Orientamenti nello studio della Paleografia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1948. Com a reforma administrativa que sobreveio com a subida ao trono de D. João I, diz a autora que logo em 1385, a escrita joanina foi adotada por todos os escrivães e canonizou (termo de Cencetti) na corte régia e nos meios jurídico-administrativos a ela diretamente ligados, por um período de mais de cem anos, até ter entrado em decadência. Este novo cânone foi, portanto, adotado na redação de qualquer espécie de documento oficial. Em 1983, Françoise Gasparri já falava em escritas unificadas que tinham de ser estudadas do ponto de vista dos indivíduos que nela trabalharam e das suas corporações profissionais, juntando, para isso, escrita documental e escrita *libraria* no mesmo estudo, sem diferenciar, inclusivamente, o material de suporte e o conteúdo textual (não obstante estar a falar de uma época em que dominava ainda a escrivania monacal). Françoise Gasparri, *Écriture de chartes, écriture de livres*, in *Gazette du Livre Médiéval*, n° 2, 1983, pp. 4-6. Vide ainda sobre a regionalidade das letras cursivas em Charles Higounet, *L'Écriture*, 2ème éd., Presses Universitaires de France, Paris, 1959, pp. 103-104; e Alphonse Dain, *Introduction (...)*, 1964, p. 597.

<sup>40</sup> Sabemos de outras técnicas de análise objetiva em paleografia aplicadas na classificação dos tipos de escrita e/ou identificação das mãos. Todavia, a escassez de tempo não nos permitiu chegar a todas elas. Excluimos, e.g., a análise dos grafemas, i.e., a decomposição das letras em pequenas unidades que resultam do seu *ductus*, e que têm como objetivo determinar o tipo de escrita, seu autor, data e localização, como também, questões mais associadas ao comportamento do copista, como a regularidade da escrita e a qualidade de execução. Ou então, o exame que dá pelo nome de *retroencrage* e que consiste essencialmente na observação das diferentes concentrações de tinta, ao longo do traçado das letras (que tem, sobretudo, no fim do traço, um comportamento de regressão, contrário ao movimento do instrumento e que origina uma acumulação de tinta nesse local. Logo, as paragens, dependentes ou independentes do *ductus* servem para identificar o seu autor), como forma de se reconhecer modos pessoais de escrever. Deixámos de lado também, alguns sistemas informáticos mais evoluídos do que aquele que empregámos (*Graphoskop*), por não nos ter sido possibilitado o acesso em tempo útil, nomeadamente ao SPI, como mencionado acima. Em 2011, investigadores do Departamento de História Medieval da Universidade de Amsterdão, em colaboração com o Instituto de Inteligência Artificial e Engenharia Cognitiva da Universidade de Goningen,

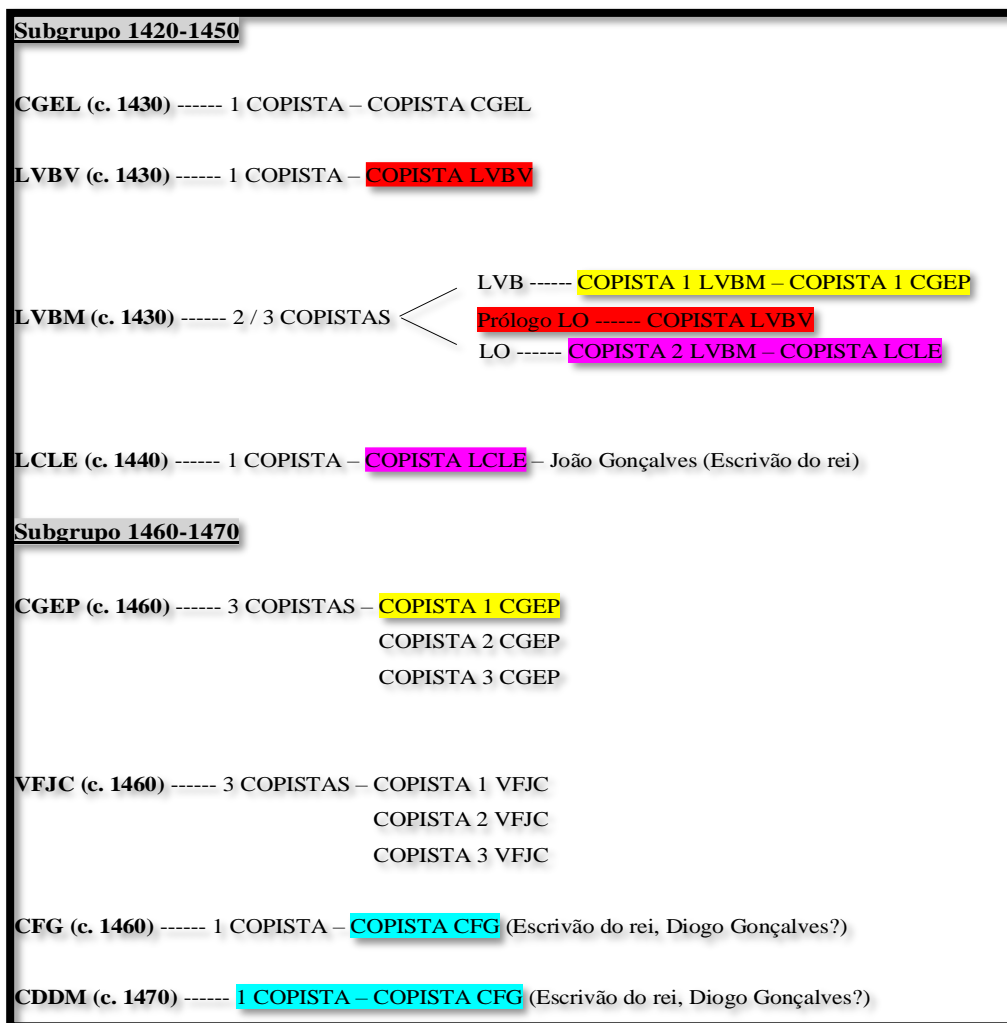


Fig. 10: Esquema explicativo dos escribas que copiaram os textos do grupo códices em estudo. Primeira versão. Fonte: Própria.

### 3.1. Morfologia<sup>41</sup>

Em consequência de, como foi dito anteriormente, o estudo morfológico não partir do zero, i.e., antecedeu-lhe uma observação primária na qual apreendemos o estilo de escrita (os atributos gerais das escritas de cada códice e as prováveis ligações entre si),

---

desenvolveram um estudo onde se analisou a distribuição da tinta com base na largura e na direção dos traços. Tal exame assentou, basicamente, na medição dos pixéis, com o propósito de identificar modos particulares de escrever. Os autores estimaram uma precisão do método entre os 63% e os 95%. Daher et al., *Étude de la dynamique des écritures médiévales : analyse et classification des formes écrites*, *Gazette du livre médiéval*, n.º 56-57, 2011, pp. 21-38. Artigo escrito no âmbito do projeto ANR Graphem da Universidade de Orleães. Vlad Atanasiu, *Le retroencrage. Analyse du ductus des écritures daprès le dégradé du coloris des encres*, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 37, 2000, pp. 35-40 ; e A. A. Brink et al., *Writer identification using directional ink-trace width measurements*, in *Pattern Recognition*, 2011.

<sup>41</sup> “(...) it means that morphology (...) is used as a major criterion for the distinction of the primary types within an historical group of scripts”, Albert Derolez, *The nomenclature (...)*, 2020, p. 303.

conduziu a não expormos neste ponto cada códice separadamente, mas em plataformas comparativistas, sustentadas nas citadas aferições preambulares.

### Crónica de D. Duarte de Meneses e Crónica dos feitos da Guiné

Estas duas crónicas foram copiadas para os códices em questão tendo o(s) escriba(s) feito uso de uma gótica *textualis libraria* (Fig. 9 e Fig. 10), **tipologia de escrita** comum a todos os manuscritos do *corpus* de estudo, salvo um, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Viseu (LVBV), que foi redigido a cursiva *libraria*. O hibridismo desta escrita *textualis libraria* é facilmente atestado, pois ela reúne em si características da libraria, da rotunda, da bastarda, e da cursiva, em estilos provenientes de várias cortes europeias, como já foi dito atrás. Essa amalgama de influências, corresponde em termos formais genéricos, à tipologia específica definida por Ana Ferreira, e que foi empregue em todo o documento gráfico, literário ou não, a partir do final do século XIV até ao final do século XV: a gótica joanina.

Como já tivemos ocasião de referir, o traçado das letras na CFG é, no cômputo geral, espesso, i.e., não se nota variação significativa na grossura dos largos, pelo que podemos considerar esta **escrita pesada**. A alternância entre finos e largos é ditada pela ponta da pena biselada à esquerda<sup>42</sup>. Na CDDM esse revezamento é igual, mas há uma variação considerável na espessura dos traços que, a miúdo, para o *n*, *m*, *u* e *v*, se adelgaça, como se o copista fizesse menor pressão sobre a pena<sup>43</sup>. Podemos constatar algumas situações similares na CFG, mas talvez de perceção não tão imediata, devido, muito provavelmente, a uma digitalização a preto e branco de fraca resolução.

Na CDDM a letra é irregular em **angulosidade** e em **cursividade**. A angulosidade foi, a curtos espaços, dispensada em favor de um desenho mais curvilíneo e não tão quebrado. A retidão da letra é preterida por uma inclinação assídua à direita, não esquecendo a inconstância no posicionamento das palavras em relação ao pautado do fólio. A CFG exhibe um texto, porventura, um pouco mais regular nestes aspetos: a

---

<sup>42</sup> J. Boussard, *Influences (...)*, 1951. Gumbert opunha-se a esta associação. Defendia que não existe relação direta entre o tipo de ponta (biselada ou não) e o local, na letra, onde surgem os traços grossos ou finos. Jean-Pierre Gumbert, *The pen and its movement: some general and less general remarks*, in *Gazette du livre médiéval*, n°40, Printemps 2002, pp. 14-24.

<sup>43</sup> J. Boussard, *Influences (...)*, 1951. A pena de ponta larga é rígida e não cede à pressão. Imaginamos então, que este afinamento dos traços se deveu a uma menor pressão exercida, por vezes, sobre o pergaminho, numa escrita que se nos afigurou desde sempre *acelerada*. Mais do que a da CFG.

angulosidade foi originada, fundamentalmente, pelo biselado da ponta da pena, ainda que a curva, e não a aresta forçada, seja uma constante. A cursividade é um tudo-nada mais ligeira, mas de variabilidade equivalente. Na CDDM o texto aparenta correr tendencialmente mais cursivo do lado carne do pergaminho. Compreende-se bem, uma vez que esta face da pele é aquela que causa menos atrito no contacto pena/suporte e onde a tinta, a matéria aparente, não é tão fortemente absorvida pela matéria subjacente, o pergaminho. Esta circunstância parece-nos transversal ao grupo de códices.

A CDDM exhibe uma mutável **ordenação das palavras** em relação à linha de regramento, em qualquer local da frase. Na CFG temos uma menos vincada descontinuidade deste arranjo, embora ela também exista. Nas duas crónicas, se reportarmos as letras dentro das palavras, a um eixo vertical, elas saltitam, acima e abaixo em alguns milímetros. Apesar de termos constatado para ambas as crónicas interrupções reiteradas, à progressão retilínea das frases, as palavras vão sendo, de um modo geral, colocadas um pouco acima da linha de regramento. Frequentemente se alarga ou se estreita a letra, sucesso que observamos identicamente na CFG que, em termos gerais, nos mostra uma letra mais larga do que alta, com recurso muito limitado a hastes altas longas. Na CDDM, pelo contrário, a letra aparenta ser mais alta do que larga e esticam-se um pouco mais as hastes altas. A compressão e extensão desvairada das letras, é para a CFG, mais perceptível no fim da linha de texto, ao passo que na CDDM a reconhecemos, claramente, nas mais variadas posições dentro da frase, embora também com preferência pelo seu término. Este comportamento revela, ao nosso ver, uma característica particular do copista.

A perceção e compreensão da geometria e do espaço onde a escrita se insere, exigiam-se a um artesão desta categoria profissional, uma vez que eram os próprios escribas que calculavam as medidas que davam origem às diferentes áreas da página. No momento da redação, ocorreria uma projeção (ainda que imediatista, à medida que ia escrevendo) do número de palavras que caberiam em determinada linha, com determinado comprimento. Nesse planeamento, o copista deveria ter em conta, igualmente, o espaçamento entre palavras, medida aproximada que podia ser estipulada (pelo responsável do *scriptorium* e/ou pelo encomendante), ou que lhe era habitual (pessoal sem ser decretada pelas regras do *scriptorium*); e ao costume (ou quiçá também ao requerimento) de livremente dividir as palavras, na transição de uma linha para a outra, ou de evitar fazê-lo. No caso deste par de crónicas são reiteradas a constrição e a distensão

das letras à largura, com o objetivo claro de não fracionar palavras. A imperfeição gráfica e estética que esta prática provoca leva-nos a pensar que não se tenha devido a uma demanda do mandatário, nem a uma norma do *scriptorium*; antes ao *modus operandi* individual do copista, que como referimos no ponto introdutório, defendíamos e mantemos a ideia, de ser a mesma pessoa nas duas crônicas. Tanto numa, quanto noutra, não se respeitaram as linhas verticais de justificação do lado direito. Tentou-se, ao extremo, não deixar espaços em branco no fim das linhas, o que implicou, frequentemente, a ultrapassagem do quadro da caixa de texto. Na intenção de a impedir, efetuou-se a citada compressão das letras, pelo menos, na última palavra. No limite, observamos a menos comparecente divisão de palavras. Ainda nesta senda, em tantas outras ocasiões comprometeu-se o espaçamento entre palavras, anulando-o por completo. O escriba preferia este sistema, e.g., às abreviaturas. Introduziu-as também, embora com fraca recorrência. Quando o texto em certa linha não é excedente, mas insuficiente, e por milímetros não a completa, preenchia-se esses espaços em branco recorrendo a símbolos de três a cinco pontos ou traços arrumados na vertical. Nas duas crônicas, estes signos assemelham-se a um ziguezague de pequenos traços que alternam entre grossos e finos. Neles verificam-se mutabilidades que estão associadas à espessura dos traços (em ambas as crônicas), e também à quantidade, que varia entre quatro e cinco, na CDDM, enquanto na CFG são só três.



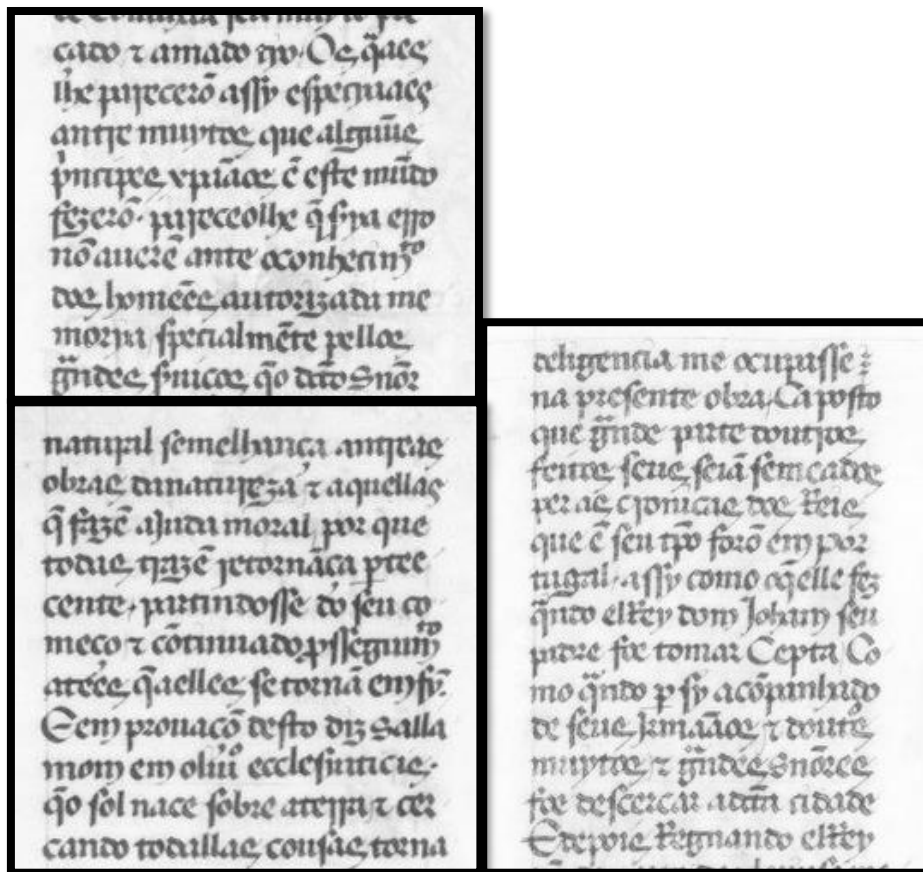


Fig. 11: Fólios CFG onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações. Créditos fotográficos: BNF.

Dentro destes dois escritos cronísticos demos com características morfológicas dos **alfabetos** que ora identificam a mão do copista, ora nos revelam preceitos de escrita impostos, ou pelo *scriptorium*, ou pelas tendências da época. No que diz respeito à maneira de escrever do copista, sinalizámos os seguintes elementos que nem sempre coincidem, exatamente, nas duas crónicas: a haste atarracada do *d* usa-se, por vezes, na CDDM, tão diminuída e horizontal quanto surge na CFG. Na primeira aparece de forma esporádica, ao passo que na segunda é prática comum. Para ambas, em algumas situações, quebra-se a segunda perna do *n*, ao cimo da curva (e.g. fólio 87v). Vê-se também no par de textos, uma linha vertical tenuemente côncava ao lado esquerdo, no *e* de conjunção, em forma de 2. Na CDDM a barriga puxada para baixo e para a esquerda do *a* (e muitas vezes achatada, e não circular, mas quadrangular) corresponde ao maneirismo de puxar nas mesmas direções a curva do *u* e do *v* de volta redonda. Registamos igual fenómeno para a CFG. Nesta crónica, e por comparação à CDDM, os *a* diferem apenas na ausência de haste superior horizontal. Mas a maneira particular de puxar a pança é igual. Quer num

texto, quer noutro há momentos em que a barriga desta letra é muito estreita. Na CFG o copista desenha um *s* redondo sem hastes alongadas, principalmente nas palavras abreviadas, *sñor* ou *sñora*. Sucede caso idêntico na CDDM, mas também na CGEL. Nesta última, o referido *s* redondo foi empregue nas palavras *senhor* ou *senhora*, sem abreviatura, e em maiúsculas de início de frase. Existe ainda a inserção, a meio da frase, na CDDM (e.g. fólio 141r, 2ª coluna, linha 17), CFG e CGEL, de um *R* maiúsculo, o mesmo que colocam na palavra *Rei*.

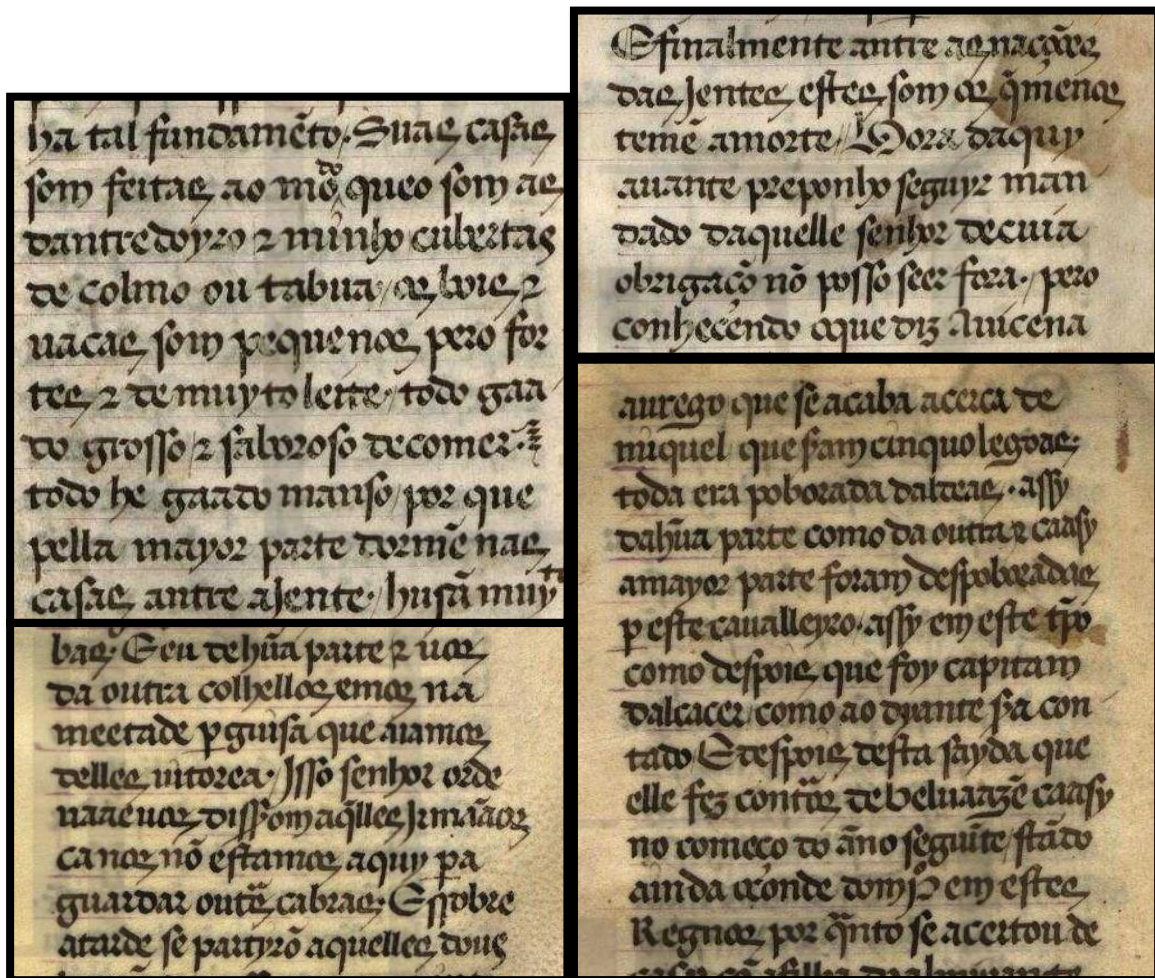


Fig. 12: Fólhos CDDM onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações. Créditos fotográficos: ANTT.

Quanto às divergências, reparámos que o *g* de perna curta apresenta um *ductus* muito descontínuo na CFG. Os traços, superior e lateral esquerdo, não se unem, evidenciando uma quebra típica desta mão, pelo menos na altura em que transcreveu o texto daquela crónica. É particularidade que não está presente na CDDM, apesar do *ductus* ser análogo. O *r*, na CDDM não prolonga abaixo da linha a haste vertical, mas fá-lo na CFG.

Registámos ainda, como havíamos mencionado, pormenores atribuíveis ao *scriptorium* ou à prática de escrita corrente naquele tempo: o remate superior na diagonal, no *s* de final de palavra (e que nos vários códices se vislumbra igualmente nesta e noutras letras como, e.g., o *e*). As hastes altas de *b*, *h* e *l* para além de denunciarem um ataque na diagonal à direita, pelo emprego de pena biselada à esquerda, têm nesse mesmo começo, outro traço inclinado, em sentido inverso, que origina o efeito de um *v* no extremo superior das letras<sup>44</sup>. O *s* espalmado à largura surge, maioritariamente, no final das linhas de texto, na CFG e na CDDM e nos demais códices de gótica *textualis libraria pura*. A *colagem* do *e*, *a* e *o*, que quando sozinhos, se unem à palavra seguinte, ou à anterior quando esta é um *que*, ou deixando entre si e essas palavras um espaçamento residual.

Outros componentes da escrita partilhados por todos os manuscritos do *corpus* são as **ligações** entre letras. Aquelas constituídas por traços curvos tendem a uni-los, sobrepondo parte de um, a parte de outro. Isso acontece com o *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *g*, *h*, *o*, *p*, e *q*. As pernas inferiores e superiores das letras unem quase sempre às letras que as ladeiam. O travessão do *f* liga com as vogais e com outro *f*. O *s* mediano junta o fim da haste superior a outro *s* médio, às vogais e à ponta cimeira do *t*. Ainda neste *s*, o pequeno traço que pende para a esquerda a partir do traço vertical, por vezes, conecta com a letra antecedente e também entre palavras, estas últimas, testemunho da *praxis scribendi*, certamente do *scriptorium*.

Nas **terminações**, para além do prolongamento costumeiro de acabamento, estende-se, com linha deveras afinada, os remates das últimas letras da palavra que finalizam com uma perna para a direita, mormente, o *a* e o *e*, mas também, e.g., o *r*. Estica-se mais esta terminação quando há outra palavra que se lhe *pospõe*, do que quando se encontra em fim de linha. Esse maior alongamento liga, então, uma palavra à outra.

Havendo muito a dizer sobre o comportamento da pena, mormente sobre a forma como circula sobre o pergaminho, desenhando todos os signos do texto, e sendo esse modo de fazer, a manifestação concreta do estado físico e psicológico do copista, bem como da sua habilidade artística, deixaremos parte do desenvolvimento deste tema para o estudo metrológico, que nos dará um conjunto de novas informações que ligarão e completarão as conclusões emanadas da morfologia. Aqui focar-nos-emos nos sintomas mais perceptíveis, a olho nu, próprios da análise morfológica, i.e., da análise paleográfica

---

<sup>44</sup> J. Boussard, *Influences (...)*, 1951.

tradicional: desgaste da pena e resistências ao seu percurso. Na CDDM assinalámos esse **desgaste**<sup>45</sup>. A marca de uma abertura larga torna-se cada vez mais perceptível à medida que a pena vai gastando a tinta. Em algumas ocasiões parece que o copista esperava pelo final da página para substituir a pena ou afiar-lhe o bico (e.g. no fim do fólho 106r). De meio do códice em diante, os episódios de bico de pena desgastado vão sendo mais recorrentes. Estaremos perante o desgaste da mesma pena usada desde o princípio do texto, ou a escolha de outra(s) pena(s) que resistia(m) em boas condições durante menos tempo? Julgamos não estar em condições de arriscar nenhuma das hipóteses. Na CFG, dada a parca qualidade da digitalização conseguimos somente perceber que, amiúde, se distingue o veio branco deixado pela fenda da pena, mas sem sabermos quais as variações de intensidade, se elas ocorrem e como surgem ao longo da obra.

O primeiro traço curvilíneo, em letra de início de palavra, costuma ter um outro, mínimo, da largura do bico da pena, um pouco acima do seu arranque. Dado este ínfimo risco estar em conjunção com o tal primeiro traço do *ductus* (que é aquele que, de facto, conforma a letra), só é visível em parte, mostrando um ângulo levemente superior<sup>46</sup>. Porém não é sistemático. Aparece indiferenciadamente ao longo do texto. Quase podemos falar num duplo ataque. O primeiro é inconsequente no que respeita à efetivação do desenho da letra, porém acabando por afetá-la. Isto porque, ao marcar o bico da pena no suporte, mas necessitando, em seguida, de a levantar para começar o verdadeiro risco uns graus mais abaixo, nesse movimento, originava-se, por vezes, uma deformação no delineamento da letra. Esta malformação é diferente de uma outra que, essa sim, está relacionada com **resistência**<sup>47</sup> no percurso da pena. Na descida do primeiro traço curvo do *ductus*, no *o*, no *d* e no *q* (já no *e* e no *c* é mais raro vê-la), identificamos com assiduidade uma quebra que atribuímos, não a um efeito angular propositado, pois, para além de distorcido, nunca é tão marcado ao ponto de o olharmos como intencional; mas antes, a uma resistência encontrada pela pena durante a sua trajetória. Esta oposição ao escoreito progredir dos movimentos da pena está, logicamente, mais presente no lado

---

<sup>45</sup> Vide anexo n.º 11.

<sup>46</sup> Vide como Bernhard Bischoff chama a estes traços de ataque na nota de rodapé nº 15 deste capítulo. Alphonse Dain mencionava igualmente este ataque da letra gótica, nomeadamente a cursiva, nos seguintes termos: “*les traits d’attaque de certaines lettres partent très bas en dessous de la ligne, alors que d’autres se dressent en aigrettes au-dessus d’elle*”. Julgamos que estes *bicos de garça* correspondem aos traços mínimos de que falamos. Alphonse Dain, *Introduction (...)*, 1961, p. 606.

<sup>47</sup> Vide anexo n.º 11.

pelo do pergaminho, mais propenso a gerar atrito, mas não exclusivamente. Isto porque, na verdade, a distorção está mais diretamente relacionada com uma dificuldade no movimento normal do braço durante o debuxo de uma letra gótica *libraria*, que se fazia individualmente, traço por traço do *ductus*, deslocando a pena de cima para baixo. O obstáculo à boa progressão da pena dá-se nesse circuito descendente<sup>48</sup>. Na CFG conseguimos descortinar também alguns destes casos, numa cópia digital, sem cores e pouco definida, que muito dificultou uma observação minuciosa.

Nos lados carne da CDDM e, aliás, nos lados carne de qualquer outro códice do grupo, são bem visíveis os passos em que o copista, ao ficar com pouca tinta na pena, torna o molhá-la no tinteiro<sup>49</sup>.

### Crónica Geral de Espanha de 1344 de Lisboa

A CGEL foi **escrita** com uma letra gótica *libraria* de formas aprimoradas. Na realidade, podemos afirmar que é a mais cuidada escrita do grupo de códices, apresentando uma instabilidade formal muito reduzida (Fig. 11).

À imagem da CDDM e da CFG, é uma escrita **pesada**, com mais traços grossos do que finos. A espessura dos grossos não se altera no decurso da cópia, conforme vemos mormente na CDDM. O bisel da pena é o mesmo, à esquerda.

Nesta letra o copista tentou uma maior **angulosidade**, para além daquela que lhe era dada naturalmente pelo biselado da pena, e a intenção é bem notória no *o*, no *d*, no *e*, no *q*, no *c*. E ainda no *a*, de barriga geralmente quadrada. As variações de tamanho da letra, tanto em largura, como em altura, são inexistentes ou quase impercetíveis. A **curvidade** é praticamente nula, numa escrita muito retilínea na sua orientação, muito competentemente delineada, e regular, na forma e na distribuição.

Identicamente à CDDM e à CFG, vemos aqui uma **posição** de relativa elevação das palavras sobre a linha de texto. Quando a UR não foi demarcada com tanta exatidão, a escrita segue-a mesmo assim, mantendo uma distância precisa em relação à linha, o que

---

<sup>48</sup> Vide Denis Muzerelle e a questão das resistências a sudoeste da letra, na nota de rodapé n.º 35 deste capítulo.

<sup>49</sup> Vide anexo n.º 11.



é de assinalar. Não há, portanto, palavra que descreva melhor o modo de escrever deste copista, nesta obra, do que *regularidade*.

Quanto ao **alfabeto**, o modo como se fez o feitiço em *v* no topo das hastes altas de *l*, *b*, e *h*, é diferente do que registámos para a CFG e para a CDDM. O pequeno traço oposto ao ataque diagonal à direita, a maioria das vezes não é executado a traço delgado, como no par de crónicas (CFG e CDDM), mas a traço espesso. Os *s* com haste baixa diagonal, habituais em todos os códices do grupo, por serem próprios da letra gótica *libraria*, também os tem, embora desenhe outros fechados, sem essa haste. O *e* de conjunção em forma de 2, não tem o traço vertical algo curvo, que lhe corta as formas perpassando-as, como vimos com frequência na CDDM e na CFG. Possui antes, uma linha fina, que chegámos a encontrar algumas vezes, semelhante, na CFG. Vem do lado esquerdo do traço horizontal superior do *e*, e prolonga-se abaixo do regramento (direita ou curva, com remate mais ou menos encaracolado), ou pode terminar acima dele com um ponto (não decorativo, mas cremos que de pontuação). O *R* que se assemelha a um 2 tem, a partir

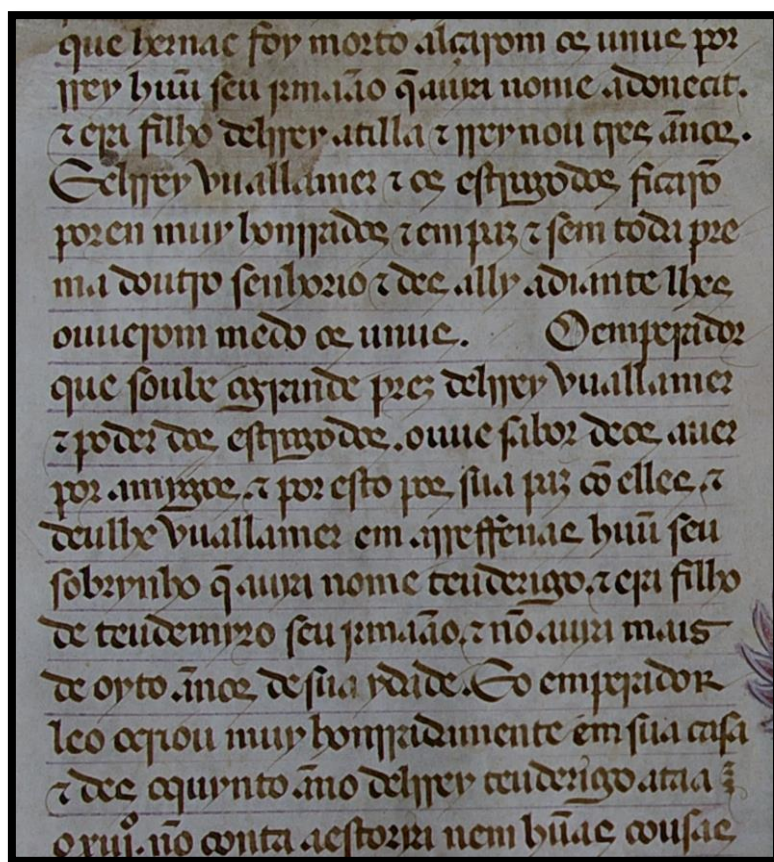


Fig. 13: Fólio da CGEL onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: Projeto IMAGO.

do vértice que une o segundo e o terceiro traços do *ductus*, uma linha fina, longa e arqueada à esquerda que cruza o regramento. O *R* maiúsculo que Cintra sinalizou apenas no final do manuscrito, e do qual já falámos atrás, na análise morfológica à CDDM e à CFG, aparece bem antes disso, e.g., logo no fólho 5v, e identicamente no 130r, e 165v<sup>50</sup>. A CGEL tem um *s* final que, de quando em vez, estica a haste alta, na horizontal, ao invés de esticar a baixa na diagonal (e.g. fólho 70r, 130r, 202v). O *z* sem haste baixa alongada é espalmado à largura, o que nos parece ser, como todas as que vimos desfiando até aqui, uma característica distintiva da mão deste copista. Resultante da norma do *scriptorium* que seguia a implementação da letra joanina, vemos na CGEL o debuxo dos dois tipos de *g*, os de haste baixa estendida e os de haste baixa recolhida, com o mesmo *ductus* presente na CFG e na CDDM. A haste alta do *d* pode ser comparavelmente diminuta e/ou quase na horizontal, ao que encontramos, por hábito, na CFG. Não apresenta uma das marcas específicas do copista da CDDM e da CFG: o repuxado da curva do *u*, do *v* redondo e da pança do *a*. O símbolo usado para completar as linhas de texto, quando deixado um espaço em branco no final, não é constituído, na CGEL, de mínimos traços sequenciais, como nas duas crónicas anteriores, mas por quatro ou cinco pontos, também na vertical. Aqui, com maior frequência, dividem-se palavras, de uma linha para a outra. O símbolo composto pela série de pontos à altura e o ponto final, ou ainda uma letra de final de palavra, são decorados a linha fina, com motivos similares aos das letras caligrafadas, pelo que sugerimos que o copista é também o calígrafo das letras ornadas da primeira linha de texto, das quais falaremos no capítulo seguinte. Não obstante, estes são também, na nossa perspectiva, sinais próprios do copista.

O *o*, o *a* e o *e*, como nas outras duas crónicas já estudadas, encostam-se, normalmente, à palavra seguinte. A espaços prolonga-se a linha fina de remate da última letra da palavra, sobretudo no *a*, que se liga à primeira letra da palavra seguinte. Ou então só como remate. Ambas as situações verificam-se, de modo análogo, na CDDM e na CFG, sendo que a **ligação** à palavra seguinte aparenta ser, nesta última crónica (CFG), mais habitual no *e*.

Não é visível, a olho nu, a fenda medial do bico da pena, como acontece, tão repetidamente, na CDDM e na CFG, o que indica, em tese, métodos diferentes de preparar a pena para a escrita, que sabemos ser uma das impressões pessoais do copista na relação privada que estabelece com os seus instrumentos de trabalho. Paralelamente, poderá ser

---

<sup>50</sup> Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009.

resultado de uma receita de tinta diferente, de melhor cobertura. Pela constância ao longo da obra arriscamos em considerá-la também uma marca distintiva do escriba. As **resistências** no desenho da curva descendente, nomeadamente no *o*, são muito menos constantes do que na CFG e na CDDM. O que observamos com grande frequência é algo distinto, pois não deforma, mas conforma a letra: a angulosidade intencional, independente (e complementar) daquela oferecida pelo bisel da pena.

*Leal Conselheiro e Livro da Ensinança e Livro dos Ofícios (tradução para português – 2ª parte do Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid)*

No LCLE a **escrita** é gótica *libraria*, mas com um tamanho mais pequeno, entenda-se, com altura e largura mais reduzidas, em relação às góticas *librarias* de que falámos precedentemente (Fig. 12, Fig. 13 e Fig. 14).

A pena utilizada é de ponta bem mais afinada, do que a escolhida para redigir as crónicas anteriores. Trata-se, portanto, de uma escrita de **peso** reduzido, facto que facilitaria também um movimento mais ágil da pena. Flutuações na espessura dos traços, ou são inexistentes ou insignificantes.

Mostra um desenho mais redondo e menos **anguloso**, que pensamos ter permitido uma cópia mais rápida. A **cursividade**, por seu turno, é variável. O esforço por manter a maior retidão possível ficou, a espaços, comprometido, por um lado, pelo jeito pouco harmonioso do copista, e por outro, por um tempo de cópia que cremos não se pretenderia muito demorado. Assim sendo, o texto vai alternando a veemência da inclinação, não obstante acharmos que se mantém, em intervalos maiores, perto do ângulo reto. Confirmá-lo-emos no estudo metrológico.

Este copista é muito inconstante na **orientação** das letras dentro das palavras, bem como no assentamento das palavras sobre a linha de texto, que gosta de aproximar bastante. Demonstra maior instabilidade no que toca ao tamanho global das letras, ou seja, à sua proporção modelar ( $PM = A \times L$ ). Menos relevante são os poucos casos de uma repentina cursividade, mais acentuada que o normal, secundada por um aperto na largura das letras. Esforça-se por manter a retidão das letras, mas de repente aumenta o tamanho de um par de palavras sem motivo aparente. E faz isto reiteradamente. De tal forma que reconhecemos nesta situação uma marca óbvia da sua mão. O aperto à largura das letras no final das frases, também acontece, mas não tantas vezes quanto na CFG e na



CDDM. No LCLE, as contas que o copista fez antes de preencher a linha em branco que tinha diante de si (na CGEL essa contabilidade foi exemplar. Já na CFG e, principalmente, na CDDM, o copista não a terá realizado, na maioria das vezes. A escrita nestas duas crónicas denota-se apressada. Não se sabe, se pelo estilo do artesão, se pelo tempo disponível para a cópia, ou pelos dois) funcionaram na base do aumento da dimensão da escrita. O copista tentou, mais vezes, acertar a cobertura do espaço disponível, na linha de regramento, com o aumento do tamanho da letra (com a altura a acompanhar a distensão à largura), do que com o estreitamento à largura, como vimos na CDDM e na CFG.

No **alfabeto**<sup>51</sup>, os *ductus* das letras, e mais do que eles, os seus formatos genéricos, são semelhantes ou mesmo iguais à CFG, à CDDM e à CGEL. É assinalável a conformidade dos *a*, com a pança delimitada superior e inferiormente por dois traços grossos, diagonais à esquerda, que unem a outros dois também paralelos entre si, finos, e diagonais à direita. A terminação em forma de *v* das hastes altas de *b*, *h* e *l*, e os diminutos traços de *ataque* também aqui os encontramos. Depois existem as marcas distintivas do copista que é aquilo que mais nos interessa. O *s* tem linhas mais arredondadas do que quadradas. O *h* e o *l* deste copista, são próprios da sua mão. O traço retilíneo vertical destas letras termina, em baixo, não com um remate contínuo que curva para dentro, mas com um pequeno traço que faz a mesma trajetória, para a direita, mas independente da haste. O que, para estas letras, implicou uma pequena deriva do *ductus*, com o acréscimo de mais um traço. Apesar de, neste caso, ser atributo diferenciador pelo jeito particular que lhe confere, não deixa de ser um *ductus* próprio da gótica *libraria*. No *s* de final de palavra (aquele que tem um prolongamento abaixo da linha inferior do regramento), o último traço do *ductus*, o superior, no LCLE é normalmente curvilíneo e fecha de modo mais serrado (este fecho não é exclusivo deste manuscrito, mas é mais frequente e mais unido sobre si mesmo, do que aquilo que se visualiza, e.g., na CFG), sobrepondo essa extremidade ao traço médio horizontal. O *g* de barriga mais circular e de perna geralmente mais curta apresenta o último traço do *ductus*, que serve de união à letra seguinte, tenuemente separado do próprio corpo.

---

<sup>51</sup> “*Belle gothique régulière, lettres aiguës et souvent presque carrées : les hastes sont grandes et pourvues d’une fente aux sommets, les hastes queues se prolongent au-dessous de la ligne, s cursif et f s’étendent dans les deux sens, s rond se montre à la fin seulement, d est toujours oncial, les boucles de b, o, p, q, sont très larges, g et z se développent vers la gauche, r rond se trouve après les voyelles et les caractères à boucle, m à la fin d’un mot s’étend à gauche*”. John Burnam, *Palaeographia Iberica (...)*, 1925, p. 221.

No que se refere às **ligações** e **terminações**<sup>52</sup> seguimos com características comuns aos manuscritos, que derivarão das normas emanadas do *scriptorium*, ou das modas da época. Detetamos mais amiúde a ligação entre *c*, *f* e *t* e as letras curvas ou vogais que eles precedem. Quando a ligação entre o *s* e o *t* se localiza, por esta ordem, a meio da palavra, as hastes superiores unem. Depois temos a proximidade, ou mesmo sobreposição de traçados, entre *o*, *a* e *e*, e as palavras imediatamente posteriores; e as terminações das letras de fim de palavra, em traço fino que ligam à seguinte, sobretudo para o *a* e para o *e*<sup>53</sup>.

Tratando-se de uma pena de bico estreito, o atrito em relação ao suporte é muito menor, do que aquele assinalado para outras escritas de peso superior, mormente, da CDDM e da CFG, portanto, são em número diminuto os episódios de deformações nos traços curvos das letras, derivadas dessa dificuldade no normal andamento da pena sobre o suporte.

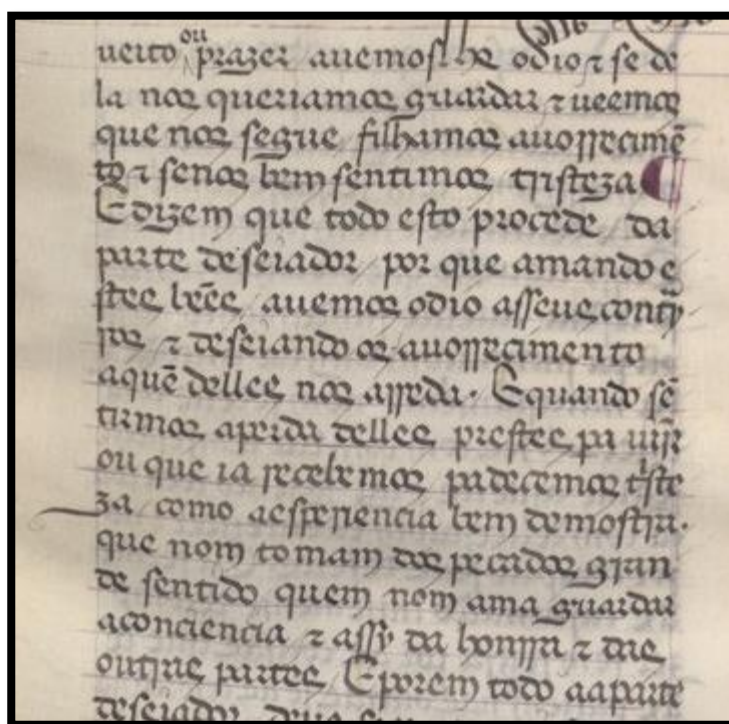


Fig. 14: Fólio do LCLE onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: BNF.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Vide John Burnam, numa exposição da questão mais minuciosa do que a nossa, mas de onde se conclui o mesmo. Em, *Palaeographia Ibérica (...)*, 1925, pp. 221-228.

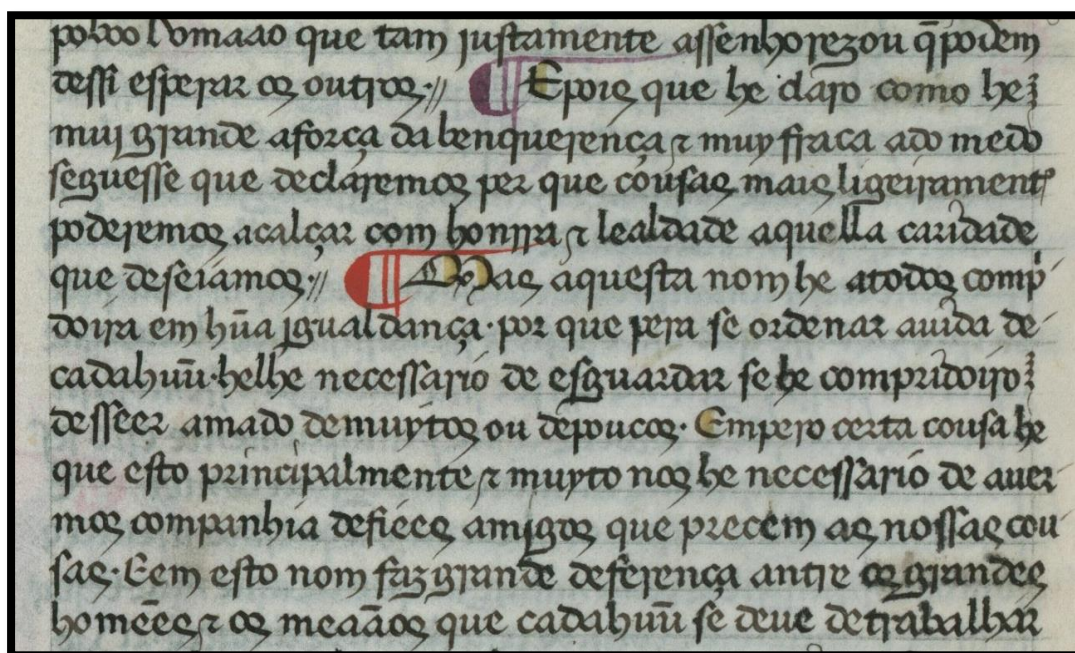


Fig. 15: Fólio 189r do LVBM (LO) onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: BRAHM.

Todos os atributos que permitem identificar o copista do LCLE aplicam-se, na mesma medida, à primeira metade da tradução do *Livro dos Ofícios* (LO), livro este que é a segunda parte do códice de Madrid do *Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Talvez apenas a cursividade seja no LO, ligeiramente, mais acentuada. Existem outras pequenas diferenças formais: o *c* do *Livro dos Ofícios* (LO), foi escrito com o traço cimeiro côncavo, enquanto no LCLE esse traço é convexo. No LCLE o *y* adquire uma forma um pouco mais abaulada, na zona de união entre as duas hastes, não tão angular, como no LO. E por não ser tão angular as pontas dos dois traços encontram-se normalmente mais próximas.

A partir de certa altura (que não podemos definir, neste momento, por não termos a cópia digital completa do manuscrito) o LO passou a ser escrito, ou por outro escriba que imitava exemplarmente a escrita do primeiro, João Gonçalves, ou continuou a ser transcrito por este, mas depois de algum interregno, e com um instrumento de escrita diverso do que podemos dizer que lhe era habitual que não associamos a nenhum dos copistas do *corpus* de estudo.

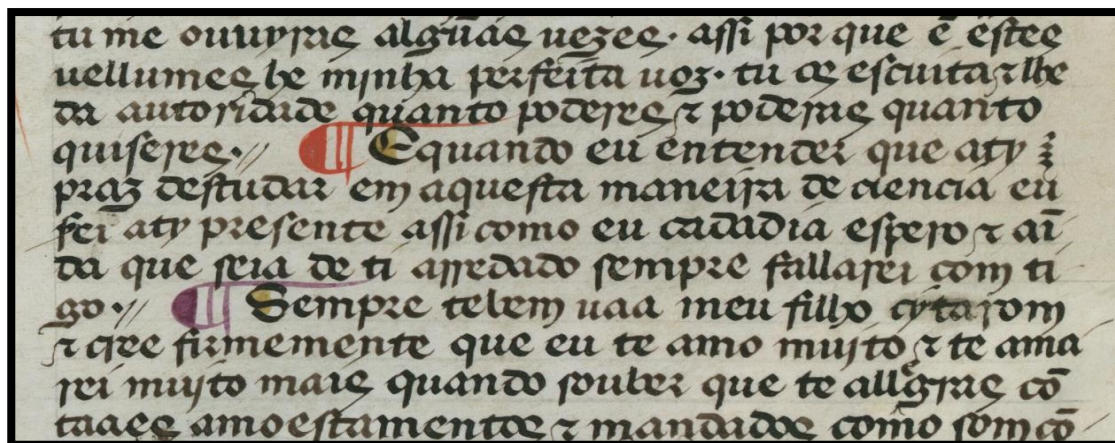


Fig. 16: Fólio 228r do LVBM (LO) onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: BRAHM.

Na segunda parte do LO este escriba emprega muito o *j* em lugar do *i*, o que é uma exceção, pois no seio deste grupo de manuscritos não é permuta rotineira. Em comparação com o copista da primeira metade da tradução, o bico da pena é bem mais largo. A cursividade também é maior. Inclina consideravelmente a letra. Não arredonda tanto a curva inferior do *u*, não abre em *v* a extremidade superior das hastes de *h* e *l*. Quebra mais os arcos do *m* e do *n*. Mas termina com um *Deo Gracias* em maiúsculas, de igual espécie formal daquele que fecha o texto do LCLE. Esta circunstância pode indicar a partilha de conhecimento e experiência entre companheiros de trabalho que, num mesmo local, desenvolviam a sua atividade, rodeados por tantas fontes de inspiração à distância de um braço, i.e., os vários códices que compunham a biblioteca real. Quiçá o segundo copista do LO, não só no fecho do texto, mas em todo ele tentou imitar a letra do colega e primeiro escriba (lembrar que numa primeira incursão analítica não os distinguimos), com o objetivo de anular a perturbação visual que causaria essa mudança de mão. A juntar à conceção desta segunda fração do texto da *Virtuosa Benfeitoria* de Madrid achamos que o escriba acumulou a função de rubricador. Acreditamos ser a sua mão a assinar todos os títulos de capítulo do LO. Também por esta razão, e por acharmos que o aspeto geral, incluindo o desvario na dimensão das letras dentro da palavra e da disposição das palavras sobre a linha de texto, tão característica sua, está lá; assim como as típicas terminações a traço fino (nomeadamente no *e* da conjunção coordenativa) e o formato do *s* final, e.g.; acabamos por tender para a conjetura de que se trata da mesma mão, a de João Gonçalves, talvez após alguma interrupção.

*Livro da Virtuosa Benfeitoria (1ª parte do Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid), Crónica Geral de Espanha de 1344 de Paris e Crónica Geral de Espanha de 1344 de Lisboa*

O *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (LVB) que é a primeira parte do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* de Madrid (LVBM), foi **escrito** em gótica *libraria* (Fig. 15), **pesada**, com maior número de traços grossos do que finos, mas de menor tamanho, ou menor Proporção Modelar (PM), se cotejada com o tipo de letra da CDDM, CFG, CGEL, e mesmo do LCLE. A escrita é estável sobre a linha de texto, quer nas letras dentro das palavras, quer nas palavras dentro da frase. A **unidade de regramento** (UR) **pequena** não deixa muita área livre à altura. Tem pouca **inclinação** e uma **angulosidade** natural provida pelo bico biselado (à esquerda) da pena. Estas características estão também presentes no texto copiado pelo escriba 1 da CGEP, à exceção, talvez, da cursividade que na crónica é um pouco mais vincada. Quanto aos **alfabetos**<sup>54</sup>, os elementos que destacamos no confronto entre as escritas destes três manuscritos são os seguintes: o *g* de barriga redonda, não apresenta, para nenhum dos códices, na parte superior, um *ductus* constituído por três traços, mas apenas por dois, como se o escriba desenhasse um *o*. Contudo esse *o* é muito mais anguloso na CGEP, do que na CGEL e no LVB. O *r*, estica a perna abaixo da linha de texto. Muitas vezes, o copista levanta a pena antes de terminar esse traço vertical. Então, ao invés de acabar na forma diagonal, própria da ponta em bisel, deixa uma extremidade pontiaguda. Situação idêntica sucede com outras hastes baixas, como é o caso das do *s* medial, do *f*, do *p*, etc. De facto, este detalhe junta CGEP e LVB, porém julgamos justificar-se pelo caso de em ambos se tratar de uma gótica *textualis* mais próxima da *currens* do que da *formata*, como acontece na CGEL. A velocidade da cópia e mesmo a dimensão mais pequena das letras da CGEP e do LVBV terão ditado essa ocorrência. O *y* tem, para a CGEP, uma haste superior direita que enviesa para dentro, logo a partir da linha fina, e não só na extremidade espessa, como, na CGEL e no LVB. Hastes baixas, como a do *y* ou muito recorrentemente a do *q* curvam para a esquerda na CGEP, por oposição à retilinearidade na CGEL e no LVB.

---

<sup>54</sup> “*Belle gothique, régulière, large, lourde : la haste de t monte considérablement au-dessus de la traverse, les hastes de b, h, l, sont souvent très longues et sont fournies d’une attache à gauche ; s cursif et f s’étendent dans les deux sens ; on emploie rr initial, r rond se restreint à la position après les voyelles, le ms. n’exhibe que le d oncial, il y a une tendance à distinguer v d’avec u*”. John Burnam, *Palaeographia Ibérica* (...), 1925, pp. 221-228.



Ea natureza das arvores e das pedras. ad  
 do nossa linguagem uocabullos aprouados.  
 tam as cousas segundo os auctores natinaaes  
 ellas son feitas. **A**ssi como padre q̄ aalen  
 o aucto do gregor q̄ he de natureza. **E**a q̄ste n  
 elle representta. significa senhorio que he cousa  
 este nome uñiosa benfeytura. nō significa  
 ral. nē singular. **M**as representta todo ben q̄ h  
 tenāta. **E**sto mostra a sua cōposiçō que h  
**E**a p̄meira he aq̄ste uocabulo. moralis. que  
 he bene. que quer dizer. ben. **E**a terçeira he  
**D**as quaaes todas tres se uuntā moralis ben  
 osa benfeytura. aq̄os antigos philosophos  
 seruendo nō fizey differença ante estes no

Fig. 17: Fólio 8r do LVBM (LVB) onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: BRAHM.

per elas sabemos da morte e payrom e da resurrey  
 ção senhor ihu xpo. ca de todas estas cousas e dou  
 nas nada. se aquelles q̄ epom naqle tpo nos nō ley  
 e feitos p̄ queo nos ouuessemos de saber e por esto  
 amas aquelles q̄ estas obras fizero. por q̄ sabemos  
 em outra man. nō poderamos saber. **E**stheuerō  
 mha e muytas andes batallhas que em ela foram  
 e oute muytas compañhas em desuaynadas tps  
 muyllhosas couisa. as quaaes se esqueçero se em  
**E**como fora sabido ho muy p̄ lonatado feyto des  
 uytes senhores das quaaes foy muyto mal q̄ua  
 lides e batallhas daqueles quea conquerey e ho  
 em se defendey. e por os mudamentos das muytos  
 os em q̄ epa esçptos os andes fizey q̄ se em ela an  
 do tbalho pode ser sabido oomeço das q̄a poluyom.

Fig. 18: Fólio 1v da CGEP onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Copista 1. Créditos fotográficos: BNF.

No *R* que se assemelha a um 2, o copista do LVB curva e/ou ondeia os seus dois traços constitutivos, mais ao jeito do que se vê na CGEL. Não o faz tão declaradamente o da CGEP. Aqui os dois pequenos traços são geralmente mais retilíneos. O *d* parece ter, por hábito, hastes ondeadas na ponta, na CGEP, ao contrário da retilinearidade observada na CGEL e no LVB. Há ainda dois pormenores mais gerais, mas muito importantes, que afastam as letras da CGEP, das da CGEL e do LVB: a óbvia maior angulosidade, e até cursividade, da letra do copista 1 da CGEP, a menor dimensão da letra da CGEP e os seus mais reduzidos espaços entre letras. Este copista marcou deliberada e firmemente as terminações dos traços das letras com a ponta da pena conferindo-lhes, por isso, a forma quadrada que observamos mais distintamente nesses locais. O copista do LVB e o da CGEL, conquanto adiram a uma gótica *textualis libraria*, mais *formata* no caso da CGEL, e mais *currens* no caso do LVB, não imprimiram nas suas letras, especificamente este componente. Por serem góticas *librarias* progridem, de modo análogo, na diagonal, da esquerda para a direita, mas dando mais continuidade ao traço vertical, não quebrando com tanto vigor. Assim, originam um remate das pernas, também de pendor anguloso, mas mais discreto do que o da CGEP. Mas mesmo para a generalidade dos traços (*ductus*) a angulosidade é sempre superior na CGEP. Existe igualmente maior tendência para a complementação ou remate das letras com traços finos na CGEL e no LVB (muito comum, e.g., da barriga do *e*, para cima, na diagonal). A **resistência** com a qual se depara o bico da pena nas linhas curvas descendentes provocando desfiguração da letra, e que destacámos para a CDDM e para a CFG, é rara nestes três códices, como já vimos anteriormente. Face ao exposto, assumimos, porventura, a mais arriscada proposta deste capítulo, sugerindo que o LVB do LVBM e o texto da CGEL foram redigidos pelo mesmo indivíduo, não obstante a clara diferença na dimensão da letra, o que terá contribuído de forma decisiva para as pontuais diferenças que sinalizámos. De qualquer modo a divergência de tamanho dever-se-á à vontade do encomendante em concordância com as decisões emanadas do *scriptorium* ou do próprio copista fundadas na tríade funcionalidade, economia e estética. Certo é que achámos uma coincidente apresentação gráfica entre o texto da CGEL e a primeira parte do LVBM (LVB), tanto ao nível macro, quanto ao nível micro.

A CGEP foi transcrita por três copistas (Fig. 16, Fig. 17 e Fig. 18). As deduções de Lindley Cintra deixaram-nos os intervalos de cadernos e de fólios que correspondem ao trio de intervenções, e com os quais estamos em absoluto acordo: copista 1, cadernos

1 a 4 e 9 a 20, caderno 23 de meio do fólho 207r ao fólho 211v, e caderno 26 do fólho 242v até ao fim (caderno 27); copista 2, cadernos 5 a 8, 22 e 23 até meio do fólho 207r, fólhos 212r a 242r dos cadernos 23 e 24, caderno 25 e parte do caderno 26; copista 3, caderno 21. Além das porções de texto atribuídas a cada copista, Cintra elaborou ainda uma pequena descrição morfológica das três mãos, na qual afirmava que as duas primeiras eram muito similares, difíceis de distinguir à primeira vista. Só a terceira era completamente díspar, tendo ocupado apenas um caderno, o 21<sup>o55</sup>. Isto para dizer que, até comparando estas duas mãos de desempenho tão semelhante dentro da CGEP, se consegue reconhecer no LVB e nos cadernos do copista 1 da CGEP a mesma mão, e a mão diferente do copista 2 da CGEP. Ou seja, apesar das similitudes evidentes (e intencionais, cremos nós) entre os dois primeiros copistas de CGEP, denotam-se atributos perfeitamente identificadores do copista 2, que nos autorizam a associação do copista 1, e não do 2, ao copista do LVB.

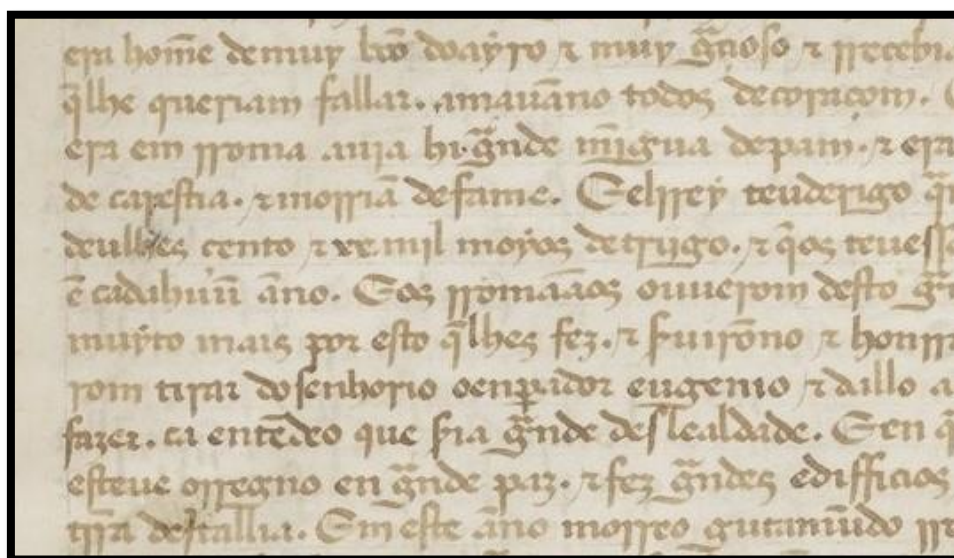


Fig. 19: Fólio 1v da CGEP onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Copista 2. Créditos fotográficos: BNF.

Entre as principais estão uma assinalável retilinearidade das hastes altas e baixas deste 2º copista que não achamos, nem no primeiro escriba da CGEP, nem no do LVB, onde as hastes adquirem declives diversos e linhas mais curvilíneas. Outro elemento diferenciador é a forma do *s* médio e do *f*, muito retos e alongados à altura, de traço curvo

<sup>55</sup> Vide estudo paleográfico de Lindley Cintra ao códice parisino da *Crónica de 1344*, em Lindley Cintra, *Crónica Geral (...)*, 2009.



superior estreitado. Como é fácil de perceber pela descrição acima, estes *s* e *f* do copista 2 da CGEP são justamente o oposto, das mesmas letras, escritas pelo copista 1 da CGEP e pelo copista do LVB, de hastes mais oblíquas e não tão distendidas, e de curva cimeira alargada. No que concerne ao **desgaste** do instrumento de escrita e ao filão medial em branco deixado pelo bico da pena, este vê-se em todos os fólios redigidos pelo copista 1 da CGEP. Não se pode afiançar se esta circunstância se deveu a uma fenda mais larga aberta pelo copista no bico da pena, ou se procedeu do tipo de tinta, mais branda, com menor capacidade de cobertura. No LVB, pelo contrário, esse veio em branco não é visível, nem no princípio, nem no fim do texto. Os trinta anos que medeiam a feitura dos dois códices podem justificar a mudança na maneira de cortar o bico da pena e/ou de fazer a tinta. Embora não fosse necessário haver interregnos de décadas para que essas modificações acontecessem, nomeadamente no que diz respeito à tinta. O talhe da pena era, com certeza, menos mutável do que a receita da tinta. Esta teria de se renovar mais do que uma vez, ao longo da cópia, e de cada vez que se refazia, apesar de, por certo, seguir um padrão, o escriba tiraria as medições a olho. Só assim se compreende as repetidas divergências de tonalidade que, em geral, se observam dentro dos códices medievais. A pena também necessitava de ser afiada e até substituída durante uma transcrição, contudo, acreditamos que a maneira de cortar um novo bico espelharia mais o estilo unívoco do copista, do que a fórmula da tinta.

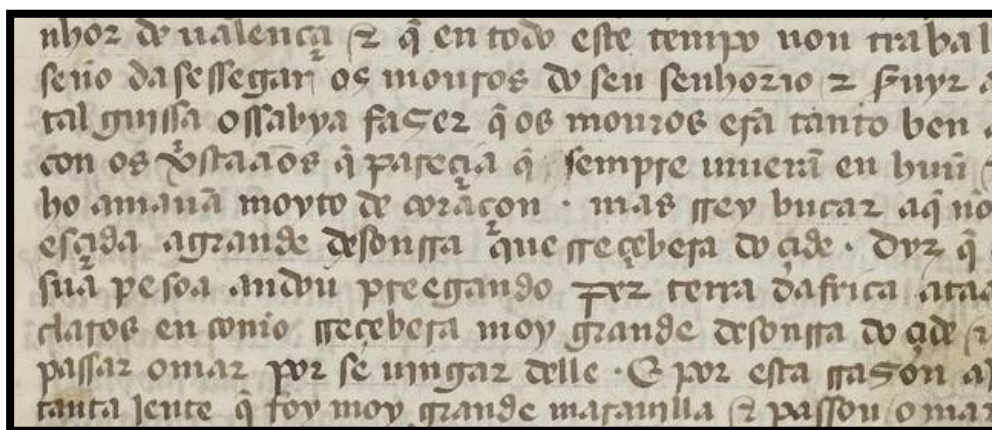


Fig. 20: Fólio 185r da CGEP onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Copista 3. Créditos fotográficos: BNF.

O copista 3 da CGEP, ou a escrita deste copista, não tem termo de comparação, nem dentro do códice, nem fora dele, por confronto com os restantes manuscritos do grupo. No entanto, deixamos aqui as principais características distintivas da sua mão, de

molde a sustentarmos a sua identidade diferenciada. Este escriba desenha uma letra mais larga do que alta, de formato geral quadrado, sem que seja angulosa para além do ângulo que lhe confere a ponta da pena em bisel. É, por isso, mais redonda do que angulosa. Serve-se mais da curva do que do ângulo reto, ainda que seja para dar à letra um aspeto quadrangular. Exibe uma cursividade muito subtil. É uma letra bem pesada, pois o copista faz pleno uso do traço espesso. O tamanho da letra é muito irregular. Excede-se, e.g., no *d* e no *o*. O *r* é delineado como uma esquadria à esquerda. O *z* é, com assiduidade, desenhado num zig-zague que se assemelha à representação de um raio. O *g* tem uma pança retangular, em que os lados maiores estão à altura. O remate do *e* de conjunção que parece um 2, vem da união entre o fim do primeiro traço grosso e o princípio do primeiro fino. A pança do *p* é propensa a uma distensão na horizontal. É curioso que dá ao *s* sem perna longa, o mesmo fecho que vimos para o copista 1, ficando a letra a aparentar um *b* maiúsculo. De notar que a partir do fólho 187v começou a quebrar os limites das letras, também ao jeito do primeiro copista. A partir do fólho 188r passou a usar, cada vez mais, até que acabou por prevalecer, um outro *r*, que no início só empregava esporadicamente. Este *outro r* tem um segundo traço muito pequeno, quase do tamanho de um ponto, e a certa altura o escriba dá-lhe uma curvatura à direita, findando a linha em ponta, sinal do elevar da pena antes do acabamento do risco, mais uma vez ao estilo do copista 1. Mas como vemos, para este escriba a situação é inversa àquela que relatámos para o primeiro copista da CGEL e o copista do LVB: aqui as conformidades não são tão significativas quanto as diferenças, para que ponderemos a atribuição das escritas à mesma mão.

*Livro da Virtuosa Benfeitoria de Viseu e prólogo do Livro dos Ofícios (2ª parte do Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid)*

Somente o LVBV e o prólogo do LO, do LVBM estão **escritos** em gótica *cursiva libraria* (Fig. 19 e Fig. 20)<sup>56</sup>. A inclinação à direita é, portanto, idiossincrática. Numa

---

<sup>56</sup> Albert Derolez é da opinião que as letras cursivas não são próprias para o estudo morfológico, pelo facto de se tratar de uma escrita contínua, sem grandes divisões, em que raramente o copista levanta a pena do pergaminho. Nós não concordamos com esta posição. Parece-nos que este tipo de letra é tão examinável quanto qualquer outra, para qualquer um dos parâmetros considerados. Albert Derolez, *The nomenclature (...)*, 2020. Charles Higounet, ao falar das escritas cursivas, resumiu muito do que vemos na letra destes dois manuscritos. Dizia que nos séculos XIV e XV as palavras eram escritas quase sem retirar o bico da pena do suporte. Esta tendência acabou por favorecer o desenvolvimento das hastes curvadas. A letra *a* alargou a barriga e perdeu a haste; o *c*, o *e* e o *t* confundem-se com frequência; o *d* experimentou uma forma redonda e fechada; as hastes baixas do *f* e do *s* passaram a ser mais alongadas, o *u* no princípio das palavras adquiriu um formato agudo, que faz com que se confunda com o *b*. Vide também nesta obra o contexto sócio-cultural que originou o aparecimento das góticas cursivas a partir do século XIII. Charles Higounet,

escrita deste género, a rapidez é um predicado de monta. A sua **obliquidade**, corolário do aumento da velocidade da cópia é, sem dúvida, significativa, assim como, o aspeto menos cuidado, e a desordem das letras dentro da palavra e das palavras sobre a linha de texto<sup>57</sup>. A **distância** entre frase e linha de regramento não se pode determinar para o LVBV, pois o pautado pouco ou nada se vê, mas no prólogo do LO conseguimos destringir uma grande aproximação entre a escrita e as suas linhas orientadoras. Em dois textos redigidos a linhas longas, o limite direito da justificação é, com regularidade, desrespeitado, sem que se registre a compressão longitudinal das letras observada, e.g., na CDDM e na CFG. A letra desenhada por uma pena biselada à esquerda, de ponta mais aguçada, confere-lhe, ainda assim, um peso considerável. A proporcionalidade entre as duas: tamanho da letra e tipo de bico da pena, originou uma letra pesada para esta tipologia. O copista outorgou à letra a esperada **angulosidade** da gótica, por meio do corte em bisel de uma ponta de pena estreita. Favoreceu ainda mais o ar retilíneo da escrita quando quebrou as voltas das pernas do *m* e *n*, um apontamento muito típico seu. Prosseguindo com o **alfabeto**, o *u* e o *v* redondo, não fraturam tanto a curva inferior, mas tão-pouco são circulares. As hastes do *d*, *b*, *l*, e *h* não são simples, são abalonadas, continuando em arco em cima e descendo, dando o laço a meio da altura da haste. O copista fracionou, muitas vezes, a pança do *d*. O *s* médio e o *f*, mas neste particular, sobretudo o *s*, por causa do pequeno risco à esquerda, são desenhados em traço contínuo do arco para baixo, delineando a haste e voltando pelo mesmo caminho para cima, i.e., dobrando o traço da haste. O *f*, nalgumas alturas, é desenhado desta forma, noutras, só com o arco e a haste descendente e o traço transversal a ela. O *r* sobressai graças a uma altura e, especialmente, a uma largura, maiores do que seria de esperar, para uma letra de tal configuração. Abre muito, e muito cedo, a separação das linhas na parte superior. É uma tendência que demonstra igualmente quando desenha o *p*, pois inclina muito a parte superior da haste em contraste com a pança. O *e*, muito peculiar, desenha-se no LVBV muito ao jeito do *c*, de tal forma que se confundem: traça-se a linha curva à esquerda e retorna-se ao cimo desse arco para fazer um pequeno traço inclinado à esquerda, de aproximadamente 130°. Este, sendo convexo, diminuto, e estando muito encostado à linha arqueada, não *pede* o fecho da pança, por isso ela

---

L'Écriture, 1959, pp. 102-104. Vide ainda Jacques Stiennon, *Paléographie (...)*, 1973, p. 120; e Bernhard Bichoff, *Paléographie(...)*, 1985, pp. 154-161.

<sup>57</sup> Alphonse Dain mencionava que a inclinação da letra cursiva faz dela uma letra rápida de escrever. Essa rapidez é aumentada pelas ligações que se estabelecem entre letras, acompanhadas de modificações na ordem dos traços (do *ductus*). Alphonse Dain, *Introduction (...)*, 1964, p. 596.

simplesmente não existe. Razão pela qual não é imediata a distinção entre *c* e *e*, embora o traço superior daquele seja mais paralelo ao regramento. Este *ductus* do *e* repete-se no prólogo do LO, porém aqui, com maior repetência, vemos um segundo traço afastado do primeiro e côncavo, quase sempre sem fechar. Nos dois textos o *t* é mínimo, da altura de uma vogal, assemelhando-se a uma cruz com linha vertical e horizontal do mesmo comprimento. No LVBV o último traço do *ductus* do *h*, ao invés de alombado, arrebita a curva transformando-a num bico. Este modo de desenhar o *h* é uma constante para o LVBV, porém, no prólogo do LO só sucede uma ou outra vez. Em ambos o *s* final é habitualmente fechado no arranque e na terminação, parecendo um *b* maiúsculo. Há situações em que delineia um risco curvo à esquerda e outro horizontal a meio, dividindo-o, outras parece que esboça um *b* maiúsculo de haste encurvada. O *j* que não tem valor de *i*, ou o *i* de início da palavra podem ser uma desmesurada esquadria, por comparação com a dimensão das restantes letras. O *a* puxa para cima o princípio da perna. O *g* era debuxado de um só movimento, começando à direita pelo traço superior horizontal, dando a volta formando a pança, subindo e fechando-a atrás, para voltar a descer sobre a mesma linha, conduzindo-a depois à esquerda. Se no LVBV este é o *ductus* preferencial para o *g*, no LO o espaço de escrita é repartido com outro, que nos parece envolver dois passos: barriga e perna em contínuo, e depois em separado, a haste superior horizontal que liga o *g* à letra seguinte. Não demos conta dos finos prolongamentos das pernas do *a*, *e* e *r*, quando no final da palavra, unindo-a à palavra seguinte.



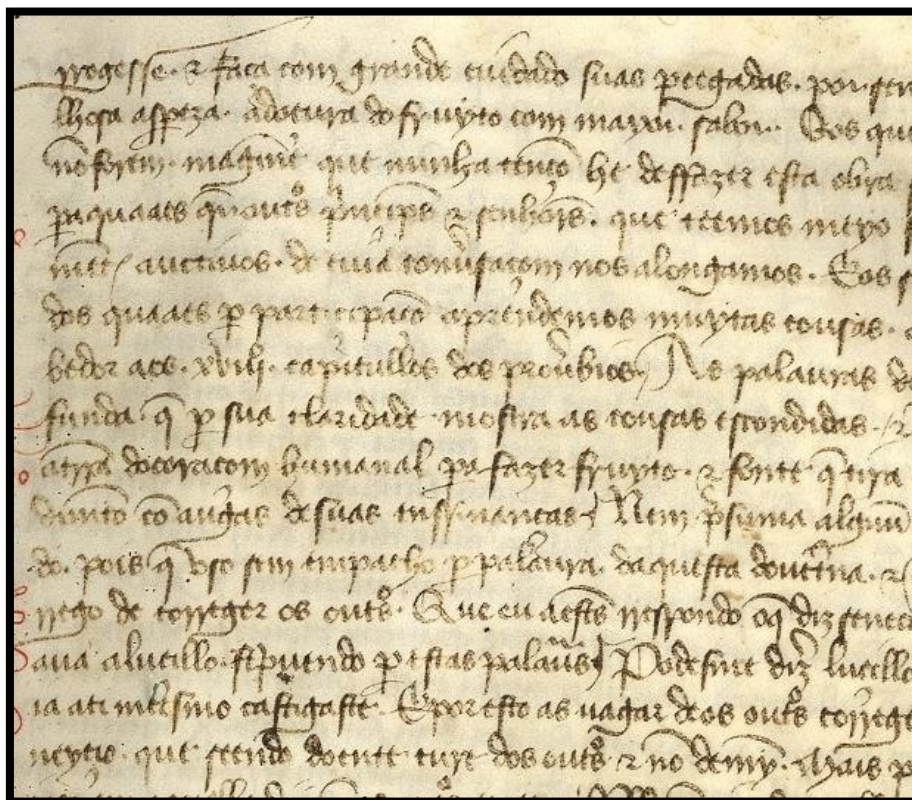


Fig. 21: Fólio 6r do LVBV onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: BMV.

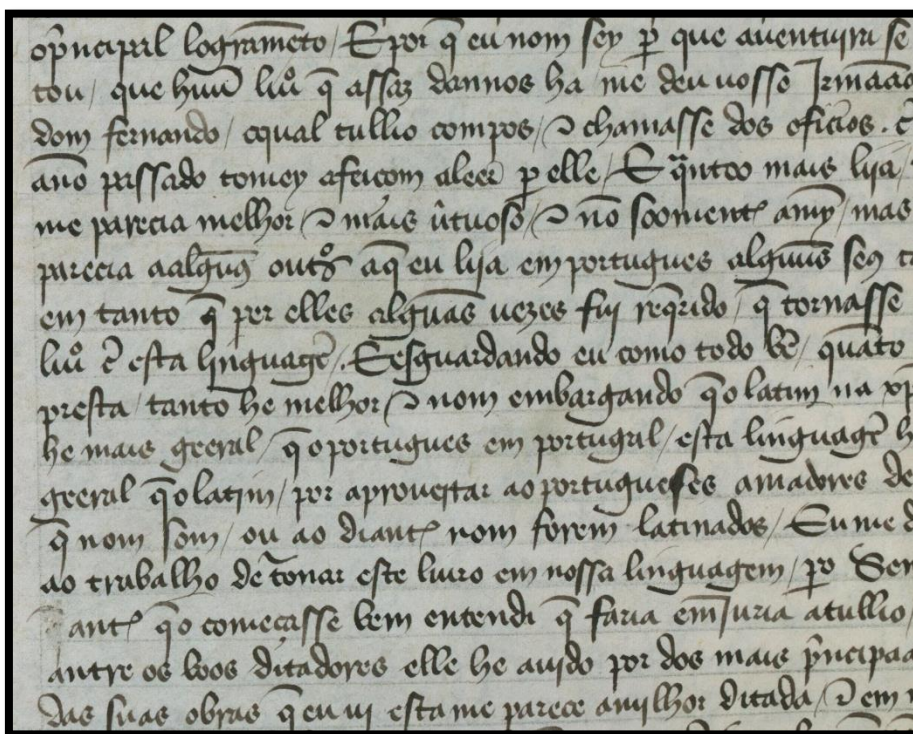


Fig. 22: Fólio 143r do LVBM onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Créditos fotográficos: BRAHM.

Para além dessa ausência temos as **ligações** habituais, para o grupo de oito códices: as hastes superiores horizontais que se unem à letra contígua (*c, g, s, f, t, r* e agora também a laçada do *d*) e as letras redondas que, quando lado-a-lado, sobrepõem parte da curvatura dos seus traços. Nos dois manuscritos todas as outras letras cujo remate estanca junto da linha de texto podem ou não ligar com a letra subsequente. Podemos observar no *y*, no *h*, no *g*, no *z*, ou no *m*, de fim de palavra, uma terminação em traço fino que curva para a esquerda e torna a curvar para a direita, num arranjo muito característico das escritas cursivas, e em particular da letra cursiva joanina<sup>58</sup>. Este remate é demasiado esticado, principalmente, no *g* que inicia a frase junto da margem de dorso, ou naquele que se situa na última linha de texto. Nas góticas *librarias*, não se mudava com tanta frequência a direção das terminações longas que, por norma, só curvavam à direita. O *g* era uma das exceções enrolando, por vezes, a extremidade, como vemos no LCLE. Este (s) escriba(s), a espaços estende(m) as hastes altas de algumas letras da primeira linha de texto, como é também corriqueiro nos códices de góticas *librarias*, do *corpus*, e aqui quer na primeira linha, quer na última. No fim de palavras que acabam em *m*, abrevia-as suprimindo o *m* e puxando para cima a perna da letra final, descrevendo sobre ela um arco. Há outra **terminação**, mas desta feita sem valor de abreviatura, que o copista introduz nas palavras que finalizam com *te*, e que é comum ao LCLE e ao copista 3 da CGEP. Em todos eles o *e* é substituído por uma laçada a traço fino. Sem levantar a pena do pergaminho delineava-se no *y* agudizando o, já mencionado, entortar da segunda haste superior. Há um pequeno prolongamento no derradeiro traço do *e* (em cima), no LVBV, e que surge quando este está sozinho ou no fim da palavra. Não tem correspondência com

---

<sup>58</sup> Apesar de ter centrado o seu estudo em documentos de Chancelaria, e não em livros de fundo literário, Ana Ferreira considera (asserção com a qual assentimos) que: “(...) a letra joanina não se deixa influenciar pelo tipo de documento que está a ser escrito: não há uma relação directa escrita-tipologia, sendo que todos os tipos de documentos são feitos em escrita joanina”. Referia-se apenas à grande variedade dos documentos jurídico-administrativos, mas pela nossa parte, confirmamos a presença da mesma espécie de escrita nos textos literários redigidos e encomendados pelos reis e príncipes de Avis, tanto os de gótica cursiva, quanto os de gótica *libraria*. A autora descrevia da maneira que segue a letra cursiva joanina, o que demonstra que estamos a falar exatamente da mesma letra, independente da espécie de documento onde assenta. Vide sobretudo a questão das hastes baixas com duplo sentido: “(...) algumas letras que têm maiores divergências que outras; saltam à vista as minúsculas *m, h, z, s, r* e *g*; de notar essencialmente os traços oblíquos que continuam a letra abaixo da linha, os quais fazem depois uma curva e outro traço da esquerda para a direita; este acontecimento revela-se também com as letras *h, z* e *x*; outra importante alteração com a letra joanina é por vezes a letra *z*, que aparece deitada sobre a linha; quanto aos *s* e *r*, tornam-se visivelmente mais angulosas e mais caligráficas, letras mais cuidadas que os do reinado anterior; de notar essencialmente as diferenças dos *s* e *r* de final de palavra, uma vez que as de meio de palavra mantêm-se semelhantes, apesar de serem mais cumpridos. Quanto à letra *g*, esta é porventura a letra em que mais se verificam as diferenças, nomeadamente no terceiro traço que compõe a letra, exageradamente grande, normalmente, acabando por se sobrepor, por vezes, às letras da linha abaixo; este terceiro traço raramente fecha na escrita joanina, mantendo-se aberto, fazendo por vezes um ligeiro traço curvo da esquerda para a direita”, Ana Ferreira, *Análise (...)*, 2011, pp. 111-112; 126-128 e 130.

o *e* do prólogo do LO, pois, como já foi dito, neste introito à tradução da obra de Cícero, o último risco do *e* é côncavo e não convexo, logo, não tem lugar essa distensão à direita. De vez em quando juntou ao *s* e *r* finais um arco ou um ondeado que se lhes sobrepõe, a linha fina, para que se distinga dos outros arcos com força de abreviatura. Só no *e* de conjunção com forma de 2, o escriba lhe apôs um arco da mesma espessura do utilizado para abreviar. Conforme havíamos notado para a CGEP, cujo tamanho da letra é igualmente reduzido, não obstante na crónica se trate de uma gótica *textualis libraria*, as dificuldades de **progressão da pena** sobre o pergaminho, que são muito claramente denunciadas pela deformidade das curvas das letras, muito dificilmente se verificam nestes dois livros, resultado, por um lado, das menores dimensões da letra, e por outro, da ponta da pena mais afinada. Por outro lado, não cremos que seja muito nítido o **desgaste** da pena no LVBV. Talvez o que tenha ocorrido em fólhos com as letras mais sumidas, seja um problema da degradação da tinta, cujo apagamento foi ajudado pela fricção entre páginas. Os traços mais espessos deixam, por vezes, entrever o filete branco rasgado no preto da tinta. Contudo, é tão recorrente e em qualquer posição, que não o podemos relacionar diretamente com o desgaste do instrumento de escrita. Quiçá esteja mais associado ao tipo de pena, corte da ponta e tinta, escolhidos e/ou executados pelo copista. Dado o aspeto mais diluído e menos compacto da tinta em questão, é possível intuir, senão quando o escriba tornou a molhar a pena na tinta, pelo menos quando libertou mais tinta sobre o pergaminho (sobretudo do lado carne do pergaminho, como já havíamos referido precedentemente).

#### *Vida e feitos de Júlio César e Crónica Geral de Espanha de 1344 de Paris*

De acordo com Maria Helena Mira Mateus, autora da edição crítica da VFJC do Escorial, a cópia deste códice ficou a cargo de três copistas: o primeiro redigiu os cadernos 1 a 14, o segundo, os cadernos 15 a 24, e o terceiro, os cadernos 25 a 34. Anuímos com esta atribuição, salvo no caso do 15º caderno. Na nossa opinião este caderno foi copiado, não pelo copista 2, mas por um outro copista que interveio meramente neste local. As maiores dimensões das letras, a inconstância na sua largura, espessura e espaçamento entre elas, denunciam uma mão menos metódica do que aquela que nos apresenta o que Mateus chamou de copista 3. São, portanto, na nossa perspetiva, pessoas diferentes. Assim, a distribuição que defendemos é a seguinte: copista 1, cadernos de 1 a 14; copista 2, caderno 15; copista 3, cadernos de 16 a 24; e copista 4, cadernos 25

a 34 (Fig. 21, Fig. 22, Fig. 23, Fig. 24 e Fig. 25). Acresce que aventamos a mão do copista 3 da VFJC como sendo a mesma do copista 2 da CGEP. Lembramos as especificidades mais óbvias deste escriba que, com efeito, não verificamos no caderno 15, mas sim, no intervalo de cadernos de 16 a 24: a notória retilinearidade das hastes altas e baixas, mormente no *s* medial e no *f*, que são muito esticados, e de curva superior muito apertada. Neste códice fizemos ainda outra associação entre escribas do grupo. Acreditamos que o copista 4 da VFJC é o copista 1 da CGEP. Iremos tentar provar estas conexões atendendo, sobretudo, às diferenças entre os escribas 3 e 4 da VFJC, confrontando-as com as parecenças que encontramos na escrita dos copistas 2 e 1 da CGEP. O que é partilhado pelos quatro copistas da VFJC prende-se, em grande medida, e como pensamos ter deixado claro nas análises anteriores, com aspetos transversais a todos os manuscritos do *corpus* e que, por esse motivo, poderiam ser imposição do *scriptorium*, e/ou moda da época. Falamos do tipo de escrita, que é invariavelmente gótica *textualis libraria*, do peso, das ligações e das terminações, e das resistências da pena sobre o suporte. À vista disso, não lhe daremos aqui grande desenvolvimento. Já aquilo que os distingue, muito ligado às qualidades morfológicas das letras, constitui o argumentário basilar à atribuição de certa escrita a determinada mão.

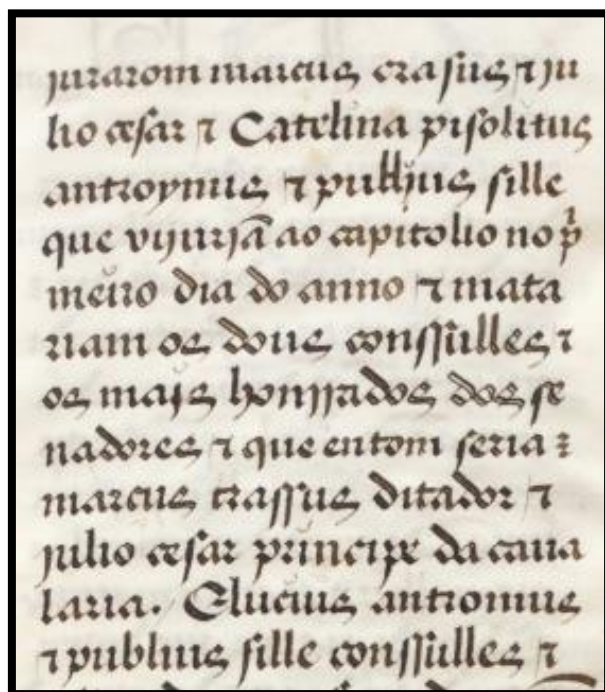


Fig. 23: Fólio 4r da VFJC onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Copista 1. Créditos fotográficos: RBME.



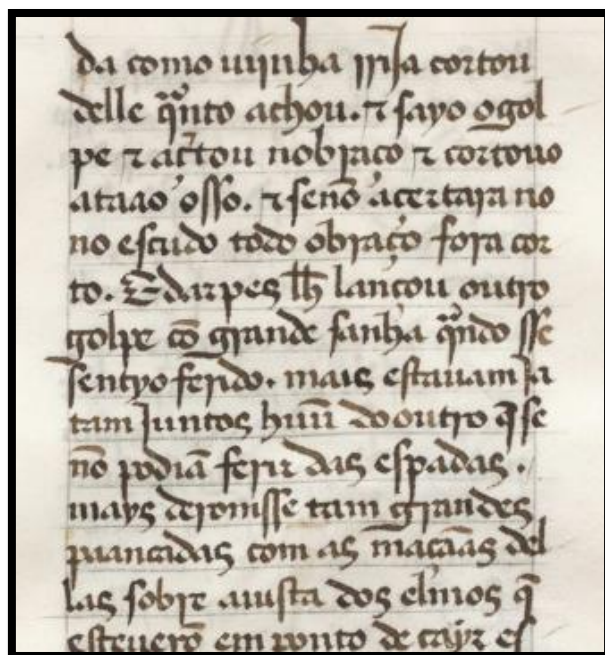


Fig. 24: Fólio 116r da VFJC onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Copista 2. Créditos fotográficos: RBME.

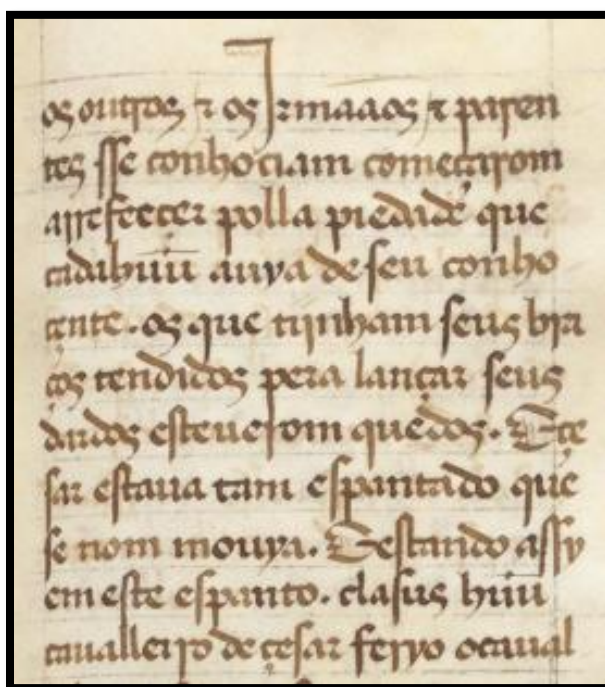


Fig. 25: Fólio 188r da VFJC onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. Copista 3. Créditos fotográficos: RBME.

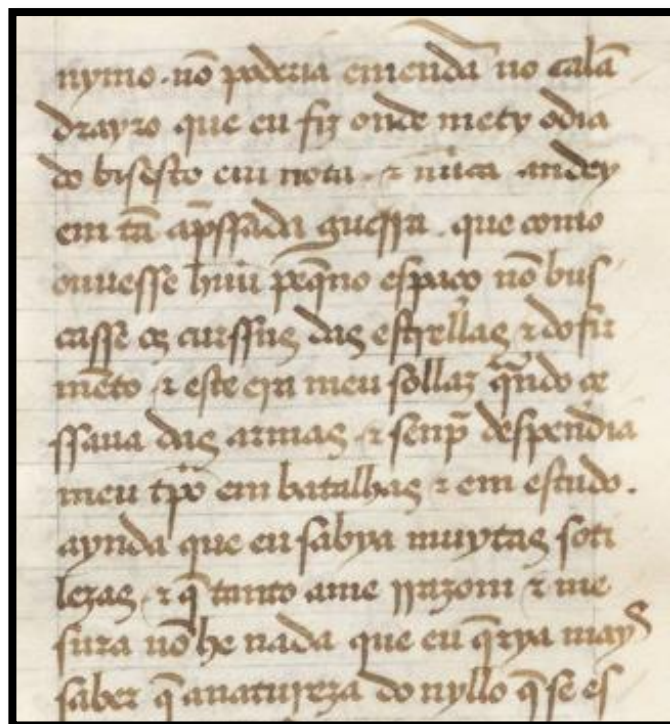


Fig. 26: Fólio 229r da VFJC. Copista 4. Créditos fotográficos: BRME.

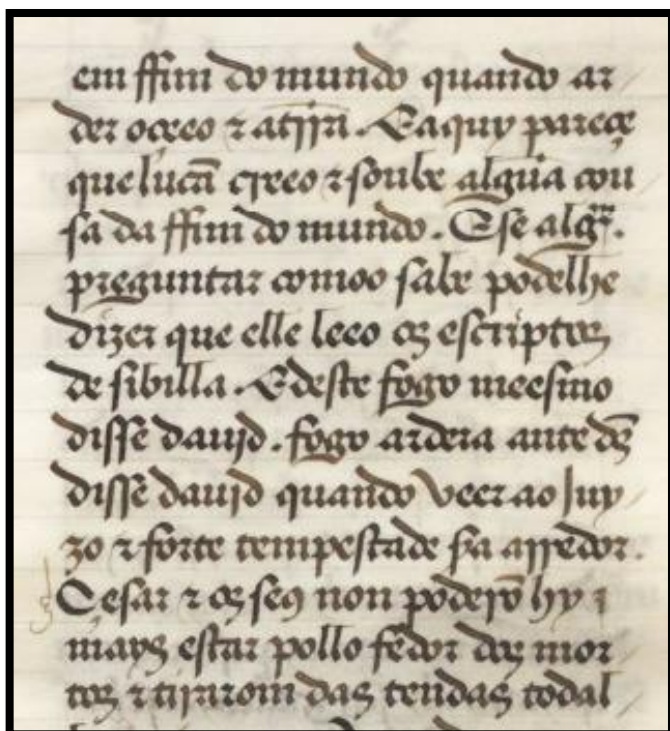


Fig. 27: Fólio 196r da VFJC. Copista 4. Créditos fotográficos: BRME.

O copista 3 da VFJC (2 da CGEP) exhibe uma letra mais curvilínea, sem a conhecida insistência quadrada nas extremidades do copista 1 da CGEP (4 da VFJC), e sem a fratura das panças das letras, ou noutra qualquer traço recurvo. Os ataques às letras

de traço circular, onde se apõe o pequeno traço de marcação, é muito mais vulgar na escrita do copista 4 da VFJC (1 da CGEP), do que na letra do copista 3 da VFJC (2 da CGEP). A haste do *d* é tendencialmente ondeada nos fólhos do 4 (1 da CGEP), e o seu *s* de final de palavra tem uma volta mais encaracolada na parte superior e um arco mais largo na parte inferior. O *t* do 4º copista da VFJC (1º da CGEP) é muito característico: por oposição à haste vertical (apesar de igualmente diminuta) do copista 3 (2 da CGEP) que é larga a todo o comprimento, esta inicia com a largura mínima do bico da pena por esta estar posicionada na vertical. Assim, desce e segue para a direita, acabando num traço horizontal largo. A disposição das letras e das palavras relativamente à linha de texto é mais regular nos fólhos do 3 (2 da CGEP), pois, entre outros fatores que para isso concorrem, a letra do 4 (1 da CGEP) mostra maior cursividade, o que aumenta a rapidez da cópia e, por inerência, potencia a desorientação das letras. As marcas deixadas pela fenda do bico da pena, devido, quer ao seu desgaste, quer à composição da tinta (quicá menos densa, com menor capacidade de cobertura) são, identicamente ao que assinalámos para a CGEP, visíveis a olho nu na letra do copista 4 (1 da CGEP), e praticamente indetetáveis nos textos do copista 3 (2 da CGEP).

Quanto ao copista 1 da VFJC, não tendo, na nossa opinião, comparação com nenhum dos seus colegas do grupo, diremos apenas, sinteticamente, que o seu género de escrita se diferencia dos demais copistas do códice, de um modo genérico, e acreditamos que bastante inteligível, por ter um corpo de letra mais largo do que alto, com um espaçamento maior entre letras. É uma escrita, toda ela maior à largura e menor à altura, e eminentemente mais angulosa e cursiva, e com uma diferença notória entre traços finos e grossos. É o único escriba do grupo que exhibe terminações que ondeiam para cima no *R* final que se assemelha a um 2.

### 3.2. Abreviaturas<sup>59</sup>

As abreviaturas usadas na Idade Média tinham em vista solucionar duas questões fundamentais relacionadas com a escrita: a rapidez da cópia e a poupança de pergaminho. Eram inseridas em textos destinados ao estudo e não à declamação. Tiveram como fonte as abreviações epigráficas romanas e os seus sistemas tironianos, mas, acima de tudo, as

---

<sup>59</sup> Vide para o LCLE e para a CGEP, abreviações, ligações, pontuação e acentos em John Burnam, *Palaeographia Ibérica (...)*, 1925, pp. 221-228.

primeiras abreviaturas realizadas em meios cristãos da Alta Idade Média: as *nomina sacra*, e no campo jurídico as *notae iuris*. O período de ouro das abreviaturas situa-se entre o século XI e o século XV. Foram transportadas dos textos latinos para os textos em vulgar, mantendo quase sempre o seu significado e o seu sistema. Estes sistemas abreviativos na Idade Média são: siglas, contração, suspensão, letras sobrescritas e signos especiais<sup>60</sup>. Não são universais. Certo conjunto é produzido e consumido em determinado contexto. Há, portanto, uma variedade imensa de símbolos de abreviação (de pontuação e acentuação) medievais. Cada sistema funda-se em tendências gerais particularizando depois necessidades e critérios<sup>61</sup>.

Ao observarmos as abreviaturas dos oito códices percebemos que, salvo pequenas oscilações, o repertório é sempre o mesmo para todos os manuscritos em estudo, i.e., é próprio de um local e de uma conjuntura específicos. Vemos o traço, mais ou menos arqueado, sobreposto à palavra que representa a suspensão das letras, i.e., uma ou mais letras são omitidas do final da palavra, ou do final de cada sílaba (suspensão silábica), ou são mantidas apenas a primeira e a última letras da palavra e por vezes algumas do meio. No caso da CDDM e da CFG esse traço está mais perto de um til, e no LVBV e prólogo do LO é muito comprido, pode vir diretamente do final da haste baixa da letra. Na CGEP, o copista 1 utiliza um arco amplo de traço fino com um ponto ao meio, para marcar uma sílaba longa, aguda ou a sua supressão. O copista 4 da VFJC fá-lo de igual maneira, o que constitui mais uma prova de que se trata da mesma mão, pois só nestes textos do grupo os vemos. O LVBV suprime as letras da sílaba final puxando um traço encaracolado acima da última letra da palavra. Faz o mesmo com o *que*, mas em sentido inverso (a partir do final da haste descendente da letra *q*, curvando o traço para a esquerda).

Depois há identicamente, para todos os manuscritos, o duplo til que é símbolo de contração. Existem as letras sobrescritas, o *o*, o *i* e o *te*, o primeiro e o segundo, em lugar de *-ro* no final da palavra (e.g. *outro*, *dentro*), e do *r* combinado com uma vogal, respetivamente. Encontramos o *p* com um traço que cruza a haste descendente e que suprime o resto da sílaba<sup>62</sup>. Demos ainda com um ponto do qual parte em sentido descendente um traço fino oblíquo à direita, a seguir, nomeadamente, do *s* médio, e que

---

<sup>60</sup> Charles Higounet, *Introduction (...)*, 1959, pp. 107-109; Françoise Gasparri, *Introduction à l'Histoire de l'Écriture*, Brepols, 1994, pp. 137-145 ; e Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985, pp. 172-174.

<sup>61</sup> Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 82.

<sup>62</sup> Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985, p. 170.

substitui o *-er*; e com um símbolo arábico semelhante a um 9, que faz as vezes de *-os* (adaptação à língua vulgar do que nos textos latinos substituía *-us*). Muitos símbolos como este derivam das notas tironianas que na Idade Média foram absorvidas pelas *notae iuris*, propagando-se depois às várias escritas documentais, nomeadamente as literárias<sup>63</sup>.

### 3.3. Pontuação

Ao contrário da Antiguidade Clássica, em que os sistemas de pontuação eram simples e muito limitados, na Alta Idade Média, salvo raras exceções os sistemas estenderam-se a uma multiplicidade de símbolos. O ponto de interrogação foi criado na corte de *Charlemagne*, consistia num traço ondeado e tinha uma conotação musical. Os copistas da Península Ibérica faziam distinção entre frases interrogativas<sup>64</sup>. Por vezes colocavam um acento de circunflexo, um pouco diferente do comum, sobre a última palavra da frase. Pensamos que a interrogação não foi usada pelos nossos copistas. A pontuação podia ter uma função auxiliar, ou da estrutura gramatical da frase ou da entoação certa que se devia dar à frase.

A Baixa Idade Média trouxe algumas novidades aos sistemas anteriores que foram evoluindo desde a Baixa Antiguidade e que respondiam pelo nome genérico de *Distinctiones* ou o Sistema de *Distinctiones*<sup>65</sup>. Um ponto, denominado *punctus* começou a ser introduzido, assumindo diferentes posições em altura sobre a linha. A cada uma dessas posições correspondia um valor distinto de pausa. Mais tarde, o sistema foi profundamente modificado quando irlandeses e anglo-saxões se converteram ao cristianismo e iniciaram um grande ciclo de traduções de textos em latim. Para facilitar a sua compreensão dedicaram-se à pontuação e criaram um sistema inovador que passava pela repetição do mesmo símbolo ou a junção de símbolos diferentes, cuja aceção estava associada aos diversos níveis de pausa. O final da Idade Média trouxe consigo a novidade a que os paleógrafos chamam de pontuação *positurae*. Esta já não tem que ver com o nível que ocupa no espaço interlinear, nem com o número de repetições, mas com a forma

---

<sup>63</sup> Vide Eduardo Borges Nunes, *Abreviaturas paleográficas portuguesas*, 3ª ed., Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1981.

<sup>64</sup> Vide Jean Vezin, *Le point d'interrogation, un élément de datation et de localisation de manuscrits*, in *Scriptorium*, n.º 34, 1980.

<sup>65</sup> Raymond Clemens, *Introduction (...)*, 2007, p. 83, cit., Janet Bately, Michelle P. Brown and Jane Roberts, *A Palaeographer's (...)*, 1993, pp. 47-91.

do(s) próprio(s) signo(s). Os manuscritos, mesmo os seculares, empregavam o *punctus* que podia ter muitos valores de pausa. Mas a principal invenção foi a barra à direita, nomeada de *virgula suspensiva*. Existiam, tal como vemos no *corpus*, variadas combinações entre ponto e barra, cada qual com o seu significado em termos de paragem<sup>66</sup>.

Desde a Antiguidade que se marcava o parágrafo por um traço horizontal ou dois traços formando um ângulo reto. Na Idade Média podemos encontrar esse signo comutado pelo caldeirão ou pelo símbolo de parágrafo<sup>67</sup>. No grupo de códices, apenas com uma pequena exceção, o sistema de pontuação é sempre igual. É composto por ponto; traço oblíquo à direita; ponto e traço oblíquo à direita ou à esquerda, ou sobreposto ao ponto; e caldeirão. No LVBV e no prólogo do LO achamos outro símbolo para assinalar parágrafo, os tais dois traços em esquadria, mencionados por Bischoff<sup>68</sup>.

### 3.4. Metrologia - *Graphoskop*<sup>69</sup>

#### *Crónica de D. Duarte de Meneses*

A **altura do corpo da letra** localiza-se entre os 3 e os 5mm. O desvio padrão (DP) médio global é de 0,4mm. Este valor tão pequeno de variação é devido a médias parciais e média global muito em volta dos **4,5mm**.

O **ângulo de inclinação** que foi medido no corpo das letras, excluindo as hastes, está em média muito próximo dos 70°, i.e., pende ligeiramente para a direita, o que confirma a **curividade** desta escrita, que é **ligeira**. O **DP médio** é de 16mm, o que se pode considerar **baixo**, num intervalo angular que pende entre os 0 e os 90 graus, i.e., há constância nestes valores.

---

<sup>66</sup> Idem, pp. 83-88.

<sup>67</sup> M. B. Parkes, *Pause and Effect : An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, United Kingdom, 1992; Scribes, *Scripts and Readers: Studies in the Communication, Presentation and Dissemination of Medieval Texts*, London, 1991, pp. 1-18; Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985, pp. 187-191.

<sup>68</sup> Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985.

<sup>69</sup> Vide exemplos de tabelas de medições no anexo n.º 12.

O **ângulo das hastes baixas** é em média de 71°, isto significa, que há uma tendência considerável para a **obliquidade**, embora **não muito extremada**. Em 17 medições, realizadas no fólho 6r, 9 (mais de metade da amostra) são iguais ou aproximadas a 90°. Para sermos mais exatos, esta vizinhança ocorre em metade ou pouco mais de metade, das três amostras em cada fólho. Aquelas que denominamos de aproximadas andam entre os 80 e os 89 graus e estão relacionadas com a cursividade da letra. As hastes mais diagonais situam-se entre os 45° e os 50° e pertencem ao *y* e ao *s* final. Estas são, em qualquer circunstância, *naturalmente cursivas*. O intervalo entre os 80° e os 89° é muito incidente e de valores, logicamente, chegados, mas variados, e corresponde à maioria da amostra: *q*, *p*, *f*, *s* médio e *r* de perna longa. A haste baixa, levemente inclinada à esquerda, que por vezes também se verifica, só foi registada uma vez. Existem, claramente, dois grupos de ângulos: os de 90° ou um pouco inferiores, i.e., hastes retilíneas ou de fraca cursividade; e entre os 45 e os 50° que não são testemunho de marca distintiva do copista, apenas assinalam uma inclinação normal das hastes baixas do *s* final e do *y*, própria da gótica *textualis libraria*. O **DP de 21° é sintomático desta bipartição da amostra**, mas que, ainda assim, não é tão notória como poderia ser se a orientação das hastes baixas se tivesse colado um pouco mais ao ângulo reto.

No **ângulo das hastes altas** há que ter em consideração, em primeiro lugar, que também aqui, existem duas realidades distintas que não são misturáveis: as hastes do *d* e as das restantes letras da amostra, *l*, *b*, e *h*. A grafia destas letras dita que para uma delas a haste seja desenhada em sentido oposto às demais. Logo, sinalizámos três grupos principais de ângulos: o dos 80 aos 89°, o dos 90° e o dos 90° aos 150°. O maior é o dos 90°. Este valor exato de **haste retilínea** surge em metade ou mais de metade das vezes nos dois primeiros fólhos da amostra e em menor número, com maior prevalência dos acercados 84, 85, 86, 87, no fólho do fim do códice, o 204r. Isto significa que existe **maior cursividade no final da cópia**. Os ângulos entre os 90 e os 150 graus são feitos pela haste do *d*. Quanto mais obtuso o ângulo, mais deitada a haste, i.e., mais paralela à linha de texto. Registámos uma variação assinalável entre os limites deste intervalo, o copista **tanto levanta quanto deita a haste do *d***. A quantidade de hastes retilíneas parece diminuir com o avanço do texto, e com o aproximar do final do códice. Entre os 80 e 89 graus estão as hastes com ligeira inclinação à direita, como as do *l*, do *b* e do *h*. É bem mais frequente a opção por **hastes retas à altura**, do que no **prolongamento inferior**, onde se usa mais o **declive**.

No espaçamento entre palavras pudemos verificar duas situações: o copista deixa mais espaço entre as palavras de início do códice, do que nas do fim, e isto reiteradamente nos três fólios da amostra. Vai apertando cada vez mais as palavras na linha de texto, do começo do fólio para o final. E a compressão foi deveras significativa. Passámos de uma média global de distâncias de 6,7mm, na terceira linha de texto, para outra de 0,9mm, na vigésima primeira linha. Ambas as situações podem traduzir uma situação habitual no processo de cópia: **alargar o intervalo entre palavras no começo** de um novo fólio e ir **estreitando à medida que a cópia avança**, consciente ou inconscientemente, com vista à rentabilização do espaço disponível na caixa de texto.

As **hastes baixas** medem, em média, cerca de 3mm, medição que devido ao posicionamento defeituoso do fólio aquando da digitalização, ou do entortar da caixa de texto em resultado de cozimento de cadernos e/ou aparamento de fólios desastrosos para a estabilidade do códice (levados a cabo em encadernações posteriores), nem sempre é exata, mas antes aproximada. O **DP médio geral é residual**, com um valor de 0,3mm.

As **hastes altas são mais pequenas que as baixas**. O copista prefere alongar as pernas descendentes das letras. Os números sugerem uma leve descida da média do comprimento destes traços superiores do princípio para o final do códice. A variação das medidas não é muito importante, demais que é em média cerca de 0,3mm para os fólios amostrais, mediano e último.

A medida da **largura das letras** foi retirada sempre da segunda linha de texto, numa sequência de letra sim, letra não, uma vez que o programa informático não contempla este parâmetro. Fizemos uso da ferramenta *espaçamento entre palavras* para determinar a largura das letras. Como as linhas que assinalam a zona a medir não se relacionam bem com linhas vizinhas, muito achegadas ou sobrepostas, tivemos de nos restringir a este critério de letra sim, letra não. A largura das letras é **muito regular**, em torno dos 3mm. A média geral das medições dos três fólios é também este valor. O **DP** é sempre inferior a 1mm o que atesta essa constância. Em termos médios ronda os **0,8mm**. Está claro que este resultado é afetado pelo tipo de letras presentes na segunda linha de texto de cada fólio, bem como o número de vezes que, nesse local, se repete determinada letra, de largura mais ou menos perto da média. Esta questão não se coloca quando medimos a altura. Há uma idiossincrasia dimensional na largura que não tem paralelo na altura, como já referimos. Mas ainda assim é nítida a tendência para os 3mm.



Em áreas cerca de 64mm de largura e 56mm de altura, a percentagem média (para os três fólhos) de **pixéis pretos** calculada pelo *plug-in* foi de **30,6%**. A média global do **DP é de 2%**, i.e., na amostra a mancha gráfica mostra-se sem grandes alterações.

A **unidade de regramento (UR)** é, em média, de **7,3mm** com um **DP**, em média geral de **0,4mm**. Ambos os resultados conferem com o valor mensurado, com régua, no local, sobre o fólho 43r, e que foi de 7,6mm. Apesar de haver mutabilidade nas dimensões das UR, ela é perfeitamente normal, em tratando-se de um trabalho manual.

### Crónica dos feitos da Guiné

A **altura do corpo da letra** aumenta em 1mm/1,5mm, do fólho 8r para o fólho 157v. No total da amostra as médias parciais passam de 4,16mm (no primeiro fólho da amostra) para 4,95mm (no último fólho da amostra). Ainda assim, tal qual a letra da CDDM, as medidas oscilam entre os 4 e os 5mm, com um **DP médio global de 0,3mm** (superior em 0,1mm ao da CDDM). **A média global das medições é, pois, igual nas duas crónicas: 4,6mm.**

O **ângulo de inclinação** tem uma média global de 59° o que indicia um declive à direita e confirmando, portanto, a **curvidade não exagerada da letra, mas superior à da CDDM**. A média parcial, e por consequência a total, são aumentadas devido à presença de ângulos de 90°, ou superiores a 90°, em cada um dos fólhos amostrais, e que correspondem à medição do *m*, que por vezes apresenta pernas que inclinam à esquerda. Só por essa razão temos um DP médio global um pouco mais elevado do que 19°, mas sem o significado que lhe atribuímos nas medições de régua, pelos motivos mencionados anteriormente.

No **ângulo das hastes baixas**, metade ou mais de metade da amostra apresenta ângulos retos. No fólho onde observámos **uma percentagem um pouco inferior de ângulos a 90°**, temos quatro valores entre os 84 e os 85 graus que revelam uma mínima inclinação à direita. Os números entre os 30 e os 40 graus dizem respeito a hastes descendentes que são *naturalmente* oblíquas: as do *s* final e as do *y*. Se retirássemos estas últimas medições da amostra, a média iria resultar num valor muito aproximado, à décima ou à centésima do ângulo reto. Uma média e um DP globais de 74,5° e 22,3°, respetivamente, espelham bem a existência destes dois *clusters*.

No ângulo das hastes altas há, como foi já notado para o códice anterior, dois grupos distintos de dados que remetem para traços superiores de sentidos diametralmente opostos: o grupo dos *d* e o grupo dos *l*, *b* e *h*. O primeiro mostra resultados entre os 120° (hastes mais levantadas) e os 160° (haste quase paralela à linha de texto); o segundo centra sobremaneira os valores nos 90°, havendo ainda alguns, poucos, na ordem dos 80°, que estão ligados a uma ténue inclinação à direita. Logo, afora as hastes do *d* que se posicionam alternadamente entre os 90 e os 180 graus (sendo esta a sua orientação habitual, dentro do estilo das escritas góticas *librarias* e *cursivas* que se exibem neste grupo de códices), as restantes letras de hastes altas da amostra evidenciam uma **propensão para retilinearidade**.

O valor do **espaçamento entre palavras** situa-se entre os 0,7 e os 0,8mm no conjunto dos dois primeiros fólhos da amostra (8r e 81v). No último fólho, o 157v, notámos, no início, na 3ª linha de texto, uma contração dos intervalos entre palavras, que se revela numa média parcial de 0,5mm. Mas ao chegarmos à linha 21 assistimos a um alargamento destas zonas, em média, de 0,4mm, perfazendo 0,9mm. Pela observação direta dos fólhos percebemos que o que aconteceu com o 157v, foi um aumento intencional da distância entre palavras, com o objetivo de se evitar espaço de sobra no fim da frase. Tem que ver, portanto, não tanto com a predisposição quase que inconsciente de ir apertando os intervalos entre palavras à medida que se avançava no fólho, mas antes com aquilo que também falámos na análise morfológica: a gestão, esta bem mais consciente, do número de palavras por linha de texto de modo a impedir, na medida do possível, ou a lacuna branca no final ou a quebra da palavra para a linha seguinte. Estes dois tipos de gerência da área disponível por linha de texto ocorriam ambas ao mesmo tempo, no mesmo fólho, umas vezes impondo-se uma, outras vezes a outra. De qualquer forma, o **DP médio global** atesta a fraca expressividade dessa variação específica do 157v, exibindo um valor de **0,2mm**.

As **hastes baixas** têm um comprimento médio global de 3mm, sendo que a média do último fólho da amostra, o fólho 157v, por oposição aos dois primeiros, desvia-se dos 3mm médios em cerca de 0,6mm. **As hastes baixas são ao longo de todo o 157v, maiores do que aquelas mensuradas nos fólhos 8r e 81v**. O fólho 81v, por seu turno, tem a particularidade de a dimensão destes traços inferiores aumentar à medida que descemos no fólho. Mas em termos globais o **DP não é relevante** (0,4mm).

Nas **hastes altas** o **máximo está no fólio 157v**. Isto não se reflete no valor da média porque os restantes valores são bem inferiores ao máximo, portanto, esta realidade só transparece no DP parcial que é o maior dos três fólios. Como já sucedeu para outros parâmetros, o 157v volta a ser o fólio da amostra a apresentar números maiores. O fólio 81v é o mais constante nas medidas destas hastes, com um DP de 0,1mm. A **média global** dos comprimentos é de, aproximadamente, **1,8mm**, que mesmo com a maior variação do 157v acaba por espelhar bem a realidade da amostra.

A **largura das letras** encontra-se **entre os 2 e os 5mm**, sendo que igual ou superior ao máximo só algumas medidas dos fólios 157v e 81v, respetivamente. Por outro lado, mínimos de 1,... também os observamos apenas nestes dois fólios. No fólio 8r o intervalo de valores cinge-se a uma diferença entre 2 a 4mm, sem nunca se atingir os 5mm. A **maior constância dos números** neste **primeiro fólio** é visível no DP médio, de 0,5mm, por oposição aos 0,9mm dos fólios 81v e 157v.

Quanto à **superfície escrita**, as **cifras mais baixas** de cobertura da área de texto são as do **fólio 8r**. O máximo de 40%, acima da média das percentagens destes três fólios, que anda na casa dos 30%, encontra-se no fólio 81v. Por este motivo é o fólio que nos dá uma média e um DP superiores. O DP médio global é de 1,4, pois o intervalo de valores é amplo: vai dos **32% aos 40%**. A percentagem média global de preenchimento é de 36%. Estes resultados foram retirados de áreas entre os 3200 e os 3600mm<sup>2</sup>.

A **unidade de regramento** ronda os **7mm**, pendendo, em todos os fólios, ora para mais perto de 7, ora para mais perto de 8. O fólio onde mais vezes se **aproxima de 8mm** é o **fólio 157v**, o que coincide com os valores maiores que achámos para o desenho das letras, e que mencionámos atrás. A unidade de regramento tem um **DP médio global** muito pequeno de **0,2/0,3mm**, i.e., as medidas, apesar da variação que apresentam são satisfatoriamente corretas, sobretudo ao nível visual, que no fundo, era o que mais interessava ao copista.

#### *Crónica Geral de Espanha de 1344 de Lisboa*

A **altura do corpo da letra** é **ligeiramente maior no fólio 285r**, do que nos dois fólios da amostra que o precedem. Se nestes dois as medidas se encostam mais aos 4mm, naquele avizinham-se dos 5. A média global é, então, de 4,4mm. O DP médio global não

é significativo. É mais expressivo, o parcial, do **fólio 285r**, onde **do início** da caixa de texto, para o meio, e depois **para o fim**, há uma **variação entre 0,8mm e 1mm**.

A escrita tem um **ângulo de inclinação** sempre próximo dos 70°. A **cercania** dos valores a esta **média global** comprova a **regularidade** da letra do códice. Os DP médios achegados corroboram a ideia.

O **ângulo das hastes baixas** dá-nos um valor médio global de 75,5°, onde os **ângulos de 90°** comparecem em quantidade apreciável, em cada fólio da amostra. Os ângulos retos surgem sempre ladeados pelos outros, costumeiros, de oitentas e muitos, e ainda pelos de noventas e poucos. Uns e outros dizem respeito a ténues inclinações, à direita, e à esquerda, respetivamente. Depois temos o habitual intervalo entre os 40° e os 50° que está associado às hastes descendentes do *s* final e do *y*. Como foi dito para os códices anteriores, o DP médio global não traduz com exatidão a realidade dos resultados, pois é inquinado pela existência destes dois *clusters*.

As médias globais são muito afetadas pela questão dos dois grupos (*clusters*) distintos de letras, também no que toca à orientação das suas hastes altas. Logo, o seu valor não é o importante. Relevante, sim, é percebermos que as médias parciais, independentemente da cifra que apresentam são próximas, i.e., dentro de cada fólio as amostras recolhidas fornecem-nos, de modo constante, uma análoga sucessão de medidas. O destaque das **hastes superiores retas** é de sublinhar e atesta a retilinearidade da escrita deste códice, sobretudo, da linha de regramento para cima. Já na direção inversa, abaixo da linha, as inclinações, embora surjam com maior frequência, demonstram igual tendência, são reduzidas e pontuais.

No **espaçamento entre palavras** a **média global é de 1,4mm** que é o valor em torno do qual gravitam as medidas nos três fólhos da amostra, de forma sistemática, sem que haja lugar a compensação de uns números por outros. O DP médio global é reduzido o que suporta a asserção. O DP médio parcial mais elevado é o do fólio 285r. Isto deve-se ao facto de neste fólio, a aleatoriedade ter ditado um intervalo mais amplo de valores, com mínimos muito apartados da média, na 3ª linha do fólio.

O comprimento das **hastes baixas** anda em torno dos **3mm**, com uma média global de 2,9mm. Os DP médio parcial e global não são expressivos.

As medições das **hastes altas** estão, genericamente, perto dos 2mm, conforme indica a média global de 2,2mm. Os DP médios parciais, na ordem dos 0,2/0,3mm são

sintomáticos de uma grande **regularidade no tamanho da letra à altura**, tal como havíamos visto em relação à altura do corpo da letra.

Na **largura da escrita**, o intervalo de valores corre de **1mm até 6,9mm**, se contarmos com os três fólhos da amostra. Entre os dois primeiros a variação dá-se entre 1mm e 5mm. É o último fólho, o 285r, que apresenta um máximo muito distante da média. Por esse motivo possui uma média e um DP parciais, um pouco superiores aos outros dois fólhos. Como é fácil de perceber, para a largura da letra, o DP médio global é maior do que os desvios médios globais que temos vindo a observar nos outros parâmetros de análise, dada a sua especificidade que está associada à multiplicidade intrínseca das formas de letras. Conforme diz Ezio Ornato, um *i* vai ser sempre mais estreito do que um *m*<sup>70</sup>.

A **superfície escrita**, em áreas que rondam os 7000 e os 8000mm<sup>2</sup>, selecionadas nos três fólhos da amostra, anda perto dos 26,5%, para os fólhos 155r e 285r. O primeiro fólho, o 5v, apresenta uma média parcial inferior a 24%. Apesar destes resultados nas médias parciais, o DP médio é bem mais elevado nos fólhos 5v e 285r:  $\approx 1,4\%$ , ao passo que no fólho mediano 155r iguala aproximadamente os 0,6%. O **fólho 155r** é o fólho da amostra com **menos espaços brancos** e onde essa característica é mais constante. A menor concentração de tinta no fólho 5v pode ter que ver com o fenómeno já notado noutras ocasiões, de um maior espaçamento entre palavras, na abertura dos códices, e identicamente, no início dos fólhos, ou mesmo no início dos cadernos. No caso deste códice, o **reduzido preenchimento da superfície**, não está refletido nos números da largura das letras, nem no espaçamento entre palavras. **Reportará**, com certeza, à **área livre** deixada pela diferença **entre a altura do corpo da letra e a linha superior do espaço interlinear (unidade de regramento)**.

As medidas que, no local, tirámos à **unidade de regramento** situam-se entre os 8,5mm e os 8,7mm. A média global da nossa amostra está nos 8,2mm, pois enquanto nos fólhos 5v e 285r temos valores superiores a 8mm, os números do fólho 155r, só uma vez ultrapassam essa fasquia. O DP médio global é muito reduzido e repercute a harmonia das cifras, pelo que podemos falar numa **preparação cuidada dos fólhos para a escrita**.

---

<sup>70</sup> Vide nota de rodapé n.º 32.

### Crónica Geral de Espanha de 1344 de Paris

Partimos do pressuposto defendido por Lindley Cintra e com o qual assentimos, de que este códice foi escrito por três copistas. Assim, e tendo em conta as limitações de tempo, não escolhemos três fólhos por copista (como era, a princípio, nosso propósito), mas três fólhos para todo o códice, cada qual representativo de um escriba.

A **altura do corpo da letra** é muito **regular** dentro da amostra. A média global indica perfeitamente o que olhando para as tabelas dos resultados podemos inferir: uma altura média do corpo da letra de **3mm**. Ligeiramente inferior, **por volta dos 2,...mm**, está a letra do **copista 2**, representado no fólho 35r. A letra do fólho 189r, i.e., do **3º copista**, é a de corpo mais alto, normalmente **superior a 3mm**. O corpo da letra do **copista 1** é a que **mais varia** entre os **2 e os 3mm**, situação que se certifica através do maior DP parcial da amostra.

O **ângulo de inclinação dos dois primeiros fólhos (1º e 2º copistas)** é mais baixo – na ordem dos **50º** – do que o mesmo ângulo no texto do **3º copista**, que possui uma média de **60º**. Mas se atentarmos ao DP parcial desse fólho 189r, que é o maior dos três fólhos da amostra, percebemos que a dita superioridade da média se deve a um valor máximo de **97º** que corresponde a um *m* inclinado à esquerda. A diferença está também associada a um grande número de medidas, na casa dos **50º**, ao passo que nos outros dois fólhos o protagonismo dos máximos se divide, ou é mesmo inferior, ao dos ângulos na ordem dos **40º**. A **média global** é cerca de **56º** e o DP médio global de **18º**, cujo valor mais elevado (por comparação com parâmetros de distâncias), se explica, como para todos os outros códices, pela disparidade entre os ângulos retos e agudos (os supracitados dois *clusters*).

No **ângulo das hastes baixas**, a média parcial do fólho 6v é cerca de **71º** e está consideravelmente distante da média dos outros dois fólhos que gira em torno dos **76º**. Isto tem que ver com algumas hastes do *s* final e do *y*, que como é sabido têm uma grande inclinação inata à direita. A existência desses mínimos (entre os 30 e os 50 graus) está bem patente no DP médio do fólho 6v, que é mais elevado que o DP médio dos outros dois fólhos, e inclusive do que o DP médio global. Observámos que as outras hastes têm maior inclinação à direita no **fólho 189r**, ainda que a **tendência seja o ângulo reto**; e com menor inclinação à direita e até inclinação à esquerda, no fólho 35r. Há um maior número de declives à direita, no **fólho 6v**, onde os ângulos são genericamente **mais oblíquos do que retos, tal qual** sucede no **fólho 35r**.

As **hastes altas** do **fólio 6v** têm, por norma, uma **inclinação que não é propriamente reduzida**. No **fólio 35r**, afora os ângulos das hastes dos *d*, todos os outros são **retos**. Por isso possui o menor DP parcial. O **fólio 189r** apresenta, à imagem do 35r, a maioria das hastes **retas**, mas com tantas outras a mostrar um **declive à esquerda**. A obliquidade das hastes dos *d* é mais normalizada no fólio 35r. Estes resultados indiciam fortemente a presença de três mãos distintas neste códice.

No **espaçamento entre palavras**, os DP parciais são idênticos, da linha de início de texto para a linha do final. As médias parciais são muito semelhantes nas duas linhas para todos os fólhos da amostra, sendo que são quase iguais, no caso do 189r, o fólio que apresenta uma média menor de 0,73mm. Estas médias, não enviesadas por nenhum máximo ou mínimo muito afastados, mostram-nos, sem deturpação, a realidade destas amostras: valores mais variados para os **dois primeiros fólhos, entre 0 e 2mm** e mais **achegados a 0,... no fólio 189r**. Isto é observável tanto na 3ª linha, quanto na 21ª, sem variação significativa, como dissemos, de alto a baixo dos fólhos.

As **hastes baixas**, no fólio 6v, alternam entre os 2 e os 3mm, com um DP médio parcial de  $\approx 0,4$ mm. No fólio 35r, os valores gravitam todos em torno dos 2mm, também com um DP reduzido de 0,4mm. O fólio 189r tem um máximo afastado destes intervalos, nos 4mm. Por conseguinte, a média é ligeiramente maior e o DP médio parcial, significativamente maior. Os valores médios globais reproduzem bem as circunstâncias individuais de cada fólio, pois não há grandes diferenças entre si: **média de 2,9mm e DP inexpressivo de 0,5mm**.

Como temos visto em todos os códices, até aqui examinados, as **hastes altas** são invariavelmente mais pequenas do que as baixas. As medidas do fólio 6v variam entre 1 e 2mm; as do fólio 35r giram em torno dos 2mm; e as medidas do fólio 189r, em volta de 1mm. Isto é diretamente representado pelas **médias** parciais, assim como pela **global** que é de **1,8mm**. O **DP médio é reduzido** em todos os fólhos da amostra. O maior é o do fólio 6v, uma vez que, como foi dito, é mais dado a oscilações, mas de qualquer modo sem ser de considerar.

A **largura das letras** é muito semelhante para os três fólhos (copistas). Situa-se entre 1mm e 3mm no fólio 6v; e entre 1mm e 4mm nos fólhos 35r e 189r. A média global retrata com precisão o que se passa com as medições da amostra. A média global da largura é de 2,7/2,8mm e o DP médio global de 0,7mm, pois como notámos os intervalos

de valores são grandes. Isto significa que em termos de largura de letra **não se denota grande diferença** nas mãos dos três copistas, bem pelo contrário.

Quanto à **superfície escrita** o **DP médio do fólio 6v é muito grande: 9,6%**. **Do princípio do fólio, para o meio e fim**, a diferença na percentagem de preenchimento é de 20%. Nesses dois locais, meio e fim do fólio, observámos um dos mais altos percentuais de ocupação do pergaminho no grupo dos oito códices (também acontece na CFG): 40%. Nos **outros dois fólhos**, não obstante umas **mínimas discrepâncias**, o número médio é de 30%. No 6v, e apesar do máximo, os valores gerais estão em concordância com o que extraímos dos outros fólhos já examinados. Os resultados foram retirados de áreas com cerca de 4000mm<sup>2</sup>.

A **unidade de regramento** anda maioritariamente na casa dos 5mm. No fólio 35r ultrapassa esse valor para os 6mm, que aqui é o resultado mais frequente. Os fólhos 6v e 189r estão ambos muito perto da média global de 5,7mm. Aparece nestes fólhos o valor por nós obtido localmente, de 5,9mm (fólio 101r). As variações são mínimas, como atestam os **DP médios parciais e global de 0,3mm**. Embora se trate de três pessoas diferentes acreditamos que cada qual regravava os seus cadernos **obedecendo às orientações do encomendante/responsável do scriptorium**, daí a fraca variabilidade dos resultados gerais.

#### *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*

A **altura do corpo da letra** tem uma **média global de 3,7mm** que está em linha com a realidade dos resultados individuais. As médias parciais são idênticas e o DP médio parcial e global é ínfimo ( $\sim=0,2$ mm), sendo que ocorreu no fólio 86v a situação inusitada de um DP de 0. Esta **normalidade nos três fólhos que representam dois textos distintos**, comprovam a tese de que foi a mesma mão que copiou ambas as obras literárias reunidas neste códice.

Os **ângulos de inclinação** da letra atestam a **cursividade ligeira da letra**, com valores que se posicionam quase sempre entre os 30° e os 60°, com predileção pelos 40° e 50°. Os 90° são uma minoria. Os 30° só os sinalizámos no fólio 5v. Neste e no fólio 94r registámos ângulos um pouco superiores a 90° que traduzem a inclinação do *m* à esquerda. Pelo elevado número de ângulos na ordem dos 50 graus, no trio de fólhos, a média global é de 59,7°. O DP médio maior no fólio 5v tem justamente a ver com a ocorrência de



mínimos a 30°. DP parciais de 15 e 14 (sempre acima de 10 nos ângulos, por comparação à medida de distâncias, como sabemos), como vemos nos outros dois fólhos (86v e 94r), que correspondem a intervalos de valores que vão dos 30°/40° aos 90°, denunciam a **(ir)regularidade da letra, sem distinguir os dois textos.**

O **ângulo das hastes baixas** é, sobretudo **reto no fólho 86v**, onde as hastes descendentes do *s* final e do *y* se situam próximo dos 50°. As hastes destas duas letras deram ainda à amostra um mínimo distante de 37°, o que provocou um aumento no DP médio parcial, tornando-o maior do que o DP médio parcial dos outros dois fólhos da amostra. O **fólho 94r** também apresenta uma maioria de ângulos retos, e um caso de inclinação à esquerda. O fólho 5v mostra mais pernas de letras com leve inclinação à direita, e tem um mínimo afastado de 39,8°. O DP médio global é de cerca de 20° e a média global de cerca de 75°. Há uma maior variação, não resultado de eventuais jeitos diferentes de escrever, mas de dois grupos de letras com hastes baixas de naturais posições diversas. A média global que se aparta em aproximadamente 20° do ângulo reto deve-se, não só à presença de hastes intrinsecamente de maior inclinação à direita, mas de uma deriva, ainda que não muito acentuada, de ténue obliquidade em pernas longas que deveriam tender mais para o ângulo reto típico de uma gótica *libraria*. **Não há dissemelhanças significativas entre os ângulos das hastes baixas dos três fólhos** da amostra, salvo, porventura, uma ligeira (e, por isso, pouco significativa) retilinearidade superior no fólho 86v.

Quanto ao **ângulo das hastes altas** tornamos a observar uma **vocação maior para o traço reto**. As **hastes do *d* são genericamente descidas sempre acima dos 135°**, um pouco mais subidas no fólho 94r, e atingindo valores que revelam posições extremamente baixas, de 160°, nos fólhos 5v e 86v. A tendência para hastes levemente inclinadas manifesta-se nos fólhos 5v e 94r. Dos dois, é no fólho 5v onde essa obliquidade é mais intensa.

O **espaçamento entre palavras**, tanto na 3ª linha, quanto na 21ª linha de texto, e em **todos os fólhos** da amostra, intercala normalmente **entre os 0 e os 1,...mm**. O valor de 2mm aparece mais raramente, na 3ª linha, uma vez em cada fólho da amostra; e na 21ª linha, duas vezes no fólho 5v e uma vez no fólho 94r. Aí reside a origem de DP médios parciais destes dois fólhos, consideravelmente superiores ao do fólho 86v. A média global na 21ª linha é de 1,25mm. Na 3ª linha a média global é idêntica: 1,2mm. Há grande variação nos DP médios parciais (mais pequeno em 5v, aumentou em 86v e manteve-se

no 94r), mas os resultados são análogos, para ambas as linhas, no DP médio global. As diferenças parecem-nos sem significado importante, não representando qualquer tipo individual de cópia (do copista), ou corporativo (do *scriptorium*). Não obstante, pelo confronto das duas linhas, o panorama genérico (de todos os códices vistos até aqui), aponta para a regularidade na relação fólhos/mãos.

Nas **hastes baixas**, o **valor mais repetido são os 3mm**. Os 2mm surgem mais raramente (uma vez em cada fólho da amostra). Por esse motivo temos uma média global de 3,33mm e um **DP de  $\sim$ 0,4mm** derivado, precisamente, dessa variação entre os valores de 3,...mm e o valor de 2,...mm.

As **hastes altas** dos três fólhos da amostra têm médias parciais em torno dos 2mm, conforme sugere a média global de 1,96mm. Enquanto nos fólhos 5v e 94r, só por uma vez a amostra ultrapassa os 1,...mm, para valores de 2,3mm; no fólho 86v esse limite é superado duas vezes por valores de 2,64mm. Esta é a razão pela qual o 86v tem um DP médio parcial maior. Ainda assim, a variação geral é ínfima, na ordem dos 0,4mm. O intervalo da medida destas hastes localiza-se entre 1mm e 2,6mm, sendo que o máximo só é atingido no fólho 86v. Podemos, então, falar numa **normalidade** ao nível dos resultados. As **hastes baixas** são para todos os fólhos da amostra, maiores do que as **hastes altas** (como já havíamos destacado para os outros códices do grupo), e nos dois parâmetros a **regularidade é evidente**.

Na **largura das letras** os intervalos de valores dos fólhos 5v e 94r são idênticos: 1mm a 4,6/4,7mm. No fólho 86v volta a exceder-se os números gerais. Aqui a largura das letras chega a atingir os 6,1mm. Daí resulta um maior DP médio parcial, embora saibamos que deste parâmetro, em particular, não retiramos grandes conclusões dos DP, dada a grande aleatoriedade envolvida (que tipo de letras do alfabeto, se idiossincriticamente mais largas ou mais estreitas, encontramos na linha que vai a exame). Apesar do máximo encontrado no fólho 86v, as médias parciais e a média global refletem a **tendência genérica** de uma largura **em torno dos 3mm**.

A **superfície escrita** representada por áreas de texto de cerca de 4000mm<sup>2</sup> exhibe coberturas de tinta entre os 28% e os 38%, números que **crecem de cima para baixo**, invariavelmente **nos três fólhos**. Apesar disso, e talvez com exceção do fólho 94r, cuja última medição apresenta o valor de  $\sim$ 39%, a **variação de valores é mínima**, por volta dos 3%.

A **unidade de regramento** vai crescendo do fólho 5v para o fólho 94r. Alterna **entre os 5mm** e os 6mm, no primeiro fólho, e entre os 6mm e **os 7mm** nos segundo e terceiro fólhos. A medida que tirámos no local, por coincidência também no fólho 94r, é de 6,7mm, número que aparece em algumas medições que fizemos com o programa informático, mas curiosamente não neste fólho. A **média global** iguala, uma vez mais, os **6,7mm**. Com efeito, as medidas em todos os fólhos da amostra, andam perto deste valor alterando, por vezes, para 7,2mm, apenas nos fólhos 86v e 94r.

#### *Livro da Virtuosa Benfeitoria de Madrid*

Neste códice a amostra é constituída por dois fólhos apenas. Esta restrição deveu-se ao facto de não existir nenhuma cópia digital deste manuscrito disponível online. Fizemos, então, o pedido à *Biblioteca da Real Academia de História de Madrid*, de três fólhos do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* e de outros três do *Livro dos Ofícios*, de maneira a ficarmos com a desejável amostra de três fólhos para cada texto. Contudo, e à semelhança do que já havíamos decidido para o *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança*, tornou-se mandatário cortar na quantidade de fólhos a analisar, pela mesma razão: o tempo de que dispúnhamos para realizar o estudo não nos permitiria assumir tal encargo, tanto na fase da recolha de dados, quanto no momento do seu tratamento e interpretação. Decidimos, portanto, que elegeríamos um fólho do início, outro do meio e outro do fim do códice. Contudo, a grande parte dos fólhos fornecidos estão demasiado entortados na digitalização para que se consiga fazer as medições. Assim, ficámos com uma amostra de dois fólhos, do princípio e do fim do códice, um para cada texto e que, de acordo com a nossa tese, foram redigidos pelos dois copistas que mais estiveram presentes na transcrição do LVBM.

A **altura do corpo da letra** é, em média, algo maior no fólho 149r, do que no fólho 8r. A média global é de 3,1mm e o DP médio global de 0,2mm. Temos, portanto, uma altura do corpo da letra a rondar os **3mm**, e **muito constante** nestes dois locais do códice. Esta circunstância coincide com a dos códices assinados pelos mesmos copistas, LCLE e CGEP, respetivamente, com os quais estabelecemos relação de autoria. Inclusive, a tal pequena superioridade do tamanho da letra do LCLE, como vemos aqui, também se reflete no LO (fólho 149r).

No **ângulo de inclinação** percebemos que a mão que escreveu o fólio 149r é mais irregular no modo como desenha as letras. Aqui temos um intervalo de inclinações à direita, maior do que o do fólio 8r, que exibe valores mais baixos. No 149r também apontamos a ausência de ângulos retos (que são por regra obtidos no *m*), em vez disso foram registados declives à esquerda, i.e., o *m* inclinado para trás. Já no fólio 8r a constância no revezamento é clara, com letras inclinadas a 40°-50° e outras letras retas a 90° (nomeadamente o *m*). Defendemos, decorrente do estudo morfológico que o **LVB foi transcrito** pelo copista da **CGEL**, aqui representado pelo fólio 8r; e que o **LO**, ao qual pertence o fólio 149r, foi escrito pelo **copista do LCLE**, mais precisamente, o escrivão régio João Gonçalves. A **irregularidade** detetada nesta medida à inclinação do corpo das letras, no fólio redigido por este copista (o 149r), suporta impressão análoga que tivemos aquando da análise morfológica: uma letra que muda a sua orientação sobre a linha de texto de forma desvairada, sem motivo aparente (o *m* com reiterado declive à esquerda é prova disso mesmo). No **LVB do LVBM** temos uma escrita com **alguma cursividade**, mas que **alterna** de modo persistente a mesma combinação de **ângulos (40°-50° e 90°)**.

O **ângulo das hastes baixas** dá-nos inclinações à direita e à esquerda, nem sempre ligeiras. Como de costume, entre os 40 e os 50 graus estão as hastes descendentes do *s* final e do *y*. Talvez um pouco menos agudos que estes, os ângulos do fólio 8r. Parecem mais retilíneas as hastes baixas do fólio 149r. Como também é hábito, a média global está nos 78° e o DP médio global nos 19°.

O **ângulo das hastes altas** do fólio 149r indica que os *d* têm hastes muito abaixadas, muito paralelas à linha de regramento e que as restantes letras (*l*, *b*, *h*) apresentam em todas as medições hastes com delicada inclinação à direita. No fólio 8r vemos hastes ascendentes retilíneas e outras com a leve orientação oblíqua à direita. Neste fólio os *d* alternam entre hastes muito descidas e outras bem levantadas, com uma inclinação mínima. Pelo que observámos na morfologia esta tipologia de hastes altas, em especial do *d*, são sobejamente usadas pelo copista do LO, e do LCLE.

No **espaçamento entre palavras**, o fólio 8r revelou, em ambas as linhas, intervalos entre os 0mm e 1mm, e um máximo de  $\approx 3$ mm, na 21ª linha. Decorre, então, um DP médio parcial que aumenta, de uma linha para a outra, de 0,35mm para 0,75mm. A média parcial, que não se deixa afetar pelo máximo, é idêntica para as duas linhas: 1,1mm. No fólio 149r os espaços da 21ª linha são mais estreitos do que os da 3ª, cremos que numa intenção de **comprimir o texto à medida que se avança na cópia**, situação

que não é a primeira vez que sinalizamos no *corpus* de estudo, e nos manuscritos deste copista em particular (**LO e LCLE**). Os **DP médios parciais** e global entre 0,3mm e 0,4mm são habituais neste parâmetro e indicadores de uma **grande harmonia no distanciamento entre palavras**. Atinge só uma vez os 0,7mm, à conta do máximo de que já falámos.

As **hastes baixas** têm **medidas muito semelhantes** em ambos os fólios, entre 1,5mm e 2,7mm, sendo que tendem muito claramente para 2mm, no fólio 149r. A variação é baixa como o comprova o **DP médio global de 0,3mm**.

As **hastes altas** voltam a ser mais curtas do que as hastes baixas. Nunca chegam aos 2mm. Demais, as do fólio 149r estão entre os 1,1 e os 1,2mm. Daí advém a média parcial de 1,2mm e o DP médio parcial de 0,06mm, i.e., estamos perante uma variação residual. Já o fólio 8r tem média e DP médio parciais, maiores, mas no que toca à medida de dispersão (DP) o valor é igualmente exíguo: 0,2mm. **As hastes altas são um pouco menores, em geral, dentro deste códice do LVBM, do que comparativamente com o LCLE e a CGEP.**

A **largura das letras** encaixa-se no intervalo entre **1mm e 4,5mm, no fólio 8r**, e entre **1mm e 3,5mm, no 149r**. Em média, as letras medem de largo sensivelmente o mesmo, sendo que o copista do fólio 8r consegue atingir medidas superiores (pelo menos três letras na amostra são maiores do que 3,5mm). Com base neste parâmetro, conforme foi referido atrás, não há muitas interpretações pertinentes a fazer-se, salvo que as médias do DP, perto, iguais ou superiores a 1 traduzem uma variedade assinalável de tipos de letra na frase escolhida, e que eventualmente os máximos de intervalos tão semelhantes corresponderão à largura máxima do alfabeto de cada códice. Enquanto na altura as letras intercalam de dimensão consoante o estilo de escrita do copista (entre outras condicionantes), na largura, é o tipo de letra do alfabeto e a conformação que lhe é inerente que fixa, em primeiro lugar, o seu tamanho.

No que toca à **superfície escrita**, o fólio 8r possui uma área preenchida um pouco maior do que o fólio 149r. Enquanto a média parcial do primeiro é de  $\approx 31\%$ , a do segundo é de  $\approx 27\%$ . A **variação** de percentagens é **maior no fólio 149r**, o que confirma, também por esta via a **inconstância própria da escrita do copista do LO e do LCLE**. Em **ambos os fólios, à medida que descemos na caixa de texto o coeficiente pretos/brancos aumenta**, o que tem necessariamente a ver com o estreitamento entre

palavras, que recorrentemente temos visto ser mais evidente de meio dos fólhos para baixo em todo o *corpus*.

Neste códice não trataremos da **unidade de regramento** em *Graphoskop* porque os fólhos em questão não têm regramento visível.

#### *Livro da Virtuosa Benfeitoria de Viseu*

Não poderemos estabelecer termo de comparação, ao nível do exame metrológico, entre este códice e o fólho do prólogo do LO, pois este é um dos fólhos do LVBM que na digitalização ficaram com a caixa de texto torcida, o que, como já dissemos, inviabiliza as medições com o *Graphoskop*. Assim sendo, verificaremos a partir destes valores, não as especificidades do copista, mas a realidade particular deste códice, e os modos de fazer do *scriptorium* ou próprios da época.

A **altura do corpo da letra** anda, para todos os fólhos, e tal como nos diz a **média global, em torno dos 2,5mm**. A variação entre os 2,2mm e os 2,8mm que apurámos nos três fólhos da amostra, **não é, com efeito, muito mutável**, sobretudo no fólho 125v.

O **ângulo de inclinação** da letra **comprova**, como é bem patente a olho nu, uma **escrita cursiva**. Na amostra, só por uma vez registámos um ângulo a 90°. De resto, todos os outros valores são inferiores, entre os 30° e os 80°, para os três fólhos, com uma **média global de 58°**. O DP médio global é de 17°, que no caso dos ângulos, como sabemos, não é excessivo. É aliás denunciador de uma **alternância reduzida dos valores**.

O **ângulo das hastes baixas é manifestamente o de uma letra cursiva**, com inclinações entre os 70° e os 80°, mais acentuadas do que as inclinações tímidas das góticas *librarias* presentes nos outros códices do grupo. Na amostra só uma vez medimos um ângulo de 90°. O que nos demais manuscritos do *corpus* é a regra, aqui é a exceção (os 90° ou a retilinearidade do traçado das letras). Este facto é inteligível a partir da observação da **média global, ~76°**.

O caso de termos nestes dois parâmetros de análise: ângulo das hastes baixas e ângulo das hastes altas, subgrupos bem diferenciados de letras dentro das amostras, fazem com que os valores médios não sejam de interpretação fiável. Necessitam da observação atenta da tabela para que se compreenda com exatidão a realidade que não nos é transmitida pelos números gerais. Quanto ao **ângulo das hastes altas**, os dois primeiros

fólios da amostra, os fólios 5v e 54r, exibem uma cursividade ou inclinação à direita, menos destacada do que aquilo que visualizamos no fólio 125v, numa ocorrência não esporádica, mas sistemática, o que pode querer dizer que **o copista aumentou a rapidez de escrita quando se aproximava do final da obra**. As hastes dos *d* são genericamente elevadas, com valores em torno dos 120/130 graus.

Quanto ao **espaçamento entre palavras**, no fólio 5v essa distância é constante ao longo do fólio, entre os 0 e os 2mm, embora na 25ª linha (neste fólio, a 21ª linha estava truncada com uma capitular, pelo que optámos por seleccionar uma linha completa, um pouco mais abaixo) atinja um máximo isolado de 3,46mm. O que aumenta, ainda que sem grande significado prático, a média parcial e, acima de tudo, o DP médio parcial. Nos outros dois fólios da amostra, **o 54r e o 125v**, parece haver uma **propensão para o estreitar do espaço entre palavras**, ao progredirmos no texto. Situação esta que se manifesta nas médias parciais de ambos os fólios. O aparecimento frequente de máximos e mínimos distantes que se podem dever a diversas ocorrências normais numa frase, e.g., o surgimento de um ponto final na linha (que aumenta necessariamente o intervalo), ou o achegamento de combinações de palavras, como, e.g., *o que*, a que nos referimos anteriormente, afastam o DP da real aceção dos resultados.

As **hastes baixas** medem **entre 2 a 3mm**, mais centradas na medida de 2mm, no fólio 54r. No 125v o copista esticou mais as pernas das letras, como indica a média parcial de 3,17mm, contra as médias parciais de 2,5/2,6mm dos outros dois fólios da amostra. O DP médio parcial é mínimo, sobretudo no fólio 54r. O global é muito reduzido, igual a 0,3mm. Indicam, portanto, **grande regularidade**.

As **hastes altas** estão entre 1 e 2mm, mais em torno de 1mm no fólio 125v. **Decrescem no sentido do fim do códice**. O DP médio parcial é maior no fólio 5v por causa do máximo que aí encontramos de 3,34mm. De qualquer modo, o DP médio global é pequeno, igual a 0,4mm. Parece que o que sucede com o comprimento das hastes altas e baixas confere com o que propusemos quando vimos o ângulo que elas formam com a linha de regramento: **o copista terá acelerado o tempo de cópia ao abeirar-se do final do códice**, num movimento natural nessas circunstâncias que consistiu em estender as pernas das letras e encurtar as hastes.

A **largura média das letras** varia **maioritariamente entre 1 e 2mm**, sendo a aparição de valores entre os 3 e os 4mm mais rara, nos fólios 54r e 125v, e um pouco mais frequente no fólio 5v. Apesar dos máximos que existem, a oscilação de valores entre

1 e 2mm é uma constante em todos os fólhos da amostra, como testemunham as médias parciais e a média global. Os intervalos mais largos, ainda que com máximos casuais, engrandecem os DP médios, parciais e global, que assim acabam por se desviar do sentido real dos números.

Em áreas do fólho na ordem dos 3000mm<sup>2</sup>, a **percentagem de pixéis pretos** sobre os brancos está na casa dos 20%, para os fólhos 54r e 125v, sendo que este coeficiente de preenchimento **crece, do início para o meio e fim dos fólhos**. Este resultado é bastante inferior no **fólho 5v, apresentando valores entre os 12 e os 18%**. Mas mesmo neste primeiro fólho da amostra há um aumento dos pixéis pretos do começo para o final do fólho. Esta percentagem tão baixa no 5v está ligada a uma largura da letra, e um espaçamento entre palavras maior neste fólho inicial.

**Em suma**, a tipologia de escrita deste grupo de códices é, para a maioria, a gótica *textualis libraria*. Assinalam-se apenas particularidades especiais e diversificadas que lhe conferem um hibridismo assinalável entre a *libraria*, redonda, bastarda e cursiva, que se explica, por um lado, pelo influxo de tendências gráficas, originário das demais cortes da Europa, (mormente aquelas aliadas da corte portuguesa: a Inglaterra e a Borgonha), e por outro, da necessidade de criar uma letra que, interna e externamente, diferenciasse um qualquer documento escrito oriundo do reino de Portugal, num óbvio desígnio de emancipação, face às monarquias ibéricas e europeias. Trata-se, portanto, e tal como vimos falando, da apelidada escrita joanina, que permaneceu em Portugal, até ao reinado de D. João II. Só um dos códices do grupo (LVBV), e um fólho de outro (prólogo do LO, do LVBM), não apresentam a gótica *libraria*, tendo sido neles traçada uma gótica cursiva, esta sim, porque comparável com a grande parte da documentação jurídico-administrativa, de óbvio estilo gráfico joanino.

Elaboraremos então, as considerações finais que agora se iniciam centrando-nos nesta dicotomia ação conjuntural/ação particular (trabalho coletivo e derivas particulares, no *scriptorium*). Quer uma, quer outra dar-nos-ão noções importantes a respeito dos modos de fazer patentes nestes oito códices. Como não poderia deixar de ser, ambas as ações estão intimamente relacionadas, de maneira que, na exposição destas apreciações falaremos, em primeiro lugar, das situações genéricas, por norma, ligadas ao labor do *scriptorium* ou àquilo que era comumente aceite ao tempo, para, sempre que necessário, introduzir e relacionar as singularidades que nos autorizam propor o reconhecimento desta ou daquela mão.



Mas, para além destes dois núcleos, há que não esquecer, e aliás, confrontá-los, nas duas dimensões de análise do nosso estudo paleográfico: a dimensão morfológica e a dimensão metrológica. Não são concorrentes, nem sucedâneas, antes complementares, dentro desta nossa abordagem, que tentou desde o início, ser o mais sustentada possível.

Posto isto, decorrente do exame morfológico percebemos que esta é uma escrita muito semelhante, em todos os textos, o que dificulta sobremaneira o trabalho do investigador que queira, como nós, fazer a distinção entre autorias<sup>71</sup>. Doutra prisma, mostra-nos que a transcrição destes textos foi norteada por um repertório gráfico oriundo de um mesmo local, no caso, cremos que a corte régia de Avis. Genericamente, o *corpus* de manuscritos é composto por escritas pesadas, logo, executadas com pontas de pena largas e biseladas à esquerda. As características identificadoras de uma pena com este talhe de ponta foram avançadas por J. Boussard e condizem com o que está plasmado nos fólhos dos oito códices, e.g., os ataques e os remates inclinados das hastes, etc. Exibe uma angulosidade provida quase em exclusivo pelo bisel da pena, i.e., sem ter resultado de nenhuma intenção artística do copista no decurso da cópia (esse intento estético precedeu o momento do traslado, quando o bico da pena foi cortado em bisel) e uma cursividade ligeira, que parece sobrevir reiteradamente (em contracorrente com o modelo retangular da gótica *textualis pura*) e sobretudo, onde a pena corre mais ágil: no lado carne do pergaminho. Quanto menos angulosa e mais inclinada for uma letra, ainda que *libraria*, maior é a rapidez da cópia, situação que é por demais evidente na CDDM, na CFG e no LCLE (e também na CGEP e no LVBM, embora nestes dois códices acresça o facto de a letra ser menor em altura e largura). As ligações contribuem de forma idêntica para o aumento de velocidade, pois como vemos amiúde na cursiva, são componentes que possibilitam a continuidade entre letras e sabemos que quanto menos vezes o escriba tiver de levantar a pena do suporte e interromper a sequência do traçado, maior aceleração conferirá ao processo de escrita. A relação angulosidade/cursividade/rapidez de cópia está ainda associada à aparência mais ou menos cuidada da letra. Ao termos uma menor angulosidade e uma maior cursividade, obteremos, por conseguinte, uma maior rapidez de cópia e potencialmente uma letra de aspeto geral menos aperfeiçoado. Do nosso ponto de vista, esta condição é notória nas CDDM e CFG e no LCLE, por comparação com a CGEL. Os três primeiros incluem-se no caso descrito, enquanto a última, pelo contrário, ao apresentar uma letra mais angulosa e mais reta (menos cursiva), ostenta uma grafia

---

<sup>71</sup> Remetemos para as palavras de Bernhard Bischoff com as quais abrimos este capítulo.

aprimorada, muito proporcional e sem desvios em relação à linha de regramento, o que nos faz supor que tenha tido um tempo médio de cópia bastante superior ao dos outros três códices.

O desgaste da pena manifestado pelo aparecimento inesperado e progressivo da abertura do bico no desenho das letras, ou por esse surgimento constante ao longo de todo o texto, será indicador do modo próprio do copista em moldar a ponta do seu instrumento de escrita, visto que é operação que terá mais que ver com o jeito particular de cada artífice e menos com diretrizes gerais, salvo, talvez, a largura do bico cuja dimensão poderá ser, inclusive, demanda do encomendante. Como dizia Gilissen, quanto mais largo o bico da pena, maior a altura da letra, e logicamente maior o seu peso, critérios que com grande probabilidade seriam definidos pelo mandatário.

Depois há elementos de apresentação da escrita que denotam claramente os ditames do *scriptorium* e/ou da época: o formato em *v* da extremidade superior das hastes altas; a tromba de elefante ou o corno que marca o ataque aos traços curvos; o *s* espalmado no final das linhas de texto; o prolongamento exagerado da perna do *g* quando este ocupa lugar, ou na última linha ou quando é a primeira letra da linha; e a *colagem* de *a*, *e* e *o* a certas palavras que os sucedem ou antecedem.

Deixamos o quadro geral e reduzimos o foco para atender às especificidades das escritas que nos conduziram à identificação das mãos responsáveis pela cópia dos textos presentes nestes códices. Conforme explanado acima, não partimos do zero quanto à sinalização das características próprias de cada copista, mas de uma observação introdutória aos estilos genéricos das escritas, que afora as novas atribuições, foram todas, ao nosso ver, corroboradas pelos exames morfológicos e metrológicos mais finos, agora finalizados. Comprovou-se a suspeita de que o copista da CDDM é o mesmo da CFG. Embora haja diferenças (que consideramos mínimas) entre os dois tipos de letra, como leves divergências na cursividade ou na desordenação das letras e das palavras sobre a linha de regramento, elas, de facto, são irrelevantes, uma vez, que o estilo e a forma destes dois alfabetos, e o seu comportamento quanto à inclinação e ao arranjo das letras são análogos. Juntámos ainda a estes argumentos os maneirismos do copista, e.g., o repuxado da curva do *u* e do *v* de volta redonda, ou o trejeito igual derivado da resistência da pena sobre o pergaminho nas suas deslocações descendentes a sudoeste.

As ditas diferenças mínimas que mencionámos para a CDDM e para a CFG são visíveis noutros subgrupos de manuscritos, que acreditamos terem sido escritos por uma

mesma mão, pois entre execuções, medeiam sempre alguns anos. O que indicia que, com o passar do tempo, os copistas foram alterando um ou outro atributo da sua escrita, sem que fosse nada de muito significativo. A CGEL parece ter sido redigida, na íntegra, por um só escriba. Conquanto o estilo de gótica *textualis libraria* fosse muito similar àquela exibida pelas CDDM e CFG, o certo é que se afasta muito deste duo pela extrema regularidade, assinalável retilinearidade e maior angulosidade provocada deliberadamente pelo copista. Juntamos ainda uma completa ausência dos maneirismos e género de fenda do bico da pena e/ou preparação da tinta que registámos para o primeiro par de crónicas (CDDM e CFG). Já o LCLE mostra desordem e instabilidade súbita no tamanho das letras, tal como nos apareceu na CDDM e na CFG. Contudo, a forma da letra, a cursividade e angulosidade diversas; o bico de pena bem mais estreitado; e a variação de dimensão das letras envolvendo acréscimo à altura e à largura e não só à largura, como nas duas crónicas de África, levaram-nos a identificar esta mão como sendo uma terceira (tendo em conta os oito códices, e na sequência que estamos agora a apresentar), comum, por todos estes motivos, ao LO, segunda parte do LVBM. Por coincidência, ou não, terminam LCLE e LO com dois *Deo Gracias*<sup>72</sup>, formal e estilisticamente iguais. A mão da CGEL reconhecemo-la no LVB que é a primeira parte do LVBM. O seu desenho idêntico, ainda que com índices de cursividade e dimensões distintos relacionados com a finalidade de cada um. A CGEP foi redigida por três copistas. Predicados específicos de ambos os alfabetos são, um evidente pendor para marcar em quadrado com o bico da pena as extremidades das letras e não tanto quebrar as curvas, desenhar um *r* de proporção modelar muito superior às demais letras, e alargar o arco do *f* e *s* mediano. Distinguem-se do copista 2 da CGEP, pois este mostra uma retilinearidade muito maior que é notória nas hastes altas e baixas, o *r* é o usual e a curva cimeira do *s* médio é muito estreita. O terceiro escriba da CGEP não se confunde com nenhum dos anteriores. A sua letra possui uma leve cursividade, e é bem mais redonda do que angulosa. O alfabeto contém um *r* parecido com uma esquadria, um *z* final semelhante a um raio. Ligámos também esta crónica parisina, e seus escriturais, ao códice da VFJC que julgamos ter sido escrito por quatro mãos. Alvitramos como sendo os copistas 3 e 4 da VFJC, os copistas 2 e 1 da CGEP, respetivamente. Todas as características de escrita que enunciámos antes, para estes dois últimos escribas,

---

<sup>72</sup> Vide João Dionísio, *Deo Gracias*, in *Modelo: actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005, pp. 153-165.

correspondem, segundo cremos, à letra dos dois primeiros, bem entendido, copista 2 da CGEP e copista 3 da VFJC; e copista 1 da CGEP e copista 4 da VFJC.

O LVBV é um caso à parte do resto do grupo, na medida em que é o único códice escrito a cursiva. Ele e o prólogo do LO do LVBM. O exame pormenorizado aos alfabetos confirmaram o que pensámos à partida. O percurso repetido da pena no *f* e no *s* médio, a separação da parte de cima da haste do *r* e do *p* do restante corpo da letra e o *t* minúsculo, muito pequeno e cujas linhas horizontal e vertical têm o mesmo comprimento, são alguns aspetos da maneira peculiar de escrever do copista que consideramos ter sido o mesmo transcrevendo ambos os códices.

Chegámos, portanto, a conclusões algo diferentes em relação ao nosso esquema inicial de atribuições e que mostramos, com as devidas alterações, na figura que segue.

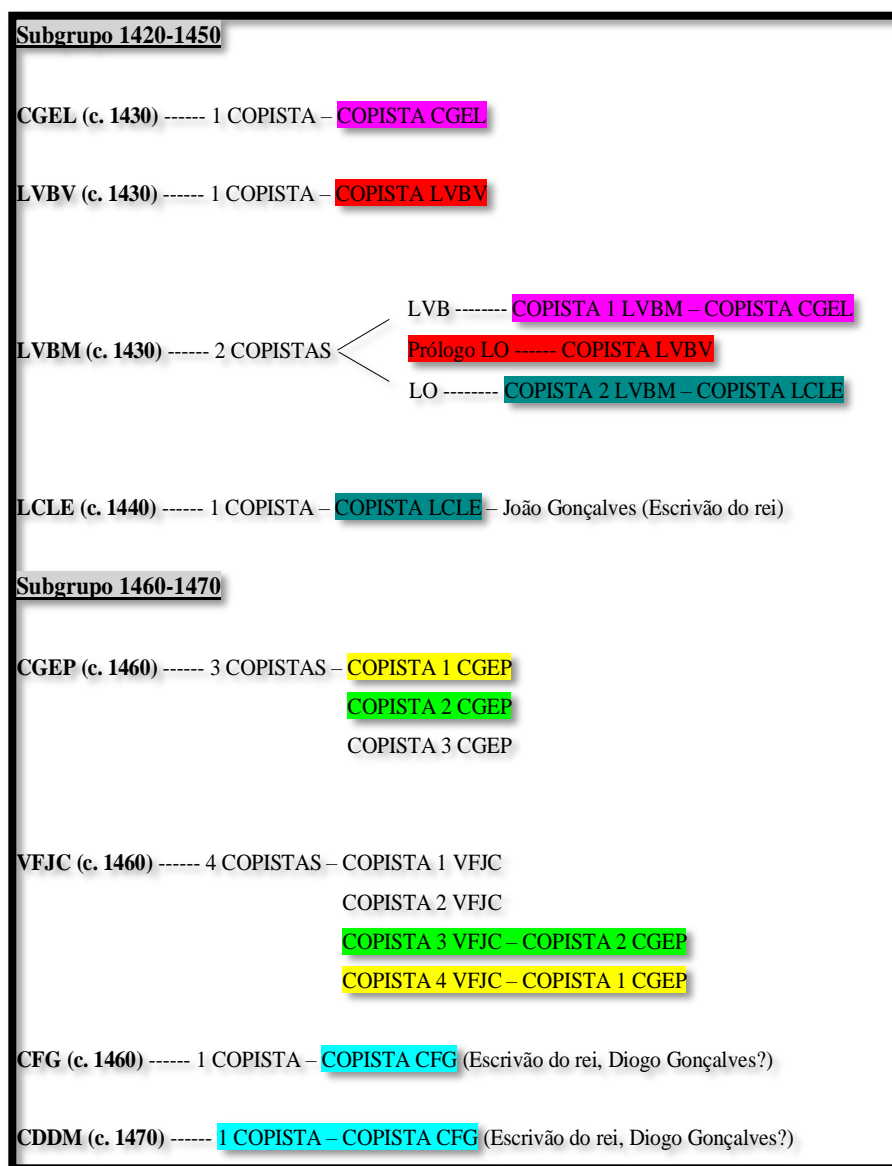


Fig. 28: Esquema explicativo dos escribas que copiaram os textos do grupo de códices em estudo: Segunda versão. Fonte: Própria.

O *Graphoskop* foi o programa informático, ou *plug-in*, que utilizámos na realização do estudo metrológico. O protocolo de investigação da pesquisa com base neste programa<sup>73</sup> estabeleceu que se analisariam três fólhos por códice: um no princípio, outro no meio e outro no fim. Em cada fólho far-se-iam cinco medições para cada variável escolhida<sup>74</sup>. No nosso estudo implementámos a observação de fólhos situados nas mesmas posições, dentro de cada manuscrito do *corpus*, porém a quantidade de medidas que retirámos por fólho foi de quatro, para as alturas e larguras, e em torno de quinze para os ângulos. O espaçamento entre palavras e a largura das letras (parâmetro este que Élodie Attia não trabalhou, visto não estar incluído no *Graphoskop* e, portanto, no nosso caso, corresponde a uma adaptação que fizemos do *espaçamento entre palavras*) variaram de acordo com o número de espaços ou letras por linha. As linhas de regramento selecionadas foram a terceira e a vigésima primeira, para o espaçamento; e a segunda, para a largura das letras<sup>75</sup>.

Assentes nesta metodologia obtivemos dados que, mais do que constituir mais um contributo para a confirmação da identificação dos copistas, nos ofereceram o tão citado quadro de família. Nele vemos apenas tímidas variações entre códices, e mesmo dentro dos manuscritos cujos textos foram transcritos por mais do que um escriba, o que induz que houve uma preocupação, operada pelos copistas, mas certamente emanada do *scriptorium*, na pessoa do seu responsável e/ou do encomendante, no sentido de se manter uma norma, um conjunto de regras, que eram sempre observadas na realização dos códices, nomeadamente na composição da sua mancha gráfica. Em termos específicos, quando mencionamos essa normalização, estamos a falar, e.g., de uma inclinação de hastes altas e baixas continuamente nos mesmos moldes, num comprimento idêntico destas hastes, tanto à altura, e quanto à largura, sendo as baixas sempre maiores do que as altas; e uma diminuição do espaçamento entre palavras e da largura das letras, de cima para baixo no fólho e/ou do início para o fim do códice. Estes preceitos fizeram transparecer, portanto, um *modus operandi* muito característico do meio onde se

---

<sup>73</sup> Posto pela primeira vez em prática, em maio de 2019, num atelier temático para doutorandos, na Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, em Aix-en-Provence, com o apoio do LabexMed, da Universidade de Aix-Marseille. A pesquisa estava orientada para escrita bíblica hebraica e escrita latina do século XIV.

<sup>74</sup> Élodie Attia, *Les caractères (...)*, 2020, p. 4.

<sup>75</sup> Léon Gilissen, *L'Expertise (...)*, 1973.

produziram estes manuscritos, não só relacionado com a escrita em si, mas com os elementos mais diretamente a ela ligados no processo de redação, e.g., a unidade de regramento. Em paralelo, certificámos também, pela via da metrologia, a existência, em todo o grupo, de uma letra estandardizada, cujo padrão se destacou das tendências da época: a mencionada letra joanina. É extraordinário perceber que um único modelo de trabalho, no que concerne as regras de traslado, tenha permanecido no *scriptorium* régio, durante meio século (como, aliás, Ana Ferreira já havia declarado referindo-se à letra joanina que aqui encontramos<sup>76</sup>). Mas, os mesmos números, derivados de medições de tamanhos e amplitudes, e de cálculos aritméticos e estatísticos, contribuíram igualmente para a sustentação das teorias de reconhecimento dos copistas que trabalharam nestes códices, e que provieram do estudo morfológico<sup>77</sup>.

Temos, então, que para a CDDM e a CFG todos os parâmetros coincidem, alguns apenas com ínfimas divergências, que já havíamos notado só pela abordagem formal: a letra da CFG ligeiramente maior, levemente mais cursiva, de hastes altas um pouco mais curtas, sobretudo, a haste do *d*, mais deitada, quase paralela à linha de texto. A CGEL destaca-se de todos os outros manuscritos do *corpus*, na altura e na largura das letras, na maior unidade de regramento do grupo, à volta dos 8mm, no considerável espaçamento entre palavras e nas hastes eminentemente mais retas. Por consequência apresenta a menor percentagem de preenchimento. A escrita exemplarmente bem orientada sobre a linha, de proporções grandes e harmoniosas, de aspeto geral muito cuidado, retilíneo e anguloso é o paradigma da gótica *textualis libraria*, dentro do estilo de letra joanina.

O LCLE, por comparação com o trio anterior de códices escritos com góticas *librarias puras* (uma vez que o que temos na CGEP e no LVBM é uma gótica *textualis libraria*, mas de dimensões inferiores, mais cursiva, talvez mais perto de uma gótica *currens*), e em concordância com o que havíamos afirmado na análise formal, é aquele que tem uma letra menos alta e mais cursiva, baixando muito a haste do *d*, à imagem do

---

<sup>76</sup> Ana Ferreira, *O poder do tabelionado (...)*, 2012.

<sup>77</sup> Dizia-nos Elodie Attia que a metrologia nos abre uma porta que nos dá passagem para além do universo morfológico, i.e., não só sabemos qual foi o resultado da ação do copista, mas, mais interessante do que isso, que materiais de escrita foram usados, que procedimentos de escriturário se desenrolaram durante aquela operação, desde a relação que o escriba estabelece com o espaço e os instrumentos que o rodeiam, até à sua atitude física e psicológica aquando da execução. Temos consciência, tal como a autora, de que as ilações envolverão sempre um grau considerável de especulação, porém, permitem-nos, ainda assim, chegar bem mais longe no conhecimento dos modos de escrever. Elodie Attia, *Les caractères (...)*, 2020, p. 3.

que faz o copista da CFG. A variação que registámos a propósito do aumento repentino e aparentemente aleatório de algumas palavras não se faz notar de modo tão impressionante através dos números, acima de tudo na altura. É mais óbvia, talvez, na inconstância à largura, onde as letras podem alternar entre 1 e quase os 5mm; e principalmente nas grandes discrepâncias entre ângulos de escrita. Ao nosso ver serão estas medidas a tradução numérica desse desvario momentâneo na proporção das letras, que sinalizámos como próprio do seu copista. O LCLE e o LO demonstraram uma grande proximidade na globalidade dos resultados, salvo a ocupação média do pergaminho um pouco afastada (32% do LCLE, contra 27% do LO), cuja origem residirá, porventura, na variável que entre todas apresenta uma maior disparidade: a altura do corpo da letra, que é em média 3,7mm para o LCLE e 3mm para o LO. É importante não desconsiderar que ao compararmos as médias destes dois textos, para o primeiro (LCLE) estamos a colocar a cotejo a média global resultante das médias parciais dos três fólhos da amostra, e para o segundo (LO) a média parcial de um só fólho (condicionantes amostrais que foram explicadas atrás). Este facto não será, em parte, alheio, a este distanciamento dos resultados. Por outro lado, é natural que o LCLE obrigasse a uma letra mais majestosa por se tratar da reunião de dois textos autógrafos do rei D. Duarte; ao passo que o LO por ser a tradução de um texto latino da Antiguidade Clássica, realizada por D. Pedro, para a sua própria livraria, não requereria tanta sumptuosidade caligráfica.

Entre a CGEL e o LVB os valores não são notoriamente achegados, já que logo em primeiro lugar estamos a falar de duas escritas de dimensões completamente diferentes e cuja cursividade também desarmoniza pelas causas arroladas precedentemente. Todavia existem algumas semelhanças de monta em termos metrológicos que servem de sustentação a algumas afirmações que proferimos na morfologia. Sobre todos a similar média de inclinação do corpo da letra (ângulo de escrita) em torno dos 70%, uma fraca inclinação das hastes baixas no LVB, como também uma superfície escrita abaixo do 30%, tanto para a CGEL, quanto para o LVB. Nenhum destes valores é definitivo, apenas confirmativo pois, como dissemos, o critério de filiação entre CGEL e LVB, do LVBM, assentou acima de tudo na morfologia, para duas escritas cujos tamanhos e disposições foram especialmente condicionados pelo fim a que se destinaram (e que se refletiu assaz no tamanho e na cursividade de cada uma).

Realizámos o mesmo estudo metrológico para o LVBV que, como sabemos, se isola do restante grupo por ter sido escrito com um tipo diverso de letra: ao invés da gótica

*textualis libraria* vemos neste códice, transcrito por um só copista (e sem incluir a tradução do *De Officiis*, como acontece com o seu homónimo de Madrid, o LVBM), uma gótica cursiva. Mais rigorosamente, a gótica cursiva empregue em todo e qualquer documento oficial saído da corte régia de Avis, e que, por ter sido implementada ao tempo do fundador dessa segunda dinastia, o rei D. João I, se nomeia letra joanina, conforme temos referido ao longo deste capítulo. Gostaríamos de ter tido a oportunidade de confrontar os números do LVBV com os do prólogo do LO, com o qual estabelecemos relação de autoria decorrente da análise morfológica. Infelizmente, uma digitalização defeituosa desse fólio introdutório do LO impediu-nos de levar a cabo qualquer medição. Podemos dizer, a respeito da cursiva do LVBV, que ela terá sido usada para acelerar o tempo de cópia. O texto deste códice foi composto pelo Infante D. Pedro a pedido do seu irmão D. Duarte. Mais de dez anos se passaram desde que o pedido foi feito até que foi terminada a redação. É lógico que, assim que se deu por concluída, a intenção seria transpô-la o mais rapidamente possível para um livro de luxo que integrasse a biblioteca de D. Duarte. E aqui residirá a justificação para se ter optado por uma escrita, que mais do que a gótica *libraria*, ou a *currens*, autorizava uma rapidez de cópia muito superior, pela sua cursividade acentuada, pela reduzida angulosidade, pela ligeireza de progressão sobre o suporte, nomeadamente pelo bico mais fino da pena utilizada nesta escrita, e pela grande maleabilidade que lhe pode alterar amiúde a forma e a orientação e favorece as ligações quase ininterruptas entre letras. Na realidade, são muitos os fatores que podem condicionar a velocidade de cópia de um escriba, desde logo, e como acabámos de dizer, o tipo de escrita escolhido, que foi sobretudo determinado pela época em que o copista escreveu.

Jean-Pierre Gumbert realizou um estudo a oitocentos registos de contratos e colófons, de molde a tentar calcular a média de fólhos que um escriba escrevia por dia<sup>78</sup>. O autor chegou à média de 2 fólhos/dia, resultado um pouco diferente do alcançado por Carla Bozzolo e Ezio Ornato, em *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Age: trois essais de codicologie quantitative*, de 1983<sup>79</sup>, e que foi de 2,85 fólhos/dia (f/d). Porém esta discrepância dever-se-á ao facto de os autores italianos terem excluído da sua amostra manuscritos que envolveram um tempo superior de transcrição, e que segundo

---

<sup>78</sup> Idem, pp. 59-60.

<sup>79</sup> Carla Bozzolo et Ezio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Age: trois essais de codicologie quantitative*, 1983.



Gumbert representavam 40% do total. Se também os tivesse retirado teria chegado a uma média de 2,9 f/d, tal como Bozzolo e Ornato. A velocidade da cópia poderá diferir com o tamanho do manuscrito, o tipo de escrita, etc., mas não com a região ou a época em que foi escrito. Gumbert concluiu haver uma correlação direta entre o tamanho do manuscrito e a velocidade de cópia, sendo que são inversamente proporcionais: “(...) *for books up to 20 cm in height the average speed is 3.2 f/d, for books from 21 to 25 cm it is 2.4, from 26 to 30 cm 1.9, from 31 to 35 cm 1.8, and above that only 1.1 f/d*”. Conseguiu extrair ainda outra correlação direta a partir do número de linhas: “(...) *as the number of lines increases the speed decreases (for instance for the 26 to 30 cm books: for up to 30 lines the average speed is 3.2 f/d, for 31-35 lines 2.4, for 36-40 lines 1.9, for 41-45 1.6, and for 50 lines and over 1.3; only the group 46-50 lines is out of tune with a surprising 2.3 f/d)*”.

O suporte também tem influência na rapidez da cópia. O pergaminho é mais resistente à passagem do instrumento de escrita, do que o papel, circunstância que resulta numa diferença entre a média de 1.6 f/d, do pergaminho, contra a de 2.1 f/d, do papel. O tipo de letra também afeta a ligeireza do trabalho do copista: a *textualis* e a *textualis* cursiva deveriam possibilitar a conclusão de 1 f/d, ao passo que a letra a que o autor apelidou de *cursiva de média qualidade* ou *híbrida*, permitiria completar 2 f/d. O tempo total da empreitada é inversamente proporcional ao rápido avanço da redação. Isto significa que, quanto maior a empresa e maior for o tempo real necessário para a sua conclusão, mais lentamente progredirá o trabalho. O andamento do traslado intercala entre os curtos períodos efetuados com presteza, e longos períodos de maior lentidão, revezamento do qual são testemunhas as notas marginais deixadas pelos copistas. Esta *instabilidade* de cópia é, de acordo com Gumbert, comum a todos os manuscritos medievais<sup>80</sup>.

Pegando apenas nos números calculados pelo ilustre paleógrafo e fazendo uma média aritmética dos critérios considerados, ajustados à realidade de cada manuscrito do grupo, diríamos que aqueles códices que demoraram mais tempo a copiar foram, por ordem crescente, o LVBV, com cerca de 203 dias, a CFG com 246 dias, o LCLE com 256 dias, o LVBM com 345 dias, a VFJC com 411 dias, a CDDM com 497 dias, a CGEP com 508 dias, e a CGEL com 644 dias. Sem surpresa, temos nas pontas desta série o

---

<sup>80</sup> Jean-Pierre Gumbert, The Speed of Scribes, in *Scribi e Colofoni. Le Sottoscrizioni di Copisti dalle Origini all'Avvento della Stampa*, Atti del Seminario di Erice, X Colloquio del Comité International de Paléographie Latine, 1993, pp. 60-64.

LVBV, o nosso manuscrito a letra cursiva, que muito em função disso foi aquele que levou menos tempo a ser transcrito, e no extremo oposto as duas cópias iluminadas do século XV, da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Dois dos mais extensos manuscritos do grupo que albergam uma importante narrativa. Logo, tanto pelo valor diegético de ambas, quanto pela sumptuosidade que se tencionou imprimir à crónica de Lisboa, é plausível que estes números não estejam muito desfasados da realidade. A CGEP e a VFJC, do Condestável D. Pedro tiveram tempos próximos de redação, não sendo de estranhar o valor superior calculado para a CGEP, já que apesar de ter sido escrito com letras tamanho reduzido, o seu conteúdo textual é mais longo. A diversa diligência imposta ao LVBV e ao LVBM fica, igualmente, bem patente nestas cifras. A CDDM requereu o dobro do tempo de transcrição da CFG apesar de copiadas pela mesma pessoa, e com escritas iguais, dado que o número de fólios original de ambas seria também, praticamente o dobro, da CDDM em relação à CFG (ainda que mais cursiva na CDDM de modo a agilizar a cópia).

Mas, é lógico que existem muitas variáveis a ter em conta, muitas delas não mensuráveis, para que pudéssemos chegar a um resultado mais aparentado com a realidade. Desde logo, o número de copistas envolvidos na transcrição. Seria completamente diferente em termos de rendimento global ter um só copista a escrever todo o texto ou ter mais do que um em alternância. Também não entra nestas contas a circunstância de haver mais do que um copista, que não se revezavam, como acontecia aquando da cópia de um mesmo texto, mas que podiam inclusive operar em paralelo, no caso do códice compreender mais do que uma unidade codicológica, como dissemos atrás, ter sucedido com o LVBM. Os valores achados por Gumbert tão-pouco separam manuscritos profanos de religiosos. A exigência, em termos de prazos, seria muito maior para os primeiros do que para os segundos. Por outro lado, estes códices tiveram como destinatários círculos cortesãos diretamente relacionados com a corte régia – para além, como é evidente, dos encomendantes e dos indivíduos a eles mais chegados por laços familiares ou por outra relação próxima. Possuíam, pois, um cunho pessoal muito vincado, justamente por nascerem do desejo e/ou da atividade literária do próprio mandatário. Não se podem equiparar, então, ou serão precisamente o oposto, da produção livreira comunitária desenvolvida dentro das casas monásticas, menos exigente, cremos, com relação à revelação/afirmação da autoria (quer pela simples nomeação, quer por anotações do foro pessoal). Temos consciência, porém, que apenas uma parte da história

destes códices chegou até nós. Outra perdeu-se irremediavelmente no tempo. Hoje estamos em condições de assegurar que no interior dos oito manuscritos o anonimato foi preservado, mas não podemos, de forma alguma garantir que os colófonos não fossem, no *scriptorium* régio, prática habitual. As reencadernações a que a maioria dos códices do *corpus* esteve sujeita, muitas vezes com substituição de guardas, pode ter sido causadora do desaparecimento das eventuais *assinaturas* dos copistas. No entanto, é de notar, que o único manuscrito que mantém a encadernação original, o LVBV, não possui colófon, ao passo que o único que exhibe este introito, a CFG, conservou na íntegra as palavras do texto fonte (devido provavelmente ao caso de se tratar de uma carta do escrivão, autor da obra, ao rei, o seu encomendante), o que invalida o seu uso para a identificação do escriba do códice parisino. O arquétipo foi redigido por João Gonçalves, segundo consta do dito colófon. O estudo morfológico que fizemos à letra deste escrivão régio leva-nos a aventar que não foi ele quem transcreveu o texto do códice de Paris da CFG.

No grupo dos oito códices apenas dois revelaram algo relacionado com o propósito de se registar a autoria dos profissionais da escrita envolvidos naquelas produções. Falamos, especificamente, das crónicas *irmãs* CDDM e CFG. No seu interior observamos duas nomeações ou assinaturas que remetem, hipoteticamente, para escrivães com a sua cópia relacionados. A CFG abre com a carta que foi enviada por Gomes Eanes de Zurara ao rei D. Afonso V, cinco dias depois de ter concluído a redação do texto. Nessa carta é referido por Zurara que a crónica que naquele momento estava a ser entregue ao rei fora copiada pelo escrivão régio João Gonçalves. Todavia, esta menção reporta ao arquétipo hoje perdido e não ao códice de Paris, como já tivemos ocasião de referir, logo, como diria Bischoff, o escriba *responsável pela transcrição*, mas neste caso de um outro exemplar desta família textual<sup>81</sup>. Na CDDM surge a meio do códice, na margem de pé do fólio 58r, um nome em jeito de assinatura que diz: *Diogo Gonçalves*. Talvez, também aqui não nos possamos fiar nas aparências julgando tratar-se da assinatura do copista. No capítulo dedicado às análises laboratoriais esclareceremos a autenticidade de tal inscrição.

Voltando um pouco atrás, ao tema do número de escribas que participavam num só manuscrito, ou em mais do que um manuscrito (de fundo profano, como o são os deste

---

<sup>81</sup> Aludindo a um estudo de Jean Vezin a *scriptoria* carolíngios, Bernhard Bischoff dizia que nomes que figuram, especialmente, no início dos cadernos, não mencionam o escrivão, autor do texto, senão o copista responsável pela transcrição, Bernhard Bischoff, *Palaeographie (...)*, cit. Jean Vezin, *Les scriptoria d'Angers au XIe siècle*, Paris, 1974.

*corpus* de estudo), havendo entre trabalhos interregno maiores ou menores, declarava Bischoff que a atividade destes profissionais da escrita duraria de dez a vinte anos, embora se conheçam casos em que os copistas estiveram em funções por cinquenta anos<sup>82</sup>. Entre os escrivães concelhios havia limitação de tempo de ofício, de três a cinco anos<sup>83</sup>. Este constrangimento não se aplicava aos escrivães da administração central. A admitir como certas as nossas teorias quanto à identificação das mãos, temos diferentes intervalos temporais para produções que contaram com o mesmo copista. Cerca de um ano, ou menos, ou até em simultâneo, a CGEP e a VFJC; igualmente para o LVBV e prólogo do LO; cerca de cinco anos, entre o LO e o LCLE; cerca de sete anos entre a CFG e a CDDM; e, eventualmente, cerca de dez anos entre a CGEL e o LVB. Estão todos dentro do intervalo considerado plausível, por Bischoff, para a duração da carreira de um escriba. O copista que acusa um período mais largo de laboração no *scriptorium régio* – pelo menos vinte anos –, o escrivão João Gonçalves, manifesta nas suas prestações uma grande consistência, não demonstrando nos parcos exemplos (três códices, dois coevos, o LVBM e o LCLE, e a CGEP, onde apenas rubricou os títulos dos capítulos), modificações, evoluções, declínios associados à passagem do tempo. De referir que esta duração mínima de carreira no *scriptorium régio* está em concordância, em termos de datas e longevidade, com o intervalo temporal avançado por Judite Freitas para a carreira deste João Gonçalves na corte régia: entre 1433 e 1464<sup>84</sup>.

O que também sucedia, como vimos, era a intervenção de mais do que um escriba na elaboração do texto de um único códice. Era habitual o chefe do atelier, ou o encomendante, entregar a mais do que um copista a transcrição de um texto. Isso aconteceu em três códices do grupo: LVBM, CGEP e VFJC. Por casualidade são os manuscritos do *corpus* que foram mandados fazer pelo Infante D. Pedro e pelo seu filho, o Condestável D. Pedro, para as suas próprias bibliotecas. Estaremos perante um procedimento típico dos senhores do ducado de Coimbra? Ou a vontade de encurtar o

---

<sup>82</sup> Idem, p. 49.

<sup>83</sup> Cortes Leiria-Santarém de 1433 e Cortes de Lisboa de 1455, em João José Alves Dias, *Cortes portuguesas, reinado de D. Duarte, cortes de 1436-1438*, 1ª ed., Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004; João José Alves Dias e Pedro Pinto, *Cortes portuguesas, reinado de D. Afonso V, cortes de 1438, cortes de 1439 e cortes de 1441-1447*, 1ª ed., Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014, 2016 e 2017.

<sup>84</sup> Judite Gonçalves de Freitas, *Teemos por bem e mandamos: a burocracia régia e os seus oficiais em meados de Quatrocentos (1439-1460)*, Tese de doutoramento em História da Idade Média, Universidade do Porto, Porto, 1999, p. 145.

tempo de cópia? Ou ainda, no caso do LVBM, a circunstância de se tratar de dois textos distintos num só volume? Parece-nos que o recrutamento múltiplo estivesse mais associado à redução do tempo de transcrição, dada a constituição diegética de cada códice (grande extensão e/ou mais do que um texto no mesmo volume). A substituição de umas mãos por outras poderia ser planeada, de cadência regular ou irregular. Os códices em apreço mostram uma grande estabilidade nessa alternância, com blocos de cadernos perfeitamente definidos, atribuídos a cada escriba, e uma preocupação permanente no sentido de que essas mudanças de mão se percecionassem o menos possível, de molde a não prejudicar o aspeto homogêneo do conjunto. Isto terá exigido, decerto, alguma preparação por parte dos copistas, para fazer coincidir a estruturação da página, a unidade de regramento e as próprias proporções das letras<sup>85</sup>, que já havíamos averiguado afins no estudo codicológico.

Quanto às ferramentas de escrita usadas na cópia dos textos destes códices e as consequências verificáveis que essa escolha deixa transparecer na atualidade, Léon Gilissen advogava que os ângulos que ficam a montante do ângulo que o eixo da pena faz com o suporte são de difícil determinação, e fundamentalmente especulativa: *“Le calcul des angles, assurément très différents d’un scribe à l’autre, et dont les combinaisons peuvent varier à l’infini, ne peut donc aboutir qu’à des reconstitutions conjecturales d’une partie des mouvements du scribe”*<sup>86</sup>. Todos eles são gerados por decisões tomadas pré-execução: a inclinação da escrivantina, a orientação da folha, e o corte do bico da pena, para não falar dos vários ângulos que podia originar a posição da mão do copista e da sua pena ao atacar o suporte. Quando tinha a pena na mão, o escriba podia segurá-la de diversas maneiras: com a extremidade superior para a direita, ou em direção ao eixo do seu corpo. Contudo, os únicos ângulos que podemos medir de forma objetiva são os ângulos que se obtêm entre os traços constitutivos das letras e uma reta qualquer, e.g., a linha de regramento<sup>87</sup>. O ângulo formado pela inclinação das hastes das letras e a linha

---

<sup>85</sup> Bernhard Bischoff, *Palaeographie (...)*, cit. Jean Vezin, *Les scriptoria d’Angers au XIe siècle*, Paris, 1974, pp. 51-53.

<sup>86</sup> Léon Gilissen, *L’Expertise (...)*, 1973.

<sup>87</sup> Vide nota de rodapé n.º 34 deste capítulo. A variedade de ângulos que se formavam aquando do simples ato de escrever têm muito que ver, como não poderia deixar de ser, com os movimentos que o escriba necessitava de fazer para concretizar a escrita. Está claro que os movimentos que hoje fazemos para escrever à mão não são os mesmos que se realizavam na Idade Média. Em anuência com Jean-Pierre Gumbert, logo para começar, a mão nem sequer assentava sobre o pergaminho (ou papel), nem mesmo, como dizia, apoiando só com o dedo mindinho. Estava completamente suspensa acima do suporte. Mas mais do que isso, a circulação da pena não advinha do movimento dos dedos, ou do punho, ou do cotovelo. Toda essas

de texto, é o ângulo de escrita de Gilissen. Não medimos este ângulo, mas antes o ângulo de inclinação da escrita, retirado do corpo da letra em relação à linha de regramento. Para o nosso *corpus* esta medida situou-se entre os 50° e os 80°, mais tendente para os 80°, o que nos confirmou uma letra, regra geral, pouco cursiva. Mais cursiva na CGEP, LVBV, CFG, LVBM LCLE, CDDM e CGEL, por ordem decrescente.

Muitas variáveis influenciam e determinam as dimensões da letra: a página, a justificação, o regramento, o tipo de bico da pena, os modelos formais e estilísticos que inspiram o copista; a eficiência da cópia (legibilidade vs. economia de cópia), e até o estado de espírito do escriba. A altura das letras pode alternar dentro dos limites estabelecidos pela unidade de regramento. No grupo não há alterações significativas deste parâmetro, apesar de existirem irregularidades nas dimensões das letras muito chocantes à vista, e identificadoras do copista, na CDDM, na CFG e no LCLE. O corpo da letra pode nem sequer assentar na linha inferior e/ou nem atingir a linha superior, como vimos para a generalidade dos códices. A escolha da unidade de regramento e da altura média da letra são *solidárias*, i.e., em princípio o copista adapta a largura do bisel da pena ao espaço interlinear que tem à sua disposição<sup>88</sup>. A unidade de regramento varia ligeiramente em todos os manuscritos, pois os instrumentos de medida eram pouco rigorosos e a própria ação do copista era mais guiada pelo empirismo do que pela exatidão de cálculos, atitude que condiz, aparentemente, com todos os escribas do grupo. Na ideia de Gilissen a pena era “*Pacientemente talhada, sabiamente calibrada, ela deve constituir o prolongamento sensível do dedo de quem a dirige. É este carácter personalizável da pena do escriba, que nos diz que o testemunho deixado pelos seus traços é diferenciável*”<sup>89</sup>. A ponta da pena é um limite retilíneo, de 1 a 4 milímetros. Pode fazer um ângulo reto com o eixo da pena, ou pode ser, como foi para a totalidade dos oito manuscritos, biselada, à esquerda. Podia ser também biselada à direita, e em ambos os biséis assumir graus diversos. O exame fino que realizámos com a ajuda do *Graphoskop* não englobou a medição da largura do traço que corresponde na sua máxima amplitude à largura do bico

---

partes do corpo do copista se mantinham praticamente estáticas. “(...) *all writing comes essentially from the shoulder*”. A letra cursiva veio transformar este estado de coisas. Apesar de a mão se manter suspensa no ar, o seu desenho passou a depender de um movimento quase inexistente na *textualis*, o movimento dos dedos. Jean-Pierre Gumbert, *The pen* (...), 2002, p. 23.

<sup>88</sup> Vide notas de rodapé n.º 23, 33 e 38 deste capítulo.

<sup>89</sup> Léon Gilissen, *L'Expertise* (...), 1973.

da pena. O cálculo global do peso da letra tão-pouco tivemos oportunidade de o efetuar<sup>90</sup>. As conclusões que extraímos a partir destes parâmetros fundaram-se, exclusivamente, na morfologia. Afigura-se-nos lícito dizer que a largura do traço, mesmo analisada a olho desarmado, suporta a identificação dos copistas. A ponta da pena do escriba do LCLE, e.g., é entre as góticas *librarias puras* (CDDM, CFG, CGEL) a mais estreita, provavelmente, com um declive à esquerda menos pronunciado. E julgamos que o estilo de pena deste copista seja mesmo esse. No outro escrito que defendemos da sua autoria, o LO, terá abrandado ainda mais o declive do bico da pena, já que o LCLE demandou um aparato maior de escrita, e por tal um bico um pouco mais largo. A largura dos traços modificava com o movimento da pena, com a direção em que o escriba a fez circular sobre o suporte, não tem nada que ver, de acordo com Gumbert, com a pressão exercida pelo escriba, como defendiam E. Casamassima e K. Schneider<sup>91</sup>, pois a pena de ponta larga é dura e sequer responde à pressão. Não obstante, o alívio da pressão que se podia exercer nestas penas de bico largo, durante o desenho da letra, originava traços mais adelgaçados, testemunho dos movimentos próprios de um copista, como salientámos para o escriba da CDDM e da CFG<sup>92</sup>.

Gumbert não estava certo de que tenha sido a pena de ponta larga, a responsável pela criação da regra *nunca empurrar*. Esta regra é, para história da escrita latina, o alicerce principal do seu estabelecimento e do seu desenvolvimento. Está intimamente conectada com a resistência da deslocação da pena a sudoeste defendida por Muzerelle<sup>93</sup>, e que assinalámos como marca distintiva do copista da CDDM e da CFG, embora o fenómeno não lhes seja restrito. A referida norma impunha a *conservação da estrutura* da escrita, descoberta por Jean Mallon, e que, no fundo, determinava o *ductus* da letra. Conquanto as modificações no *ductus* sejam raras, e talvez por isso, ignoradas por Mallon, Gumbert dizia que são importantes objetos de estudo. Isto, porque, por princípio, não era permitido circular com a pena no sentido perto-longe do copista, mas só na direção inversa, longe-perto. Qualquer exceção a esta regra será digna de registo. Então,

---

<sup>90</sup> Vide nota de rodapé n.º 23 deste capítulo.

<sup>91</sup> E. Casamassima, *Tradizione corsiva e tradizione libraria nella scrittura latina del medioevo*, Vecchiarelli, 1998; e K. Schneider, *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*, Tübingen, 1999.

<sup>92</sup> Vide notas de rodapé n.º 43 deste capítulo.

<sup>93</sup> Vide nota de rodapé n.º 35 deste capítulo.

a letra era desenhada, nunca de uma vez, mas em diferentes fases, ou traços ligados entre si, sempre orientados para o copista. Esta regra aplicou-se, sem exceção, na escrita dos séculos IX a XII.

Mas no século XIII deu-se uma revolução na arte de escrever. Surgiu uma nova escrita: a gótica cursiva, que deixou de obedecer ao preceito *nunca empurrar*. Passou a desenhar as letras de ato contínuo, traçando também para cima, no sentido *proibido*, oposto ao copista. Permitia uma liberdade completamente inusitada. Normalmente, era delineada com uma pena de ponta estreita que consentia repentinas ou graduais expansões da grossura dos traços em consequência da pressão exercida pelo copista. Ao contrário da escrita *libraria* que utilizava uma ponta de pena larga, e por isso muito rígida, na cursiva o bico aguçado autorizava a pressão, e assim a poder-se alargar o traço. Ao não pressionar, o escriba mantinha uma espessura constante de letra, independente da direção que a pena tomasse. Esse alargamento dos traços por pressão, só ocorre nos *puxados*, ou seja, naqueles que o escriba desenha de cima para baixo, orientados para si. Se o material de escrita é o mesmo, a pena, uma explicação possível para umas serem tão inflexíveis e as outras bem mais maleáveis, talvez seja, como diz o autor, o comprimento da abertura por onde escorre a tinta<sup>94</sup>. O copista que escreve a cursiva, e que atuou no LVBV e no prólogo do LO, quase nunca se servia desta possibilidade que lhe era oferecida pela ponta afinada da pena. Manteve uma largura de traço muito constante em qualquer sentido, por um *descolar* rápido do suporte quando termina uma haste vertical ou uma laçada à altura. Só observamos um alargamento notório do traçado nos casos do *f* e do *s* mediano, nos quais dobrava a haste num movimento descendente e depois ascendente. Sem levantar a pena do pergaminho, executava de uma só vez, a perna e a curva cimeira. Este proceder é visível em ambos os textos e, por isso, cremos que identificativo do modo de atuar do copista.

---

<sup>94</sup> Idem, pp. 14-24.



## 4. ESTUDO ARTÍSTICO

### 4.1. Decoração maior

#### 4.1.1. Cercaduras e iniciais de prólogo

As iniciais de prólogo (Fig. 27)<sup>1</sup> deste conjunto de códices são todas vegetalistas, tendo os artistas recorrido essencialmente à folhagem, à exceção da inicial da CGEL, onde o iluminador empregou hastes azuis, de inspiração vegetalista, que se enleiam nos tornozelos dos quatro homens que originam a letra *O*. Estas capitulares de grandes dimensões, ocupando entre 16 (CGEL) e 6 (LVBV) UR são formadas por folhas colocadas de lado, e orientadas longitudinalmente (conseguimos percebê-lo, mesmo na inicial do LVBV, que por ter escurecido bastante é de mais difícil de apreensão), salvo as da inicial do prólogo do LVBM que estão dispostas transversalmente. Na maioria dos casos existe uma argola dourada, ou imitando o dourado, delimitando o vão interno da letra. Encontramo-la no LCLE, no LVBM, na CGEP, na VFJC e na CDDM.



Fig. 29: Iniciais de prólogo da (a) VFJC; (b) CDDM; (c) CGEP; e (d) LCLE exibindo a argola interna dourada, ou imitando o dourado. Créditos fotográficos: BRME; ANTT; e BNF.

<sup>1</sup> Vide a função prática e estética das iniciais dentro do códice, durante a Idade Média, e a evolução da sua composição até ao Renascimento, em Otto Pächt, *Book Illumination on the Middle Ages*, Harvey Miller, London, pp. 45-70.

Na CGEL, na CFG, e no LVBV não existe argola dourada. As capitulares exclusivamente vegetalistas são as do LCLE, do LVBM e da VFJC. As da CDDM, da CFG, da CGEP, e do LVBV possuem interiores figurados. Com armaria, no caso da CDDM e da CFG, armas essas do Conde D. Duarte de Meneses e do Infante D. Henrique, respetivamente, individualidades sobre as quais versam as obras. E com as empresas de encomendante/autor e destinatário, no caso do LVBV. As duas crónicas mostram símbolos heráldicos muito similares em termos compositivos e formais, apresentando um elmo coroado por um dragão, ambos assentes no escudo inclinado à esquerda. No LVBV encontramos o corpo e a alma da empresa do Infante D. Pedro. A inicial (Fig. 28) formada por motivos vegetais está envolta num enrolamento de fitas, e ao centro, vemos um fundo metade rosa, metade azul, com decoração que lembra o adamascado. Este interior da letra é preenchido por uma balança e uma faixa branca, com a inscrição: *DESIR*, a divisa de D. Pedro. Esta capitular é encimada, na margem de cabeceira, por outro enrolamento de dois ramos de hera, originando duas circunferências, cujos vãos apresentam um adamascado laranja, de igual estilo do fundo da inicial. Os ramos estão unidos por uma faixa branca com a divisa de D. Duarte: *Tant que sereye (?)*, a quem o livro se destinava e a quem, tudo indica, veio a pertencer.



Fig. 30: Inicial de prólogo do LVBV. Corpo e alma da empresa de D. Pedro, conformando a capitular, e de D. Duarte na margem de cabeceira. Créditos fotográficos: BMV.

Na CGEP vemos representado um rei entronizado a escrever. O monarca, sentado no seu trono, tem diante de si uma escrivãzinha e sobre ela está um livro no qual escreve, pois ainda se distingue a pena que tem na mão. A configuração vegetal genérica que observamos neste conjunto de letras capitulares é idêntica ao que vemos nas outras iniciais de capítulo que pontuam o interior dos códices. No fundo, são aquelas que identificámos como as mais simplistas dentro do programa decorativo da CGEL e que foram reproduzidas em todo o *corpus* de estudo. Já a inicial de abertura da CGEL diferencia-se de qualquer outra discutida pelo trabalho decorativo muito mais desenvolvido. A inicial *O* é composta por quatro homens em roupa interior, presos pelo pescoço às caudas de dois dragões que se abocanham mutuamente. A vinheta onde está inscrita tem dupla moldura. Entre os dois filetes, em três dos lados do quadrado, superior e laterais, vê-se o enrolamento de fitas em torno de hastes vegetais, e aos quatro cantos, quatro círculos, cujo interior, outrora pintado, é atualmente impercetível. As vinhetas douradas são uma constante nestes manuscritos, incluindo nestas iniciais de prólogo. Podem ser completamente quadradas, como as da CGEL, do LCLE e da CFG; quadradas com reentrâncias circulares, como no LVBV, LVBM e VFJC, ou ainda de limites parcial ou integralmente ondedados, como as do LVBV, da CGEP e da CDDM. Na CDDM a vinheta não é propriamente dourada, é-o sim o limite que a separa da inicial. Alguns manuscritos, nomeadamente a CGEL e a CGEP, exibem a camada metálica muito danificada sendo que o que hoje se vê é, quase na totalidade, o *bolus* ou estrato preparatório do douramento. A vinheta a ouro pode ter a sua própria decoração vegetalista, independente da inicial, como no LVBV, na CFG e na CGEP; ou ser pontilhada formando esse aglomerado de furos, motivos decorativos, como acontece no LCLE (Fig. 29). É de salientar que as opções técnicas de que vimos falando, ao nível das capitulares (e que não se limitam só às de prólogo), e que surgem alternadamente na maioria dos códices do grupo, achamo-las a todas na CGEL. Além de, como é natural, refletirem a moda da época, os estilos de inicial de prólogo adotados por estes manuscritos parecem reproduzir os modelos variados desenvolvidos na CGEL. Pela sua precocidade, segundo defendemos, no quadro das produções livrescas da corte avisense que chegaram até nós, afigura-se-nos ter sido fonte de inspiração para os repertórios ornamentais dos códices que depois dele, naquele mesmo local, se fizeram.

Quanto às cercaduras podemos analisá-las atendendo à moldura<sup>2</sup> e à decoração na margem e intercolúnio. Nas molduras, a CGEL não possui essa delimitação propriamente dita. O texto está todo encaixilhado com simples traços pretos que separam as letras da ornamentação e das cenas ilustrativas que percorrem as margens e o intercolúnio, muitas vezes desrespeitando esse limite. Os outros dois manuscritos que não ostentam moldura são a CFG e o LCLE, embora a primeira possua cercadura e o segundo não. Depois temos os casos do LVBV, da CGEP, da VFJC e da CDDM, em que há uma moldura composta de friso singelo ou duplo, que pode juntar a cor e o ouro, e que pode ainda ser completa (a toda a volta do texto) ou incompleta. A CDDM contém no seu fólio de abertura uma moldura em filete apenas dourado, cujas linhas se prolongam até aos extremos do fólio, intersetando-se, aspeto singular em todo o *corpus*, que parece ter aproveitado o delineamento da justificação para fins ornamentais. Esta caixa era fechada de igual modo, com segundo filamento a ouro, no limite mais exterior, e como hoje é apenas possível ver na margem de pé. O corte ulterior dos fólhos fê-lo desaparecer das margens de goteira e de cabeceira. Duas molduras idênticas, de filete duplo, completo, douradas no exterior e azuis no interior, descobrimo-las na CGEP, e na VFJC. Molduras incompletas estão nos dois LVB, onde se interrompem na margem de cabeceira. Enquanto no LVBV o friso é duplo, dourado e a cores (metade rosa, metade azul) e autónomo da inicial; no LVBM o filamento simples e dourado, apenas com um pequeno troço a azul, tem origem na inicial vegetalista, não sendo, por isso, uma figura geométrica, mas antes uma haste vegetal da qual, inclusive, nascem folhas<sup>3</sup>. Talvez por essa razão não sirva só de limite, como as demais, mas esteja no meio da ornamentação marginal e interaja com ela. Também é da moldura do LVBV que partem os finos ramos a preto que decoram as margens.

---

<sup>2</sup> A relação de contraste entre os vários espaços da página, nomeadamente, a cercadura (iluminura vegetalista), a caixa de texto e a miniatura, comunicando entre si, ou não, se separados pela moldura. Nessas condições o observador é guiado pelo seccionamento da organização da página que cria diferentes atmosferas e pontos de atração. Vide Otto Pächt, *Book Illumination (...)*, 1994, pp. 197-202.

<sup>3</sup> Também a iluminura inglesa, no século XV, desenvolvia a decoração marginal a partir da inicial, desenhando em torno do texto a forma geométrica que define a sua caixa. Vide Kathleen L. Scott, *Later Gothic Manuscripts, 1390-1490*, Harvey Miller Publishers, London, 1996, pp. 23-24.



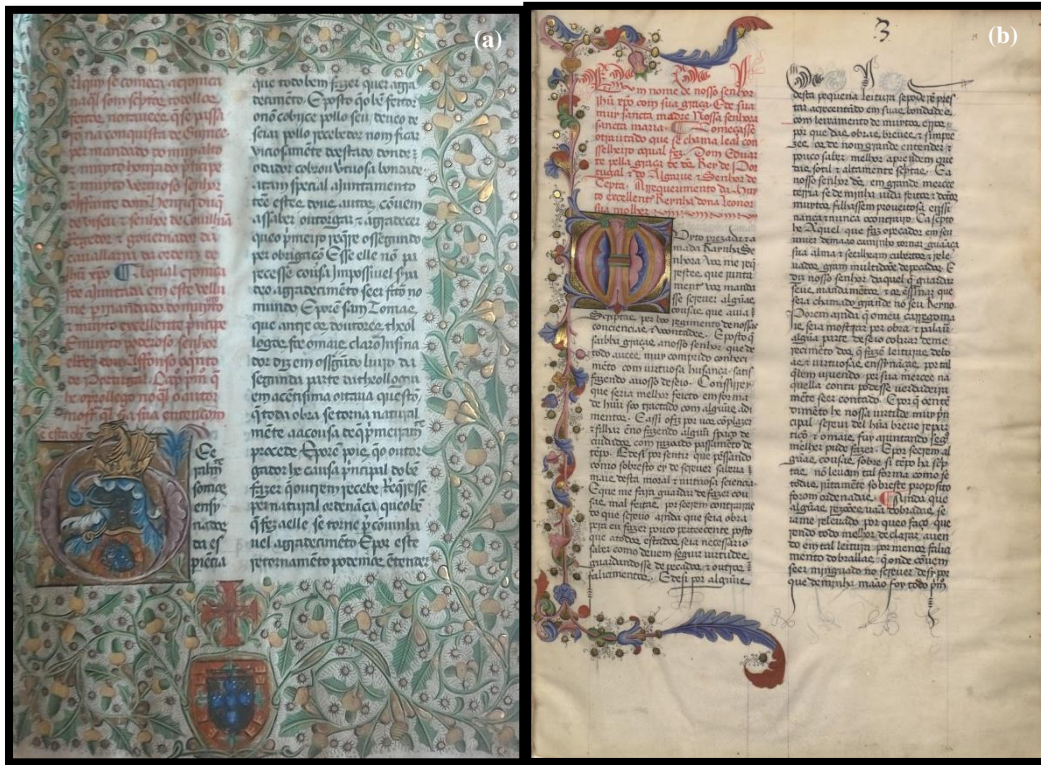


Fig. 31: Fólhos de prólogo da (a) CFG e do (b) LCLE. Créditos fotográficos: BNF.

As cercaduras onde decorrem cenas que ilustram o que vem escrito no texto observam-se unicamente na CGEL, no fólho do prólogo, mas também ao longo de toda a obra<sup>4</sup>. Outro exemplo ímpar no grupo é a decoração franco-flamenga, de *rinceaux d'or* do fólho do prólogo do LVBV. Neste códice as tarjas são constituídas por volutas de finos ramos pretos com pequenas folhas, flores e bolotas douradas e pequenas flores coloridas. É interessante perceber que também aqui o iluminador doura as bolas rodeadas por traços encaracolados e as estrelas que sabemos serem tanto do seu agrado e que vemos muito frequentemente na filigrana que, da nossa perspetiva, também executou no interior do códice. Esta cercadura enquadra um texto escrito a linhas longas, dispondo-se na vertical e na horizontal ao longo das margens de dorso, goteira e pé, consideravelmente afastada do texto, uma vez que os filetes da moldura servem mais do que a divisão entre área escrita e ornamentação, mas de base ao movimento concêntrico da folhagem. No segundo fólho, a cercadura altera um pouco o esquema decorativo, aditando ao estilo anterior de

<sup>4</sup> O progressivo abandono das margens povoadas, em favor de decoração vegetalista, e a sincrónica e paradoxal revisitação dessa figuração marginal e das chamadas *drôleries* é apanágio da iluminura quatrocentista. Ambos os fenómenos se manifestam neste grupo de manuscritos, em Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt (dir.), *Miniatures Flamandes 1404-1482*, Bibliothèque royale de Belgique, Bibliothèque nationale de France, 2011.

*rinceaux d'or*, grossos ramos verdes que se entrecruzam a toda a extensão das margens de dorso, cabeceira e goteira, concebendo espaços amendoados de fundo dourado, preenchidos por grandes folhas coloridas do mesmo tipo formal, vermelhas, azuis e rosa. Na margem de pé, duas hastes que partem da medianiz do fólio crescem em sentidos opostos, uma em direção à margem de dorso, e outra em direção à margem de goteira. Estas hastes são torneadas por grandes folhas de igual espécie das que ocupam as demais margens, mas o giro ondeante permite apreender que têm faces multicolores. Nascem ainda destes ramos, grandes bagas vermelhas. Isto significa que o fólio que abre o capítulo primeiro, do livro primeiro do LVBV (fólio 5r) apresenta uma cercadura semelhante à do prólogo do LVBM (Fig. 30), sobretudo ao nível das hastes vegetais que partem ambas da inicial, funcionando como moldura (nessa saída ou chegada à capitular, com absoluta perda de retilinearidade), e que são iguais uma à outra, excetuando o seu preenchimento cromático. As folhas que ocupam as cercaduras de ambos os códices exibem o mesmo estilo, e no LVBV, é de algumas delas (que ocupam o centro da inicial) que nascem os ramos marginais, passando por cima ou por baixo da letra, ou até trespassando-a.

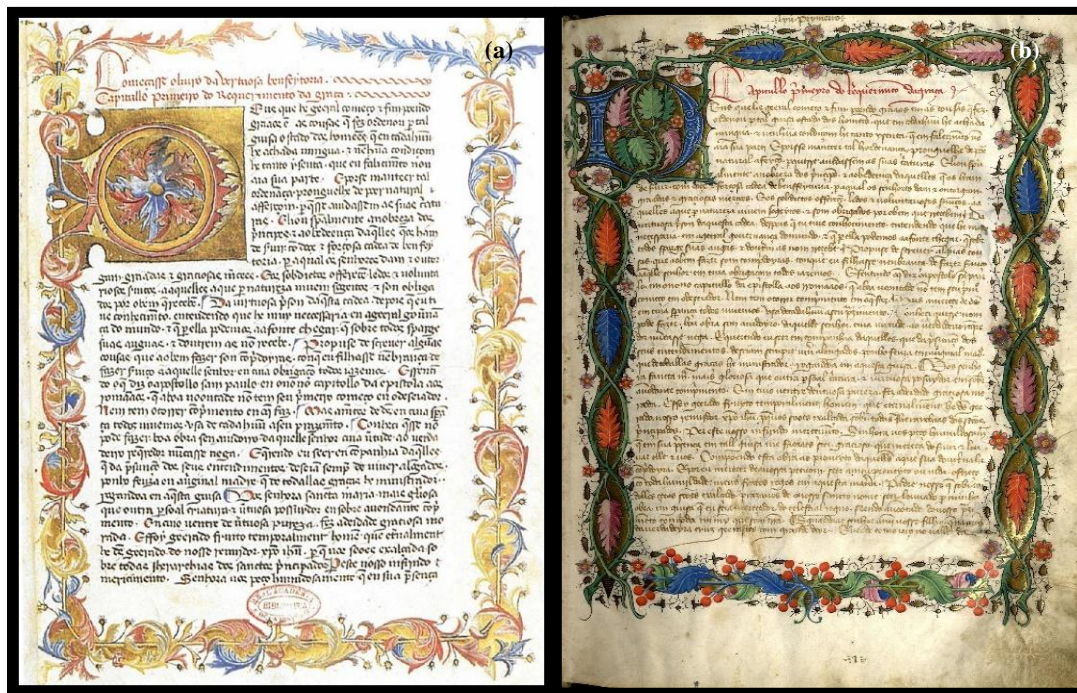


Fig. 32: Fólios de prólogo do (a) LVBM e do (b) LVBV. Créditos fotográficos: BRAHM e BMV.

Na CDDM, na CFG, na CGEP e na VFJC o género da decoração das margens é análogo, i.e., o conjunto floral cobre (e conforma) um espaço retangular que pode ou não corresponder à totalidade da área da margem. No caso da CDDM (Fig. 31) habita a zona



delimitada por dois quadros, interior e exterior, que distam consideravelmente um do outro. Emolduramento este excecional no grupo de manuscritos, como já tivemos ocasião de referir. Na CDDM, não é, portanto, a disposição da decoração marginal, por si só, que dá forma à tarja, mas os limites interno e externo da moldura dupla. Por esse motivo a vegetação tanto se sobrepõe e os perpassa, quanto parece que progride para debaixo da caixa de texto ou nasce debaixo dela. Veem-se juncos e cravos, espécies vegetais também muito específicas deste códice.



Fig. 33: Fólio de prólogo da CDDM. Créditos fotográficos: ANTT.

Esta peculiaridade floral de índole naturalista só se repete na CFG, onde a toda a volta da caixa de texto crescem espécies, igualmente não-fantásticas, mas que estão presentes na natureza, e que por isso conseguimos identificar como sendo de carrasco<sup>5</sup>. Quiçá os juncos e os cravos estejam de algum modo relacionados com a figura do Conde D. Duarte de Meneses, como o carrasco estava para a pessoa do Infante D. Henrique, por ter sido um dos seus corpos de empresa. Códices tão achegados do ponto de vista da estruturação da página e da letra, como verificámos nos pontos anteriores, têm também no programa decorativo e seu significado iconográfico uma ligação clara dentro do grupo de manuscritos. Situação análoga já assinalámos para o LVBV e o LVBM; e ocorre

<sup>5</sup> Vide Figura n.º 29 deste capítulo.

identicamente na CGEP e na VFJC, outros dois pares de códices com uma forte conexão entre si, no seio do grupo. O último duo, em particular, fez uso do mesmo padrão floral, com arranjos muito semelhantes, da mesma paleta, e de uma mesma composição fundeira, com dois anjos tenentes ladeando as armas do Condestável D. Pedro, o encomendante de ambas as obras<sup>6</sup>. Aqui o repertório vegetal retorna às folhas de acanto, sem correspondência com nenhuma espécie do reino vegetal. O iluminador da CDDM adicionou ao conjunto ornamental um pormenor ímpar entre os oito códices: as figuras de três *putti*<sup>7</sup>, ao que parece, pela coloração que hoje vemos num deles (a cor dos outros desapareceu decorrente dos danos infligidos a este primeiro fólio), de pele escura. Trataremos de aprofundar esta questão no capítulo das análises laboratoriais. Acresce que existem interpenetrações de modelos decorativos em vários códices do grupo, e.g.: os recantos dourados da folhagem, na CGEL, CFG e VFJC; os ouriços dourados, mas em especial quando rodeados pelo emaranhado de finos ramos pretos ondulados, comuns à CGEP, à VFJC e à CFG; os ramos soltos que aparecem na VFJC similares a alguns que se veem na CGEL, na CFG e aos ramos que albergam a divisa de D. Duarte no LVBV; as folhas com lágrima em posição central, na VFJC e também na CGEL, no LCLE, na CFG, e no LVBM (não necessariamente só nos fólhos de abertura); as folhas estilizadas do LVBM (e o seu voluteado), iguais ao que muitas vezes encontramos na CGEL e no LCLE<sup>8</sup>. Deixámos justamente este manuscrito para o fim, o LCLE, porque é o único que não possui cercaduras, contudo, é de salientar a ligação flagrante entre a iluminura do

---

<sup>6</sup> O gosto pela armaria e sua presença em diversos locais de uso quotidiano da aristocracia tardo-medieval, entre eles, o livro iluminado, e as variadas disposições que adquiriu na página, muitas delas condizendo com o que vemos no grupo de manuscritos, em Bernard Bousmanne et Thierry Delcourt (dir.), *Miniatures Flamandes (...)*, 2011. As armas eram “*símbolos de identidade, marcas de propriedade e motivos ornamentais*”. A partir de meados do século XIV a heráldica passou a ser mais flexível, mais pessoal e introduziu vários emblemas que até aí não possuía. Enquanto antes dessa data a heráldica era estática e hereditária, reportando à linhagem e aos títulos do dono, daí em diante, e sobretudo no século XV, incluiu diferentes signos, não só o nome, como iniciais, monogramas e assinaturas, diferentes complementos heráldicos, insígnias das ordens de cavalaria, e divisas e emblemas pessoais. Para estes dois últimos as cores e a composição não eram fixos, como acontecia com as armas propriamente ditas. A mesma pessoa podia usar vários emblemas e divisas, ou o mesmo emblema ou divisa podiam ser adotados por mais do que uma pessoa. Idem, pp. 90-95. Vide também Michel Pastoreau, *Armoiries, devises, emblemes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au XVe siècle*, in *Miniatures Flamandes (...)*, 2011.

<sup>7</sup> Descrições estilísticas e interpretações iconográficas das margens quatrocentistas, onde as espécies vegetais se podem, ou não, misturar com figuras animais, humanas e híbridas. Os *putti*, entre folhagem mais ou menos abundante, ao estilo dito flamengo, ou ganto-brugense, ou então, ao estilo italiano. Há ainda o revivalismo das *drôleries*, de cenas palacianas, de batalha, corpos nus, exemplos que vemos, na sua esmagadora maioria na CGEL. Jean-Claude Schmitt, *L’Univers des marges*, in Jacques Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière*, IRHT/CNRS, 2002, pp. 329-365.

<sup>8</sup> Vide imagens no anexo n.º 13.



iluminador 3 da CGEL e a deste códice, que não só apresentam o mesmo estilo ornamental vegetalista, como, ao nosso ver, foram executados pela mesma mão (Fig. 32).

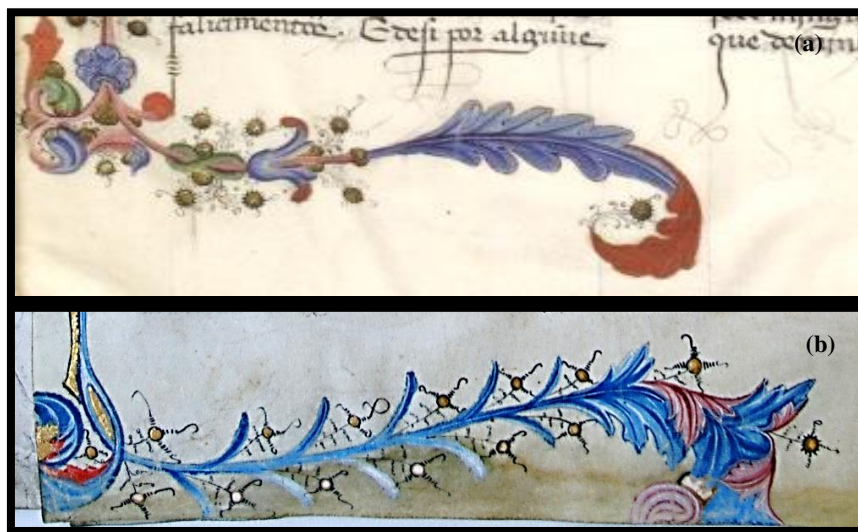


Fig. 34: Decorações vegetalistas na margem de pé do (a) LCLE e da (b) CGEL.

Fonte: BNF e ACL.

Dizer, por fim, que o iluminador do LVBV, em termos técnicos, é dos mais competentes do grupo (além de em estilo ser completamente atual), apostando num repertório muito ao gosto francês e ganto-brugense: os referidos *rincaux d'or*. O iluminador reproduziu-o de maneira exemplar. Arriscaremos, mais adiante, uma explicação para um tal sucesso executivo, que à partida aparenta pouca lógica, em tratando-se de um dos códices mais antigos do grupo. Conquanto a raiz estilística desse modelo do norte da Europa esteja muito presente na maioria do *corpus*, nos finos ramos a preto completados por pequenas bolotas e folhas douradas; outro que normalmente o acompanha, os arranjos de folhas de acanto bojudas, têm influência italiana e nalguns casos inglesa<sup>9</sup>.

Concluimos, então, que no que toca aos programas decorativos dos fólhos de abertura, os da CGEL e do LVBV destacam-se em termos técnicos e estilísticos. A

<sup>9</sup> Conforme vemos, especialmente, no programa mais decorativo do iluminador 2, da CGEL: “*The English foliage never show quite all the varieties of colour seen in the continental examples, but the golden deapers and pounced gold patterns are quite elaborate (...) The principal colours used on the foliages are blue, crimson, of various depths, and bright vermillion, with occasional admission of bright green and paled red ochre*”. O autor dizia também que a iluminura do *Leal Conselheiro* e da *Crónica da Guiné* é de influência flamenga, ou mesmo realizada por flamengos. Esta iluminura flamenga “*(...) confined almost entirely to the painting of the initial letters and the decorating of the borders with flourished scrolls of pen-work very neatly drawn and terminating in equally neat but extremely fanciful flowers finely painted (...)*”, John Bradley, *Illuminated manuscripts*, Bracken Books, London, 2ª ed., 1920, pp. 165-167, p. 199 e p. 232.

justificação residirá no caso de a iluminura do LVBV ter sido realizada pelo iluminador 1 da CGEL, teoria que tentaremos consolidar nos pontos seguintes deste estudo artístico. Por outro lado, o programa decorativo do LCLE é distinto, em termos estilísticos, dos repertórios escolhidos pelos outros códices, no que toca, bem-entendido, aos fólhos do prólogo. Isto porque comunga com a CGEL de uma ornamentação vegetalista ao estilo italiano que não se mistura com os *rinceaux*, como notamos suceder noutros manuscritos do *corpus*<sup>10</sup>. Ao invés disso é pontuada, porventura, por derivas deles, os quais apelidámos de remates a fino traço preto, que nos serviram de sustentação à hipótese de terem sido realizados pela mesma pessoa<sup>11</sup>.

A constituição das iniciais de prólogo exploram, pois, acima de tudo, os motivos vegetais, muito característicos do tardo-gótico ou gótico internacional, cujo influxo se reflete, sem dúvida, neste grupo de manuscritos. Aproximam-se grandemente, no que respeita à conformação da letra capitular, a CDDM, a CFG, o LVBM, a CGEP e a VFJC. O adorno do espaço vazio, do interior da letra, é preenchido com os habituais elementos florais que se multiplicam por todos os oito códices, no prólogo e/ou para lá dele. Neste aspeto divergem juntas a CDDM e a CFG, com a introdução da heráldica, e a CGEP, com a figura do rei escritor, já mencionados. A vinheta dourada é a eleita em todo o grupo, e

---

<sup>10</sup> O nascimento, vigência e declínio de uma tendência artística nunca foi estanque, em nenhuma época. A sua origem adveio de constantes trocas de influxos e toda a sua vida será marcada por essas movimentações, incluindo o seu desaparecimento. O processo criador pode ter fornecido aos olhos e mentes de hoje, certas singularidades que autorizam uma particularização, a definição, no fundo, de determinado estilo, no tempo e no espaço. Há algo de original na conceção, mas esse algo mistura-se com o que está para trás no tempo, em linhas reativas de continuidade ou de rutura, e em paralelo, com o que decorre a cada minuto no próprio tempo (ou até antecipando o seu tempo), sem respeitar quaisquer barreiras geográficas, ou outras, de qualquer outra ordem. Por essa razão a criação floral dos irmãos Limburgo se mesclava com a folhagem bojuda tipicamente italiana, tal como vemos neste grupo de manuscritos. Vide Millard Meiss, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth Century and the patronage of the duke*, 2 vols., Phaidon Press, London, 1967, pp. 3-74; e Millard Meiss (pref.), *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Musée Condé Chantilly, Georges Braziller, New York, 1969. As diferentes correntes de influência nos vários estados dentro do estado italiano e como cada um influi em diferentes reinos da Europa, em J. J. G. Alexander, *Italian Renaissance Illuminations*, 1<sup>st</sup> ed., George Braziller, 1977. As trocas sociais, económicas e artísticas entre Florença e a Flandres, em Paula Nutall, *From Flandres to Florence, The Impact of Netherlandish painting, 1400-1500*, Yale University Press, New Haven & London, 2004. Vide também Thomas Kren and Scot McKendrick, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Royal Academy of Arts, London, 2003; KREN, Thomas Kren and Kurt Barstow, *Italian Illuminated Manuscripts in the J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005; e Ilona Hans-Collas et al., *Les Maîtres aux Rinceaux d'Or*, in *Miniatures flamandes, 1404-1482*, Bibliothèque royale de Belgique, Bibliothèque nationale de France, 2011, p. 140-147. As influências absorvidas nos reinos ibéricos, em Joaquín Yarza Luaces, *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Nausicaä, Múrcia, 2007.

<sup>11</sup> Vide os finos remates a preto tidos por nós como assinaturas deste iluminador na figura n.º 29 deste capítulo.

em qualquer local dos seus textos. Com exceção, em certa medida, para a inicial de abertura da CDDM, para as iniciais de princípio de capítulo da CFG, e para algumas iniciais da CGEL. Nestes casos os iluminadores, ou lhe aditaram cor ou substituíram o ouro integralmente pela tinta colorida. Lembrar ainda que, conforme mencionámos acima, existem vários componentes decorativos que foram repetidos em todos os códices, insistência que se deu, ou só em termos estilísticos, ou também em termos formais.

#### **4.1.2. Iniciais a Cores e Ouro**

Os códices do *corpus* que apresentam iniciais a cores e ouro afora a inicial de abertura são a CGEL, o LVBV, o LCLE, a CFG, e a VFJC<sup>12</sup>.

Começamos este item por tratar das iniciais a cores e ouro da CGEL e do LCLE que, como indicámos no ponto precedente, têm grandes afinidades no que toca ao estilo, mas, mais do que isso, à maneira de debuxar e pintar, pelo que atribuímos a autoria de ambos os labores decorativos a uma só mão. Falamos, mais precisamente, daquele que identificámos na CGEL como o iluminador 3 (Fig. 33). Nos dois manuscritos esta ornamentação caracteriza-se por iniciais vegetalistas a cores e ouro que comunicam com uma decoração marginal, de igual espécie floral, correspondendo ambas a folhas de acanto voluteadas.

---

<sup>12</sup> A legibilidade dos textos e o seu seccionamento por meio dos diferentes tipos de inicial, em Nigel Throp (introd.), *The glory of the page: medieval and renaissance illuminated manuscripts from Glasgow University Library*, Oxford University Press, 1988, pp. 13-15.



Fig. 35: Decorações vegetalistas do (a) LCLE e da (b) CGEL. Créditos fotográficos: BNF e ACL.

No LCLE, as iniciais com decoração marginal mais abundante estão, nos fólhos do LC, onde começa o prólogo, no capítulo 1º, e onde principia o capítulo intitulado: “*da pratyca que tynhamos com ElRey meu Senhor e Padre cuja alma ds aja*”. No LE encontramos-la somente no fólho do prólogo. Neste segundo texto do LCLE, a decoração das partes que o subdividem assemelham-se mais, no que respeita a dimensões, ao que observamos com maior frequência na CGEL, apesar de, na crónica, se recorrer menos aos finos ramos a preto e bolotas douradas. Na CGEL estes remates laterais só se empregam, neste tipo floral, às iluminuras mais profusas. Em ambos os manuscritos atentámos, quer na ornamentação das margens, quer em alguns cantos ou em espaços deixados em branco, resultado do enrolamento das folhas, a um preenchimento a dourado. O trabalho de luz e sombra e da aplicação das cores, embora seja idêntico, no que se refere ao método, é visivelmente mais maduro, mais competente, no LCLE, do que na CGEL. A folhagem que decora o interior das iniciais é mais aprimorada no LCLE do que na CGEL.

Todo este repertório iluminado exhibe uma variação importante na CGEL, e que se situa nas vinhetas. Algumas delas são parcial ou totalmente coloridas, ao invés de integralmente douradas. Aqui descobrimos um duplo ou um triplo filete a emoldurar a porção pintada, que se encheu com pequenas folhas e lóbulos. São opções de adorno com

as quais nos havíamos já deparado também na CFG, cujos fundos das vinhetas são todos pintados, ao invés de dourados, e justamente nestes moldes<sup>13</sup>. Na CGEL são ainda desenhados por entre o folheto, figuras zoomórficas e antropomórficas, realidade que não se verifica no LCLE, para estas iniciais vegetalistas. Porém, julgamos terem alguma ligação com a decoração das letras caligrafadas e do prolongamento das hastes baixas das letras do LCLE, da CDDM, e da CFG, cujo confronto tentaremos concretizar nos pontos seguintes. Vale a pena, portanto, descrevermos agora a situação da CFG. Vinheta e vãos das letras foram decorados da mesma forma: fundo pintado com adornos mínimos a branco. A exploração desta solução ornamental tem a sua máxima expressão nesta crónica. Contudo, não há continuidade entre as duas áreas. As cores de ambos os fundos, isto é, centro da letra e vinheta, por norma são diferentes, embora os ínfimos traços decorativos sejam, nas duas zonas, igualmente a branco. Alternam entre motivos geometrizarantes, sobretudo circulares, vegetalistas e antropomórficos: rostos que remetem para as iniciais filigranadas do LCLE e do LVBV, e para os prolongamentos figurados das letras de texto, aqui mesmo na CFG, e na CDDM. Ao contrário do que se passa com os outros manuscritos do grupo, na CFG, é a própria inicial que é dourada e não o fundo da vinheta. Esta inicial ou capitular possui, portanto, uma forma regular e não vegetalista, como as da CGEL e do LCLE. Existe também na CFG repetência de elementos ornamentais das vinhetas, tal como acontece na CGEL, dada a grande quantidade de iniciais iluminadas, ao longo do corpo do códice, tanto num caso quanto no outro. Apesar de termos somente uma imagem de uma das iniciais a cores e ouro da VFJC, percebemos que algumas delas, as deste género, são técnica e estilisticamente iguais às que acabámos de falar, da CFG. Aventamos que tenham sido feitas pela mesma mão, o que em termos da cronologia da realização destes códices é perfeitamente plausível, pois segundo defendemos foram ambos executados entre 1460 e 1464.

Enquanto todas as iniciais a cores e ouro que vimos comentando ostentam um estilo italianizado, as iniciais a cores e ouro do LVBV resultam de uma tendência franco-flamenga (Fig. 34). Finíssimos ramos com diminutas folhas e bolotas douradas e pequenas flores coloridas crescem pelas margens partindo da capitular ornada, no estilo, similar às iniciais iluminadas dos restantes manuscritos, mas desta feita não em linhas vegetais, mas arquiteturais (que também comparecem noutros códices do grupo) e

---

<sup>13</sup> Há ainda uma modalidade algo diferente no LCLE, onde o desenho sobre o fundo colorido foi feito a dourado. Os fundos dourados das vinhetas podem ser pontilhados, no LCLE (em todas as vinhetas, no LE), tal qual observamos na CGEL. Vide imagens no anexo n.º 14.

decorada no seu interior com os mesmos finos enleamentos a tinta preta da margem. O fundo da vinheta é dourado e os seus limites, em parte, ondedados. No manuscrito de Viseu (LVBV) as iniciais a cores e ouro adornam a abertura dos livros, partes nas quais se divide a obra.



Fig. 36: Capital de abertura de livro, no LVBV, ao estilo *rinceaux d'or*. Créditos fotográficos: BMV.

Recordamos que, conforme referido no item anterior, as iniciais a cores e ouro de que tratamos agora são de espécie ornamental análoga às iniciais vegetalistas dos prólogos das cercaduras deste *corpus* de estudo. Escusamo-nos a detalhar as iniciais que dentro do género pertencem à VFJC, pelo facto de não disporo nós da cópia digital do códice, não nos ter sido possível efetuar tal análise de pormenor.

Para terminar diremos que as iniciais a cores e ouro do LVBV são as que mais divergem, do ponto de vista estilístico, do restante subgrupo de cinco códices onde este género de capitular iluminada foi aplicado. Quando afirmamos isto, estamos a falar em concreto da letra, que pintada a rosa ou a azul, apresenta motivos mais geometrizes. Mas também nos queremos referir aos vãos das letras, sobre fundo dourado, como habitual no *corpus*, mas que unicamente no LVBV são ornados com os mesmos *rinceaux*



*d'or* da margem. Tornamos a comprovar, portanto, um influxo decorativo diverso, aliado a uma competência artística notável. Os outros quatro manuscritos que sobram neste subgrupo (CGEL, LCLE, CFG e VFJC) expõem idêntico estilo e forma, para este tipo de iniciais, não obstante a inversão que por vezes se verifica, i.e., vinheta a cores e letra a ouro, e que observamos de modo persistente na CFG, intermitente na CGEL, e só num momento específico (alguns fólhos no começo do códice), na VFJC<sup>14</sup>. Já as vinhetas douradas e picotadas figuram apenas no LCLE e na CGEL<sup>15</sup>. Nesta última, a perfuração da folha de ouro criando padrões variados, mostra-se em qualquer outra inicial do manuscrito, ou qualquer outro fundo dourado que não o das vinhetas, como os fundos cénicos das grandes iluminuras ilustrativas. Na CFG, de quando em vez topamos com rostos desenhados no vão das iniciais. Rostos em posição frontal que encontramos identicamente nas iniciais filigranadas do LCLE<sup>16</sup>. Figuras antropomórficas, zoomórficas e híbridas, desta feita de perfil, surgem na filigrana do LCLE e do LVBV, nas iniciais vegetalistas da CGEL e nas hastes das letras estendidas para a margem de pé e cabeceira, da CDDM e da CFG. Existe, com efeito, uma relação entre todas estas representações que desenvolveremos no ponto que se segue.

#### **4.1.3. Iniciais a cores e filigranadas**

As iniciais com filigrana estão apenas presentes no LCLE, no LVBV, no LVBM e na VFJC. No LCLE temos filigrana muito exuberante, dentro e à volta da inicial, delimitando a vinheta e invadindo as margens e o intercolúnio. No LVBV, a filigrana é muito menos trabalhada, dando primazia a motivos florais dentro da inicial e ao longo das margens. Só em torno da capitular se desenvolve alguma filigrana, mas bem mais aberta, i.e., não tão minuciosamente trabalhada quanto a do LCLE. No LVBV os finos ramos espraíam-se largamente pelas margens terminado em flores das mais variadas espécies, sem que em nenhuma destas áreas, ramo ou fecho floral, se vislumbre filigrana. Toda a extensão dos ramos é frequentemente decorada com uma sequência de ínfimos círculos que podem estar sobre eles ou ladeá-los, coincidentemente, estilo predileto do

---

<sup>14</sup> As iniciais iluminadas a cores e ouro, nos fólhos do copista 1 da VFJC afiguram-se-nos iguais, em estilo e técnica, às da CFG. Num futuro próximo tencionamos averiguar minuciosamente esta ligação artística que por ora apenas conjecturamos.

<sup>15</sup> Vide imagens no anexo n.º 15.

<sup>16</sup> Vide imagens no anexo n.º 16.

iluminador 1 da CGEL. No LCLE, em conjunto, ou não, com essas pequenas circunferências que também usa, o iluminador dá primazia aos duplos traços, de curta largura que, par a par, e a espaços, cruzam os ditos ramos. No LVBV, a filigrana que cresce junto da inicial, dentro dela e à sua volta, caracteriza-se pelos enrolamentos em caracol, pelos conjuntos de lóbulos e pela sequência de linhas verticais ou horizontais que podem, ou não, ser lobuladas. Junto a estes componentes não se desenvolvem quaisquer outros típicos da filigrana. Pelo contrário, no LCLE, é perfeitamente perceptível que o iluminador introduz minúscula filigrana por toda a composição. Ainda no LVBV observam-se ao fundo das ramagens, terminações ondeadas, as chamadas terminações em *chicote*, como as apelidou Patrícia Stirnemann<sup>17</sup>. Como diz a autora, estes acabamentos são autênticas assinaturas do iluminador. Ora este tipo de remate das iniciais filigranadas, no LVBV, condiz com os remates realizados pelo iluminador 1 da CGEL. Reconhecemos-lhe o jeito de os delinear e que, do nosso ponto de vista, não se comparam com idênticas conclusões onduladas do LCLE. A terminação em *chicote* do LCLE é menos bem conseguida do que aquela elaborada pelo iluminador do LVBV. Enquanto este dá forma a um estilo *dégradé*, em que o ondeado vai diminuindo de forma gradual, o outro, tenta manter sempre o tamanho das curvas, mas desenhando ondas pouco homogêneas. Pode ainda fazer um *dégradé* cintado a meia altura. No LVBV, de quando em vez, também sucedem imperfeições nesse serpentear, mas sobretudo à saída, não comprometendo tanto o conjunto e num formato muito característico seu (Fig. 35)<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Vide Patrícia Stirnemann, Dating, placing, and illumination, in Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history, vol. 11, 2008, p. 155-166.

<sup>18</sup> Vide imagens no anexo n.º 17.





Fig. 37: (a) e (b) iniciais vegetalistas da autoria do iluminador 1 da CGEL; (c) inicial filigranada do LVBV, que advogamos ser da autoria do iluminador 1 da CGEL, compare-se sobretudo (b) e (c), nomeadamente nos remates laterais ondeados; e (d) inicial filigranada do LCLE que defendemos ser do punho do iluminador 3 da CGEL. Créditos fotográficos: ACL, BMV e BNF.

A principal marca distintiva do iluminador do LCLE, por confronto com o iluminador do LVBV é, portanto, o caso de desenvolver mais as suas filigranas, quer dentro da inicial, quanto em torno dela, e nos prolongamentos marginais. Os elementos constitutivos da filigrana são, regra geral, os mesmos nos dois manuscritos, embora no LCLE sejam repetidos e/ou sobrepostos muito mais amiúde, criando o tal aspeto *efetivo* de filigrana. Estende-a pelas margens, correndo várias linhas, paralelas na vertical, e que são decoradas lateralmente por séries de lóbulos, em sobreposição, ou não. Simultaneamente, os elementos escolhidos pelo iluminador do LVBV, na sua maioria, flores e folhas de um grande naturalismo<sup>19</sup>, e pequenos losangos que espalha por toda a

<sup>19</sup> O gótico internacional e o realismo trazido pela pintura florentina da primeira metade de Quatrocentos, em Joan Sureda e José Milicua, *L'Art de la Renaissance. Le Quattrocento Italien. La Peinture Flamande et son rayonnement*, Larousse, 1991.

parte, são apanágio do iluminador 1 da CGEL. O iluminador do LCLE desenha motivos vegetalistas, tal como o companheiro do LVBV, mas em muito menor quantidade e variedade do que este. Há um maior naturalismo nas representações do LVBV, e também um trabalho de luz e sombra mais competente<sup>20</sup>. À imagem das terminações em *chicote*, os enrolamentos das hastes marginais são um pouco desajeitados no LCLE, por oposição aos do LVBV. Por vezes o iluminador do LCLE recorre a voltas não circulares, mas angulares. Na parte interna das iniciais, o iluminador do LCLE enche a cor os espaços vazios, atitude que também o distingue<sup>21</sup>. Insere, com bastante frequência, guizos nas extremidades das hastes, elemento decorativo que vemos também na CFG, em realizações que mais adiante explicaremos por que advogamos igualmente suas. Ambos recorrem inúmeras vezes a uma estrela de formato específico, embora ela seja mais pequena no LCLE. O iluminador do LVBV, além das terminações das hastes em *chicote*, assina muitas vezes a sua filigrana com um & invertido, que é elemento de remate transversal aos manuscritos do *corpus* de estudo, quer na iluminura, quer na decoração das letras caligrafadas e hastes distendidas do texto (Fig. 36). O escriba do LCLE, e.g., utiliza este símbolo, mas de uma maneira completamente distinta. Esta assinatura, no caso do iluminador do LVBV, aparece no final dos títulos dos capítulos, o que significa que ele também foi o rubricador. Mas sendo a letra dos títulos dos capítulos igual à letra do texto, acreditamos que o iluminador, o rubricador e o copista são a mesma pessoa.

---

<sup>20</sup> Vide imagens no anexo n.º 18.

<sup>21</sup> Vide imagens no anexo n.º 19.

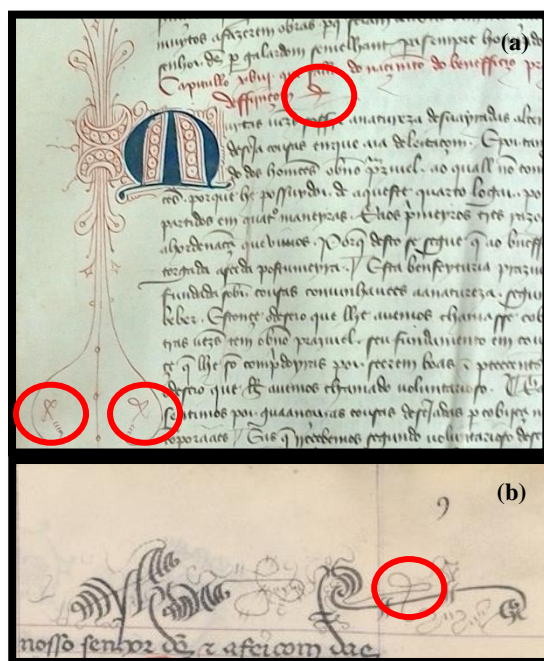


Fig. 38: Remate usado na escrita e na iluminura do (a) LVBV e do (b) LCLE. Créditos fotográficos: BMV e BNF.

O iluminador do LCLE faz pequenas circunferências dentro dos lóbulos, e o prolongamento de uma haste, a certa altura, recua paralelamente a ela, rematando com um encaracolamento e pequena circunferência (ou não), outra assinatura sua<sup>22</sup>. Este recuo tem uma volta inferior no formato de pequenos rebentos com os quais enche o vão das iniciais, faz flores e inclusive usa, em jeito afim, quando delineia as orelhas de figuras híbridas ou fantásticas, como vemos na CDDM e na CFG. Por tudo isto, cremos que o modo de desenhar todos estes componentes decorativos nos aponta para a presença da mão do iluminador 3 da CGEL, no LCLE. Pelo exposto advogamos ainda a separação entre técnica e estilo do iluminador da filigrana do LCLE e do LVBV. Assim propomos que a mão que filigranou o LVBV não só é diferente da que realizou semelhantes composições no LCLE, como se trata do iluminador 1 da CGEL. Reconhecemos ao iluminador da CGEL e do LVBV igual modo de rematar traços, em chicote ou em caracol, sendo o jeito de fazer estas terminações distinto daquilo que foi executado no LCLE (segundo julgamos da mão do iluminador 3 da CGEL), de desenhar os pequenos rebentos entre duas folhas, de compor pirâmides de lóbulos (que não observamos no LCLE), de desenhar lóbulos em bico com uma pequena linha serpenteada, de debuxar folhas bojudas

<sup>22</sup> Vide Figura n.º 35 deste capítulo.

em perspectiva lateral<sup>23</sup>. Todos estes elementos decorativos são antes comuns à CGEL e ao LVBV (independentemente de estarmos a confrontar aqui a filigrana no LVBV e decoração vegetalista na CGEL), e diversos dos que surgem no LCLE, havendo alguns que nem sequer aparecem. A estes factos acresce outro de grande importância. Os lóbulos em bico, as folhas em posição lateral, os rebentos entre duas folhas, os ondeados, entre outros, sinalizamo-los na iluminura de CGEL e LVBV, mas identicamente, na decoração das letras caligrafadas e dos títulos dos capítulos da CGEL. Isto sugere que o iluminador 1 da CGEL foi também o seu copista e que, ao que tudo leva a crer, dados os remates de & invertido iguais entre texto e iluminura, trasladou tal-qualmente o texto do LVBV. Deduzimos isto, com base apenas no exame artístico aos dois códices já que a letra de ambos será de difícil comparação, visto uma ser gótica libraria e a outra gótica cursiva. De qualquer modo, o perfeccionismo das letras, nos dois casos, e a competência artística deste artífice, apoia a nossa hipótese. Há ainda que juntar ao cotejo a CDDM e a CFG, nomeadamente a sua filigrana, bem como as decorações das hastes altas e baixas das letras do texto (Fig. 37). Consideramos que o punho que executou a filigrana que abre a carta de Gomes Eanes de Zurara a D. Afonso V, na CFG, foi a mesma que desenhou, nos prolongamentos das letras caligrafadas, ou nas pernas das letras da última linha de texto, rostos de perfil. As duas caras que observamos, de lado, nesta composição filigranada são idênticas às que o próprio manuscrito contém nos fólhos do corpo do códice e que a CDDM também mostra ao longo do texto: o olho em vírgula, os dois arcos por cima do olho, o nariz arrebicado, a barba curta, a boca com o lábio de cima em esquadria e o de baixo curvo, o queixo generoso, e a assinatura do iluminador, i.e., o remate encaracolado que nestas figuras introduz a partir do rasgo da boca para a bochecha.

---

<sup>23</sup> Vide imagens no anexo n.º 20.

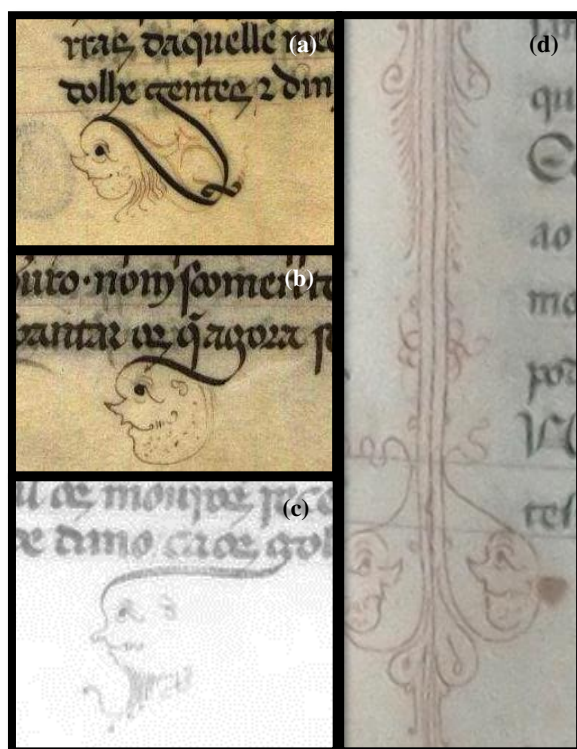


Fig. 39: Figuras decorando prolongamentos das hastes baixas (a) e (b) na CDDM; (c) na CFG; e (d) na inicial filigranada da carta da CFG. Créditos fotográficos: ANTT e BNF.

Acresce que ao assumirmos que quem debuxa a decoração das letras caligrafadas é o copista, isso quer dizer que terá sido o copista da CDDM e da CFG que iluminou a inicial da carta que abre a CFG e restante ornamentação marginal. Na iluminura filigranada da carta percebe-se uma maneira de desenhar que lembra o iluminador 3 da CGEL, autor, também, das iniciais filigranadas do LCLE. Todavia, os elementos mais identificativos da sua mão, i.e., os remates encaracolados, não estão presentes no primeiro fólio da missiva. Ainda assim, o modo de ondear os traços de remate é análogo àquele que lhe definimos acima: “(...) tenta manter sempre o mesmo tamanho das curvas, mas debuxando ondas pouco homogéneas”. A folha que orna o interior da inicial da carta da CFG é um dos géneros prediletos deste artista 3 da CGEL. Vemo-la, por isso, inúmeras vezes na filigrana do LCLE<sup>24</sup>. Para além disso existem, junto da inicial caligrafada que principia o texto da carta, linhas encaracoladas encimadas por uma pequena circunferência aberta, em gancho, totalmente ao seu estilo, que repete vezes sem conta na CGEL, e que é o mesmo componente identificador que ladeia as bocas das cabeças de

<sup>24</sup> Vide imagens no anexo n.º 21.



perfil<sup>25</sup>. Aventamos, portanto, e como já havíamos dito antes, que o iluminador 3 da CGEL é o iluminador, das iniciais a cores e ouro e das iniciais filigranadas do LCLE. Mas agora parece-nos que nos encontramos em posição de dizermos mais. Este indivíduo é, identicamente, o iluminador da filigrana da CFG (fólio da carta), o autor da decoração das letras caligrafadas e hastes compridas da última linha de texto da CFG e da CDDM, e por inerência o copista destes dois manuscritos. A nossa teoria, de que neste grupo foi o copista a caligrafar as letras e a adorná-las, é apoiada pelo que vemos, e.g., no LCLE (Fig. 38). A ornamentação das letras caligrafadas neste códice está também nos reclusos e não tem, em absoluto, qualquer ligação com o que encontramos na CFG e na CDDM, nem, por conseguinte, com a iluminura do próprio LCLE, pelo que se-nos afigura admissível, depois de terminado o estudo paleográfico que nos conduziu à mesma inferência, que um copista diferente daquele que redigiu a CFG e a CDDM escreveu o LCLE (Fig. 38).

---

<sup>25</sup> Vide imagens no anexo n.º 22.

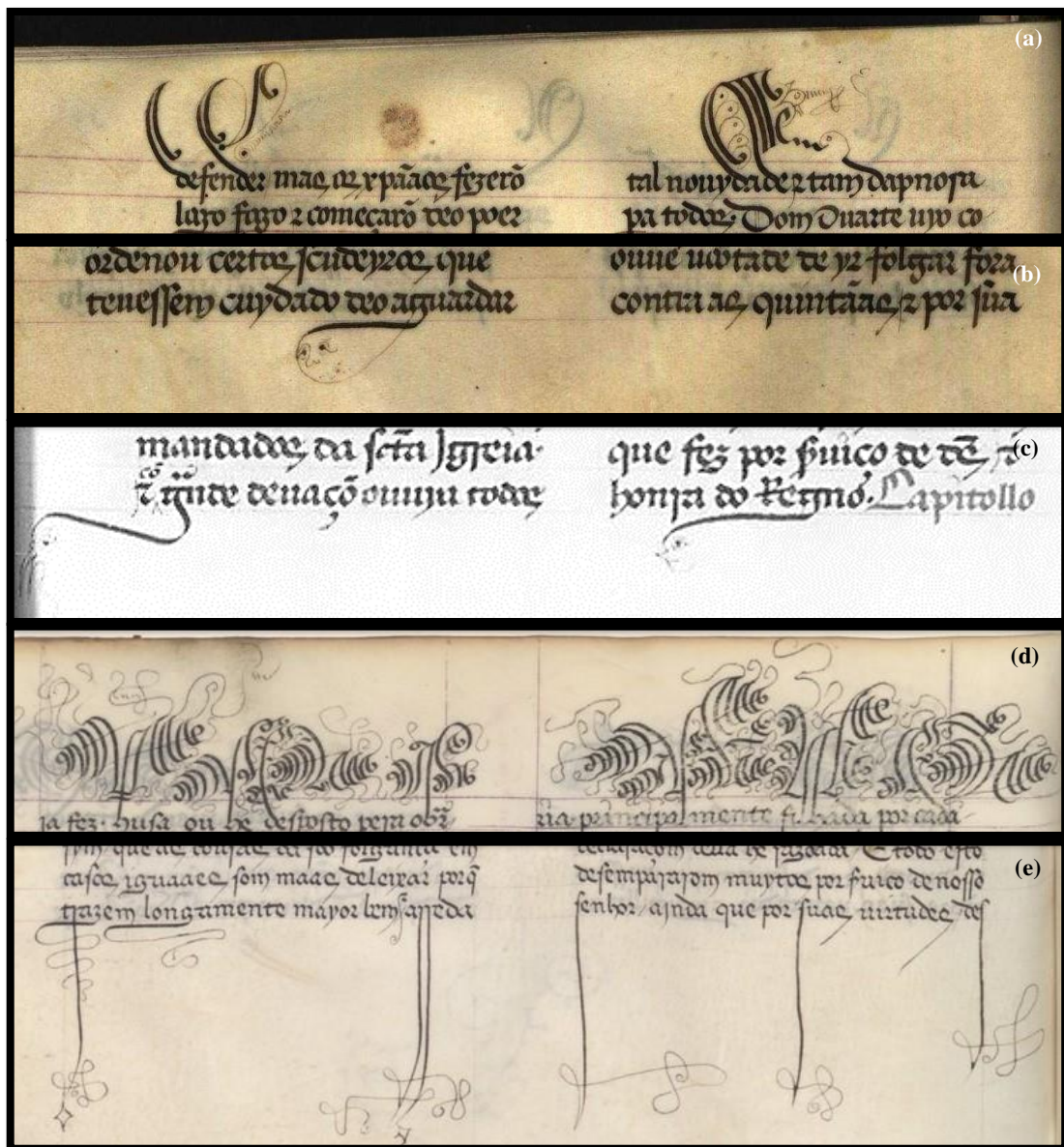


Fig. 40: Letras caligrafadas e hastes baixas decoradas (a) e (b) CDDM; (c) CFG; e (d) e (e) LCLE. Créditos fotográficos: ANTT e BNF.

Pelos mesmos motivos já falados para a VFJC, também em relação ao LVBM<sup>26</sup> não foi possível realizar uma análise aprofundada aos constituintes decorativos, objeto de estudo deste capítulo. Os poucos dados de que dispomos são descritivos, mas sem hipótese de voltar a eles em suporte de imagem, de molde a autorizarem o estudo comparativo. Deixamo-los, por isso, apenas registados, ficando em falta uma análise confrontativa e interpretativa aprofundada. Assim temos que, no LVBM, as iniciais filigranadas do LO parecem do mesmo estilo e da mesma mão da filigrana do LCLE.

<sup>26</sup> Adelino Calado dizia que existem no manuscrito figuras humanas e animais dentro das capitais e no prolongamento das filigranas marginais. Estas existências são da máxima relevância comparatista e terão de ser detalhadamente analisadas de futuro.

Mais próximas daquelas menos profusas do LE. As iniciais filigranadas do LVB aparentam ser da mesma mão das iniciais filigranadas do LVBV<sup>27</sup>. Na VFJC a filigrana surge pouco desenvolvida, e só em algumas iniciais do códice.

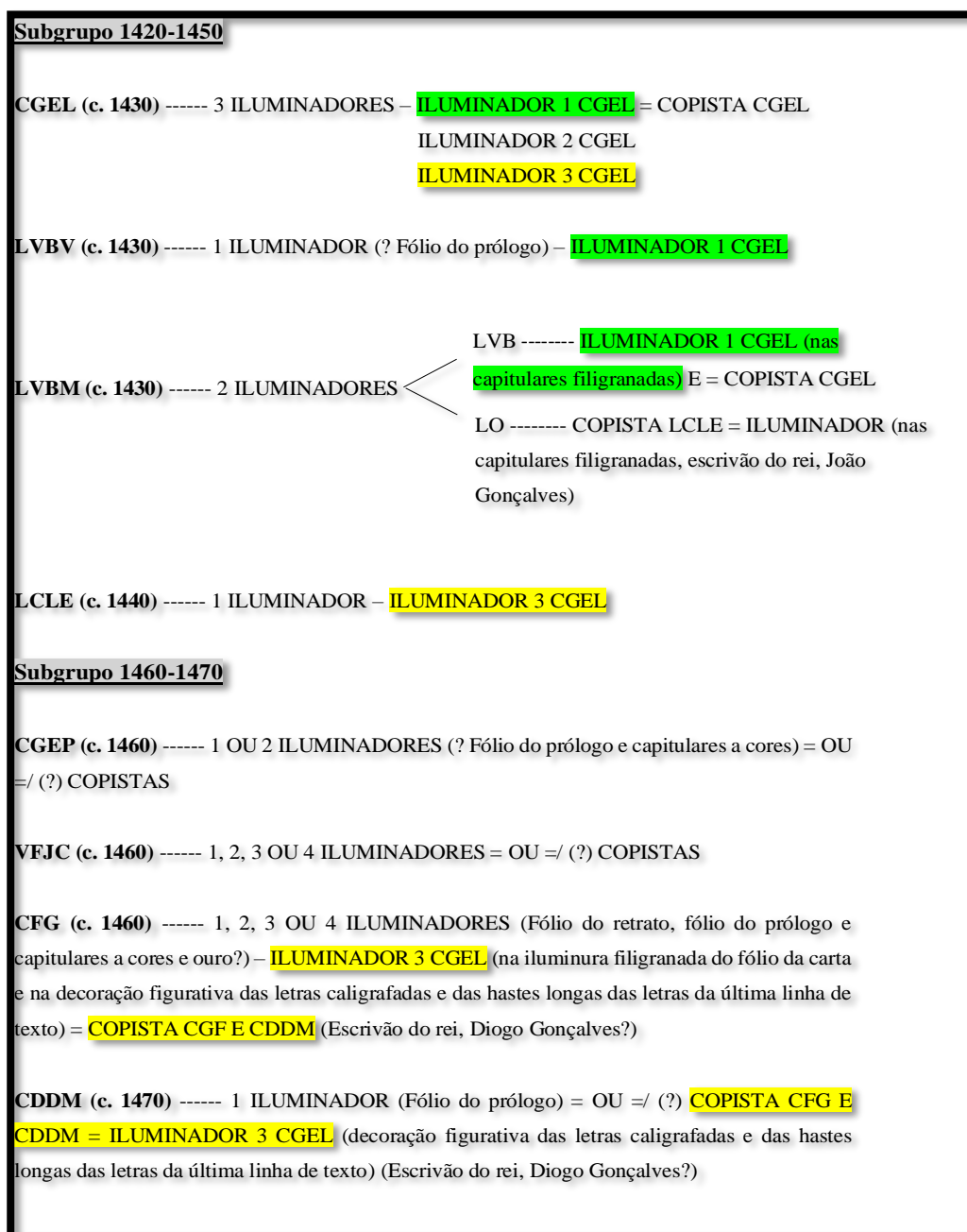


Fig. 41: Esquema explicativo dos iluminadores do grupo de códices e suas relações com os copistas. Fonte: Própria.

<sup>27</sup> Vide imagem no anexo n.º 23 e figs. n.º 35 e 36 deste capítulo.



## 4.2. Decoração menor

### 4.2.1. Títulos dos capítulos<sup>28</sup>

Na CDDM, os títulos dos capítulos estão a vermelho. O copista ou o rubricador escreveu em primeiro lugar o número de capítulo e só depois o respetivo título, tal como acontece na CFG. No último capítulo difere da CFG: em vez da numeração colocou a inscrição *capítulo final*. O termo *capítulo* alterna, embora não com regularidade, entre a forma abreviada e a forma por extenso. Não existe nenhuma lacuna a este nível.

Na CFG, os títulos dos capítulos estão a vermelho. Tal como referimos para a CDDM, o rubricador introduziu primeiro o número de capítulo e depois o título. Os títulos que abrem a *tavoa* e a carta de Gomes Eanes de Zurara começam com uma inicial caligrafada, à semelhança das que existem nos títulos dos capítulos primeiros do LC e do LE. Identicamente à CDDM, o termo *capítulo* alterna, de maneira irregular, entre a forma abreviada e a forma por extenso; e como para a CDDM, na CFG tão-pouco registámos qualquer falta.

A CGEP tem os títulos dos capítulos a vermelho, apenas com numeração, i.e., sem o título propriamente dito. Do fólho 75r ao fólho 81r, onde há uma interrupção no texto – metade do fólho e o verso do mesmo estão em branco, o texto só recomeça no reto do fólho seguinte, 82r, na 12ª linha –, não existem títulos de capítulos. A partir do fólho 82r principia a ausência de iniciais de capítulo que foram desenhadas por um leitor do século XVII, que também fez várias anotações no manuscrito. Essas lacunas prosseguem e os títulos de capítulo só voltam a aparecer a partir do fólho 94r, executados pela mão que os escrevia anteriormente. A omissão das iniciais vai repetir-se até ao final do manuscrito, de modo inconstante. Para algumas resta o costumeiro título de capítulo com numeração, noutras este também está ausente. Nos fólhos 243, 244 e 245 não existem os títulos dos capítulos e as iniciais não foram pintadas no século XV, foram-no, ao que se nos dá a entender, no século XVII, pela mesma pessoa a quem nos referimos antes para os fólhos que prosseguem após o 82r. No fólho seguinte, o 246r começa a contar-se o reinado aragonês do Condestável D. Pedro, o encomendante do códice. Aqui foi desenhada uma inicial filigranada e o copista escreveu o título do capítulo, sem numeração. Este modo de apresentar o título do capítulo replica-se até ao final do manuscrito. Ao longo da obra, o termo *capítulo* intercala, desvairadamente, entre duas formas abreviadas: *Cpto.* e *Cº*. Se

---

<sup>28</sup> Vide imagens no anexo n.º 24, para este ponto (4.2.1.) e para o ponto seguinte (4.2.2.).

a derradeira frase de um capítulo acabava no limite lateral direito da caixa de texto, o escriba deixava uma unidade de regramento (UR) de intervalo, entre o final de um capítulo e começo do outro, no qual escrevia o número do capítulo a vermelho. Se terminava antes de atingir o limite da linha, servia-se dessa mesma linha para escrever o número do capítulo a vermelho. Deixou de cumprir esta regra no fólho 18v, quando inseriu uma capitular com o dobro do tamanho: se as outras abarcam 3UR, esta mede 6UR. No fólho 19r, apesar da inicial ter 3UR, o copista deixou mais uma linha de intervalo, i.e., no total libertou duas linhas. Deste momento em diante empregou um e outro procedimento, mesmo para as iniciais de 3UR. Mas nunca se comprometeu muito com a constância. Continuou a introduzir algumas variações: no fólho 102v, e.g., o copista deixou um espaço de 3UR, para além da altura da inicial, o que redundou noutra máximo de 6UR. Em branco ficaram 4UR, no fólho 107v, a seguir a uma inicial com uma altura de 3UR; e no fólho 141r, 5UR. Ficaram livres 3UR, no fólho 170r, sem que se tivesse atribuído qualquer área reservada à inicial de capítulo. O fólho 177v não tem espaço para o título do capítulo. No decurso do relato dos reinados de D. Pedro I, D. Fernando, reinado de D. Duarte, e regência de D. Leonor, o rubricador escreveu o título do capítulo e omitiu o número (fólios 207v a 212r). Julgamos que a letra destes títulos é do punho do copista do LCLE. Não podemos, porém, fazer a mesma associação com os demais títulos de capítulo, uma vez que a fórmula abreviada em que se encontram não nos autoriza tal dedução.

No LCLE, os títulos dos capítulos estão a vermelho com a numeração do capítulo e a sua designação, por esta ordem, tal como vemos na CDDM e na CFG. No LC, após os primeiros fólhos do primeiro caderno, os títulos dos capítulos deixam de ter remates decorados, mesmo quando não atingem o limite da caixa de texto. No LE, pelo contrário, exibem sempre os ditos acabamentos. Há uma falta no fólho 93v, onde a inicial filigranada está sem título de capítulo. A numeração que aparece a seguir a esta interrupção dá continuidade à sequência imposta pelo título precedente, no arranjo habitual *número + título*. Conforme vimos noutros manuscritos, também neste o termo *capítulo* alterna, de maneira inconstante, entre a forma abreviada e a forma por extenso.

Na CGEL, os títulos dos capítulos estão a vermelho. Na sua maioria está apenas o título, sem qualquer numeração. Numera os primeiros dez, com exceção do terceiro, ora no início do título, ora do fim. Faltam alguns títulos nos fólhos 82v e 177r.

O LVBV mostra também o vermelho para os títulos dos capítulos. Todos têm a indicação da numeração de capítulo, seguida do título propriamente dito. A palavra

*capítulo*, por vezes, surge abreviada, sem que esta aparição condensada siga qualquer cadência específica. Falta pelo menos um título de capítulo. Este manuscrito é o único do grupo onde vemos uma seriação alfanumérica identificativa do número de capítulo a inserir, localizada – como as assinaturas, que também eram para eliminar com o aparamento –, nos limites das margens de goteira, no alinhamento dos espaços que durante a transcrição do texto foram sendo deixados para mais tarde os títulos serem introduzidos a vermelho.

No LVBM, os títulos dos capítulos estão, uma vez mais, a vermelho. Há neste códice duas unidades codicológicas, como sucede com o LCLE, neste caso, o LVB e o LO. Os títulos dos capítulos seguem a mesma fórmula sem diferenciar as duas unidades, tal qual no LCLE. Ao contrário do LVBV que os tem a preto, os títulos dos livros no LVB estão também a vermelho, a meio da margem de cabeceira. Aqueles que observamos no LVB são em tudo similares ao que exhibe a CGEL, inclusive nos remates.

A VFJC não possui títulos de capítulos.

#### **4.2.2. Remates dos títulos dos capítulos**

Na CDDM (Fig. 39), os remates dos títulos dos capítulos surgem quando a última linha de texto não atinge o limite da caixa de texto e mostram diferentes combinações com o ponto e o traço oblíquo à direita, que pode ser uma hiperbolização dos sinais de pontuação: . / . / . / . / . / .; por uma vez uniu-se os pontos com arcos, em cima e em baixo deste arranjo; as retas inclinadas também podem aparecer em grupos de duas ou três, um traço em forma de *S* maiúsculo com pontos largos no começo e no fim da linha; dois pontos; linhas arqueadas com os pontos largos no começo e fim; duas linhas entrançadas que a elas próprias, em certas ocasiões se acrescenta uns arrebites; o & invertido iniciando o seu desenho com um risco mais grosso e normalmente fechando com um traço ondeado; três traços grossos seguidos. Todos estes elementos podem combinar entre si originando diferentes arranjos.

A CFG não possui remates para os títulos dos capítulos, salvo o fólio da carta. Em iguais condições, no que se refere a este componente em particular, está a CGEP.

O LCLE, nas duas unidades codicológicas que contém, o LC e o LE, ostenta distinta utilização deste pormenor decorativo. Apesar de serem motivos que se assemelham ao que vimos na CDDM, pouco comparecem no LC, ao passo que são uma

constante no LE, sempre que a frase do título do capítulo não finda na fronteira entre a caixa de texto e a margem. Ou seja, serve, como já notámos noutras ocasiões, para encher um espaço que, caso contrário ficaria em branco.

A CGEL possui remates decorados no final do título, análogos aos da CDDM e do LCLE, mas diríamos que de uma criatividade e variedade maiores. Os S também lá estão, mas em associação a diversos pormenores ornamentais, incluindo os pequenos remates que advogamos serem a assinatura do iluminador 1. Quer dizer que, as rubricas, nos parece terem sido executadas pelo iluminador 1. Os & invertidos que comparecem com assiduidade e aos quais se lhe apõe um ponto largo, por hábito, no começo do traço, temo-los identicamente como assinaturas da mão deste iluminador. O mesmo poderemos dizer dos ajuntamentos de lóbulos sobre duas ou mais linhas retas e de linhas encaracoladas. Filas de pontos espessos, muitas vezes rematados com o & invertido, dois outros géneros de laçada, e uma espécie de *vistos* são exclusivos deste artífice. Em algumas situações desenhou o & orientado da maneira *correta*. Embora muito variados, os remates da CGEL não foram inseridos em todos os títulos de capítulo. Assomam, mais ou menos, aleatoriamente, de acordo com a vontade do copista.

Nos títulos dos capítulos do LVBV os remates são, em quase todos eles, aquele que definimos como sendo a *assinatura* do autor: o sobejamente citado & invertido, que vemos amiúde no *corpus* de estudo, não só finalizando os títulos dos capítulos, como fechando letras caligrafadas e sua decoração, e até mesmo a filigrana. Neste códice, e por oposição ao que observámos nos outros, a curva mais larga do referido símbolo é angulosa. Quando acompanha os remates da decoração filigranada das iniciais essa angulosidade diminui um pouco. Pensamos que foi uma só pessoa que finalizou com este signo ambas as composições: filigrana e títulos dos capítulos. Mas se a paleografia nos revelou que quem rubricou os títulos escreveu o texto, poderemos então dizer que foi o copista a iluminar, pelo menos, as iniciais com filigrana? Ou será que o iluminador imitou intencionalmente a *assinatura* do escriba para que esta marca figurasse com a mesma forma em todo o códice? Sabe-se que este era um acabamento comum neste meio de produção. Vemo-la, nomeadamente, em documentação da Chancelaria régia e em assinaturas de oficiais régios, como a do cronista Fernão Lopes. De todo o modo, acreditamos, como temos vindo a deixar claro, que embora o elemento seja o mesmo, o modo de o desenhar é próprio da mão que o executou. E entre a filigrana e os remates dos títulos dos capítulos no LVBV diríamos tratar-se do mesmo indivíduo. O outro remate

que entremeia com este, ao longo do manuscrito, são os dois pontos dispostos na vertical junto a duas linhas entrançadas. Como vimos, o entrançado é um dos ornatos preferenciais neste grupo de códices. Este remate está também, por exemplo, na CGEL e no LCLE onde exhibe uma forma similar.

No LVBM, os títulos dos capítulos (mesmo na tábuca das matérias) ostentam esse género de remate: as duas linhas entrançadas. As decorações nos títulos dos capítulos são idênticas ao que se vê na CGEL. Por vezes, o remate está a preto, antes do título do capítulo fechando a última frase do capítulo anterior, caso que se vê identicamente na CGEL.

Quanto à VFJC sabemos que, não havendo títulos de capítulos, existem uns símbolos que fecham a última frase dos capítulos e que são diversos de todos os que temos vindo a elencar (embora continuemos sem condições de os discriminar e analisar em profundidade).

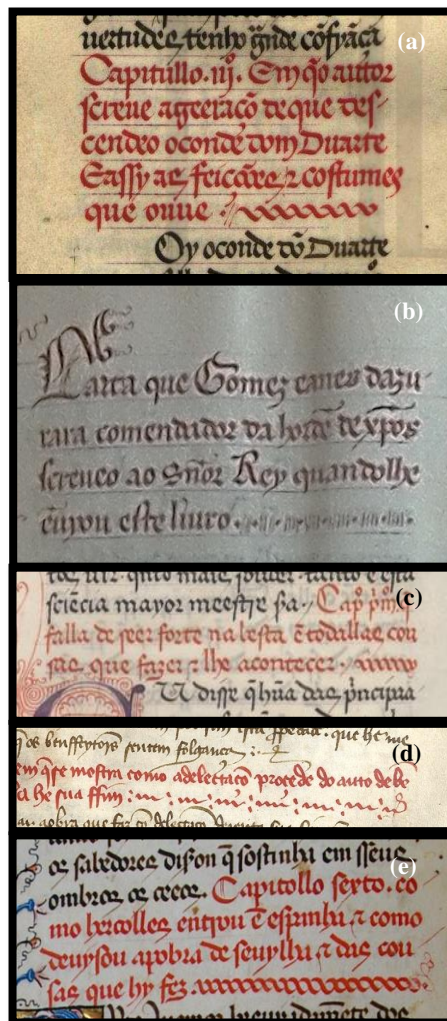


Fig. 42: Títulos dos capítulos e suas decorações (a) CDDM; (b) CFG; (c) LCLE; (d) LVBV; e (e) CGEL. Créditos fotográficos: ANTT, BNF, BMV e Projeto IMAGO.

### 4.2.3. Caldeirões

A CDDM não tem nem caldeirões, nem zona reservada à sua inserção. O espaço para caldeirões assinalado com dois traços oblíquos paralelos, só sucede numa ocasião: no fólio 2r.

Na CFG existem caldeirões a azul e a vermelho na tábua dos capítulos e ao longo do texto. Os da *tavoa* (porque os do texto não os conseguimos sondar melhor, consequência de uma digitalização a preto e branco, muito pouco nítida) afiguram-se muito semelhantes aos caldeirões feitos por um dos rubricadores do manuscrito *Portugais 5*, do LCLE, e que Susana Tavares Pedro apelidou de mestre<sup>29</sup>. O rubricador da CFG prolongou, tal como o dito mestre do LCLE, a haste superior do *C*, e por vezes, também a haste inferior. Deu-lhe, analogamente, na curva à esquerda, tanto um formato redondo, quanto triangular, quanto trapeziforme e riscou dois traços verticais, no seu interior, que muito frequentemente ultrapassam a haste baixa do signo. Nos fólhos 14v e 15r apresenta-se a única situação em que se fizeram caldeirões com um só traço vertical no interior.

A CGEP e a VFJC não possuem caldeirões, nem espaços em branco para a sua inclusão.

O LCLE ostenta caldeirões na tábua das matérias e no texto, em ambos os livros: LC e LE. Na nossa opinião três rubricadores efetuaram estes símbolos de parágrafo. O primeiro ocupou-se da *tavoa* e do texto, do fólio 3r ao fólio 10r. A partir do fólio 10v entrou o segundo rubricador, que fez caldeirões com lacunas, e falhas na ordem das cores até ao fólio 88v. No fólio 89r, onde começa o capítulo intitulado “*da pratyca que tynhamos com ElRey meu Senhor e Padre cuja alma ds aja*”, volta o rubricador 1. Quando termina o capítulo e até ao final do LC, retoma o 2º rubricador. O LE também tem caldeirões, mas feitos por uma 3ª mão. Basta atentarmos apenas ao aspeto dos caldeirões, para percebermos as diferentes autorias. Na tábua das matérias, nos primeiros fólhos do códice e no mencionado capítulo do final do LC, i.e., nos locais rubricados pela primeira mão, estes signos são de proporções muito variadas, denotam uma assinalável deformidade, podem ou não esticar as pernas superior e inferior do *C* e os traços verticais medianos, tanto são duplos, quanto simples. No pequeno intervalo de fólhos onde cremos que o 1º rubricador exerceu a sua atividade, nunca errou na alternância costumeira entre caldeirão vermelho/azul/vermelho/azul (...), e assim sucessivamente. A tonalidade dos

---

<sup>29</sup> Vide o ponto 1.4 do Estado da Questão, cf. Susana Tavares Pedro, Apontamentos (...), 2012.

caldeirões azuis é a de um azul ultramarino. Dos três artesãos, só este inovou a geometria destes símbolos: a normal curva à esquerda é trocada por uma formas angulares. Nas áreas operadas pelo segundo rubricador estes sinais de parágrafo são muito regulares no seu formato: pequenos em altura e largura, com um só risco medial. A parte da curva da letra que normalmente se enche internamente a colorido (da cor do caldeirão), aqui é menos cheia e não tão definida em meia-lua, mas mais acompanhando o traço da letra, sendo que o resultado acaba por ser uma linha grossa do arco à perna inferior. O azul é, comparativamente ao usado pelo rubricador 1, o ultramarino. Nos cadernos da segunda mão, o revezamento entre vermelho e azul, por inúmeras vezes não é conseguido. Outras tantas, os caldeirões ficaram por pintar. Estes erros ocorrem, quer na viragem do reto do fólio para o verso (duas áreas opostas, que não estão, em simultâneo, debaixo da vista do rubricador), quer do verso para o reto (duas áreas contíguas que estão, em simultâneo, à vista do rubricador), quer ainda numa única face do mesmo fólio. Isto quer dizer que os enganos são, numas ocasiões, perfeitamente compreensíveis e noutras, completamente evitáveis. Parece-nos, portanto, que o processo de distribuição dos caldeirões era efetuado sem grande preocupação com o rigor. Os equívocos são uma constante nos fólhos dos dois últimos rubricadores, e as lacunas, muito mais frequentes no 2º, do que no 3º. Em quaisquer dos fólhos destes dois escribas, os caldeirões que mais escasseiam são os azuis. Porventura, um indício de que, por norma, os caldeirões vermelhos eram desenhados antes dos azuis. Nos fólhos do primeiro, não se sabe, se por ser o *mestre*, como proposto por Susana Pedro<sup>30</sup>, ou se por ter rubricado muito poucos fólhos, nem uma situação, nem

---

<sup>30</sup> Segundo Susana Tavares Pedro o espaço a eles reservado foi deixado em branco até ao fólio 9v. Entre o fólio 9v e o fólio 103v vê-se a sinalização composta por dois traços oblíquos destinada ao rubricador e que indica que aqueles espaços guardados para a inserção de caldeirões (no fólio 10r, nem todos os caldeirões têm esta sinalética). As exceções são os fólhos 110v e 121r (alguns caldeirões), onde se encontram traços duplos no final das linhas de escrita (não confirmamos isto!). Do fólio 103v até ao final da obra regressam os espaços apenas em branco. Estes factos poderão ser indicativos de tempos diferentes de cópia ou até da participação de mais do que uma mão nesta tarefa.

Quanto ao modo de introdução dos caldeirões, realizada pelo iluminador ou pelo rubricador, podemos dizer que além de existir, por vezes, alguma irregularidade na alternância vermelho/azul, vermelho/azul, dá-se também o caso de que somente os caldeirões de cor azul ficaram por pintar. Isto poderá significar duas coisas: uma, que o iluminador ou rubricador pintava primeiro todos os caldeirões vermelhos e só depois os azuis; outra, que o fazia fólio a fólio, tendo-se esquecido, em alguns deles, de pintar os caldeirões azuis. Na passagem de um fólio para o outro, a sequência correta podia ser quebrada, por alguma distração e potenciada pela *ocultação* da sequência precedente. Já no caderno 9, conforme alerta Susana Pedro, a realização deste trabalho parece ter sido outra, de bifólio em bifólio: de acordo com a autora o 59v e 60r estão incompletos; o 60v e 61r estão completos e o 61v e 62r estão incompletos e assim sucessivamente. Não concordamos, contudo, com esta asserção, uma vez que o intercalar das cores dos caldeirões nos fólhos complementares, deste caderno, e dos outros cadernos do manuscrito, enviam-nos de novo para uma interposição equivocada das duas colorações o que indica que a incompletude de fólhos sequentes não prova uma feitura dos caldeirões bifólio a bifólio. Mantém-se apenas com uma hipótese plausível entre outras, pois a ter ocorrido, de igual modo, os rubricadores, não atentaram à correta alternância das cores. E se a

outra se verificou. Com a terceira mão voltam as meias-luas a cheio. As dimensões destes caldeirões estão entre aquelas eleitas pelo artífice 1 e as escolhidas pelo 2. O 3 curva, permanentemente para cima, a perna inferior do C, não estendendo em demasia a superior, e inserindo apenas um traço médio. O tom do azul foi alterado: agora é arroxeadado. Os espaços que foram reservados aos caldeirões nem sempre têm a sinalética habitual, i.e., dois traços oblíquos à direita. Muitas vezes estão em branco. Alvitramos então que foi o copista foi o rubricador dos primeiros dez fólhos, dadas as suas bem características, desproporcionalidade de formas e desconcertada disposição dos signos. Acresce que só com este rubricador vemos a extensão dos traços mediais para lá da perna inferior do C que ligamos à predileção deste copista por distender as hastes baixas das letras da última linha de texto. Deixou depois essa tarefa a outros dois colegas, um que dividiu consigo estas rubricas do LC e outro que ficou, em exclusivo, encarregue de introduzir os caldeirões no LE. Ambos os ajudantes demonstraram dificuldade em dar seguimento à correta alternância de cores dos caldeirões (Fig. 40).

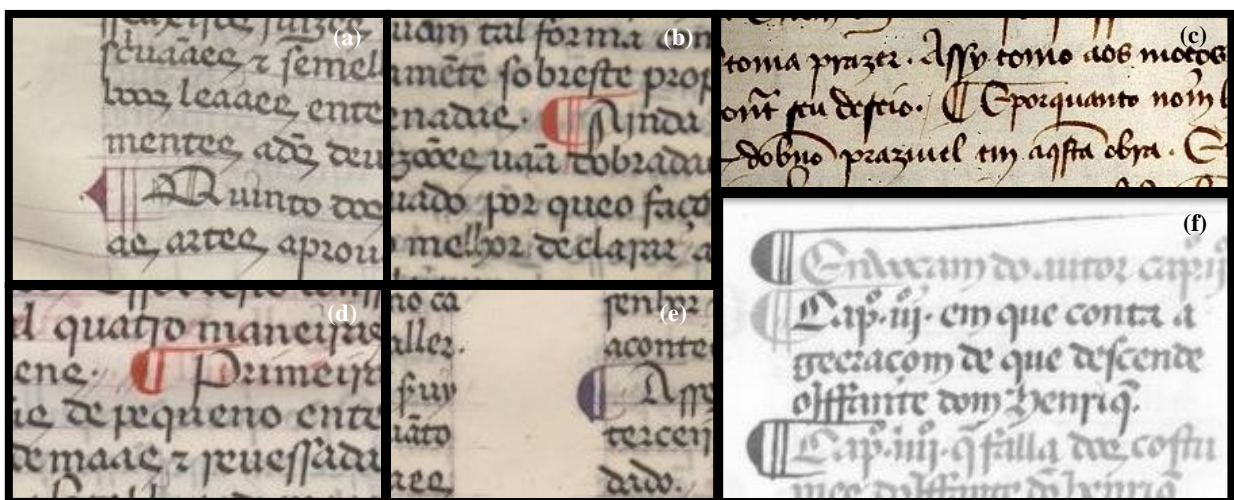


Fig. 43: Caldeirões (a), (b), (d) e (e) LCLE; (c) LVBV; e (f) CFG. Créditos fotográficos: BNF e BMV.

A CGEL possui caldeirões. Nunca damos com caldeirões azuis, mas em fólhos onde foram deixados intervalos vazios que vão alternando com os caldeirões vermelhos, leva-nos a crer que, nesses locais, deviam ter sido pintados caldeirões azuis. Antes do fólho 10v dá a sensação que, numa fase inicial, o rubricador pensou pintá-los apenas a

---

intenção era, como é lógico que fosse, o revezamento entre azul e vermelho acontecer sem erros na sequência final dos fólhos, executar esse trabalho por bifólhos seria muito mais complicado. Posto isto, mantemos a nossa convicção de que o encargo foi efetuado fólho a fólho, com os cadernos montados, apesar de entre folios sequentes ou entre fólhos complementares, os enganos serem uma constante.



vermelho, porque, ou surgem todos com essa cor, ou todos desocupados, a branco. Texto com os caldeirões todos a vermelho só se torna a ver, uma vez mais, no fólho 269r. Principalmente entre os fólhos 42r e 50r parece que o rubricador pretendeu efetivar a permuta entre as cores vermelho e azul. Mas, ainda assim, a sequência entre caldeirões vermelhos e o que seriam os caldeirões azuis, saiu com assiduidade errônea, tal qual averiguámos para o LCLE. Tal qual neste códice parisiense, muitos dos equívocos não derivaram da passagem entre fólhos, mas antes ocorreram no mesmo fólho. Por essa razão é pouco provável que sejam involuntárias. Com grande recorrência vemos zonas brancas que podem ter a sinalização de dois travessões à direita, de um só travessão, ou estarem vagas. Neste manuscrito da CGEL, julgamos que os caldeirões foram realizados por duas mãos diferentes. Vê-se caldeirões retangulares em que a meia-lua cheia a tinta se colocou atrás da estrutura do próprio símbolo, e outros redondos com uma meia-lua larga no interior do caldeirão, com uma perna superior alongada (e até arrebitada na ponta) e uma perna inferior muito curta que prossegue a curvatura, como se fosse para delinear um *O*.

No LVBV, os caldeirões foram feitos com a mesma tinta acastanhada do texto. Tratando-se de uma gótica cursiva, tipo de letra que se diferencia da *formata* pela maior rapidez que consente à escrita, os caldeirões foram sendo introduzidos à medida que o escriba ia transcrevendo o texto, e não numa fase posterior de correção e rubrica, conforme sucedeu para os restantes manuscritos do grupo, copiados com essa gótica solene. Logo, comprovamos que, ao nível da inserção destas marcas de pontuação, não há, para o códice do LVBV, a gótica cursiva, um momento procedente de rubrica (para mais que os signos tão-pouco estão a vermelho, ou a outra cor diferente da do texto), mas uma continuidade entre texto e rubrica, que no caso, nem devíamos apelidar deste modo visto que não possui cor distinta da do texto (usualmente rubra, vermelha).

No LVB do LVBM, por contraponto ao que temos vindo a notar, há mais espaços em branco destinados a caldeirões vermelhos, do que a caldeirões azuis. Mas, em concomitância com os outros códices em estudo, também não foi cumprida a troca escrupulosa entre as duas cores. Desenhou-se, também a azul, e raramente a vermelho, outro signo com o mesmo valor do caldeirão e que consiste numa esquadria à esquerda. Este outro símbolo de parágrafo, encontramos-lo, igualmente, no LVBV, intercalando sem ordem específica, com os caldeirões. No LVBM os intervalos abandonados a branco, pensamos nós que reservados a caldeirões vermelhos, não mostram o sinal rotineiro de dois traços oblíquos a plumbagina. Traçados com este material foram antes, alguns dos

sinais de parágrafo em esquadria, e.g. no fólho 20v. Tratar-se-á, talvez, de correções posteriores, pois não se nos afigura crível, pela observação que fizemos dos que estão a tinta, que fossem escritos primeiro a plumbagina, para só depois serem coloridos. Há alturas em que o azul da tinta que marcou estes elementos de pontuação está deveras esbatido, como se o copista ou o rubricador tivessem muito pouca tinta na pena. Circunstância que nunca o terá incomodado, pois por várias vezes repetiu a ação, sem jamais a ter corrigido. Noutras ocasiões, levou tinta em excesso na pena, o que originou borrões. O desempenho do rubricador, ou do copista rubricador, na inclusão destes símbolos é, com efeito, muito pouco cuidado, quer na alternância entre vermelho e azul que, como dissemos, quase nunca se concretiza, quer na própria forma dos signos. Provavelmente, o rubricador não teve intenção de debuxar caldeirões a vermelho, uma vez que as letrinas foram pintadas com esta cor. De qualquer modo, deixou muitos espaços vazios pelo meio do texto. Muitos deles não contendo o sinal de dois traços paralelos inclinados à direita, que quando presentes, podem surgir tanto a plumbagina, quanto a tinta preta. O LO apresenta caldeirões vermelhos e azuis, executados por outra mão que não a do LVB, mas novamente sem o revezamento correto entre cores (sem que tenhamos conseguido compará-los com os do LCLE). No LO foram sempre inseridos os dois traços oblíquos, nas áreas destinadas aos caldeirões.

#### 4.2.4. Letras caligrafadas e hastes decoradas<sup>31</sup>

Na CDDM encontramos as letras caligrafadas na primeira linha de texto e hastes baixas alongadas na última linha, sobre a margem de pé. Foram caligrafadas, sobretudo, as hastes dos *d*, mas também dos *l*, *b* e *h*, e no final estendidas as pernas do *f*, *g*, *p* e *q*. Os componentes caligrafados englobam prolongamentos curvos da haste alta, e/ou com laçada, e/ou com outros traços arqueados paralelos, em formato côncavo ou convexo, com ou sem enrolamento, e/ou com entrançados, e/ou com linhas ondeadas, espirais, sequências lobuladas, e/ou figuração. Estas figuras, humanas, animais ou híbridas são mais vulgares nos estiramentos das hastes baixas das letras que assentam sobre a derradeira unidade de regramento, e nalgumas pernas esticadas do *g* que se localizam, ou nesse extremo inferior do texto, ou na fronteira entre a caixa de texto e a margem de dorso.

---

<sup>31</sup> Vide Figura n.º 38 deste capítulo.

A CFG não ostenta letras caligrafadas. Apenas figuração nas hastes baixas distendidas, iguais às da CDDM: rostos humanos de perfil e focinhos de animais, também nessa posição.

A CGEP não tem letras caligrafadas, nem expansões de hastes baixas.

O LCLE mostra letras caligrafadas, logo na tábua dos capítulos, ornando o *t* de *Tavoa*, as inscrições *Ihesu*, o *M<sup>a</sup>* e o *P* de “*Primeiramente segue o prologo (...)*”. Seguem exatamente o mesmo padrão decorativo da CDDM. No entanto, as formas são mais arredondadas do que angulares e o calígrafo fez mais compridas as hastes altas do *d* que avançam na horizontal e para a direita. As pernas das letras da última linha de texto, que atingem, neste códice, extensões muito maiores do que em qualquer outro do grupo, assim como o tamanho das letras caligrafadas, ocorrem imediatamente, como dissemos, à tábua das matérias, sendo algumas delas adornadas. Estes ornatos cingem-se a linhas onduladas e encaracoladas. Adornos singelos ou quaisquer outros ligeiramente mais exigentes e em qualquer local: interior das letras, hastes altas, ou hastes baixas; são sempre muito imperfeitos, demonstrando uma dificuldade assinalável na progressão harmoniosa dos motivos ornamentais, bem como uma significativa desordem que associamos ao jeito de escrever do copista, pelo que, defendemos, também neste caso, que é o escriba o autor das letras caligrafadas e respetiva decoração. Enfeites em forma de *S*, abrigados pelo arco de uma letra ou sobre o traçado, achamos que correspondem, em destreza, ao delineamento dos *S* que vemos no texto. Demais nunca debuxou, julgamos que pela falta de habilidade, as faces ou as feras nas margens de cabeceira ou pé, *falha* que, segundo cremos, foi colmatada pelo iluminador, copista e calígrafo da CDDM e da CFG, que neste códice do LCLE, as elaborou na iluminura, que atribuímos na íntegra à sua autoria. Quando este escrivão e calígrafo do LCLE, na grande inicial ornada da *tavoa*, decidiu executar alguns detalhes vegetalistas, para além dos enrolamentos em linha simples, é notória a deformidade do conjunto. A ornamentação das letras da primeira linha de texto começa no segundo fólio da *tavoa*. Os remates que se desenvolvem para a margem de cabeceira a partir destas letras trabalhadas são, no nosso entender, outras marcas identificadoras do copista/calígrafo: à imagem do que registámos para outros códices do *corpus*, nomeadamente a CDDM e a CGEL, fez encaracolamentos, traços inclinados à direita terminados, ou não, em setas e os & invertidos. Demonstrem todos a sua malformação característica, sem paralelo, no nosso entender, com qualquer outro manuscrito em estudo. De ressaltar que os iluminadores 1 e 3 da CGEL também fazem,

por vezes, caracóis menos aperfeiçoados, mas não por sistema, i.e., não, por não os conseguirem fazer melhor, mas apenas quando rematam mais rapidamente. O que significa que estas terminações, que são firmas da mão de quem as executou, aos nossos olhos, diferenciam os iluminadores 1 e 3 da CGEL e este escrivão/calígrafo do LCLE. Prolongou-se este *modus operandi* do atavio até ao fólio 17r do 2º caderno, onde essas letras faustosamente caligrafadas combinavam com as da última linha, de pernas extremamente alongadas e com ornatos. Os g, que na primeira coluna, estendem a perna para a margem de dorso receberam, por vezes, um pequeno apontamento decorativo: cones com dois caracóis na base (e.g., no fólio 26v). Depois do fólio 17r, descobrimos, de longe a longe, uma ou outra letra caligrafada, na primeira linha, mas menos pomposa do que as precedentes. O g continua a distender a perna para as margens, quer esteja na primeira coluna ou na última linha, mas agora mais comedidamente. As pernas das letras crescem, sobretudo, quando algum início de capítulo está ao princípio ou ao fundo da caixa de texto. Nos fólios 52v, 56r achamos letras caligrafadas a meio do texto da primeira coluna. E isto torna a suceder entre o fólio 64v e o fólio 89r, com letras de cerca de 2UR de altura. Com igual medida, mas no início dos parágrafos encontramos-as entre os fólios 89v e 92v. Também a abrir os parágrafos, mas ocupando um máximo de 7UR, estão nos fólios 93r e 93v. No 94v prolongam-se sem decoração, nem caligrafia ornamental, as hastes e pernas das letras, da primeira e última linhas de texto. Volta a acontecer, mas já com algum adorno, no fólio 96r, derradeiro fólio do LC. O LE segue o mesmo esquema do LC. Depois do primeiro caderno, onde vemos letras magnificamente caligrafadas, nos restantes cadernos só esporádica e isoladamente surgem letras assim destacadas. À imagem do LC, é mais comum assomarem num título de capítulo que tenha calhado nas linhas iniciais ou nas finais. Entre os fólios 89r e 93r, onde se desenvolve o capítulo 98, o qual já mencionámos a propósito dos caldeirões, existem as ditas iniciais caligrafadas de início de parágrafo que, espriando-se pela margem obrigaram o caldeirão e respetiva sinalização a serem desviados, também para essa área marginal do fólio. Isto verifica-se mais notoriamente, na primeira coluna de texto.

A CGEL ostenta letras caligrafadas na primeira linha de texto, e tal como temos observado para os restantes manuscritos, numa cadência mais ou menos aleatória. As voltas e a multiplicação de traços são mais quadrangulares do que se vê no LCLE e, por isso, muito similares às da CDDM<sup>32</sup>. Na última linha de texto o copista caligrafou e

---

<sup>32</sup> Vide imagens no anexo n.º 25.

decorou duas ou três pernas alongadas de um *g*, à semelhança do que acontece noutros códices como a CDDM, a CFG, ou o LCLE. Apenas numa única circunstância enfeitou a haste de um *d* com a cabeça de uma figura zoomórfica. O estilo e a técnica são semelhantes àquilo que vemos no LCLE, num desempenho mais aperfeiçoado na crónica. Muito ao jeito, inclusive, do iluminador 1 deste mesmo manuscrito lisbonense. Por essa razão, e atendendo ao facto de acreditarmos que era o escriba o responsável pelas letras caligrafadas e respetiva ornamentação, defendemos que é provável que o iluminador 1 da CGEL tenha sido coincidentemente o seu copista. Uma gótica libreria executada com tamanho rigor, ímpar em todo o grupo, sustenta a hipótese. Por outro lado, os ornatos caligrafados, embora formal e estilisticamente muito similares entre a CGEL e o LCLE, na primeira, as hastes são tendencialmente mais retas (assim como a sua escrita), e com menor profusão de ornatos em cada letra. Uma simplificação que achamos identicamente na filigrana do LVBV, o que poderá ser mais um sinal de que estamos, para a CGEL e o LVBV, perante o labor artístico de um mesmo indivíduo. Com efeito, a filigrana na CGEL, que se concentra apenas no adorno destas letras em *cadeaux*<sup>33</sup> é, embora mais competente, também mais despreziosa, e de malha mais larga, i.e., com mais área vazia, menos delicada e minuciosa do que a filigrana do iluminador 3. Este iluminador que entendemos ser o copista, rubricador, calígrafo da CDDM (e pessoa distinta dos artífices que exerceram iguais funções quer na CGEL, quer no LVBV) apesar de desenvolver arranjos muito similares aos da CGEL e do LCLE, existem umas quantas nuances que diferenciam as atuações: as hastes são menos altas e mais largas; os pequenos tiles que não escoltam, em exclusivo, o delineamento das letras; as composições decorativas em formato de olho que coloca tal-qual na figuração; os ornatos ao jeito das folhas e dos botões de flores e plantas; os traços que se ladeiam compõem séries mais reduzidas do que, particularmente, no LCLE<sup>34</sup>; e o & invertido que, como temos vindo a dizer, ao funcionar como uma *assinatura*, é diverso daqueles que aparecem nos outros manuscritos.

O LVBV não tem letras caligrafadas. Tão-só estende um pouco mais a perna do *g*, quando na última linha de texto, ou quando no limite esquerdo da caixa de texto.

---

<sup>33</sup> Como designam as letras caligrafadas, Sílvia Miranda e Susana Pedro, seguindo a nomenclatura internacional. Vide Susana Tavares Pedro, *Apontamentos (...)*, 2012; e Sílvia Miranda, *Reconstituição (...)*, 2013.

<sup>34</sup> Vide imagens no anexo n.º 25.

No LVBM, o LVB tem algumas iniciais singelamente caligrafadas na primeira linha de texto, e com alguma, pequena, decoração no seu interior ou alcançando a margem de cabeceira. As que estão nos títulos dos capítulos são estilisticamente idênticas às dos outros códices do *corpus*. Inversamente ao restante grupo, em ambos os livros do LVBM (LVB e LO) não se alongou a perna do *g*, para a margem de pé, ou de dorso. No LO também achamos letras caligrafadas na primeira linha de texto, cujo estilo e técnica não estamos em condições de cotejar com o grupo, pelos motivos já explicitados. Aqui o copista ou o rubricador preencheu com o amarelo das letrinas as letras caligrafadas. Da impressão preliminar que nos ficou do contacto com o LO, inferimos que, com grande probabilidade, toda a decoração pequena, mormente, os remates dos títulos dos capítulos, o prolongamento das hastes baixas das letras da última linha de texto, os traços oblíquos a partir das letras da primeira linha, sobre a margem de cabeceira (e.g., no fólho 73v), e as letras caligrafadas, é comparável ao que observamos no LCLE. Em sendo assim, isto certifica, introdutoriamente, a asserção que vimos defendendo desde a análise paleográfica, de que foi o mesmo escriba, para sermos mais precisos, o escrivão régio João Gonçalves, a transcrever os três textos: LC, LE (do LCLE) e LO (do LVBM). Mais do que isso: terá sido ele também o autor, senão de toda, de grande parte da decoração menor destes textos, o que, uma vez mais, suporta a teoria que apadrinhamos de multifacetação destes escribas ao serviço do rei e dos outros grandes senhores da Casa de Avis.

A VFJC contém estas letras ornamentadas apenas na primeira linha de texto, com decoração bastante desenvolvida até ao 15º caderno. Depois, o segundo, o terceiro e o quarto copistas continuam a caligrafar, mas mais modestamente, com raras manifestações de minúcia. Após o 27º caderno, inclusive, quando já em território do quarto copista, este abandona a execução deste género de letras. Recupera-as do fólho 227r até ao final. Nos cadernos do terceiro copista, o iluminador das iniciais de capítulo a cores (que desconhecemos se também o copista) pinta, da cor da capitular, algumas áreas livres, entre os traços das letras caligrafadas. No 20º caderno, o terceiro copista faz algo idêntico às sequências de & invertido, mas sem se assemelharem ao que se vê, com grande parecença, entre os restantes códices. Todos os copistas esticam a perna do *g*. O quarto acrescenta-lhe uns rudimentares remates decorativos. Achamos decoração nas hastes das letras das primeiras e últimas linhas de texto. No adorno das hastes há rostos que contrariamente ao que acontece nos outros manuscritos, e mesmo em certos fólhos deste,

estão de frente e não de perfil. Em termos de estilo e de técnica são muito diferentes de todos os demais. Os próprios traços em voluta e as folhas que fazem parte desta decoração são completamente distintos de tudo o que foi analisado no grupo. Recordamos que não dispusemos, por esta via, de matéria de cotejo entre estes desempenhos por parte dos copistas 3 e 4 da VFJC, com o que sucede com os copistas 1 e 2 da CGEP, os quais associámos, uma vez que na CGEP não se realizaram estes pormenores decorativos no texto.

O repertório ornamental das letras caligrafadas que abrange rostos humanos e focinhos de animal de perfil surge na CDDM, na CFG e no LCLE, com afinidades importantes<sup>35</sup>. No LCLE há, contudo, uma distinção essencial. No código parisino *Portugais 5*, estas figuras encontram-se no adorno marginal filigranado e não no prolongamento das hastes das letras. Todavia, incluímo-la aqui por ser do mesmo tipo estilístico das que observamos nas duas crónicas. No LCLE, apenas uma vez vemos um rosto humano, ao passo que na CDDM e na CFG esse desenho é o que se mostra mais amiúde. Confrontando estas representações, nos três códigos, inferimos que o modo de delinear os olhos é diverso, entre o LCLE e a dupla CDDM/CFG, assim como também o é o modo de desenhar a boca. Mas dentro do código do LCLE e dentro do duo de códigos CDDM/CFG, a maneira como foram esquisados estes dois elementos (olhos e bocas) coincide sempre. No LCLE, dois traços perpendiculares em ângulo agudo deram origem ao olho, cuja íris foi colocada na abertura do ângulo, do lado oposto à interceção dos dois traços. A boca foi desenhada exatamente da mesma maneira, substituindo apenas a íris por um traço curvo que dá a forma ao lábio. Nas CDDM/CFG o olho principia num pequeno círculo a cheio que progride para um traço marcadamente ondeado, e por baixo, mas não sempre, a pálpebra inferior em arco. O traço ondeado que se empregou na pálpebra superior do olho aparece também a tornear a linha entre lábios. No LCLE, quando, por duas vezes, o iluminador executa olhos genericamente mais conformes com o que vemos em CDDM/CFG, em termos formais e de direção dos traços das pálpebras, subsistem diferenças significativas. A pálpebra superior é um traço horizontal, ligeiramente côncavo, diferente do traço ondeado de CDDM/CFG. Nas CDDM/CFG o artista remata a linha dos lábios com uma curta sequência de tracinhos curvos, ou em caracol, encimados por um gancho que assinalámos, já desde a CGEL, como sendo a

---

<sup>35</sup> Vide Figuras n.º 37 deste capítulo e, e.g., imagens no anexo n.º 16.

assinatura do iluminador 3 e que aparece, por toda a parte, na iluminura vegetalista do LCLE.

Por infortúnio, os rostos e os focinhos em perfil da filigrana do LCLE não apresentam este remate. Reunida esta informação poderemos afirmar que estamos perante uma mesma mão nas decorações dos três códices? Ou em presença de um seguidor que, na CDDM e na CFG, reproduziu a iluminura do seu predecessor, no LCLE? Por seu turno, os narizes que vemos em LCLE e nas CDDM/CFG revelam um modo afim de debuxar, modelos, ainda assim, distintos. A orelha estilo *auscultador de telefone* reproduzida nos três manuscritos está também muito ligada à maneira que o iluminador do LCLE tem de fechar algumas linhas da filigrana. De todas, talvez a orelha do LCLE seja um pouco mais aperfeiçoada. O queixo muitas vezes volumoso e com pontos remetendo para uma barba curta é apenas visível na dupla CDDM/CFG. Porém, queixos menos largos, mais do género do que vemos no LCLE, foram também delineados nas CFG/CDDM. O hábito de pontuar a parte de baixo do semblante com extensões da linha que representarão barbas, cabelos, ou penas é comum à CDDM, à CFG, e ao LCLE.

Noutra linha comparativa havíamos concluído que a mão que desenhou a inicial filigranada da carta de Zurara, na CFG, será a mesma que elaborou os rostos e focinhos de perfil na CFG e na CDDM. Pelo estilo da iluminura filigranada que recorre muito aos duplos tracinhos e pequenas circunferências ao longo das hastes, ao conjunto “*sequência de hastes verticais e lóbulos e caracóis laterais*”, e ao tipo específico de ondedado da haste *em chicote*, propomos, por fim, estarmos diante de um único autor, que elaborou a decoração das hastes longas das letras e a filigrana no trio de manuscritos; ou então, de outra mão que na CDDM e na CFG reproduziu de maneira muito similar, o estilo e a técnica da mão que iluminou o LCLE, i.e., o iluminador 3 da CGEL.

Infelizmente, os pequenos remates laterais à decoração vegetalista, tão característicos deste iluminador, não os vemos na inicial filigranada da CFG. Mas o que, devido à ausência dos ditos acabamentos, se afigurou uma oportunidade perdida de conseguirmos comprovar a conexão artística entre estas obras, encontrou, afinal, resposta logo ali ao lado. Os remates laterais do iluminador 3 que faltam na filigrana, sobejam na inicial de capítulo caligrafada. Perante esta nova evidência, e tendo nós estabelecido anteriormente que na CDDM, as figuras que vemos nos ornatos das letras caligrafadas são iguais às que estão na filigrana marginal da carta da CFG, então, agora sim, julgamos ser-nos lícito inferir que o iluminador 3 da CGEL, e das iniciais a cores e ouro e iniciais



filigranadas do LCLE, foi também o iluminador e o decorador das letras caligrafadas e hastes longas da CDDM e da CFG.

E indo ainda um pouco mais longe, se a nossa teoria estiver correta, aquela que diz que era o copista o autor das letras caligrafadas e sua decoração, então temos que este iluminador/calígrafo foi quem transcreveu a CDDM e a CFG. Dado que entre a feitura da CGEL e da CDDM se passaram cerca de quarenta anos, esta tese implica admitirmos que este copista/calígrafo/iluminador, com elevada comparência no trabalho desenvolvido no *scriptorium* régio, aí laborou durante quatro décadas. Mudanças no modo de fazer, essencialmente no que se refere aos olhos das figuras, resultaram, por certo, do tempo considerável que mediou a realização da iluminura do LCLE, e da iluminura da CFG e CDDM<sup>36</sup>.

De acrescentar ainda que, as caras de perfil que o iluminador 3 pintou em algumas iniciais vegetalistas da CGEL, pouco ou nada têm de ver, em termos de técnica, nos narizes, bocas, e barbas compridas, com os outros de que falámos até aqui. Guizos que figuram na filigrana da CFG, mas também na filigrana do LCLE e na decoração das letras caligrafadas da CGEL expõem diferenças mínimas entre si. Mas estes são elementos muito simples e facilmente imitáveis, pelo que, a partir deles não retiraremos conclusões, apesar de, em tese, os da CFG e do LCLE terem sido realizados por um artesão (iluminador 3 da CGEL) e os da CGEL, por outro (iluminador 1 da CGEL).

#### 4.2.5. Letrinhas

As letrinas não comparecem na CDDM, na CGEP, no LE, do LCLE, no LVBV e na VFJC. Vemo-las a amarelo na CFG, no LC, do LCLE, e nos cadernos 3, 5, 29, 32 e daí até ao fólio 269r, inclusive, na CGEL. Neste manuscrito lisbonense observamos ainda a presença de maiúsculas de início de frase, com um traço vertical vermelho do lado de dentro (e.g., no fólio 272r, do 28º caderno), e em alguns cadernos, outras, que não maiúsculas, de interior colorido a amarelo. No LVBM, as letrinas estão a vermelho, no

---

<sup>36</sup> Outra linha pertinente de cotejo será apor as figuras das letras caligrafadas da CDDM e da CFG às figuras que o iluminador 3 da CGEL introduz por duas ou três vezes nas iniciais do seu repertório vegetalista. Efetivamente, na CGEL deparamo-nos com faces barbadas de perfil, com a costureira boca de lábio superior angular e de lábio inferior redondo e olhos em esquadria, tal-qual no LCLE. Os típicos arcos das pálpebras e o nariz, embora de modelo algo diverso, muito similar em jeito de debuxo ao nariz batatudo que aparece na CDDM. Logo, também por esta via, reforçamos a ideia de que se trata do desempenho artístico de um só indivíduo.

LVB, e a amarelo no LO. O que se mostra nesta segunda obra do LVBM confere (também neste particular) com o método escolhido para o LCLE, de fazer sobressair determinadas letras do texto (geralmente maiúsculas) com mancha amarela, caso que fortalece a ligação que advogamos ter existido, entre LCLE e LO (do LVBM), por intermédio do copista. Na VFJC não há letrinas, mas de quando em vez, quiçá o iluminador das iniciais de capítulo, ou o copista que também faria as capitulares vermelhas e azuis, pintou da mesma cor da inicial a parte interna da letra que a segue. Podemos retirar daqui que a aplicação destes pormenores decorativos não é unânime no grupo, tanto no que toca à sua aparição, quanto à maneira como ela se efetiva. Verificámos que podem surgir, mais ou menos casualmente, ao longo da redação, podem adquirir dois tons diferentes, podem ser usadas tanto nas maiúsculas quanto nas minúsculas. A imprevisibilidade no emprego das letrinas é a regra.

#### **4.2.6. Letras de espera<sup>37</sup>**

Na CDDM as capitulares ficaram por pintar. Perto da zona que ficou por preencher, junto ao limite lateral da caixa de texto, deparamo-nos quase sempre com uma letra de espera que indicava ao iluminador qual a letra a desenhar. Foram escritas a tinta ou a plumbagina (ou ambas, alternadamente), sem informação da cor, que também podia constar.

Na CFG, só num fólio vemos uma letra de espera. Situa-se perto da inicial a cores e ouro, o que nos pode fazer suspeitar que mais nenhuma está à vista por terem sido ocultadas pelas vinhetas das capitulares.

Na CGEL deparamo-nos com letras de espera, ao longo de todo o manuscrito, a tinta ou a plumbagina. Por hábito estão afastadas do espaço reservado à inicial de capítulo, tanto nas margens laterais, quanto no intercolúnio. Apresentam-se com maior assiduidade nos fólhos do programa decorativo mais modesto, da lavra do iluminador 3, pois nos outros repertórios as iniciais iluminadas cobrem a quase totalidade das margens e do intercolúnio. Aparentemente não têm indicação das cores serem introduzidas.

Idênticas condições descobrimos na CGEP.

---

<sup>37</sup> Vide imagens no anexo n.º 26.

O LCLE possui letras de espera visíveis, para o grosso das iniciais de capítulo filigranadas e em apenas duas das iniciais a cores e ouro. Para as iniciais filigranadas as letras de espera foram colocadas muito próximo do lugar reservado à dita capitular, sobretudo, quando na segunda coluna de texto. Na primeira coluna, a letra de espera foi colocada um pouco mais afastada, perto do corte de goteira (se no verso do fólio), ou da dobra do bifólio (se no reto do fólio), tal como acontece na CGEL e na CGEP. Parecem ter sido todas escritas pela mesma mão, em letra gótica cursiva. Letra com a qual foram inseridos estes sinais em todos os outros códices do *corpus*, que ainda as têm a descoberto. Porém, devido ao tipo de escrita, diferente da do texto, e parca em exemplos, é muito difícil, senão impossível, atribuí-las a determinada mão, ou relacioná-las com a transcrição. Nas iniciais filigranadas dos fólios 118v e 121r do LCLE, i.e., do LE, Susana Pedro alertou para a presença de sinalizações que indicam a cor com a qual se deveria ter pintado a capitular<sup>38</sup>. No fólio 121r, de facto, surge a inscrição *az* que, na opinião da autora, significa *azul*. No fólio 118v está um *v*, com uma das diagonais da letra prolongada para além do ponto de interseção das linhas. Defende Pedro que aludirá a *vermelhão*. Neste caso específico não estamos minimamente seguros de que se trate de um *v* e não antes de um *x*, talvez uma sinalefa do copista, com finalidade diversa, ou de algum leitor, marcando um passo importante no texto.

O LVBV também exhibe letras de espera. Muitas delas terão sido eliminadas pelo encadernador, pois encontram-se a uma distância assinalável do espaço destinado à inicial. Foram escritas a plumbagina ou a tinta. Outras vezes foram colocadas demasiado perto da inicial, e é provável que em muitos destes casos tenham sido tapadas pela pintura. A margem é bastante larga e, na maioria das vezes, a letra de espera não se vislumbra em nenhum local. Como este códice é o único do grupo que não foi aparado após ter sido concluído no século XV, será, pois, admissível que estas letras se tenham disposto, com maior frequência, bem para lá do limite da caixa de texto, e que tenham sido eliminadas com o corte do encadernador, que neste manuscrito foi o primeiro e o único.

Para LVB e LO, os dois textos que compõem o LVBM, as letras de espera, quando as achamos, estão próximas da orla das margens de goteira e/ou dorso. Os testemunhos que restaram estão, por isso, em pouca quantidade, dado este manuscrito ter sido, no mínimo, aparado duas vezes durante o seu tempo de vida.

---

<sup>38</sup> Susana Tavares Pedro, *Apontamentos (...)*, 2012, p. 77.

A VFJC tem letras de espera visíveis nas iniciais de capítulo que são só a cores, azuis e vermelhas. Chegadas à primeira coluna de texto, quando no intercolúneo, e mais pegadas ao limite do fólio, quando na margem de dorso ou de goteira. Nos fólios do segundo copista as letras de espera passam a estar mais próximas do espaço destinado à inicial de capítulo. Principalmente o posicionamento destas letras no fólio é muito diverso.

#### 4.2.8. Reclamos e assinaturas

Todos os códices do *corpus* de estudo têm **reclamos** (Fig. 44), ainda que nem todos estejam à vista devido ao aparamento a que estiveram sujeitos os manuscritos após a execução.

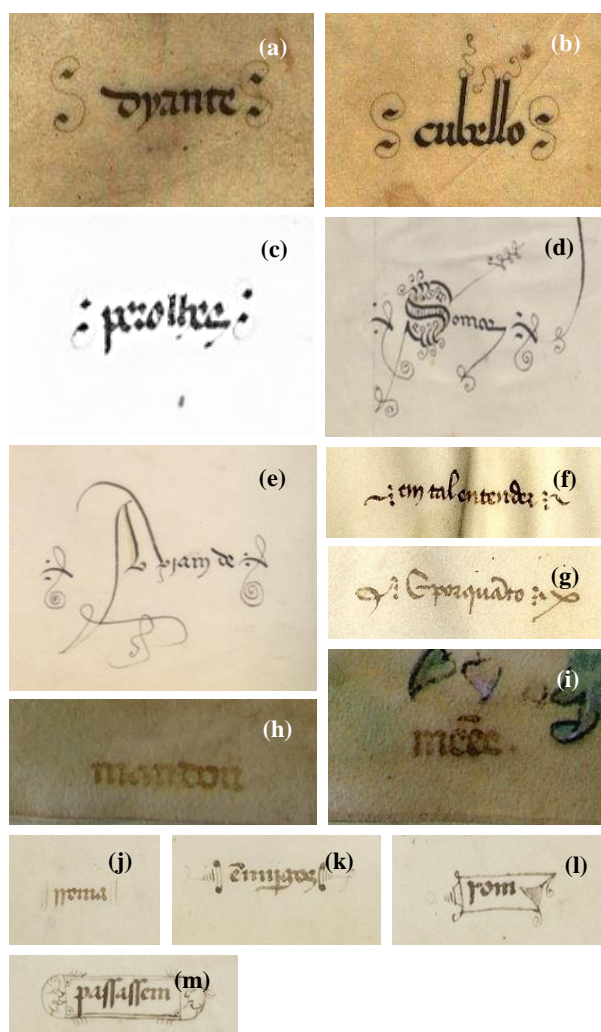


Fig. 44: Reclamos e suas decorações (a) e (b) CDDM; (c) CFG; (d) e (e) LCLE; (f) e (g) LVBV; e (h) e (i) CGEL; e (j), (k), (l) e (m) CGEP. Créditos fotográficos: ANTT, BNF, BMV e Projeto IMAGO.

Na CDDM os reclusos situam-se a meio da margem de pé. Foram escritos pelo copista e decorados com serpenteados em S, a traço fino e terminações a cheio, por vezes em ponto, outras vezes ondeadas.

Na CFG o copista, que consideramos ser o mesmo da CDDM, realizou adornos precisamente iguais aos que vemos nesta crónica, em todos os seus reclusos.

O grande talhe que sofreram os cadernos da CGEL, impede-nos hoje, de ver a maioria dos reclusos, eliminados durante essa(s) operação(ões). Foi o copista que os inseriu a meio da margem de pé, entre um ou três pontos de cada lado, rematados com um & invertido.

Na CGEP os reclusos têm, no princípio do códice, nas duas pontas da palavra, hastes decorativas, lobuladas nas extremidades. No fim do 3º caderno estão sem decoração. No 4º caderno mostram dupla haste entre palavras, no início e no fim. No fim do 5º caderno, o recluso vem dentro de um retângulo com enfeites nos vértices. No 6º caderno, repetiu-se a solução do início do manuscrito. No 7º caderno, algo similar, mas desta feita com os lóbulos preenchidos a preto e com remates laterais. Do 9º caderno ao 21º observamos duas hastes verticais em cada flanco do recluso. Apesar de, desde o início do códice até este ponto, a transcrição ter sido realizada por três mãos, julgamos que os reclusos são sempre do punho do primeiro copista. No 22º caderno trocou o adereço das linhas verticais por três pontos, em cada lateral da inscrição, com um fecho a traço fino semelhante ao & invertido. Segundo nos parece, no 23º caderno o primeiro copista abandonou esta rubrica, e começou a executá-la o segundo escriba, que se manteve na função até ao final. No 24º caderno o recluso está dentro de um retângulo com dois triângulos listrados nos lados menores, um para fora e outro para dentro da figura geométrica. Somam-se traços em caracol a sair dos quatro vértices. No 25º caderno o recluso está dentro de um retângulo ornado com dois rostos inscritos em meias circunferências, do lado de fora das arestas menores e voltados para dentro. Foi mais ou menos pelo tempo em que o segundo escriba assumiu, pela segunda vez, a cópia do texto, que passou também ele a tomar conta dos reclusos, tarefa até então garantida, como referimos, pelo primeiro copista, mesmo nos cadernos redigidos, ou pelo segundo, ou pelo terceiro. Isto refletirá uma presença senão contínua, pelo menos assídua do primeiro e do segundo copistas no decurso do traslado deste texto e uma partilha de tarefas, não só de transcrição, mas também de rubrica que não se nos afigura ter sido definida à partida,

de modo inflexível. Parece-nos antes que as entradas e as saídas destes escribas foram produto do circunstancialismo.

No LCLE foi o copista que executou os reclusos, mas só para o LC. Caligrafou-os e decorou as primeiras letras, quando maiúsculas, tal como fez no texto. Os remates encaracolados, o & invertido, solitário, em sequência, ou a completar um traço côncavo na horizontal com um ponto em cima e outro em baixo; são iguais ao que registámos para os remates dos títulos dos capítulos.

No LVBM, o LO – comprovando a nossa tese de que o LCLE e o LO foram escritos pela mesma mão – tem reclusos em tudo idênticos aos do LC, apenas mais perto do canto inferior direito do fólio e não tão centrados na margem de pé, como é mais vulgar no grupo. Ao centro, achamo-los no LVB, entre dois pontos. A partir de certa altura passa a haver, junto desses pontos, laçadas e outras três pintas, como no LVBV. Com efeito, no LVBV vemos a ladear os reclusos as ditas três pintas, alinhadas na vertical e acompanhadas por laçadas. Este facto, no nosso entender, é mais uma certificação da conexão entre os escribas do LVB (do LVBM), do LVBV e da CGEL, que no nosso entendimento foram todos a mesma pessoa.

Na VFJC, nos cadernos do primeiro copista, os reclusos expõem diferentes decorações elaboradas apenas por uma mão que pensamos ser a mesma que debuxou os ornatos das letras caligrafadas e das hastes das letras, i.e., o próprio escriba. Nos cadernos do segundo, terceiro e quarto copistas essa relação é mais difícil de estabelecer dada a decoração simplista das letras caligrafadas. Além disso os adornos são distintos de recluso para recluso.

Em termos de decoração todos os reclusos do grupo são diferentes, de códice para códice. Não existe, portanto, neste aspeto, o que se poderia nomear de *assinatura do scriptorium*. Só o LCLE e a CDDM mantêm a decoração ao longo do manuscrito. Todos os outros a alteram, fazendo nós uma ressalva para a situação especial da CGEL. Muitos dos reclusos deste manuscrito que sobreviveram ao talhe dos fólhos, tiveram sérias dificuldades em resistir à inundação que o afetou mais tarde. É, portanto, de considerar que aquilo que se vê hoje tenha uma grande probabilidade de não ser com exatidão o que existia originariamente. A CGEP é o manuscrito que apresenta maior número de variações e as mais significativas a este respeito. O LCLE, a CGEL, a CFG e a CDDM mostram os reclusos do lado direito do verso do fólio, enquanto o LVBV e a CGEP os têm ao centro

do fólio. Só o LCLE os exhibe com a primeira letra caligrafada e decorada. Reconhecemos similitudes estilísticas em alguns reclusos da CGEL, do LCLE, da CDDM e da CFG.

São raros os manuscritos onde se descortinam **assinaturas**<sup>39</sup>. Estes sinais eram destinados ao encadernador e, por essa razão, geralmente, eram deixados o mais longe possível da área do texto e mais chegados à borda das folhas de pergaminho, para que, propositadamente, desaparecessem com o corte dos fólhos. Aquando da encadernação, auxiliavam a correta seriação dos cadernos e ordenação dos bifólhos, ou fólhos, dentro de cada caderno. Um dos conjuntos de signos mais utilizados com este fim, e aquele que encontramos, sem exceção, no grupo de manuscritos, é composto por uma letra minúscula seguida de numeração romana, também em minúsculas. A primeira letra identificava o caderno. Os caracteres romanos correspondiam ao número que o fólio ocupava dentro do caderno. No *corpus*, apenas o LCLE, o LO (do LVBM), a CGEP e a VFJC nos permitem entrever algumas assinaturas, nomeadamente, junto ao canto inferior direito dos fólhos.

No LCLE divisamos o que seria a mencionada sigla alfanumérica, disposta no local usual: ao fundo e à direita. É a mesma, e na mesma zona, no LO (do LVBM), o que também, por esta via, suporta a ideia de que se trata do mesmo indivíduo escrevendo, rubricando, e organizando os cadernos de ambos os códices; ou de códice e parte de códice, no caso do LO. As duas visitas que fizemos à Biblioteca da Real Academia de História de Madrid não foram suficientes para concretizar o levantamento exaustivo das assinaturas do LO, o que por ora nos impede de irmos mais além na descrição destas marcas e nas eventuais ligações com os outros manuscritos, mormente o LCLE, com o qual, segundo cremos, partilhou o copista e ao que tudo indica o rubricador.

Conforme notou e explicou Susana Pedro<sup>40</sup>, para o LCLE, só a primeira obra que o volume do *Portugais 5* encerra, i.e., o LC, compreende assinaturas perceptíveis. No LE já não damos com nenhuma, pelo que nos questionamos se algum dia lhe terão inserido estas inscrições diretoras. A autora julga aceitável que nunca as tenha possuído, dado o LE ocupar apenas quatro cadernos, e aditamos nós, devido quiçá também ao acabamento repentino do códice. No caso de terem existido, poderiam ter sido introduzidas por outra pessoa, ou ainda pela mesma, mas com uma localização mais afastada da caixa de texto. Por outro lado, as assinaturas que ainda se enxergam no LC, estão todas, como muito bem

---

<sup>39</sup> Vide imagens no anexo n.º 27.

<sup>40</sup> Susana Pedro, *Apontamentos (...)*, 2012, pp. 75-77.

notou Susana Pedro, na primeira metade dos cadernos. Será que à semelhança do que acontecia com, e.g., os espaçamentos entre palavras, que iam estreitando à medida que avançava a cópia, também aqui, em progredindo no caderno o escrivão, corretor e/ou chefe do *scriptorium*, ia distanciando cada vez mais a assinatura, dado que ela era para ser, efectivamente, excluída pelo corte do encadernador?

Os fólios que no LC têm assinatura são o 29r e o 30r, do 5º caderno; o 43r e o 46r, do 7º caderno; o 51r, do 8º caderno; o 59r, do 9º caderno; o 70r, do 10º caderno; o 83r, do 12º caderno; e o 93r, do 13º caderno. Recordando que o 1º caderno é aquele que alberga as guardas, a letra *d* da sigla, a quarta do abecedário, coincide perfeitamente com a ordem dos cadernos que contêm texto. Sublinhou também Susana Pedro que o *k* não existia no alfabeto medieval português, portanto ficou fora destas contas. Assim como o *i*. Este apesar de fazer parte do abecedário medieval colocava um problema: sendo a numeração romana escrita em minúsculas, ao numerar-se de 1 a 4 com *i* ou *i* e *j* (*i*, *ii*, *iii*, *iiii* ou *i*, *ij*, *ijj*, *iiij*) os equívocos seriam mais do que prováveis. Suprimiu-se então também o *i*. Logo, temos o *d* no 5º caderno (4º caderno com texto), o *f* no 7º caderno (6º com texto), o *g* no 8º caderno (7º com texto), o *h* no 9º caderno (8º com texto), o *j* no 10º caderno (9º com texto), o *m* no 12º caderno (11º com texto), e o *n* no 13º caderno (12º com texto). Na verdade, só conseguimos visualizar com nitidez os dois *d*, o *h* e o *j*. Porém, como a série de letras e números romanos se mostra a correta, seguimos a proposta de Susana Pedro, admitindo que os resquícios dos cadernos 12, 13 e 14 correspondem a um *m*, a um *n* e um *o*, respetivamente. Em relação ao LE não é possível saber se houve lugar a continuação porque nenhum testemunho de assinatura ficou à vista. Pode ter acontecido que a seriação não tivesse sido interrompida, ou que se iniciasse uma nova, ou então que simplesmente nunca tenha tido qualquer assinatura.

Na CGEP só as assinaturas dos cadernos do segundo copista permaneceram com o mínimo de integridade. Mostram sequência alfanumérica idêntica à que vimos no LCLE, com uma pequena variante: não se combinou *i*'s e *j*'s na numeração romana, que foi redigida apenas com recurso aos *i*'s. Este copista iniciou a sua intervenção no 5º caderno, mas só no 6º temos os primeiros vestígios de assinaturas. Este caderno começa no fólio 45r e termina no fólio 54r. O conjunto de signos aparecem apenas no fólio 46r, com a fórmula *bii*; no fólio 48r, com *biiii*; e no 49r, com *bv*. Isto significa que a sucessão é, de facto, específica deste escriba e não engloba toda a obra. Principiou no primeiro caderno que transcreveu, o 5º, com a sequência *ai*, *a ii*, *aiii*, *aiiii* e *av*, pois estamos perante



cadernos constituídos por cinco bifólios ou quínios. Depois passou para o 6º caderno com o *bi*, *bii*, *biii*, etc. Estas siglas só voltam a aparecer no fólio 65r do 7º caderno, com a combinação *dii* que confere justamente com a ordem que se nos vinha sendo apresentada. Este escriba interrompeu a sua participação no 8º caderno retomando a cópia no 22º, mas dando continuidade à sequência que suspendeu no 8º. Se no caderno 22 a presença da letra *e* é apenas conjectural, pois não está visível, no 23º caderno, mais propriamente no fólio 205r, está a letra *f*. Este fólio, sendo o primeiro do caderno, tem a combinação *fi*. O fólio 219r, primeiro também, mas do caderno seguinte, o 24º, mostra as letras *gi*.

Julgamos que estas parcas aparições indicam duas ou três situações relevantes. Primeiro, cada copista cuidava da organização dos cadernos que transcrevia. Depois, se aconteceu tal-qual assim nos cadernos dos três copistas, ou ainda que só se tenha dado naqueles que foram entregues ao segundo, achamos que a organização final dos cadernos terá sido de todo o modo dificultada, por esta individualização de blocos de cadernos, cujas seriações não têm ligação entre si. Acresce que o revezamento destes artesãos ao longo do texto foi bastante desconcertada. Dá a sensação que alternaram de acordo com uma gestão do trabalho no momento, e não planeada com antecedência. Os escrivães 1 e 2 chegaram a dividir o mesmo caderno e até o mesmo fólio. Quiçá neste códice, e este segundo copista em especial – uma vez que desconhecemos como atuaram os restantes – estivesse mais interessado na organização do seu próprio trabalho, e não tanto em contribuir para o apresto do resultado.

Esta atuação leva-nos a pensar que, pelo menos nesta ocasião, não compareceu nenhum chefe de *scriptorium*, e que estamos perante o produto de um trabalho entre pares.

Por outro lado, a divisão das porções de texto que caberia a cada um, sobretudo na parte final do códice (onde o refundidor do texto original da segunda redação, desenvolveu inédita e extensamente a história dos reis de Portugal), parece ter sido feita no próprio momento. Do 22º caderno até ao final, os escribas 1 e 2 trocaram entre si a cópia, mesmo a meio dos cadernos. O único códice do grupo com o qual é possível estabelecer comparação, por ter sido redigido por mais do que um copista, dentro de uma unidade codicológica una – excluímos, portanto, do cotejo, o LVBM, não obstante tenha resultado da atuação de três escribas – seria a VFJC, que inclusive, de acordo com a nossa hipótese, foi transcrita por dois dos copistas da CGEP. Sabemos, em termos gerais, a partir das anotações que tirámos *in loco*, que com a chegada do segundo copista da VFJC, no 15º caderno, e do terceiro (segundo da CGEP) no 16º, houve lugar à introdução da

sequência alfanumérica usual no grupo. Quando, no fôlio 193, começou a escrever o quarto copista (primeiro da CGEP), a assinatura mudou de instrumento de escrita e de posição no fôlio, passando a estar no canto inferior direito e não a meio e ao fundo da margem de pé, como anteriormente. Conservou, no entanto, a fórmula.

Tanto no LCLE, quanto na CGEP, para as quais temos registo digital destas *siglas-guia*, a disposição preferencial é, de facto, o canto inferior direito dos fôlios.

Embora o confronto entre a letra das assinaturas e a do texto seja de difícil efetivação, até porque é normalmente uma letra cursiva desajeitada, como letra de rascunho. À vista desarmada, a tinta afigura-se ser a mesma que está no texto.

A situação detetada na CGEP, da existência de uma sequência pessoal, num códice escrito por três mãos é mais um indício no sentido de que no *scriptorium* régio seriam os próprios copistas a desempenhar as funções de corretor/organizador, conforme verificaremos no subponto que se segue, no tópico das emendas.

### **4.3. Marcas de uso**

#### **4.3.1. Emendas**

Na CGEL a emenda mais comum é a sobrescrição. Se a passagem fosse errónea ou estivesse em falta, assinalava-se esse engano ou omissão por meio de um símbolo que lembra um acento circunflexo. Este signo servia também para remeter a retificação para a margem. A grande maioria das vezes, o sobrescrito está a tinta, diferente da do texto, mesmo quando reconhecemos a letra do copista, o que significa que a correção era feita, no mínimo, depois de escrito cada fôlio, e no máximo, depois de trasladado todo o texto. A rasura é normalmente a preto e menos vezes a vermelho. Pode estar simplesmente rasurado, sem correção, se o trecho estiver a mais.

Quando se tratava de raspar o erro, a zona podia ser deixada em branco, podia escrever-se por cima, ou ainda rasurar a área raspada. É interessante notar que os mesmos procedimentos de emenda foram seguidos por corretores de séculos posteriores, mormente o signo de remissão. Embora não consigamos determinar se certo raspado foi realizado ainda pelo copista, ou pelo leitor moderno ou contemporâneo, facto é que essa

lacuna é, com frequência, preenchida pelo estudioso moderno. Há também intervalos que deixados simplesmente em branco pelo escriba foram posteriormente completados.

Na CDDM, até bem para lá de metade do códice, as emendas que seguem o modelo descrito para a CGEL, são da autoria do copista: sobrescrição, remissão para a margem, rasuras e raspagem. A tinta das correções feitas pelo escriba também se apresenta com um tom distinto da do texto. A partir do fólho 160 verificamos que houve perda de porções do pergaminho original, sobretudo, ao nível da margem de cabeceira e canto superior direito. Em momento ulterior essas faltas foram remendadas e o texto que se perdera, com o desaparecimento do pergaminho primitivo, foi repostado pelo restaurador, com letra que parece, de facto, ser do século XVI. Por coincidência, desse fólho 160 até ao final do códice passaram a ser raras as emendas do copista e repetidas as reconstituições.

Se a CDDM e a CGEL tiveram um uso considerável e até iconoclasta (no que se refere à primeira), na CGEP a quantidade e a diversidade destes testemunhos de leitura, reflexão e interpretação da narrativa são ímpares. As emendas obedecem ao esquema descodificado na CGEL. São mais do que muitas e de várias mãos e épocas. Algumas conseguimos agrupar como provindas de um mesmo punho, o que nos revelou um acompanhamento detido do texto por parte de muitos dos seus leitores, independentemente do período em que contactaram com o manuscrito. Outras tantas, pela escassez das manifestações ou pelas formas diversas com que se apresentam, não permitem fazer qualquer tipo de associação. A sobrescrição foi a correção preferida, em qualquer época. Existem rasuras e raspagens que acreditamos não serem só dos copistas, mas também de pessoas que o terão consultado mais tardiamente. Porém, há outros casos em que as correções de certas palavras e frases cremos decorrerem da abrasão em alguns locais do pergaminho e sequente apagamento da tinta, e não de raspagem intencional. Veem-se emendas do século XVI truncadas, o que comprovará o último apuramento dos fólhos, no século XVIII, e na Biblioteca Real de Paris.

A CFG, o LCLE, o LVBV, o LVBM e a VFJC são códices que foram muito pouco abertos, lidos, manejados, após a conceção. Essa circunstância é confirmada pelas emendas que são todas das mãos dos respetivos copistas e pelas quase inexistentes notas e sinalefas, que na sua maioria, não podendo garantir, suspeitamos serem igualmente da autoria dos escribas. O método de correção é igual ao que descrevemos acima para a CGEL e que, pelo constatado, afirmamos ser igual em todo o grupo.

Nas emendas do LCLE identificamos dois tipos de letra do século XV que pensamos ser, uma a do copista e a outra de um corretor. Isto quer dizer que, pelo menos nesta situação, apesar do escriba ter corrigido o próprio texto, conforme destrinchámos ser costume neste meio de produção do livro, houve mais alguém que, ou no decorrer da cópia, ou depois de esta estar finalizada, o ajudou nessa tarefa.

No LVBM as correções têm duas letras diferentes, sem distinguir o LVB do LO. No LVBV existem poucas emendas e todas do copista, o que sustenta a ideia de urgência no seu acabamento<sup>41</sup>.

Na VFJC as emendas dos copistas são muito similares às dos outros manuscritos. Correções interlineares com o símbolo do *chapelinho* e espaços deixados em branco sem rasura, encontramos-los nos fólhos do primeiro copista. O segundo escriba também rasurou a vermelho e raspou. Algumas emendas estão emolduradas com uma cercadura lobulada semelhante ao que se vê na CDDM.

#### 4.3.2. Notas

Na CGEL há notas de vária espécie e proveniência, muitas delas de valor capital para a reconstituição do percurso do códice ao longo do tempo. Principalmente duas, que na interpretação de Lindley Cintra datam de finais do século XV, princípios do século XVI. Uma está localizada no fólho 265v, onde há uma omissão no texto. A coluna da esquerda está incompleta e a coluna da direita em branco, mas com regramento. Na coluna em branco, em letra cursiva está uma inscrição decifrada por Cintra: “*estas folhas ficaram pera a morte do çide que eu vy em outra cronica no semelhãte lugar*”. O último fólho antes das guardas de fecho, o fólho 322v está igualmente em branco (também com regramento). No topo dessa página está uma legenda cortada por algum reencadernador e algo danificada que diz, conforme descortinou o ilustre filólogo: “*(...) ca que (...) yua cro (...) sem a cronica abreuiada de portugal*”. Para além destas duas, o bifólho de contraguarda contém uma marca de posse de Quinhentos: “*liuro do sôr luis de alcaçoua carneiro*”. O bifólho de guarda, por seu turno, encerra os escritos: “1344”, no reto do primeiro fólho; “*Chronica de Hespanha*”, talvez de mão do século XVI ou do século

---

<sup>41</sup> Adelino Calado apadrinhava esta teoria. Segundo o autor o Infante D. Pedro, durante o texto da Virtuosa Benfeitoria parece evocar o seu Paço de Penela como o sítio onde se estava a terminar a última versão da obra, o que de todo podemos confundir com o local onde foram copiados e iluminados o LVBV e o LVBM. Vide ponto 1.5 do Estado da Questão.

XVII; e no reto do segundo fólio uma sigla, quiçá uma cota antiga, composta por um *L* maiúsculo, um oito deitado e um 2. O facto de na sua edição crítica, Lindley Cintra não mencionar, nem o *1344*, nem a pretensa cota poderá indiciar que foram acrescentadas ao códice após o meado do século XX, depois das investigações do filologista. Demos com muitas outras anotações ao longo do texto, algumas delas executadas pelo próprio copista. Cintra examinou-lhes também o conteúdo e concluiu que as notas e as emendas atribuíveis ao copista, coincidem com as lições dos outros manuscritos da *Crónica de 1344*, portanto, o escriba, no decorrer da transcrição socorreu-se, não só do modelo que estava a trasladar (original da segunda redação ou cópia dele), mas em simultâneo da primeira redação. Ainda segundo o filólogo, as correções posteriores introduzidas por outras mãos, são simples retoques de estilo só pela leitura do texto, já não se valendo os anotadores dos textos fonte. Além das notas do século XV existem outras dos séculos XVI e/ou XVII que atestam o manuseio do códice nessas épocas. Podem ocupar qualquer lugar, em qualquer margem ou no intercolúnio. Observamos muitas lacunas, de palavra, de linha, de trecho, que encontramos analogamente na CGEP. No fólio 317v desta CGEL, e.g., ficou um espaço em branco entre o final dum capítulo e o começo do seguinte, e talvez por isso se tenha inserido nessa área uma grande letra caligrafada e decorada. Este mesmo capítulo só principia no fólio seguinte, por essa razão foi deixado ainda mais um espaço em branco, com regramento, depois do título.

Na CDDM as notas revelam, não a consulta por parte de leitores atentos, que retificavam ou aditavam informação à narrativa, mas antes a subtração de várias passagens do texto, resultado, por certo, de leituras igualmente cuidadas. Episódios que originariamente faziam parte desta crónica, que relatavam acontecimentos da história de Portugal do meado do século XV em diante, desapareceram. Em determinado momento, ou em mais do que um momento na vida deste códice, ele foi deveras maltratado, vilipendiado, deposto da sua unidade e integridade físicas. Além da retirada de capítulos inteiros, os extensos remendos que ostenta e a deterioração de alguns fólhos, principalmente, no início e no fim dos cadernos (fazem-nos conjecturar que um ou mais acidentes aconteceram no período em que, possivelmente, esteve desmantelado) são prova disso mesmo. A expurga de capítulos começou, pelo menos, no século XVI, data das primeiras anotações que a ela aludem. No fólio 23r, na margem de pé está a inscrição: “*quem quer que tirou este polguaminho daomde sta[va] \ ha mester que ho acoutem muito bem por que outro ho [nom] \ seja ouzado a tomar outra cousa e hysto sej[a] \ sem*

*apelar e sem agravar de mj a semtemsa*". No 199v, na margem de pé, alguém escreveu "*aquý falta parte deste capitulo trýta e seys*". No fólho 58r, e também de mão do século XVI, está na margem fundeira o que parece uma assinatura: "*Diogo Glz*". Na margem de cabeceira do mesmo fólho uma *probatio penna*, em maiúscula e minúscula: *F* e *f*. Em letra dos séculos XVII ou XVIII existem outras provas de pena e outras glosas, mas as mais importantes são as que testemunham a falta de fólhos ao longo do códice, pois diz, e.g., no fólho 89r: "*falta aqui [hua folha] que deixei em branco no trelado que faço*"; no 96r: "*falta folha*". As omissões já marcadas com fólhos em branco pelo reencadernador do século XVI, foram assinaladas pelo leitor atento do século XVII ou XVIII<sup>42</sup>. No fólho 196v há uma marca de posse, em letra, porventura do século XVII, truncada, na margem de goteira que diz: "*lopez meneses*", família dos descendentes do Conde D. Duarte de Meneses, para onde transitou o manuscrito depois de ter feito parte da biblioteca régia.

Como foi dito, a CGEP é riquíssima em marcas de uso, mormente notas. Nos séculos XVI, XVII e XVIII este códice foi sobremaneira manuseado e comentado. Descobrimos pelo menos duas mãos do século XVI (embora tenhamos algumas dúvidas em relação à segunda, que talvez seja ainda do século XV) e duas outras mãos do século XVIII. Para além do *chapelinho* ou acento circunflexo que remete para a margem, neste códice, e para todas as mãos que nele anotaram, frequentemente se sublinhou a parte do texto que se queria fazer reportar à nota marginal. Registámos algumas notas do segundo copista ou de outra(s) mão(s) do século XV, nos fólhos 186v, 195r e 242v, que infelizmente não nos foi possível perceber o conteúdo. Tão-pouco Cintra se dedicou a transcrevê-las dada a grande quantidade<sup>43</sup>. Encontrámos também provas de pena, intermitentemente, do fólho 59v até ao final.

Quase não se veem notas na CFG. São apenas quatro, duas delas do copista, o que sem dúvida certificam o reduzido uso que lhe foi dado. As outras duas são uma marca de posse do que parece ser o nome de um juriconsulto espanhol, do século XVII, e uma inscrição que indica que esteve sinalizado pela Inquisição do mesmo país: "*el ~q leyere este / libro vera siay / algo enel de ~q / dar q<sup>ta</sup> al santo / off<sup>o</sup> ~q Asi lo / manda enel /*

---

<sup>42</sup> Vide história censória vivida por este códice contada por Adriano Fernandes e que resumimos no ponto 1.2. do capítulo 1. do Estado da Questão.

<sup>43</sup> Vide o ponto 1.4. do capítulo 1. do Estado da Questão.

*expurg<sup>ro</sup> del / año de 1640 / que es el nouisi<sup>o</sup> / senel no se hace men / cion de este libro / fray P<sup>o</sup> de Caruajal / Pred<sup>or</sup> general*<sup>44</sup>.

Situação idêntica deu-se com o LCLE. Neste códice parisino vemos uma única nota do copista, no fólio 51r.

No LVBM assinalámos notas raspadas na margem de goteira de alguns fólhos, mas somente no LO.

No LVBV não se vislumbram quaisquer notas. Há, contudo, uma marca de posse que coloca o códice entre finais do século XVI e princípios do século XVII, na Cartuxa de Évora: *“Liber Cartusiae scalae coeli dono datus ab Ill.mo et R.mo in x.º Patre D. Theotonio Bragança Archiepiscopo Eboresis fundatore et dotatore eiusdem domus”*<sup>45</sup>.

### 4.3.3. Sinalefas

Na CGEL as sinalefas de eleição são as cruces de diferentes tamanhos, posições, e esquisadas com diversos materiais, colocadas em qualquer local livre do fólio. Sinalizámos a sua presença a partir do fólio 39v. Aparecem linhas verticais e horizontais, pontos que podem variar na quantidade e no tipo de combinações com algumas cruces. Observámos também uma mão com um ponteiro (manícula), uma linha em caracol, ou um *m* minúsculo localizado no intercolúnio ou na margem de goteira (que aparece no 7º caderno e some depois do 19º), um *v* e um *a* no intercolúnio do fólio 201r, do 21º caderno, e pequenos escudos cruzados, do lado esquerdo de algumas iniciais (a partir do 21º caderno). Em relação ao *v* e ao *a*, estes poderiam corresponder à indicação da cor a aplicar na capitular, como sucede com o LCLE, mas aqui não cremos que se trate da mesma sinalética, pois a inicial em causa é a cores variadas e ouro. Acresce que capitais pintadas a vermelho e azul não fazem parte do programa decorativo da CGEL.

A CDDM e a CGEP são, em conjunto com a CGEL, os códices do grupo que possuem maior quantidade de testemunhos escritos de um uso reiterado por parte dos seus possuidores. A CDDM exhibe uma variedade enorme de sinalefas de vários tipos, formatos, combinações e épocas. Alternam fundamentalmente entre cruces, traços

---

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Idem.

oblíquos à esquerda e à direita, que podem ou não combinar com pontos, esquadrias, traços ondulados, chapelinhos, etc.

Na CGEP a diversidade de sinalefas é assinalável. Para além das costumeiras cruces em diversos formatos, dimensões, orientações e debuxadas com diferentes instrumentos de escrita, os *o's*, as linhas horizontais, e manículas, há também asteriscos, linhas verticais ondeadas ou não, olhos, espadas, setas e chavetas. Existem ainda uns três pontos na margem de goteira e/ou intercolúnio, sozinhos ou acompanhados de um traço vertical. Por fim, referimos a comparência do que parecem (por estarem desaparecidas ou quase desaparecidas) ser duas sequências tardias, uma alfabética e outra numérica, de contagem e ordenação dos cadernos do manuscrito. A primeira inseriu as letras na margem de pé do primeiro fólio de cada caderno, e suspeitamos tratar-se de mão do século XVIII. A segunda mão será do século XIX, ou do século XX. O que nos revela algo importante sobre, pelo menos, duas mexidas na estrutura do códice, uma delas com segurança, uma reencadernação.

Na CFG identificámos apenas duas sinalefas, nos fólhos 58r e 67v.

No LCLE observamos uma sinalefa característica deste manuscrito: um *n* caligrafado e decorado que aflora sempre, ou na margem de dorso, ou de goteira, e só no LC. Servia para (o escrivão) indicar passagens importantes do texto. Notámos ainda a presença de três manículas, em três fólhos distintos, todos também no LC.

As sinalefas do LVBM são, na esmagadora maioria, cruces que surgem em vários fólhos do manuscrito, não diferenciando o LVB ou o LO.

No LVBV demos com dois tipos de sinalefas. Um composto por cinco pontos e um traço ondeado em posição longitudinal ao lado do texto, que devem marcar passagens relevantes. Outras são cruces que parecem ser mais recentes, porventura da mesma época da foliação introduzida do canto superior direito do fólio.

**Em suma**, os programas decorativos da CDDM, da CFG, do LVBM, da CGEP, e da VFJC, no que respeita, particularmente, às cercaduras e iniciais figuradas/historiadas de prólogo, são, em termos estilísticos, muito semelhantes. Os programas decorativos da CGEL, do LCLE e do LVBV apartam-se, na questão do estilo, do anterior grupo de manuscritos. Ou não possuem cercaduras e iniciais figuradas/historiadas de prólogo, como é o caso do LCLE, ou incluem-nas, mas noutra estilo, como é o caso da CGEL e



do LVBV. A dupla CGEL e LVBV também se distancia ao nível da técnica mais apurada. Por outras palavras, as cercaduras deste grupo de manuscritos apresentam um mesmo esquema ornamental assente na tarja vegetalista, com ou sem armaria ao centro da margem de pé. Os manuscritos que, dentro desta composição genérica, mais se aparentam são a CGEP e a VFJC. Os que mais se distanciam são a CGEL e o LCLE que coincidentemente, e da nossa perspetiva, tiveram a mesma mão executando um dos programas da CGEL, e a totalidade da iluminura, incluindo a de abertura, do LCLE. Este é mais um contributo para o fortalecimento da tese que apadrinhamos desde o tempo da dissertação de mestrado e que defende que estes códices – CGEL e LCLE – são os dois mais importantes manuscritos do grupo, quer pelo conteúdo textual, quer pela condição física, quer pela pessoa do seu autor e encomendante, o infante e rei D. Duarte<sup>46</sup>. cremos, por isso, que foram executados, um a seguir ao outro, primeiro a CGEL, em vida de D. Duarte, e depois o LCLE, logo após o seu falecimento (†1438). Não se sabe se o rei, antes de morrer, havia deixado diretrizes para a iluminura do futuro códice. Ou se quem se ocupou da prossecução do trabalho, assim decidiu, mediante a equipa de artífices que operava no *scriptorium* régio, e aquele ou aqueles que na altura estariam disponíveis para assumir tal encargo. A escolha recaiu sobre um dos iluminadores com maior participação na CGEL, desconhecemos se pela sua disponibilidade na altura requerida, se pelo gosto pelo tipo de iluminura que desenvolvia, ou ambos. Este iluminador parece ter sido especialista neste género de decoração vegetal de pendor italianizante. De qualquer forma, esta situação é reveladora de continuidade entre a feitura de dois códices, de um mesmo proprietário, quer pela disponibilidade, quer pelo reconhecimento do artista e preferência pelo seu trabalho.

A proximidade entre a CDDM e a CFG, e entre a CGEP e a VFJC conduz-nos à mesma conclusão: os modos de fazer, no que diz respeito à ornamentação dos fólios de abertura (mas não só, como veremos adiante) estarão associados à vontade, ao projeto do mandatário. Os chegados LVBV e LVBM, que inclusive terão partilhado o momento de produção, diferem, substancialmente, na composição ornada dos seus prólogos, pois um deles, o LVBV, não deveria espelhar o gosto do encomendante (e autor, o Infante D. Pedro), mas antes conter um estilo que refletisse a modernidade, o acompanhamento das tendências europeias, com a adoção de uma das mais queridas e internacionais fórmulas

---

<sup>46</sup> Vide Catarina Martins Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013, p. 148.

decorativas à época, e muito da estima do destinatário e futuro rei D. Duarte: o que hoje apelidamos de *rinceaux d'or*<sup>47</sup>.

As iniciais a cores e ouro, tal como as cercaduras e iniciais de prólogo, são muito semelhantes, em termos estilísticos e mesmo formais, no seio dos manuscritos que neste *corpus* de estudo delas se serviram: CFG, CGEL, LCLE, LVBM e VFJC. As exceções são a CDDM e a CGEP. Todas as iniciais a cores e ouro que descobrimos no interior desses cinco manuscritos são parentes entre si, bem como, apesar da mencionada inversão entre ouro e cor que por vezes sucede (da letra para a vinheta e vice-versa, ou mesmo de diferenças em detalhes mínimos), seguem exatamente a mesma linha temática das iniciais a cores e ouro de prólogo: letra colorida e adornada com elementos florais a branco, sobre vinheta dourada. Mais isolado, mas ainda assim, em linhas globais, equivalente, está o LVBV. Dentro do repertório seguidor dos *rinceaux d'or*, trocou o desenho tendencialmente vegetalista da capitular e do espaço vazio que a letra delimita, pelo arquitetural e pelas folhinhas douradas e flores coloridas, respetivamente.

No que se refere à decoração menor, os títulos dos capítulos e as letras de espera mostram-nos maneiras semelhantes de tratar estas rubricas. As variações que, sem embargo, se vão manifestando, insinuam um modo de fazer que apesar de respeitar uma norma genérica não é, de todo, estrito cumpridor da mesma. Em todo o caso, podemos dizer que essas mudanças se encaixam dentro de um mesmo quadro de ação funcional e criativa.

Os remates dos títulos dos capítulos cumprem o que poderemos chamar de programa decorativo comum, apesar de nem todos os elementos terem sido reproduzidos em todos os manuscritos, nos quais se fez uso deste ornato. O códice que evidencia uma maior criatividade e que extrapola esse repertório é a CGEL. Há também situações em que tendo sobrado espaço em branco entre o fim do título e o limite da caixa de texto, o remate não foi empregue (tanto em manuscritos que nunca o aplicaram, quanto em manuscritos que o introduziram noutras ocasiões). Nos remates dos títulos dos capítulos, mas não só, também fechando as decorações das letras caligrafadas e a filigrana, estão normalmente umas laçadas características do grupo, que denominámos de & invertido, por se aparentarem a este signo em termos formais, mas com orientação contrária.

---

<sup>47</sup> Estilo decorativo extremamente presente no *Livro de Horas de D. Duarte*. Vide Ana Lemos, *Um novo olhar (...)*, 2009; e Aires Nascimento, *As livrarias (...)*, 1993; *Manuscritos (...)*, 2006, pp. 269-288; e *Ler contra o tempo (...)*, 2012.

Consideramo-lo, como outras terminações, indicador da mão de quem o escreveu. Não esquecendo que estes acabamentos comportam algumas diferenças, dependendo do local onde foram delineados, corroboram, ainda assim, a identificação das diferentes mãos que os inseriram nas margens de cabeceira da CDDM, da CGEL e do LCLE. Lamentavelmente não os pudemos confrontar nos cadernos do iluminador 1 da CGEL e no LVBV (que defendemos terem comungado da autoria), por não surgirem em sítios que consideramos *equiparáveis*, pois a localização é critério de exclusão para o cotejo. Excetuando talvez o caso de na CGEL se poderem encontrar, identicamente ao LVBV, no remate dos títulos dos capítulos, na crónica, por regra, quando situados nos títulos, mostram-se num formato afim daquele que observamos na decoração das suas letras caligrafadas (mais em jeito de assinatura, efetivamente não confrontável com as mesmas terminações dos títulos dos capítulos do LVBV). Tão-pouco fecham a decoração marginal da CGEL, como fazem no LVBV.

Se muita da decoração menor valida a existência de um *modus operandi* comum ao grupo de códices, tantos outros componentes que nela se incluem demonstram um pouco caso manifesto no que toca à obediência de regras. Isto é inteligível no emprego de letrinhas em que, o onde e o como, acontecem ao sabor da vontade do copista, embora os manuscritos que julgamos mais achegados mostrem tipologias idênticas, salvo a CDDM e a CFG.

Os caldeirões deixam transparecer também algum desconcerto de método. As falhas na alternância das cores, entre vermelho e azul são muito frequentes, assim como na própria inclusão destes símbolos no texto. Estes erros, se circunscritos à transição do reto para o verso do fólio, poderiam levar-nos a pensar que a montagem dos bifólios foi, para estes manuscritos, anterior à cópia do texto. Todavia estes enganos, potencialmente involuntários, sucedem menos vezes do que outros, aos quais chamamos de distrações, uma vez que surgem na face do mesmo fólio. Logo, não poderemos estabelecer esse nexo causal entre a inserção dos caldeirões e a montagem dos cadernos. O que há sim, é uma geral despreocupação com a rigorosa alternância de cores. Por outro lado, estas perceções fortalecem algumas ligações anteriormente estabelecidas entre códices, e.g., os irmãos CGEP e VFJC que não têm caldeirões, nem espaço reservado à sua inserção. A CDDM também não exhibe caldeirões, nem esses vão pelo meio do texto, afora um único no início. Esta marca de parágrafo foi mais praticada nos manuscritos das décadas de 30-40.

Os reclusos retratam mais o gosto do copista que o escrevia e decorava, do que um preceito identificativo do *scriptorium*.

Apesar dos poucos exemplos, as assinaturas reforçaram vínculos entre manuscritos, nomeadamente entre o LCLE e o LO, e a CGEP e a VFJC. O LVBV tem assinaturas ainda perceptíveis, mas está sozinho no subgrupo que com ele relacionámos (LVB, do LVBM; CGEL e prólogo do LO), logo, sem possibilidade de comparação, conquanto a fórmula diversa daquela apresentada pelos outros códices, com esta particularidade, seja um pequeno indício que confirmará a dita conexão. As assinaturas sugeriram também ser outra tarefa executada individualmente por cada copista, apesar do prejuízo que isso poderia comportar à ordenação final do corpo do códice em textos redigidos por mais do que um indivíduo. As sequências alfanuméricas utilizadas poderão ser consideradas próprias do *scriptorium*. Nos poucos locais onde ainda hoje se encontram, seguem sempre a mesma fórmula, com uma ou outra variante de somenos. Mas esta seriação, mais do que típica de um local específico, é típica da época.

Dos resquícios de foliotação primitiva que resistiram até à atualidade calculamos que era o copista que foliotava, uma vez que era o próprio que elaborava também a tábua das matérias. No LVBM a foliotação contemporânea não distingue os dois textos que o compõem (LVB e LO). E, na verdade, é numeração que, embora tardia, corresponde à tábua. Situação idêntica não aconteceu no LCLE, cuja lista dos capítulos só inclui o LC. Estes factos permitem-nos talvez deduzir que, no caso do LVBM, a ideia de juntar as duas obras num único compêndio foi a inicial, ao passo que no LCLE essa solução terá sido pensada depois de começado o LC. Como é lógico, e como é globalmente perceptível, isso não comprometeu a continuidade entre os dois textos, que julgamos ter sido requerida pelo mandatário, ou por quem ficou ao comando da encomenda, depois do seu passamento.

As emendas constituem mais uma confirmação da intervenção integral dos copistas na conceção do interior destes códices. Eram os próprios que, na maioria dos casos, corrigiam o que haviam escrito antes. Não podemos saber se o faziam no final de cada fólio, de cada caderno, ou só depois de copiado todo o texto. É provável que fosse uma primeira verificação, acompanhando, mais ou menos, a transcrição, que seria conferida segunda vez, no final, por outra pessoa. Dizemos isto porque os manuscritos que apresentam uma correção totalmente do punho do copista, ou quase, são manuscritos cujas retificações são muito incompletas. De acordo com os autores das edições críticas

dos textos, nesses códices muito se deixou por corrigir. No LCLE, códice que não prima de todo por uma correção aturada, exhibe, nas emendas, duas letras datáveis do século XV, o que sugere a presença de dois indivíduos encarregues da tarefa. Não defendemos, como a maioria dos autores, que os códices que ostentam parca correção tenham sido terminados às pressas. Ou melhor dito, como declarava Piel, para o LCLE, finalizado, por qualquer razão, *abruptamente* e assim se tenha deixado, e.g., emendas e iluminura por acabar. Posto doutra forma, ao nosso ver, não houve nenhum momento em que se tenha aumentado a velocidade de execução, senão que essa execução (de cópia e iluminura), que decorria como suposto, foi a dada altura interrompida para não mais ser retomada<sup>48</sup>. No caso das emendas julgamos que nem sequer são testemunho dessa cessação na elaboração do manuscrito. Assim como o LVBV, que teve o mesmo destinatário, a sua correção não se pretendeu minuciosa, de molde a não prejudicar a estética do interior do códice. A CGEP e a CGEL exibem ambas, mais do que uma mão do século XV. Porém, para estes dois códices é mais plausível a entrada posterior dessas emendas, depois de ultimado o códice, dado o intenso uso que deles se fez, em tempo coetâneo ao da sua execução; por oposição à situação do LCLE, e mesmo do LVBV, cujo manuseio ulterior foi praticamente nulo.

Retornamos à decoração menor e aos constituintes dos quais faltou falar acima: as letras caligrafadas e as hastes baixas alongadas, e a sua ornamentação. Se a decoração maior de que já falámos, nos mostrou a repetência dos repertórios ornamentais (que derivou da reciprocidade artística, aliada à observância das tendências pictóricas da época) e a decoração menor, a similitude de métodos, organização e distribuição de trabalho (muito focalizados na multifacetação do artífice e no seu livre arbítrio, dentro de um quadro normativo presente, mas flexível, que nos parece ter mais que ver com o desempenho generalizado da profissão, i.e., como se fazia ao tempo, do que, propriamente, com um conjunto de regras pensadas para aquele meio produtivo em específico), esta vertente da decoração menor que abarca representações artísticas de uma grande pessoalidade, quer no programa, quer no estilo, quer ainda na técnica, permitiu-nos retirar várias conclusões, no que toca à autoria (não obstante essa mesma tríade

---

<sup>48</sup> O que terá sido concluído na medida do possível, mas não do esperado, *abruptamente*, foi a redação do LE que não estava claramente finalizada à data da morte do autor, o rei D. Duarte (†1438). Depois de lhe terem dado um fecho capaz, dadas as circunstâncias, foi então começada a realização deste códice parisino.

programa/estilo/técnica nos revelar o tal *ar de família*<sup>49</sup> que a restante decoração maior também nos transmite).

Deduzimos então, com base nos exames descritivos e comparativos efetuados, que o iluminador 3 da CGEL é o iluminador do LCLE, o iluminador, pelo menos, da filigrana da CFG, o calígrafo e o decorador das letras da primeira e da última linhas de texto da CDDM e da CFG e, por conseguinte, o copista da CDDM e da CFG. Afirmar ou mesmo propor que foi este iluminador 3 da CGEL o autor das iniciais a cores e ouro da CFG, não será, para já possível, pois não pudemos confrontar as iluminuras, e antes de mais, os adornos das vinhetas coloridas, que se nos afiguram pontos essenciais a esse deslinde<sup>50</sup>. A reduzida definição das imagens da cópia digital da CFG, que além disso está a preto e branco, travaram o propósito.

A VFJC e a CGEP terão dividido o tempo de execução, entre 1460 e 1464, com a CFG. Com a *Crónica da Guiné* (CFG) estava ocupado o copista e iluminador 3 da CGEL, num labor que terá demandado disponibilidade e tempo consideráveis a este mesteiral, que talvez a tenha redigido com menor rapidez do que aconteceu mais tarde com a CDDM, conforme depreendemos do estudo paleográfico. Para códices tão extensos como a CGEP e a VFJC, e certamente numa perspetiva de acelerar o trabalho, terão sido recrutados cinco escribas, pelo menos também calígrafos, decoradores e rubricadores, com graus de engenho diversos. Três copiaram a CGEP e quatro a VFJC. Dois destes cinco terão tomado parte em vários cadernos, de ambos os códices.

Por seu turno, o iluminador 1 da CGEL, foi quem terá realizado, no mínimo, a decoração filigranada do LVBV e a decoração do mesmo tipo do LVB, do LVBM. A associação que fizemos entre os remates em forma de & invertido que figuram no final dos títulos dos capítulos e da filigrana do LVBV unem, segundo julgamos, na mesma pessoa, o autor de escrita e iluminura deste códice. Por sua vez, as ligações que identificámos entre a filigrana do LVBV e do LVB (do LVBM), e a ornamentação executada pelo iluminador 1 da CGEL e, sobretudo, com os adornos das letras

---

<sup>49</sup> Aires Nascimento, *Manuscritos (...)*, 2006, pp. 269-288; e *Ler contra o tempo (...)*, 2012.

<sup>50</sup> A nossa visão menos fragmentada em relação ao trabalho deste grupo de artífices, no que toca também à iluminura (principalmente a da CGEL e do LCLE, dentro dos quais atribuímos execuções de página inteira a cada iluminador e não parcelas de iluminura por página ou fólio) vai contra as análises normalmente feitas pelos estudiosos de manuscritos iluminados internacionais, que ligam diferentes autorias à hierarquização do conjunto iluminado: um iluminador na miniatura, e outro, ou outros, na iluminura decorativa. Janet Backhouse, *The Bedford Hours. The making of a medieval masterpiece*, British Library, London, 1990, pp. 37-50.

caligrafadas e título dos capítulos desta crónica, conduziram-nos à conclusão de que o iluminador 1 da CGEL é igualmente o copista do LVBV, do LVB (do LVBM), do prólogo do LO (do LVBM) e da CGEL. O que faz todo o sentido se pensarmos que se trata de dois códices produzidos em tempo coincidente (década de 30, do século XV) para integrar a biblioteca de D. Duarte. Poderá ter sido, aliás, o motivo pelo qual o iluminador 1 da CGEL abandonou a sua participação na iluminura da CGEL de meio do códice em diante (salvo uma ou outra reincidência pontual). Trasladou-lhe o texto ainda na década de 20. A decoração terá tido início no final de 20, princípio de 30. Entre 1429 e 1430 chegou a versão final do texto da *Virtuosa Benfeitoria* ao presumível *scriptorium* régio. Nessa altura o nosso iluminador 1 deixou a CGEL, para se dedicar em exclusivo – se considerarmos que também foi da sua pena e do seu pincel que saiu a restante decoração, sabendo nós que foi em paralelo o rubricador e o revisor –, ou quase em exclusivo, ao LVBV. Terminado o LVBV e quiçá também já a CGEL, passou à redação do LVB, do LVBM e ainda fez a cursiva o prólogo do LO que depois foi copiado por João Gonçalves. Isto em meados da década de 30. No final da década dedicou-se João Gonçalves ao traslado do LCLE.

Dizer também que, do pouco que nos foi possível reter a respeito das particularidades da ornamentação do LVBM propomos desde já (prometendo um futuro confronto minucioso de escrita e iluminura), ainda que com parca sustentação, nos parece ter sido, além de copiado, iluminado pelo próprio João Gonçalves, à vista das capitais filigranadas cujos remates em chicote são idênticos aos mesmos que o escrivão introduziu na decoração das letras caligrafadas do LCLE<sup>51</sup>. Há autores que associam este João Gonçalves, escrivão régio, ao pintor, estante em Itália, na Badia florentina, entre os anos de 1436 e 1439. Contudo, parece-nos pouco provável que assim tenha sido dada a fraca habilidade para o desenho e para a pintura que lhe outorgámos. Era, de resto, um nome extremamente vulgar, e haveria à época vários homónimos.

Para as datas consideradas, e fundados nas obras de Sousa Viterbo, Braamcamp Freire, Joaquim Veríssimo Serrão<sup>52</sup>, só para citar alguns exemplos, existiram, no século

---

<sup>51</sup> Vide imagens no anexo n.º 25.

<sup>52</sup> Braamcamp Freire, Brasões (...), 1996; Joaquim Veríssimo Serrão, *Cronistas do século XV posteriores a Fernão Lopes*, 2ª ed., Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1989; *Manuscritos portugueses ou referentes a Portugal da Biblioteca Nacional de Paris*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1969; Sousa Viterbo, *A livraria* (...), 1902; *Calígrafos* (...), 1916.

XV, três indivíduos que podem ter iluminado estes manuscritos: Gonçalo Anes ou Eanes, clérigo, capelão e iluminador dos livros de D. Afonso V. Foi nomeado num documento de 1450, como pintor de D. João I. Se já se dedicava à iluminação de livros desde o governo do primeiro rei de Avis, e é de crer que sim, então até o poderíamos, hipoteticamente, relacionar com o mais presente de todos estes artesãos, no seio do grupo: o denominado iluminador 3 da CGEL. Curiosa e coincidentemente, Sousa Viterbo acreditava que Gonçalo Eanes iluminara a CFG, uma asserção completamente conjetural, supomos, mas que condiz com a nossa teoria. Em carta de 9 de agosto de 1454 falava-se de um Luís Dantes, pintor d'el rei D. Duarte. Em carta de 7 de março de 1466, D. Afonso V mencionava novamente Luís Dantes, *nosso criado* que ensinava a arte de pintar e iluminar a um Vasco, *nosso iluminador dos livros* e criado do dito Dantes. Este Vasco já era citado, como iluminador de D. Afonso V, numa carta de 7 de março de 1455, onde se refere que tomara o lugar de outro moço, “*que tynhamos hordenado a G.º Eanes, nosso capelã, outro si nosso ilominador*”<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Segundo Sousa Viterbo, *Calígrafos (...)*, 1916.



## 5. ESTUDO LABORATORIAL

A investigação à matéria das tintas de escrita e da iluminura não estava prevista no projeto de doutoramento que ganhou o financiamento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, e que apresentámos igualmente à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. No princípio do segundo ano de pesquisa o Laboratório HERCULES, da Universidade de Évora – que se autodefine como “*uma infraestrutura (...) dedicada ao estudo e valorização do património cultural, com especial ênfase na integração de metodologias das ciências físicas e dos materiais em abordagens interdisciplinares. Integra vários laboratórios com equipamentos de ponta com a capacidade de desenvolver investigação inovadora que compreende a análise in situ não destrutiva, microanálise, análise química de alta resolução e desenvolvimento de materiais e produtos inovadores, tornando-se único em Portugal e um dos mais atrativos do seu tipo na Europa.*” – abriu um concurso no âmbito do E-RIHS, programa europeu para o estudo científico e tecnológico do património. Os moldes nos quais se desenrolaria todo o processo assentavam num laboratório móvel (E-RIHS MOLAB), o qual integraria técnicas laboratoriais não-invasivas, i.e., que comprometem minimamente a integridade física e a conservação das obras de arte<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> O estudo material feito a pintura noutros suportes não pode estabelecer paralelo com a pintura de manuscritos dadas as áreas de umas e de outra. Em pintura miniaturada toda a amostra retirada pode conformar um grande dano para a incorruptibilidade do todo. As análises laboratoriais a este tipo de pintura, em particular, conheceram, pois, um grande obstáculo à sua concretização: o impedimento de se extraírem amostras. Enquanto para os químicos um procedimento de análise só é destrutivo se implicar a perda da própria amostra, para curadores e conservadores, métodos não-destrutivos são aqueles que não implicam alteração do objeto de estudo, apesar de se tratar de amostras que medem uma fração de milímetro (ou seja, indetetáveis a olho nu), o que de facto na decoração de manuscritos pode ser considerado inaceitável para a maior parte dos intervenientes. Mas por outro lado, citando Orna and Matthews, em 1981: “*taking pigment samples from a manuscript can be equally non-destructive. First, sample taking does not require removal of the manuscript from its permanent location. Secondly, the sampling, if well-planned, is a one-time operation which need never be repeated. Thirdly, sample-taking involves much less handling of the manuscript than [in situ] methods*”. Em algumas técnicas de exame não invasivas “*(...) only the samples, and not the entire manuscript, are subjected to high-energy irradiation (...)*”, Orna and Matthews, Pigment analysis of the Glajor Gospel book of UCLA, *Studies in Conservation*, 26, 1981, pp. 60-61. Novas técnicas de amostragem têm sido postas em prática recorrendo a equipamentos que exigem recolhas de cada vez menores dimensões. Algumas micro-amostras têm sido retiradas passando gentilmente um cotonete de algodão pela superfície da iluminura, sem alteração visível. Outra alternativa é extrair as amostras de zonas já danificadas. Regra geral, este tipo de trabalho analítico é feito com base em comparações entre a amostra em estudo e outras elaboradas, por exemplo, a partir de receituários medievais, e que desempenham a função de amostras-padrão. Esta abordagem comparativa permite aferir a impressão digital dos constituintes da amostra. É realizada ao nível das estruturas moleculares e não da informação atómica elementar. A sua efetivação deve atender a vários critérios: as amostras-padrão devem representar todas as combinações possíveis entre pigmentos e ligantes; os materiais modernos utilizados devem aproximar-se o mais possível dos seus homónimos

As técnicas incluídas no plano apresentado foram, a Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta, a Fotografia de Infravermelhos, a Microscopia Digital, a Espectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X (EDXRF), a Microespectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X ( $\mu$ XRF), a Espectroscopia de refletância por fibra ótica, no comprimento de onda do ultravioleta e do visível (UV-Vis FORS), e a Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (ER-FTIR).

À medida que formos expondo os resultados das análises, para cada um destes equipamentos, elucidaremos sucintamente e em linguagem não demasiado científica, o seu modo de funcionamento, e o que permitem, ou não, descobrir ao atuar sobre determinada amostra.

O conjunto das técnicas envolvidas nesta pesquisa coincidiu com o protocolo para análises não-invasivas em iluminura proposto por Catarina Miguel e Maria João Melo, do Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, que já desde o ano 2000, investigam laboratorialmente pigmentos de códices iluminados medievais<sup>2</sup>. Este protocolo é, de uma forma genérica, defendido e adotado por todos os investigadores em ciências do património. Estabeleceu-se um protocolo de atuação para o técnico/investigador assente em pressupostos relacionados com o acesso e o manuseamento dos códices medievais e a complementaridade necessária às técnicas de análise. Sublinhou a importância de o exame incluir vários pontos para uma mesma cor e de esses pontos serem observados pelas diferentes técnicas. A análise seguiria, então, a ordem UV-Vis FORS, MD, XRF e FTIR. Tanto uma, quanto outra diretriz foram tidas em conta neste estudo: efetuámos a análise dos espectros FORS atendendo aos máximos de refletância e absorvância dos azuis, verdes e violetas e pontos de inflexão de amarelos, laranjas e vermelhos. Em

---

medievais; e a possível deterioração dos materiais em estudo não deverá ser significativa. Contudo, os ligantes não podem ser identificados usando técnicas de análise não-invasivas, como IR (refletância de infravermelho) ou fluorescência. Pode ser sinalizada a sua presença, mas não determinar a sua composição química. Num ou noutro caso permitem apenas a sugestão de qual a substância em causa. Mas mesmo a análise elementar, i.e., dos constituintes básicos da matéria, os átomos, que nos diz quais os componentes químicos que estão em presença, se poderá tornar complicada, e.g., nas situações em que diferentes pigmentos são compostos pelos mesmos elementos químicos: uma tinta vermelha mostrando picos de chumbo pode tratar-se de minio, minio com branco de chumbo, ou ainda branco de chumbo com algum vermelho orgânico. Mark Clarke, *The analysis of medieval European manuscripts*, *Reviews in Conservation*, n.º 2, 2001, p. 4.

<sup>2</sup> Vide, por exemplo, Catarina Miguel et al., A study on red lead degradation in a medieval manuscript *Lorvão Apocalipse* (1189), in *Journal of Raman Spectroscopy*, 40, 2009, pp. 1967-1973.

seguida introduzimos a MD que possibilita identificar misturas e áreas de alteração das tintas. Depois os XRF que permitem descobrir quais os componentes metálicos, identificar pigmentos não coloridos, como o branco, o preto e o cinzento, não identificáveis com FORS, detetar camadas sobrepostas, reconhecer mordentes de corantes e pigmentos-laca, e impurezas; informação toda ela muito útil à aferição da origem dos materiais utilizados.

Às análises laboratoriais que exporemos neste ponto presidiu a redução, não voluntária, mas circunstancial, do número de manuscritos que fazem parte do *corpus* de estudo. Nesta fase de arranque deste género de abordagem, por motivos diversos que é escusado pormenorizar, foi recusado o desenvolvimento destes trabalhos nas instituições detentoras, de Madrid e de Paris. Assim sendo, cinco dos oito manuscritos do nosso grupo ficaram de fora. Esta vertente da investigação foi, pois, concretizada apenas em três manuscritos, os três que se encontram em Portugal: a *Crónica de D. Duarte de Meneses*, do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, da Academia das Ciências de Lisboa; e o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, da Biblioteca Municipal de Viseu.

A metodologia teve em conta, e em primeiro lugar, a seleção dos fólhos de cada códice. Elegeram-se os fólhos mais representativos em função dos nossos objetivos, i.e., na CGEL escolheram-se fólhos decorados por cada iluminador, com vista à comparação intramanuscrito. Uma vez que os programas decorativos dos outros dois códices se distanciam do repertório da CGEL e se organizam essencialmente, entre portada ornada (a toda a volta do texto e com capitular figurada) e iniciais de capítulo a cores e ouro e filigranadas, seleccionámos a partir de cada um desses tipos artísticos, as cores comuns aos três manuscritos, para assim autorizar o cotejo principal intermanuscrito. Resultou então em aproximadamente 9 fólhos por códice. Depois, em cada fólho começámos por examinar três pontos por tinta de escrita, por tinta colorida da iluminura, e por superfície dourada, preferencialmente empregando em cada exato ponto, ou em pontos vizinhos a ele, cada uma das técnicas de análise, com vista à comparação entre técnicas, entre fólhos e entre manuscritos. Com a repetência dos resultados, esperando nós, a cada novo ponto de análise, em cada cor, metal, ou tinta de escrita, que não existia variabilidade substancial nas respostas, e dadas as contingências de tempo e acessibilidade às obras, passámos de três para dois pontos, em cada local examinado. No caso das tintas de escrita foram eleitos, pelo menos, pontos no texto e pontos nos restantes constituintes a

apreciar: letras caligrafadas, decoração das letras caligrafadas e hastes alongadas, e rubricas (títulos dos capítulos, caldeirões e reclamos).

Limitações diversas nem sempre autorizaram o regular e desejável decorrer das atividades. Desde logo, o tempo disponível para as missões – tanto da parte do E-RIHS MOLAB, quanto das entidades que têm à sua guarda os manuscritos –; o real grau de portabilidade e tipo de manuseamento dos equipamentos, a forma mais ou menos favorável e eficiente como se relacionam com o objeto de análise na altura da aquisição dos dados (i.e., nem todos os pontos que pretendemos examinar foram, de facto, examinados, ou originaram resultados válidos); o momento da captação da informação envolve um conjunto importante de variáveis que podem ser responsáveis por algum enviesamento dos resultados (tipo e dimensão do *spot* ou ponto de análise, e outros constrangimentos operativos, condições ambientais, embora sejam monitorizadas, a especificidade da técnica, em termos de resultados, etc.) que se pode refletir inexoravelmente na interpretação dos mesmos. Ainda que esse desvio analítico não ocorra, a própria interpretação, por si só, tende a ser equivocada e/ou incompleta, sobretudo aquela que resulta de cada técnica individual. Daí a extrema importância do cruzamento dos dados, tendo sempre presente que, na realidade, estamos perante técnicas de análise complementares.

No que respeita à numeração dos fólhos dos códices, a confusão causada pela diferença entre a sequência real de fólhos, e as foliotações primitivas e/ou posteriores, que contam ou não, indiferenciadamente, com os fólhos de guarda (que eles próprios variaram ao longo do tempo devido às reencadernações) foi sanada pelo princípio adotado de exclusão dos fólhos de guarda.

Em seguida, e antes de expormos os resultados e a sua discussão, daremos uma breve explicação sobre em que consiste cada uma das técnicas e como foram operacionalizadas nas missões levadas a cabo para os três códices.

### **5.1. Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta<sup>3</sup>**

---

<sup>3</sup> Para cada folio analisado há uma imagem. Por limitações de espaço não se expõem ao longo do capítulo. Estão devidamente identificadas em anexo (vide notas de rodapé seguintes) juntamente com a base de dados de pigmentos históricos para UVF, do projeto de Antonino Cosentino, CHSOS (Cultural Heritage Science Open Source), no anexo n.º 28.

Começamos este capítulo por uma das técnicas mais simples, mais económica, e por isso, mais usada no estudo de obras de arte: a fotografia de ultravioleta, ou mais precisamente, a fotografia de fluorescência de ultravioleta (Fig. 42). Faz parte do grupo de procedimentos analíticos não-invasivos de área, i.e., que permitem examinar de uma só vez toda a superfície do objeto artístico e que, geralmente, se denominam técnicas de imagem multiespectral<sup>4</sup>. O aparato que permite a execução destes procedimentos – que são complementares entre si e que englobam, para além da fotografia de fluorescência de ultravioleta (UVF), o ultravioleta refletido (UVR), a fluorescência de infravermelhos (IRF), a reflectografia de infravermelhos (IRR) e a falsa cor de infravermelhos (IRFC) – envolve três componentes principais: a radiação incidente, a partir de uma fonte de luz; o objeto de estudo que vai interagir com a radiação incidente; e a radiação de saída que resulta da dita interação e será captada pelo equipamento de registo, que aqui é uma câmara fotográfica. A luz ou radiação incidente pode ser emitida em três intervalos de comprimento de onda: o ultravioleta (200-400nm), o visível (400-700nm) e o infravermelho (760-1700nm). Quanto maior o comprimento de onda, mais penetrante será a radiação, e mais camadas de pintura (no caso de haver mais do que uma, e.g., verniz, pintura e camada preparatória) ou camadas mais espessas de pintura conseguirá atravessar. A reação do objeto à radiação pode ser a absorvância, a refletância e/ou a absorvância e sequente reemissão como luminescência, em comprimentos de onda mais longos. Cada resposta destas origina uma imagem diferente do objeto que necessita de ser interpretada<sup>5</sup> fundando-se essa interpretação no conhecimento prévio do comportamento dos materiais, nomeadamente através de ensaios com tintas e seus constituintes, i.e., as conhecidas bases de dados de pigmentos históricos<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Vide Antonino Cosentino, Identification of pigment by multispectral imaging; a flowchart method, in *Heritage Science*, 2014.

<sup>5</sup> Vide Joanne Dyer et al., *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence modes: A User Manual*, Version 1.0, The British Museum, 2013; e Fernanda Espinosa Ipinza e Viviana Rivas Poblete, Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica, in *Conserva*, n.º 16, 2011, pp. 27-38.

<sup>6</sup> Bases de dados utilizadas para cada técnica foram, e.g., para XRF, Randolph Larsen et al., Free XRF spectroscopy database of pigments checker, in *International Journal of Conservation Science*, vol. 7, Issue 3, 2016, pp. 659-668; para UV-Vis FORS, IFAC-CNR FORS Spectral Database, em <https://spectradb.ifac.cnr.it>; para FTIR, Infrared and Raman Users Group (IRUG), em <https://irug.org>; e para XRF e FORS, Tiziana Cavaleri et al., Pictorial materials database: 1200 combinations of pigments, dyes, binders and varnishes designed as a tool for heritage science and conservation, in *Applied Physics A*, 2017, pp. 418-433.

Num espaço escuro dispusemos uma câmara fotográfica calibrada, com filtro que capta apenas a radiação ultravioleta, e uma fonte de luz, também ela ultravioleta: uma lâmpada LED com filtro ultravioleta (impede a passagem de luz visível), que emite luz com pico nos 365nm e que não causa dano ao material em estudo. É, porém, necessário um uso cuidadoso destas lâmpadas que são um real perigo para a pele e para os olhos dos operadores. Existem dois principais problemas originados pela iluminação ultravioleta e que são o escurecimento do objeto, o que torna o exame infrutífero, e a exposição heterogénea do objeto que não deixa perceber a verdadeira fluorescência dos materiais, o que compromete também, grandemente, a eficiência deste tipo de abordagem. A passagem da luz violeta visível e de radiação infravermelha provoca, de igual modo, alterações indesejadas na imagem final, pelo que é indispensável a colocação de um filtro, também na fonte de luz, de molde a impedir esse inconveniente<sup>7</sup>.

A fluorescência de ultravioleta fornece informação preliminar sobre a materialidade da pintura. Esta técnica baseia-se na resposta aos diferentes comprimentos de onda de radiação incidente, por parte da matéria observada. Na verdade, todas as técnicas não-invasivas que elegemos são de uma mesma espécie. Todas assentam no exame qualitativo e/ou quantitativo dos processos de transmissão, reflexão e absorção de energia incidente. A uma dada energia, com determinado comprimento de onda e certa largura de banda, os elementos atómicos e moleculares presentes na matéria, vão reagir de maneira particular. Cada qual mostrará o seu comportamento típico, ao nível da energia que reflete e que se pode medir em quantidade energética ou em tipo de comprimento de onda. O mesmo acontece com a mensuração/caracterização da energia absorvida ou transmitida. Em qualquer das situações a *impressão digital* do componente químico é-nos revelada, o que é o mesmo que dizer que, desta maneira, o podemos identificar. Como dissemos antes, para a fluorescência ultravioleta, em específico, os materiais que na pintura, ou iluminura, absorverem a energia à qual foram expostos, claro está, no comprimento de onda do ultravioleta, vão emitir energia que visualmente (i.e., perceptível na região do visível, cerca dos 400-700nm), se traduz em fluorescência (emissão de fotões). Por isso, este é um exame qualitativo e não quantitativo. Para quantificar a energia emitida pelos materiais, que reconhece a sua composição elementar, temos de utilizar a espectrometria. Em equipamentos como a FORS ou a

---

<sup>7</sup> Antonino Cosentino, Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination, in *Conservar Património*, 21, 2015, pp. 53-62.

XRF, essa emissão é transformada num espectro que lhe contabiliza o comprimento de onda ou a energia, respetivamente. Uma análise qualitativa, como a fotografia UV, que em termos de penetração da radiação não vai além da camada superficial, pode mostrar-nos a reação de um material que não aquele que nos interessa estudar. Isso é muito comum em pintura, que habitualmente era abrihantada/protegida com verniz. Nessas circunstâncias a informação que estaríamos a captar seria relativa a essa camada mais externa e não à pintura, não ao estrato pictórico em si. Porém, em iluminura, a camada de proteção era normalmente dispensada, o que não invalida que materiais decorrentes de depósitos de sujidade, ou da deterioração dos materiais não existam e acabem, também eles, por colocar em risco a interpretação dos resultados. Por essa razão, esta é uma técnica de análise muito usada para avaliar a antiguidade dos materiais (da camada mais exterior) e seu estado de conservação<sup>8</sup>. Contudo, no estudo que realizámos empregámo-la com o objetivo primeiro de reconhecermos pigmentos, ligantes e corantes que fluorescem neste comprimento de onda<sup>9</sup>.

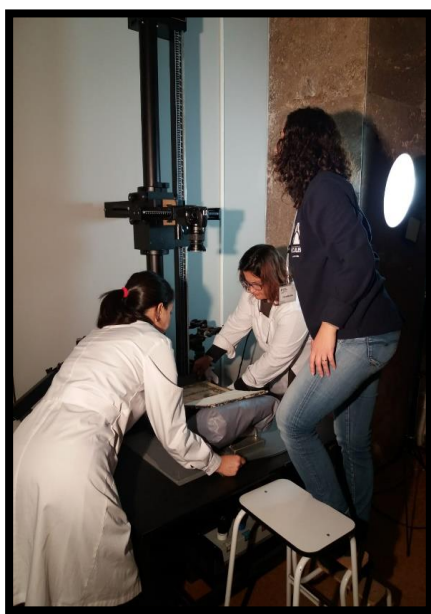


Fig. 45: Missão Arquivo Nacional Torre do Tombo (CDDM). Preparação do espaço e do material para a fotografia de fluorescência de ultravioleta (UVF). Créditos fotográficos: ©E-RIHS.pt.

---

<sup>8</sup> Idem, p. 58.

<sup>9</sup> Todas as sugestões de combinações de pigmentos, lacas e ligantes que fizemos neste ponto assentam nos resultados da base de dados de pigmentos históricos, de Antonino Cosentino, para a fluorescência de UV. Pigments checker – Cultural Heritage Science Open Source em <https://chsopensource.org/pigments-checker/>.

## 5.2. Fotografia de Infravermelhos<sup>10</sup>

As imagens multiespectrais também incluem a fotografia de infravermelhos. Se a fotografia de infravermelhos pode oscilar entre os 780nm e os 1100nm, na nossa pesquisa foi eleito o extremo inferior, por se saber de antemão, pelo conhecimento das bases de dados de pigmentos históricos, ser o comprimento de onda no qual se obtém melhores respostas para tintas de escrita, que são o objeto principal da aplicação desta técnica de análise<sup>11</sup>. Claro está que existem inúmeras bases de dados, cada qual com as suas especificidades, relacionadas com as efetivas e pretensas condições do objeto de análise (possíveis composições das tintas, camadas preparatórias, camadas de proteção, de acordo com as receitas da época; deterioração dos materiais, etc.). Para adaptarmos uma (ou mais do que uma) dessas bases de dados à investigação, visto não termos produzido nenhuma propositadamente para o estudo (para nenhuma das técnicas utilizadas), tivemos de verificar qual, ou quais, apresentavam características mais coincidentes com os objetos em exame; e em simultâneo fazer ressalva das eventuais discrepâncias.

Voltando à fotografia IV, a luz incidente, localizada no espectro do visível e do infravermelho próximo, foi emitida a partir de lâmpadas de halogéneo. Como referimos antes, o filtro da máquina fotográfica recolheu informação que passa com comprimento de onda em torno dos 780nm. Estando o objeto de estudo na vertical, a câmara e as luzes deverão estar de frente para o objeto, e as lâmpadas, uma de cada lado formando um ângulo de 45°. No nosso caso, as bases de sustentação disponíveis permitiam apenas o posicionamento do manuscrito na horizontal, até pelo comprometimento que outra disposição pudesse causar à integridade deste género de obra de arte. Portanto, usámos um suporte que manteve a máquina fotográfica suspensa diante do códice, tendo nós de ajustar, por tentativa/erro, a orientação dos holofotes. A fotografia de infravermelhos provoca reações de transparência, de reflectância e de absorvância nos pigmentos. Uma vez que a radiação com este comprimento de onda atravessa a camada superficial e a

---

<sup>10</sup> Para cada folio analisado há uma imagem. Por limitações de espaço não se exporão ao longo do capítulo. Estão devidamente identificadas em anexo juntamente com a base de dados de pigmentos históricos para UVF, do projeto de Antonino Cosentino, CHSOS (Cultural Heritage Science Open Source), no anexo n.º 29.

<sup>11</sup> Embora os pigmentos na sua generalidade se mostrem mais transparentes quanto maior o comprimento de onda libertado pelo filtro (1000nm). Vide Antonino Cosentino, *Infrared Technical Photography for Art Examination*, in *e-Preservation Science*, 13, 2016, pp. 1-6.



pintura, atingindo a camada preparatória, este tipo de fotografia é uma ferramenta útil na detecção de desenho subjacente, ou de repintes, dada a transparência da maioria dos pigmentos da pintura quando sujeita a esta radiação. A radiação infravermelha evidencia o contraste entre uma luminosa e refletiva camada preparatória, e o desenho, que absorve a radiação, por habitualmente ser constituído por um pigmento à base de carbono. Se ambos contiverem pigmentos transparentes ao infravermelho essa distinção já não se fará<sup>12</sup>. Só com um estrato preparatório refletivo se pode determinar com acuidade o comportamento do pigmento. Em qualquer outro caso, a resposta da camada subjacente sobrepõe-se<sup>13</sup>. Com esta técnica a transparência da tinta é parcamente afetada pelo ligante<sup>14</sup>.

### 5.3. Microscopia Digital (MD)<sup>15</sup>

A microscopia digital portátil em 2D é uma técnica qualitativa não-invasiva que opera na região eletromagnética do visível e que permite a aquisição de imagens aumentadas em x vezes revelando informação importante sobre a morfologia do objeto de análise. No caso particular da pintura possibilita a visualização de pormenores físicos e técnicos que são deveras esclarecedores no que se refere à composição das tintas através da caracterização do seu aspeto, da sua constituição observável, da sua relação com o suporte e de eventuais processos de deterioração. Isto quer dizer que é uma técnica de *imaging* crucial ao entendimento das práticas que estiveram na génese de determinada pintura. Estes equipamentos de microscopia digital funcionam com luz polarizada. A luz polarizada é uma técnica de contraste e realce que melhora significativamente as imagens de materiais birrefringentes, i.e., que refletem a luz incidente em múltiplas direções, tais como os cristais que são a base estrutural dos

---

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Antonino Cosentino, Identification of pigments by multispectral imaging: a flowchart method, in *Heritage Science*, 2014, pp. 2-12.

<sup>14</sup> Antonino Cosentino, Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments, in *International Journal of Conservation Science*, Volume 6, Issue 3, July-September, 2015, pp. 287-298. Todas as sugestões de combinações de pigmentos, lacas e ligantes que fizemos neste ponto assentam nos resultados da base de dados de pigmentos históricos, de Antonino Cosentino, para a fluorescência de UV. Pigments checker – Cultural Heritage Science Open Source em <https://chsopensource.org/pigments-checker/>.

<sup>15</sup> Para cada ponto em cada fólio há uma imagem. Por limitações de espaço não se exporão ao longo do capítulo. Estão devidamente identificadas nos anexos n.º 30 e 31.

pigmentos. Este tipo de luz, ao contrário da luz solar ou da luz de lâmpadas incandescentes que quando é emitida se propaga em todos os planos, propaga-se num só plano e é obtida passando a luz natural por um polarizador, que está contido no equipamento. Neste estudo utilizámos o microscópio digital DinoLite Premier AM7013MzT4, com uma ampliação de 430–435 vezes, complementado pelo software DinoCapture 2.0 que liga a captura feita pelo microscópio à análise, propriamente dita, da imagem no computador.

#### **5.4. Espectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X (EDXRF); e Microespectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X ( $\mu$ XRF)<sup>16</sup>**

A espectroscopia de fluorescência de Raios-X (Fig. 43) consiste na excitação da superfície, consequência da incidência de Raios-X emitidos pelo equipamento. A radiação fluorescente devolvida pelo objeto é captada pelo detetor de energia dispersiva, i.e., consegue separar a energia das radiações características de cada elemento químico presente na amostra. Por esse motivo, esta técnica dá-nos pistas relevantes sobre quais os pigmentos que estarão presentes, fundadas na informação que provê a respeito da composição química elementar dos materiais analisados. Este procedimento pode desenvolver-se a nível pontual, tanto para a espectroscopia (EDXRF), quanto para a microespectroscopia ( $\mu$ XRF); quanto a nível de área (mapa), somente com esta última, cobrindo áreas de cerca de 4cm<sup>2</sup>. A diferença fundamental entre a EDXRF e a  $\mu$ XRF é, como podemos deduzir pela nomenclatura, o local de análise que é muito mais reduzido e preciso na  $\mu$ XRF. Por seu turno, o mapeamento por XRF, também executado no domínio da microespectroscopia, e operacionalizado pelo ELIO MA-EDXRF, além de ser muito profícuo na determinação dos pigmentos em presença, pode igualmente dar-nos pistas sobre a sua origem, ou até sobre a identidade do autor, atendendo aos tipos de emprego e distribuição dos pigmentos, bem como grau de pureza, e concentração dos mesmos. No entanto, as imagens que são geradas por esta técnica de *mapping*, devem ser preferencialmente combinadas com análises pontuais, também elas quantitativas,

---

<sup>16</sup> Vide nos anexos n.º 32, 33, 34 tabela dos pontos examinados com as diferentes técnicas e sua localização no fólio, em correspondência com a imagem do fólio e desses pontos marcados sobre cada um dos fólhos. Os espectros de EDXRF,  $\mu$ -XRF e MA-EDXRF encontram-se igualmente no anexo n.º 35.

mas mais específicas, quer em termos do ponto de análise, quer em termos dessa quantificação.

Nesta investigação, a desejada complementaridade foi conseguida, como referido no início, através da espectroscopia e a microespectroscopia por energia dispersiva de Raios-X, coadjuvadas pela microscopia digital que possibilita a observação de características físicas importantes nas tintas: opacidade/transparência; heterogeneidade/homogeneidade; etc., que muitas vezes esclarecem dúvidas deixadas pelas duas anteriores, ou que podem ainda corrigir interpretações erróneas dos espectros, pelas primeiras gerados<sup>17</sup>. A espectroscopia foi operada por meio de um espectrómetro manual de fluorescência, o EDXRF Tracer IIISD (BRUKER)<sup>18</sup>. O equipamento foi posicionado entre 2 e 3 mm da superfície a ser examinada. Nela observámos de um a dois pontos de análise sobre o mesmo *subobjecto* de estudo: tinta de escrita, tinta da iluminura, e metal da iluminura, e que correspondem exatamente ou aproximadamente aos pontos escolhidos nas demais técnicas. Todos os espectros de EDXRF foram produzidos pelo software S1PXRf e analisados pelo software ARTAX. Para avaliar a influência do suporte nos resultados da EDXRF considerámos, para cada folio, o sinal do pergaminho (a presença de cálcio no suporte, sem camadas sobrepostas de tinta).

Para a caracterização das tintas de escrita foi necessário normalizar a medição realizada pelo aparelho. Foram testados três tipos de normalização: a normalização por argon, i.e., a influência da distância entre o equipamento e o local de análise; a normalização por ródio, i.e., a influência do ângulo entre o equipamento e o local de análise; e a normalização por estrôncio, i.e., a espessura da tinta. Como a espessura da tinta foi a variável que menos influência demonstrou ter sobre os resultados, a normalização ao estrôncio foi a escolhida. A microespectroscopia em modo de análise de varrimento (mapa) foi operada com recurso a um espectrómetro de scan, o ELIO MA-EDXRF (BRUKER)<sup>19</sup>. Uma plataforma XY foi montada sobre um tripé para

---

<sup>17</sup> Laurence de Viguier et al., XRF and reflectance hyperspectral imaging on a 15th century illuminated manuscript: combining imaging and quantitative analysis to understand the artist's technique, in *Heritage Science*, 2018, pp. 1-13.

<sup>18</sup> Equipado com um XFlash® de 10 mm<sup>2</sup> SDD, um detector Peltier arrefecido com uma resolução de 145 eV aos 100,000 cps, um alvo Rh e uma voltagem máxima de 40 kV. As análises foram realizadas aos 40 kV e 11 µA, sem filtro, um tempo de aquisição de 30 s, e locais examinados de 12 mm<sup>2</sup> (3 mm x 4 mm).

<sup>19</sup> Equipado com um XGLab srl. SDD de 17 mm<sup>2</sup>, com tecnologia CUBE, um tubo Rh de Raios-X de 1mm de colimação, e uma vídeo-câmara de microscopia integrada para aumentar a área em estudo. Continha ainda uma vídeo-câmara externa USBHD, e um laser axial e focal para o ajustamento da análise

mapeamento 2D, cobrindo uma área de 15mm x 15mm, para a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, de 20mm x 20mm, para a *Crónica de D. Duarte de Meneses e Livro da Virtuosa Benfeitoria*. Foi usado o software integrado BRUKER para um controlo automático e visualização do mapa<sup>20</sup>.

Em XRF o grau de penetração dos raios-X é grande, ultrapassa o suporte, e assim pode ser adquirido também o sinal do que está no verso do fólio. Portanto, é conveniente, sempre que possível, eleger locais de análise libertos, do lado contrário do fólio. O que se conseguiu nesse aspeto foi contrapor com letra do texto e, com menor frequência, com o pergaminho desocupado<sup>21</sup>.

A microscopia digital, consiste na ampliação da imagem com vista à perscrutação de detalhes morfológicos essenciais à compreensão das composições das tintas e, eventualmente, das técnicas de pintura ou de escrita. Neste domínio foi utilizado o microscópio manual DinoLite Premier AM7013MzT4 com um aumento de imagem na ordem das 430–435 vezes, complementado pelo software DinoCapture 2.0<sup>22</sup>.

---

de precisão. Catarina Tibúrcio et al., On the use of EDXRF and UV–Vis FORS to unveil the production of two illuminated manuscripts from the fifteenth century Portuguese royal court, in *Microchemical Journal*, 2019, pp. 1-9.

<sup>20</sup> As análises foram realizadas aos 40 kV e 20  $\mu$ A, sem filtro, um tempo por pixel de 2000 s, e um varrimento de 500  $\mu$ m x 500  $\mu$ m, o que significa entre 2 as 4 h de aquisição. *Ibidem*.

<sup>21</sup> Bernadette Frühmann et al., Multianalytical approach for the analysis of the Codices Millenarius Maior and Millenarius Minor in Kremsmuenster Abbey Upper Austria, in *Heritage Science*, 2018, pp. 1-12; Maurizio Aceto et al., Characterisation of colorants on illuminated manuscripts by portable fibre-optic UV-VIS-NIR reflectance spectrophotometry, in *Analytical Methods*, 2014, pp. 1-14; e Aurélie Mounier et Floréal Daniel, Pigments and dyes in a collection of medieval illuminations (14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century), in *Color Res. Appl.*, Wiley Periodicals, pp. 807-822.

<sup>22</sup> Catarina Tibúrcio et al., On the use (...), 2019, pp. 1-9.

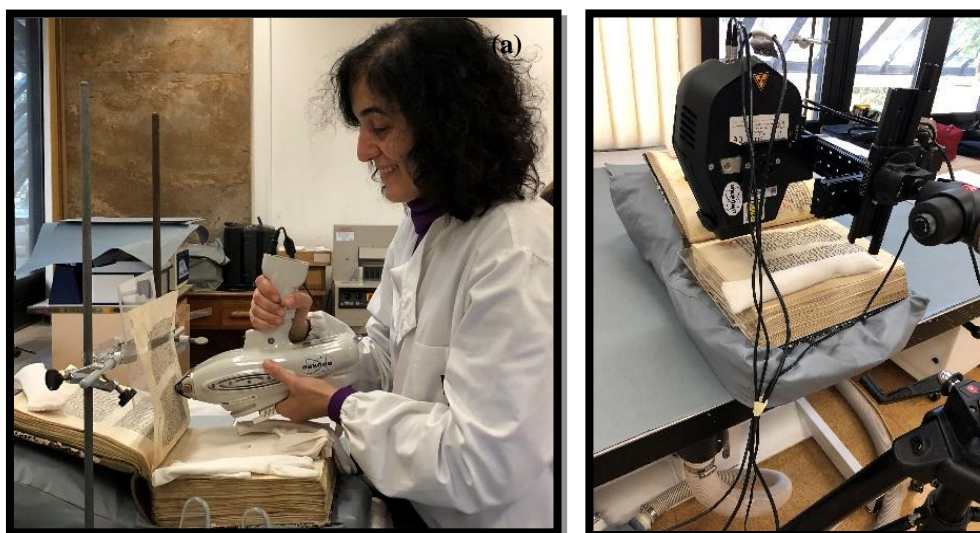


Fig. 46: (a) ED-XRF ou XRF Tracer e (b)  $\mu$ XRF ou XRF ELIO. Créditos fotográficos: ©ERIHS.pt.

### 5.5. Espectroscopia de refletância por fibra ótica, no comprimento de onda do visível e ultravioleta (UV-Vis FORS)<sup>23</sup>

A espectroscopia de reflectância no comprimento de onda do ultravioleta e do visível (Fig. 44), como todas as outras técnicas de análise empregues nesta pesquisa, baseia-se na emissão de um tipo específico de radiação que origina uma resposta característica dos pigmentos que compõem as tintas. Esta resposta é quantitativa e em seguida é transformada, pelo sistema informático integrado no equipamento, num espectro que mede máximos, mínimos e pontos de inflexão dessa reação, que corresponderão à reflectância ou à absorvância. É este comportamento dos constituintes elementares da matéria que identifica o pigmento. Porém, a interpretação destes dados não é linear, pois depende do índice refrativo do pigmento e do ligante, bem como do tamanho das partículas do primeiro. A espectroscopia de reflectância no visível mostra outras limitações, quando analisados pontos de camada pictórica em obras de arte, onde existem misturas ou onde existe envelhecimento dos vernizes e/ou mesmo degradação dos pigmentos e corantes. Por tal é desejável a extensão do intervalo espectral ao infravermelho próximo e médio. Este último, em particular, permite a identificação de sulfatos, hidroxilos e carbonatos, facilitando o reconhecimento, mais do que dos pigmentos, dos ligantes. De qualquer modo, existem algumas alterações às respostas medidas entre os 300nm e os 800nm (UV-Vis), que apesar de não nos darem certezas

<sup>23</sup> Vide os espectros de UV-Vis FORS no anexo n.º 36.

podem dar-nos pistas sobre as cargas ou ligantes, sustentados, mais uma vez, nas bases de dados de pigmentos históricos<sup>24</sup>. Foi essa indagação que ensaiamos nesta primeira abordagem.

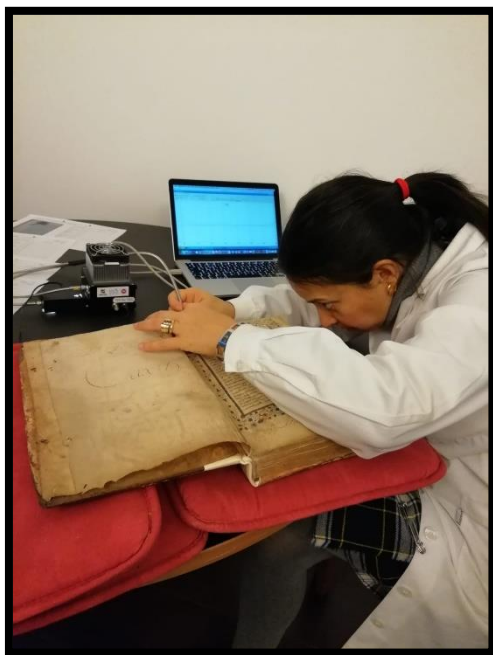


Fig. 47: Missão Biblioteca Municipal de Viseu (LVBV). UV-Vis FORS. Créditos fotográficos: ©E-RIHS.pt.

## 5.6. Espectroscopia de infravermelho por transformada de Fourier (FTIR)

A ER-FTIR (External Reflection Fourier Transform Infrared Spectroscopy) é o módulo não-invasivo deste equipamento de análise química (Fig. 45). Esta tipologia permite o exame dos grupos funcionais e da espécie molecular de compostos químicos inorgânicos e orgânicos. Fornece informação sobre o suporte (pergaminho), sobre os pigmentos, ligantes, contaminantes e produtos de degradação<sup>25</sup>. Uma radiação incidente

---

<sup>24</sup> Vide Antonino Cosentino, FORS Spectral Database of Historical Pigments in Different Binders, in *e-conservation Journal* 2, 2014, pp. 53-65; IFAC-CNR (...) Database (...); Tiziana Cavaleri, Pigments and mixtures identification by visible reflectance spectroscopy, in *Procedia Chemistry*, n.º 8, 2013, pp. 45-54; Maurizio Aceto, Characterisation (...), 2014; e Paola Ricciardi et al., It's not easy being green: a spectroscopy study of green pigments used in illuminated manuscripts, in *Analytical Methods*, vol. 5, n.º 16, 2013.

<sup>25</sup> Wilfried Vetter, Irene Latini and Manfred Schreiner, Azurite in medieval illuminated manuscripts: a reflection-FTIR study concerning the characterisation of binding media, in *Heritage Science*, pp. 7-21, 2019. Alan Rein, Handheld FTIR analysis for the conservation and restoration of fine art and historical objects, in *Agient Technologies*, 2015, pp. 1-7. FTIR é a única técnica que identifica, igualmente, os

policromática, contendo diferentes comprimentos de onda (aqueles que se pretendem estudar, neste caso, no comprimento de onda médio de infravermelho), vai atingindo o objeto, frequência a frequência, repetidas vezes, num curto intervalo de tempo<sup>26</sup>. Depois capta a resposta dessa emissão de luz. Apresenta, por esse motivo, algumas limitações, mormente relacionadas com a quantificação da energia refletida difusa e especular (reflexão-espelho que é emitida numa só direção, ao contrário da reflexão difusa que se dissemina,



Fig. 48: Missão Biblioteca Municipal de Viseu (LVBV). ER-FTIR. Créditos fotográficos: ©E-RIHS.pt.

---

oxalatos de cálcio que são produtos da degradação das tintas. Bernadette Frühmann et al., *Multianalytical (...)*, 2018, pp. 6-10.

<sup>26</sup> O aparelho usado nas pesquisas foi o “*Portable mid-infrared Bruker Optics® FT-IR spectrometer in combination with Alpha-R™ reflection module was used to do in situ analysis on illuminated manuscripts. The built-in video-camera allowed to control the measurement area and the exact positioning of the spectrometer. The sample spot size was about 3 mm in diameter to get a higher spatial resolution. The IR spectra were acquired in the 4000-375 cm<sup>-1</sup> range, with a spectral resolution of 4 cm<sup>-1</sup> and 128 scans. The OPUS 6.5 Bruker program was used for the processing and treatment of spectra*”. Luca Nodari and Paola Ricciardi, Non-invasive identification of paint binders in illuminated manuscripts by ER-FTIR spectroscopy: a systematic study of the influence of different pigments on the binders’ characteristic spectral features, in *Heritage Science*, 2019, pp. 1-13.

se separa em várias direções). Os ângulos da superfície, bem como dos cristais no pigmento<sup>27</sup>, e.g., o tipo de amostra e a concentração do pigmento ou do ligante, na dita amostra podem complicar os dados gerados na resposta (reflexão, absorção ou transmissão), i.e., o espectro. Estes defeitos nos resultados são as chamadas bandas *reststrahlen* que se materializam na distorção da forma das bandas e/ou na deslocação do comprimento de onda<sup>28</sup>. Estas deformações são habituais em modo de refletância, pelo que o modo de transmissão ou absorção é aquele que demonstra, com maior grau de acuidade, as bandas características de carbonatos, sulfatos e silicatos, moléculas básicas do género de materiais em análise<sup>29</sup>.

É a nível matemático e informático, através da chamada transformação de Kramers Kronig, incorporada no software do computador, que se normalizam as distorções em bandas de absorção. Demais, qualquer dos dados originados nos fenómenos de refletância, absorvância ou transmitância da energia necessitam forçosamente de ser convertidos, pelo computador ligado ao equipamento, em informes inteligíveis, dos pontos de vista qualitativo e quantitativo. A expressão *Fourier Transform* não é mais do que o processo matemático que *transforma* a informação bruta recolhida, nos espectros que o investigador vai interpretar.

Contam-se ainda outras duas limitações, bastante significativas. Uma tem que ver com os fracos sinais, e por isso, impercetíveis, dos ligantes, quando se encontram nas iluminuras em baixas concentrações; outra, com a coincidência vibracional<sup>30</sup> das

---

<sup>27</sup> Idem. “(...) *specular reflectance spectra, following conditions must be considered: 1. The optical geometry of the spectrometer has to minimize the fraction of diffusely reflected light (angle of incidence = angle of reflection); 2. The sample surface has to be optically flat (inhibition of diffuse reflection); 3. The sample has to be optically thick in order to avoid interaction of incident radiation with layers or supports below the surface.*”, idem, p. 12.

<sup>28</sup> H. G. M. Edwards, Luíz Fernando Cappa de Oliveira, et al., Diffuse reflection FTIR spectral database of dyes and pigments, in *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 2006.

<sup>29</sup> C. Miliani et al., Reflection infrared spectroscopy for the non-invasive in situ study of artists' pigments, in *Applied Physics A*, 2012, pp. 295-307.

<sup>30</sup> A espectroscopia vibracional é em moldes genéricos explicada deste modo: à temperatura ambiente a maioria das moléculas encontra-se no seu estado vibracional. Os átomos estão dispostos uns em relação aos outros em determinada frequência que é definida pela força dessas ligações e pela massa dos átomos. A amplitude vibracional das ligações é de x mm e vai aumentar se energia for transferida para a molécula. Essa energia pode ser transferida na forma de um fotão. Dependendo do estado fundamental identificador de uma molécula ela vai absorver da radiação incidente certas frequências, num determinado intervalo espectral (de comprimento de onda), umas absorvidas na totalidade, outras parcialmente e outras não são absorvidas. Logo, o tipo de absorvância de uma molécula identifica-a. Esta absorvância não está apenas relacionada com a diferença vibracional entre o estado fundamental e o estado excitado, que provoca na molécula uma deformação, a chamada anarmonicidade (ela que vai vibrar libertando determinada



ligações moleculares características das proteínas e dos polissacarídeos (dos ligantes como a clara de ovo ou a goma arábica, respetivamente), com outros elementos em presença no suporte, no pigmento, ou ligações identificáveis, mas comuns a dois ou mais ligantes, o que impede a distinção<sup>31</sup>.

Por fim, acrescentar que o formato grande e a estrutura maciça do aparelho impossibilita que se chegue a todas as zonas do manuscrito. Restringe-se, grosso modo, à margem de goteira e suas imediações, uma vez que é necessário aproximar o objeto à lente, distando um do outro em apenas alguns milímetros, para uma recolha efetiva da informação. Note-se que a lente está inclusa no aparelho, pelo que para a movermos temos de movê-lo na totalidade.

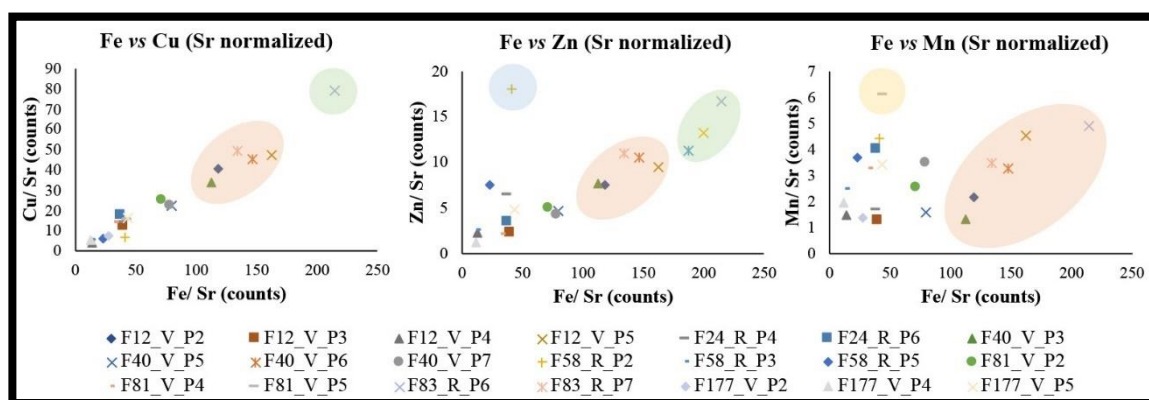
## 5.7. Tintas – Escrita<sup>32</sup>

---

energia), mas também com o que essa oscilação, devida à excitação, provoca em termos eletromagnéticos, e que origina alterações no dipolo molecular: “(...) a radiação de uma dada frequência, capaz de fornecer exatamente a energia entre dois níveis vibracionais (...) pode ser absorvida pela molécula e produzir excitação para um nível vibracional mais elevado. (...) A intensidade de uma determinada banda de absorção está associada à mudança de magnitude do dipolo durante a deslocação dos átomos com a vibração e com o grau de anarmonicidade desse processo. Ambos os fenómenos estão presentes com grande intensidade nas ligações do hidrogénio com outros elementos mais pesados, como o carbono, nitrogénio e enxofre. Estas ligações apresentam grande anarmonicidade e altos valores energéticos nas transições vibracionais na região espectral entre os 4000 e os 3000nm”. Essas alterações geram distintos movimentos nas moléculas que permitem igualmente o seu reconhecimento. Celio Pasquini, Near Infrared Spectroscopy: Fundamentals, Practical Aspects and Analytical Applications, in *J. Braz. Chem. Soc.*, vol. 14, n.º 2, 2003, pp. 198-219. Vide mais sobre a vibração das ligações moleculares em J. A. Goldsmith and S. D. Ross, The infra-red spectra of azurite and malachite, in *Spectrochimica Acta*, vol. 24A, Pergamon Press, 1968.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Vide a este respeito a obra essencial de Monique Zerdoun Bat-Yehouda, *Les Encres noires au Moyen Âge (jusqu’à 1600)*, CNRS Éditions, 2003.



Quadro 5: Gráficos razões com normalização ao estrôncio para a CDDM. Conjuntos de quantidades atômicas semelhantes (*clusters*). Fonte: ©ERIHS.pt.

| CDDM                                |                              |                                    |                                    |
|-------------------------------------|------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| Cluster 1                           |                              | Cluster 2                          | Cluster 3                          |
| Cluster 1.1                         | Cluster 1.2                  |                                    |                                    |
| F12_V_P3 (haste da letra de texto)  | F24_R_P4 (letra do texto)    | F12_V_P5 (letra do texto)          | F40_V_P3 (haste da letra de texto) |
| F12_V_P4 (decoração antropomórfica) | F24_R_P5 (letra do texto)    | F24_R_P6 (reclamo do verso)        | F58_R_P5 (assinatura)              |
| F58_R_P3 (assinatura)               | F40_V_P5 (letra caligrafada) | F40_V_P3 (haste da letra de texto) |                                    |
| F58_R_P4 (assinatura)               | F40_V_P7 (reclamo)           | F40_V_P6 (letra do texto)          |                                    |
| F58_R_P5 (assinatura)               | F81_V_P2 (letra caligrafada) | F83_R_P7 (letra do texto)          |                                    |
| F58_R_P6 (probatio penna)           |                              |                                    |                                    |
| F58_R_P7 (probatio penna)           |                              |                                    |                                    |
| F81_V_P4 (letra do texto)           |                              |                                    |                                    |
| F177_V_P2 (reclamo)                 |                              |                                    |                                    |
| F177_V_P3 (letra caligrafada)       |                              |                                    |                                    |
| F177_V_P4 (letra caligrafada)       |                              |                                    |                                    |
| F177_V_P5 (letra do texto)          |                              |                                    |                                    |

Quadro 6: Pontos analisados, reunidos em conjuntos de características atômicas sem elhantes (*clusters*). Fonte: Própria.

### Fólio 12v

A estrutura metálica da decoração antropomórfica é igual à da letra caligrafada, e ambas são diferentes da letra do texto. As imagens disponíveis em MD<sup>33</sup> apoiam o divulgado pelos números. A decoração das letras terá sido feita após a cópia, com tinta diversa da do texto.

### Fólio 24r

A letra do texto e o reclamo examinado do lado do verso têm composições idênticas, pertencentes ao *cluster* principal. Os dois pontos das letras do texto são mais

<sup>33</sup> Vide imagens de MD para as tintas de escrita e rubricas de todos os fólhos da CDDM e da CGEL no anexo n.º 30.

próximos entre si e tenuemente afastados do ponto do reclamo, cuja leve discrepância poderá ser explicada por termos observado o reclamo a partir da face contrária onde se encontra. Terão sido todos escritos com tinta de composição semelhante e, presumivelmente, na sequência da cópia. Esta situação foi confirmada pela MD, e a morfologia das tintas deste fólio é análoga àquela da tinta de escrita do fólio 81v: avermelhado escuro e em *craquelé* (resultado da composição da tinta e evolução própria de degradação). A letra vermelha do título do capítulo e da rasura, também foram observadas e revelaram mercúrio, o que assinala a presença de vermelhão<sup>34</sup>. Ambas, com mapas de concentrações elementares muito idênticos. Na MD vemos uma tinta densa, compacta, opaca e muito quebradiça, de igual tipo, no título e na rasura.

#### Fólio 40v

A letra do texto e de uma haste prolongada na última linha têm composições distintas; fazem parte de *clusters* diferentes, o 2 e o 3, respetivamente. A letra caligrafada e o reclamo são afins, apartados das duas primeiras. A letra caligrafada e o reclamo terão sido introduzidos a seguir à transcrição, tal como a haste baixa prolongada. Esta, além de diferente da letra do texto, como as outras duas, também diferente delas. Neste fólio não se aplicou a MD.

#### Fólio 58r

Está dentro do *cluster* principal, o que significa que, se considerarmos apenas este dado, diremos que a tinta da *assinatura* é contemporânea da transcrição do códice. A dedução foi também validada pela MD. Apesar do maior destacamento da tinta de escrita neste fólio 58r, aquela que encontramos, na dita *assinatura*, aparenta morfologia conforme ao que vemos nos fólhos 24r e 81v, outros fólhos desse *cluster* 1.

#### Fólio 81v

---

<sup>34</sup> O vermelhão (ou cinábrio, cinabre ou cinabarita) é um pigmento obtido a partir da moagem de um mineral, o sulfureto de mercúrio (HgS), que surge, na natureza, em locais próximos de atividade vulcânica recente ou de fontes termais. A sua composição química à base de mercúrio faz dele um pigmento tóxico. Na Idade Média existia espontaneamente na Europa, mas era um pigmento dispendioso, pelo que só era usado em produções importantes. Também podia ser obtido através da combinação de enxofre e mercúrio, mas ainda assim, continuava a ser caro. Vide, e.g., Maerz and Paul, *A Dictionary of Color*, New York, 1930; Daniel V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover Publications, 1956, p. 103; Michel Pastoureau, Rouge, Histoire d'une couleur, Le Seuil, Paris, 2016; R. Gettens, et al., *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics*, Oxford University Press, New York, 1993, p. 159; Vitruvius, *De Architectura*, Livro VII; e Plínio L'Ancien, *Histoire Naturelle*, Livre XXXIII e XXXV.

A letra do texto, o reclamo e a *assinatura* de &'s invertidos sequenciais foram, aparentemente, desenhados com a mesma tinta, ao passo que a haste baixa prolongada na última linha da primeira coluna de texto terá sido inserida *a posteriori* com tinta diversa dessa utilizada em primeiro lugar. A conformidade química atômica entre a letra de texto e o reclamo (mais especificamente a sua decoração) foi certificada pela MD, a partir da qual identificámos morfologias análogas, e que são também idênticas às tintas de escrita dos fólhos 24r e 58r.

#### Fólio 83r

Há uma diferença substancial e normal, diríamos, entre a tinta da nota e da letra de texto. Ainda assim, apurámos que a tinta de uma letra datável do século XVIII, como a da glosa, deu composição equivalente às letras de texto da maioria dos fólhos estudados, i.e., a letras do século XV. Por seu turno, as letras de texto examinadas neste fólho são significativamente diferentes entre si, em termos de ferro, situando-se cada qual no extremo oposto do *cluster* ao qual pertencem. As letras vermelhas do título do capítulo foram igualmente observadas e indicaram conter mercúrio, mas numa concentração inferior ao constatado para o fólho 24r.

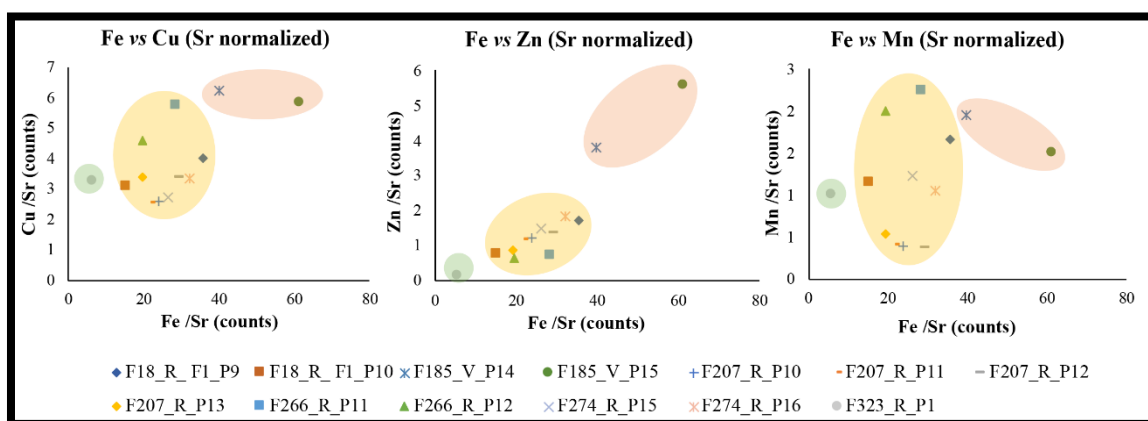
#### Fólio 177r

Todos os pontos seleccionados na observação analítica: letra caligrafada, reclamo e letra do texto demonstraram possuir quantidades de metais idênticas, todas abrangidas pelo *cluster* principal.

**Em suma**, a ideia, que num primeiro momento nos foi transmitida pela UVF, que genericamente nos mostrou fluorescência nula, quer nas letras do texto, quer nas letras caligrafadas, sua decoração e reclusos, salvo a assinatura e as provas de pena do fólho 58r, foi reajustada pela XRF, em colaboração com a MD. Esta técnica indicou que os reclusos da amostra foram escritos com tinta análoga à do texto, mas que tal situação nem sempre ocorreu para as letras caligrafadas e sua decoração (ou hastes alongadas das letras) que terão sido introduzidas após a cópia, com tinta diferente da do texto. As letras dos títulos dos capítulos revelaram conter vermelhão, indiferenciadamente, entre títulos e rasuras. Em ambos os locais o vermelho fluoresce ligeiramente, o que é indicativo da presença, ou de têmpera de ovo, enquanto ligante, ou da mistura de

mínio<sup>35</sup>. Na realidade, neste manuscrito, a exposição da tinta de escrita vermelha, à radiação infravermelha, de mais curto comprimento de onda, atestou uma provável junção de mínio ao vermelhão. Quanto às notas, confirmou-se através da XRF e da MD que possuem constituições diversas entre si e entre si e o texto. Já a pretensa *assinatura* do fólio 58r, ao contrário do que nos fez suspeitar a UVF, apresentou tinta afim à do texto, sendo que a aparente diferente reação ao ultravioleta se deveu por certo à espessura mais fina da tinta da dita *assinatura*.

Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa (CGEL)



Quadro 7: Gráficos razões com normalização ao estrôncio para a CGEL. Conjuntos de quantidades atômicas semelhantes (*clusters*). Fonte: ©ERIHS.pt.

| CGEL                           |                                |           |
|--------------------------------|--------------------------------|-----------|
| Cluster 1                      | Cluster 2                      | Cluster 3 |
| F18_R_P9 (letra do texto)      | F155_R_P13 (letra do texto)    | F323_R_P1 |
| F18_R_P10 (letra caligrafada)  | F185_V_P14 (letra caligrafada) |           |
| F113_V_P13 (letra caligrafada) | F185_V_P15 (letra do texto)    |           |
| F207_R_P10 (letra do texto)    |                                |           |
| F207_R_P11 (letra do texto)    |                                |           |
| F207_R_P12 (letra caligrafada) |                                |           |
| F207_R_P13 (letra do texto)    |                                |           |
| F266_R_P11 (letra do texto)    |                                |           |
| F266_R_P12 (letra do texto)    |                                |           |
| F274_R_P15 (letra do texto)    |                                |           |
| F274_R_P16 (letra do texto)    |                                |           |

Quadro 8.: Pontos analisados, reunidos em conjuntos de características atômicas semelhantes (*clusters*). Fonte: ©ERIHS.pt.

<sup>35</sup> O mínio, também conhecido por zarcão, é um tetróxido de chumbo (Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>), por isso é um pigmento tóxico. É produto da oxidação de minerais de chumbo. Pode derivar da cerusite (carbonato de chumbo que se forma naturalmente pela oxidação do sulfureto de chumbo ou do sulfato de chumbo) ou resultar da calcinação da hidrocerusite, mais conhecida por branco de chumbo, ou alvaiade ([2PbCO<sub>3</sub>·Pb(OH)<sub>2</sub>]).

### Fólio 18r

As tintas da letra caligrafada e da letra ordinária do texto, em qualquer das três razões avaliadas, têm quantidades de ferro distintas, sendo que a letra do texto tem sempre mais ferro do que a letra caligrafada. A letra caligrafada revelou em MD uma cor mais escura, mais negra e uma estrutura mais quebradiça. A letra do texto evidenciou, por seu turno, uma estrutura mais elástica e uma cor mais acastanhada. Afirmamos, então, que o *E* maiúsculo caligrafado, a meio da primeira frase, da segunda coluna de texto, terá sido feito com outra tinta, diferente da utilizada na primeira coluna, talvez, em fase posterior à transcrição do texto do fólio.

### Fólio 113v

Foi apenas analisada uma letra caligrafada deste fólio que, na sua composição química elementar, que está completamente integrada no *cluster* principal, muito próxima da tinta empregue no fólio 274r. Esta vizinhança, que pode não ser tão significativa se tivermos em conta, meramente, as distâncias entre pontos dentro de um *cluster* (as percentagens de erro aquando da aquisição e tratamento informático dos dados são reais, pelo que é imprescindível que as consideremos), mas já se apresenta mais conclusiva se atendermos às semelhanças expostas pela MD, onde visualizámos morfologias muito similares, nos dois fólios.

### Fólio 155r

A tinta de uma letra, no princípio da primeira coluna de texto, e único ponto examinado neste fólio, é a que mais se desvia no gráfico, dentre a totalidade dos pontos analisados neste códice. Esta grande distância deve-se, sobretudo, a uma superior quantidade de ferro, mas também a uma importante quantidade de zinco. A letra do texto está localizada no fim do respetivo capítulo. Não havendo mais nenhum ponto no fólio que sirva de termo de comparação, não se explica diretamente, a divergência na formulação da tinta.

### Fólio 185v

No que se refere ao fólio 185v foram selecionados para análise, um ponto numa letra caligrafada e outro numa letra regular do texto. Apesar de menor quantidade em ferro, do que a apresentada pelo fólio 155r, as tintas das letras deste 185v estão

igualmente distantes do *cluster* principal. A letra ordinária do texto contém mais ferro e zinco do que a letra caligrafada. A letra caligrafada e a letra do texto distanciam-se uma da outra, acima de tudo em ferro. Por estarem nos extremos do terceiro *cluster*, a letra caligrafada está, ainda assim, relativamente próxima do cluster principal. Sobre o fólio, os dois pontos observados estão perto um do outro: na 1ª linha, a letra caligrafada e na 4ª linha, a letra do texto, da 2ª coluna. Estes resultados tanto poderão querer dizer que a letra caligrafada se escreveu depois de redigido o texto, como que, algures entre os dois locais houve uma mudança na tinta que se vinha usando desde a primeira coluna.

Tanto o fólio 155r, quanto o fólio 185v são os últimos fólios da primeira metade dos respetivos cadernos (quínios regulares). Nenhum dos demais fólios incluídos neste estudo tem semelhante localização no caderno a que pertence, contudo, a relação que podemos estabelecer, a existir, entre a disparidade da formulação da tinta e a sua aplicação nos 16º (fólio 155r) e 19º (fólio 185v) cadernos, não é de todo óbvia, acresce que o posicionamento dos pontos apreciados em ambos os fólios, é distinto.

#### Fólio 207r

A composição química elementar é similar entre a letra caligrafada e a letra de texto. Essa paridade é confirmada pela MD, com ambas as letras a apresentarem uma tinta de morfologia idêntica. Dos pontos estudados, os que estão na mesma coluna de texto (a primeira), têm constituições totalmente análogas. Os outros dois estão ligeiramente deslocados da dupla anterior, já na primeira linha de texto, da segunda coluna. Ainda assim, praticamente todos coincidem, para qualquer dos metais em estudo. Relativamente aos fólios 113v e 274v, com os quais divide o centro do *cluster* principal, a MD revelou uma morfologia diversa da desses dois fólios, mais negra e em *craquelé*. Em relação à quantidade dos componentes, a diferença química mais substancial é a do manganês, que neste fólio (207r) é menor.

#### Fólio 266r

Duas letras de texto foram estudadas, e embora se integrem no *cluster* principal, demonstraram alguma distância entre si, no que respeita ao ferro. Um situa-se no princípio da primeira coluna de texto e o outro ainda mais acima, mas na segunda coluna. Talvez o copista tenha mudado de tinta (provavelmente com fontes distintas de ferro), na passagem de uma coluna de texto para a outra.

#### Fólio 274r

Ambas as letras do texto pertencem ao *cluster* principal. Estão muito próximas, entre si, em qualquer dos gráficos, circunstância que se reflete na MD. São muito semelhantes, nos dois referenciais (gráfico e MD), à tinta do fólio 113v. O título do capítulo, a vermelho, também foi observado e revelou mercúrio, i.e., vermelhão. Exposta à MD esta tinta é densa, compacta, opaca, brilhante e elástica, ao contrário da tinta de escrita vermelha da CDDM quebradiça e mate. A quantidade divergente de pigmento, superior na CGEL, poderá ser uma das explicações, afora, claro está, a condição do ligante que aqui não é possível determinar.

**Em suma**, com a UVF ficámos com um panorama geral de completa ausência de fluorescência, quer na letra de texto, preta ou vermelha, quer nas letras caligrafadas e sua decoração, quer ainda nos reclusos, o que nos apontou a presença de tinta metalogálica (no texto) e à base de vermelhão (nas rubricas). Contudo, a XRF e a MD trouxeram novos aspetos à questão. Sempre em cooperação, as duas técnicas demonstraram a possibilidade concomitante de tanto se realizar a letra caligrafada na sequência da cópia, quanto terminado de copiar o texto do fólio, bem como o caso de se mudar de tinta no decurso da cópia do texto, em determinado fólio; e ainda a reutilização ou a coincidência de formulações similares em fólhos muito afastados.

## 5.8. Tintas e metais nobres – Iluminura<sup>36</sup>

### 5.8.1. AZUL

#### Crónica de D. Duarte de Meneses (CDDM)

##### Fólio 1r

No único fólio iluminado deste manuscrito, o fólio 1r, examinámos, somente com FORS, o azul do brasão localizado na margem de pé e de uma folha da decoração marginal. Para ambos, e com UV-Vis FORS (F4\_azul\_brasão e F4\_azul\_folha)

---

<sup>36</sup> Vide a respeito dos pigmentos e corantes usados em Portugal: António João Cruz, Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes, in *Conservar Património*, n.º 6, 2007. As técnicas laboratoriais que neste capítulo apresentamos igualmente em Daniela Pinna, Monica Galeotti, Rocco Mazzeo (ed.), *Scientific examination for the investigation of paintings: a hand-book for conservator-restorers*, Centro Di, Firenze, 2009.



obtivemos o espectro da azurite<sup>37</sup>, com máximo de reflectância cerca dos 470nm. Os exames de área, UVF e IV, que deram nula fluorescência, corroboram a asserção. A MD<sup>38</sup> revelou numa implantação homogénea, mas escassa, de pontos vermelhos e pretos que poderão derivar da junção de um pigmento laca e de qualquer outro pigmento escuro (não cremos que sejam impurezas, dada a frequência de aparição), para conferir ao azul um tom mais arroxeadado e simultaneamente mais escuro.

### Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)

#### Fólio 18r

Neste fólio temos o iluminador 2<sup>39</sup>, no programa decorativo *primeiro*. Examinámos a folha da capitular da segunda coluna de texto. Com UV-Vis FORS (18R\_F2\_azul) foi adquirido o espectro característico do azul ultramarino<sup>40</sup>, com um máximo de absorvância em torno dos 600nm. O espectro está achatado, com uma curva baixa, entre os 10% e os 20% de reflectância, e com um gráfico sem ponto de inflexão marcado, depois dos 600nm, mas com uma ténue inflexão cerca dos 780nm, o que pode indicar a presença de índigo (pastel<sup>41</sup>). A radiação ultravioleta mostrou a fluorescência

---

<sup>37</sup> Mineral de carbonato ( $\text{CO}_3^{2-}$ ) e cobre ( $\text{Cu}^{2+}$ ), aos quais se liga o anião hidróxido ( $\text{OH}^-$ ), dando origem à fórmula química  $\text{Cu}_3(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$ . Na Idade Média, surgia naturalmente na Europa e no Médio Oriente. Dependendo da finesa ou da grossura da moagem, e da concentração em carbonato de cobre, i.e., da sua pureza, a azurite desenvolve uma grande variedade de tons de azul. AA. VV., *Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550*, vol. 18, 1997, p. 35.

<sup>38</sup> Vide MD da iluminura no anexo n.º 31.

<sup>39</sup> Estas atribuições que aparecerão daqui em diante decorrem da hipótese de autoria da iluminura da CGEL, que defendemos na nossa dissertação de mestrado, e que mantemos até hoje. Vide, por isso também os capítulos 1 e 4 da presente tese.

<sup>40</sup> Azul ultramarino é um azul intenso fabricado a partir da moagem do lápis lazúli, uma pedra semipreciosa proveniente do Afeganistão. O seu nome provém de, nos séculos XIV e XV, ser transportado desde o outro lado do mar por mercadores italianos, sobretudo, venezianos. O principal componente mineral do lápis lazúli é a lazurite, de fórmula química  $(\text{Na,Ca})_8(\text{AlSiO}_4)_6(\text{S,SO}_4,\text{Cl})^{1-2}$ . A cor azul está associada ao anião radical do enxofre triatómico que tem uma absorção cerca dos 617nm.

<sup>41</sup> O Pastel-dos-tintureiros é uma das espécies de plantas de onde se extrai o corante índigo ou anil. As do género *Indigofera* que se desenvolvem na Ásia e nos trópicos e as do género *Isatis tinctoria L.* originárias da Europa. Portanto até ao final do século XVI a extração de corante azul era feita exclusivamente a partir desta planta do pastel, a *Isatis tinctoria L.* Foi no tempo da colonização dos Açores, entre os séculos XV e XVI, que se instalou e prosperou a cultura do pastel em Portugal. A cultura e o comércio deste corante começaram por ser monopólio do Infante D. Henrique, privilégio concedido pelo sobrinho, D. Afonso V, em 1445. Da preparação consistia a trituração das folhas depois de demolidas por mais de meio dia. A pasta resultante era moldada em bolas que eram deixadas a fermentar. Depois de ocorrida a fermentação as bolas passavam por um processo de secagem para reduzir a humidade ao mínimo e assim eram vendidas às tinturarias. As folhas e os caules são ricos em indicana que após a fermentação se transforma

típica do ultramarino, o que não acrescenta nada mais a respeito da suposta presença do corante índigo. A EDXRF<sup>42</sup> (F18\_R\_F1\_P5), embora aplicada num ponto diferente, deu maior quantidade de chumbo (Pb), seguida da de cobre (Cu), que poderá estar relacionado com uma quantidade apreciável de branco de chumbo (carbonato de chumbo básico, de fórmula química  $(\text{PbCO}_3)_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ , a partir da oxidação de lâminas de chumbo) numa tinta composta também de azurite. Existe ainda um valor não negligenciável de ferro (Fe) que se poderá dever à adição de um ocre ou de uma terra, para esbater, em certa medida, a vivacidade do azul. Quiçá os pontos vermelhos que se veem em MD, num conjunto de aspeto granuloso, mas homogéneo em termos da distribuição dos cristais de pigmento azul, derivem justamente desse ocre ou terra<sup>43</sup>. Abaixo do chumbo e do cobre, mas superior ao ferro está a prata. Uma mescla com pó de prata poderá ter sido aplicada.

#### Fólio 113v

Neste fólio temos o iluminador 3, no programa decorativo vegetalista. Examinámos a folha que se estende da inicial vegetalista para o intercolúquio. Com UV-Vis FORS (113V\_F2\_azul) obtivemos o espectro característico da azurite com pico em torno dos 470nm. O exame de UVF confirma esta afirmação. A EDXRF (F113\_V\_P11) deu-nos maior pico de cobre, seguido de chumbo (porventura do branco de chumbo) e um valor não desprezível de ferro que é o terceiro maior valor (talvez de um ocre ou de uma terra). Outro ponto no mesmo fólio foi analisado, em elemento decorativo da autoria do iluminador 2, na transição entre programas: *primeiro* e *imitador* do iluminador 1. Examinámos a folha azul da inicial figurada. Foi adquirido o espectro de

---

em indigotina o principal componente do azul índigo. Idem. Sousa Viterbo, *Algumas achegas para a História da Tinturaria em Portugal*, Typographia da Academia Real das Ciências, 1902, pp. 5-11; Valdemar Mota, *O pastel na cultura e no comércio dos Açores*, 1991; Francisco Carreiro da Costa, *A cultura do pastel nos Açores, subsídios para a sua história*, 1946, pp. 1-19; M. Faria, As plantas tintureiras, in *Oceanos*, 6, 1991, pp. 66-78; J. Balfour-Paul, *Indigo*, British Museum, London, 1998; AA. VV., *Methods (...)*, 1997, p. 37; e um aprofundado estudo sobretudo o pastel, no final da Idade Média, em Itália, em Mathieu Harsch, *La teinture et les matières tinctoriales à la fin du Moyen Âge : Florence, Toscane, Méditerranée*, Thèse de doctorat en Histoire, Università degli studi Padoue, Université de Paris, 2020.

<sup>42</sup> Vide anexo n.º 35.

<sup>43</sup> Ocreos são óxidos metálicos terrosos portadores de ferro. No caso das terras temos a Terra de Siena ou Siena. O seu nome vem da antiga cidade egípcia de onde é originária. É também um óxido de ferro, entre os 40 e os 70% desse composto contendo uma pequena porção de dióxido de manganês. A Siena natural pode ser aquecida a altas temperaturas ficando com um tom mais avermelhado e chamando-se Siena queimada. A Umbria, conhecida igualmente por sombra é outro óxido de ferro de cor mais escura do que a Siena. Também se pode usar natural ou queimada.

UV-Vis FORS (113V\_F3\_azul) característico do azul ultramarino, com um máximo de absorvância em torno dos 600nm. A EDXRF (F113\_V\_P7) mostrou maior pico de chumbo (muito superior) do que de cobre. Valor não desprezível de ferro, de cálcio e de enxofre. Tal como no fólho 18r, também aqui a UVF, apresentou fluorescência, reação própria deste pigmento, e a MD – numa tinta de aparência granulosa, como em 18r – partículas vermelhas-escuras que pela disposição e quantidade não nos parece serem impurezas. As cifras do enxofre e do cálcio poderão vir da composição química do azul ultramarino, rico em calcite (CaCO<sub>3</sub>) e pirite (FeS<sub>2</sub>). O ferro também, porém, sendo o terceiro maior valor, é possível que a sua presença não se resuma só ao ultramarino. Demais à MD foram vistas a ditas partículas vermelhas que poderão ser um ocre ou uma terra.

#### Fólho 155r

Neste fólho temos o iluminador 1, nas grandes ilustrações do texto pelas margens e intercolúnio (155R\_F7\_azul). Examinámos o homem silvestre *de cima*, na inicial figurada. A UV-Vis FORS exibiu o espectro da azurite. Em consonância com uma grande comparência de azurite na UVF esta tinta não fluoresceu, e na mesma linha a EDXRF (F155\_R\_P6) assinalou a maior presença de cobre de todas as amostras do estudo, com uma reduzida porção de chumbo, oriundo do branco de chumbo. Existem ainda quantidades não depreciáveis de ferro e ouro que, ao contrário do que supusemos para os pontos anteriores, particularmente para o ferro, a aparição de um e outro poderá ter sido ocasionada pela proximidade da tinta de escrita e da folha de ouro da vinheta da inicial.

#### Fólho 185v

Neste fólho temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1 (185V\_F3\_azul e 185V\_F5\_azul), contudo, a segunda inicial figurada, aquela que foi observada, suspeitamos ser produto de uma pequena participação do iluminador 1 num fólho do iluminador 2, na dita vertente imitadora do 1. A UV-Vis FORS sinalizou a azurite. Esta indicação foi apoiada pela UVF que não patenteou qualquer fluorescência.

#### Fólho 207r

Neste fólho temos o iluminador 3, no programa decorativo figurado que ocupa as margens e o intercolúnio (F207\_R\_P4). Examinámos a folha da margem de dorso. Com EDXRF obtivemos maior pico de cobre do que de chumbo, o que traduzirá a presença

de uma tinta com maior quantidade de azurite do que branco de chumbo. O terceiro maior pico é de ferro, o que sugerirá a adição de uma terra, como vimos noutros pontos, precedentemente. A ausência de fluorescência em UVF, mais uma vez sustenta a aferição. A MD mostrou uma morfologia da tinta menos granulosa do que as tintas azuis vistas até aqui. Torna-se a visualizar partículas vermelhas ou castanhas que lhe conferiram uma tonalidade mais escura e mais arroxeadada, o que condiz com o valor considerável de ferro em EDXRF.

#### Fólio 266r

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1 (266R\_F5\_azul e 266R\_F6\_azul). Examinámos a inicial historiada e o tecido da bandeira no intercolúnio. Em ambos os pontos e através da UV-Vis FORS adquirimos espectros do azul ultramarino, com máximo de refletância nos 480nm e máximo de absorvância nos 600nm. A UVF corroborou a hipótese dada a fluorescência observada. Em MD este azul ostentou uma superfície com menos grão, como visto no fólio 207r, sendo que aqui os pontos avermelhados são praticamente impercetíveis.

#### Fólio 274r

Neste fólio temos o iluminador 3, no programa decorativo figurado que ocupa as margens e o intercolúnio. Examinámos a primeira e a segunda flores da margem de goteira (274R\_F1\_azul e 274R\_F2\_azul). Com UV-Vis FORS foi-nos revelado o espectro da azurite, para ambos os casos, corroborado pela inexistência de fluorescência quando expostas à UVF. A EDXRF (F274\_R\_P7) exibiu duas tintas com grande quantidade de cobre por comparação com o chumbo (do branco de chumbo) e novamente, o terceiro maior pico pertence ao ferro. Em MD, e identicamente ao fólio 207r do mesmo iluminador, embora noutro repertório decorativo, vemos uma tinta compacta (com menos grão), povoada de partículas vermelhas derivadas do acrescento de um ocre ou terra. A FTIR (274r\_azul) corroborou a presença de azurite.

#### *Livro da Virtuosa Benfeitoria (LVBV)*

#### Fólio 1r

Neste fólio examinámos a inicial figurada (1r\_azul). Com UV-Vis FORS obtivemos o espectro da azurite. A EDXRF (F1\_R\_P1) revelou uma grande quantidade

de cobre por oposição a valores muito reduzidos de chumbo e ferro. A presença de branco de chumbo e/ou de um ocre ou uma terra, nesta tinta, a existir, serão muito diminutas. A  $\mu$ XRF (F1\_R\_P1) confirmou o valor quase hegemónico de cobre. A UVF certificou a azurite através de uma fluorescência nula nesta zona da pintura.

#### Fólio 5r

Neste fólio examinámos duas folhas da cercadura, uma na margem de dorso e outra na margem de goteira (5r\_azul e 5r\_azul2). Para ambas a UV-Vis FORS deu-nos o espectro da azurite, facto que foi corroborado pela UVF. Com EDXRF (F5\_R\_P1), e embora em local diverso, ainda que afim, assinalou-se uma esmagadora quantidade de cobre por comparação com a de chumbo, e algo pouco expressivo de ferro. A FTIR (5R\_azul) comprovou que o azul foi feito com azurite.

#### Fólio 19v

Neste fólio foram examinados três pontos no azul da inicial a cores e filigrana (14v\_azul, 14v\_azul2 e 14v\_azul3). A identificação dos pontos de análise é diferente do número do fólio pois no primeiro caso foi tido em conta a numeração correta que não conta com os fólhos de guarda e no segundo caso seguiu-se a foliação do século XX. Apesar de esta última não estar certa, mas para não se gerar confusão no decurso dos trabalhos, foi a que se seguiu. Adquirimos com UV-Vis FORS o espectro da azurite, comprovado pela UVF, numa tinta que não fluoresceu. Desta vez, somente com  $\mu$ XRF (F19\_V\_P3), voltámos a verificar a supremacia do cobre em relação às escassas percentagens de chumbo e ferro. A azurite foi certificada também pela FTIR (19V\_azul).

#### Fólio 98v

Neste fólio examinámos outra inicial a cores e filigrana (93v\_azul e 93v\_azul2). Com UV-Vis FORS adquirimos, para os dois pontos, o espectro da azurite. A EDXRF (F98\_V\_P1 e F98\_V\_P6) forneceu-nos uma quantidade elevada de cobre seguida da de ferro, em muito menor concentração e apresentou um valor residual de chumbo. Através da  $\mu$ XRF (F98\_V\_P6) certificámos a preponderância do cobre, acompanhado de uma quantidade mínima de ferro e ainda menos significativa de chumbo. A UVF deu-nos fluorescência nula o que atesta a presença de azurite, assim como o assegurou o espectro de FTIR (98V\_azul).

#### Fólio 99r

Neste fólio examinámos a inicial a cores e ouro. Por meio da UV-Vis FORS (94r\_azul) identificámos o espectro da azurite. Aqui a EDXRF (F99\_R\_P1) tornou a expor uma quantidade elevada de cobre, seguida de uma muito pequena concentração de ferro, sendo também o chumbo pouco ou nada expressivo.

Como vimos até aqui e como veremos daqui em diante, com a ER-FTIR<sup>44</sup> a azurite foi o único pigmento identificado. As dificuldades que se podem ocasionar no momento da análise, e sobre as quais falámos acima, obstaram à boa captação da energia refletida e da informação que ela comporta, para as outras tintas. A azurite foi, de facto, facilmente reconhecida pelo equipamento por meio das suas bandas próprias<sup>45</sup>. A vibração, mais especificamente, o alongamento da ligação do carbonato ( $\nu_3$   $\text{CO}_2^{-3}$ ), em torno dos  $900\text{-}800\text{ cm}^{-1}$  e dos  $1600\text{-}1400\text{ cm}^{-1}$ ; a banda combinada ( $\nu_1 + \nu_3$ ), cerca dos  $2500\text{ cm}^{-1}$ <sup>46</sup>; e em volta dos  $3620\text{ cm}^{-1}$ , o alongamento da ligação O-H<sup>47</sup>. A mesma facilidade na determinação do pigmento não se iguala, infelizmente, à caracterização dos ligantes. A ferramenta de análise consegue assinalar a presença de proteínas, mas sem discriminar, se resultam do ligante ou do pergaminho (suporte). Não obstante, Vetter e Schreiner afirmam que existe um ligante que, ao contrário dos demais, é possível diferenciar. Ele é o óleo de linhaça, que aparece claramente nas bandas de alongamento da ligação C-H, nos  $2931\text{ cm}^{-1}$  e  $2856\text{ cm}^{-1}$ , e nas de C=O, nos  $1742\text{ cm}^{-1}$ . No caso do nosso exame, o óleo de linhaça parece não estar presente em nenhuma das amostras, nem da CGEL, nem do LVBV. A clara de ovo e a goma arábica, ou estão em tão pouca quantidade na mistura que não são detetadas, ou então confundem-se com o suporte, com os pigmentos, ou entre si, pois comungam da vibração no alongamento de O-H ( $3432\text{ cm}^{-1}$ ), e no alongamento de N-H e O-H ( $3700\text{-}3100\text{ cm}^{-1}$  e  $1700\text{-}1600\text{ cm}^{-1}$ ),

---

<sup>44</sup> Vide os espectros de ER-FTIR no anexo n.º 37.

<sup>45</sup> “*The primary practical consequence of both types of resonance on a NIR spectrum is the possibility of the appearance of two instead of one band in the combination region (1600 – 2500 nm)*”. *Overtone band* é a banda espectral que ocorre no espectro vibracional de uma molécula quando esta faz a transição do estado fundamental para o estado excitado. *Combination band*: duas frequências vibracionais sobrevindo, ao mesmo tempo, em mais do que um átomo da molécula, o que origina uma nova frequência dentro da molécula. Esta banda resulta da soma de duas bandas interativas. Os *overtones* podem ser de diferentes tipos, como de alongamento (stretching), ou de curvatura (bending), o que, logicamente, os distingue.

<sup>46</sup> Wilfried Vetter and Manfred Schreiner, Characterisation of pigment-binding media systems – comparison of non-invasive in-situ reflection FTIR with transmission FTIR microscopy, *e-Preservation Science*, 2011, pp. 10-22.

<sup>47</sup> Idem e Wilfried Vetter, Irene Latini and Manfred Schreiner, Azurite (...), 2019, pp. 7-21.

e nas regiões de alongamento de C-H<sup>48</sup>. Ainda assim, reparando nos espectros obtidos e tendo determinado que o óleo de linhaça não estará presente (apesar de as misturas não terem necessariamente de se resumir a um só ligante), podemos, pelo menos, supor que para todas as amostras consideradas (CGEL e LVBV) se verifica um pico cerca dos 3432 cm<sup>-1</sup> (alongamento O-H) que sinaliza clara de ovo ou goma laca<sup>49</sup>. As colas de origem animal, que também são ligantes, apresentam nesta NIR-MIR FTIR, as típicas bandas de proteína nos 1500 cm<sup>-1</sup> e os 1700 cm<sup>-1</sup>. Em todas as amostras, talvez à exceção daquela do fólio 5r, onde o pico é menor, temos indicação de proteína nos 1500 cm<sup>-1</sup>. Contudo, o corante índigo também possui esse máximo característico (apesar de não surgir o outro típico seu, nos 1000 cm<sup>-1</sup>)<sup>50</sup>. Como a clara de ovo é matéria proteica, pode dar-se ainda o caso de o espectro de uma cola animal, a existir, sobrepor-se-lhe, pois reage identicamente no infravermelho médio<sup>51</sup>. Expostos todos estes resultados e respetivas interpretações juntamo-los, por fim, às verificações do estudo de Nodari e Ricciardi que nos parece trazerem outras pistas, não esquecendo a mencionada complicação quando se trata de pigmentos de carbonato, cujas ligações de carbono interferem com as ligações de carbono dos materiais orgânicos. Ainda assim vejamos: por oposição aos ligantes de ovo e ao pergaminho, a goma laca exhibe um pico distintivo, cerca dos 1200 cm<sup>-1</sup>, que julgamos ser difícil de reconhecer nos nossos espectros. Um mínimo, em torno dos 1600 cm<sup>-1</sup>, só se confunde com a gema de ovo, que nestes resultados, não mostra o seu característico duplo mínimo, por volta dos 3000 cm<sup>-1</sup>. Pelo contrário, o pico que mais sobressai cerca dos 3500 cm<sup>-1</sup><sup>52</sup>, da goma arábica, comparece nos espectros de todos os pontos examinados, de ambos os manuscritos. Até aqui tudo parece tender mais para a goma arábica nos azuis, tanto da CGEL, quanto do LVBV<sup>53</sup>,

---

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> Aušra Čiuladienė, Investigation of the chemical composition of red pigments and binding media, *CHEMIJA*, vol. 29, n.º 4, 2018.

<sup>50</sup> Alan Rein, *Handheld FTIR (...)*, 2015, pp. 1-7.

<sup>51</sup> Vide também Luca Nodari e Paola Ricciardi, *Non-invasive (...)*, 2019. Bernadette Frühmann et al., *Multianalytical (...)*, 2018, pp. 6-10.

<sup>52</sup> Luca Nodari e Paola Ricciardi, *Non-invasive (...)*, 2019, pp. 1-13.

<sup>53</sup> “(...) carbonate pigments bound in GA can be discriminated from the same ones mixed with egg-based binders. Still, the  $\nu + \delta$  overtone in lipid can be useful to discriminate EY/WE from EW [the first ones have that lipidic group, the last one do not], although the distinction is rather difficult when malachite or azurite are mixed with EW because their combination bands can overlap the above-mentioned lipid marker”, idem. Vide ainda John Mills and Raymond White, *Analyses of paint media*, in *National Gallery*

não fosse o pico, nos  $3425\text{ cm}^{-1}$ , muito perto dos 3500, ser também específico da azurite. E, na verdade, os picos apresentados estão mais próximos dos 3400, do que dos 3500. De qualquer forma raciocinámos por exclusão de partes. O pouco que se manifestou estará, eventualmente, mais relacionado, na globalidade, ou com a têmpera de ovo ou com a goma arábica.

### 5.8.2. VERDE

#### Crónica de D. Duarte de Meneses (CDDM)

##### Fólio 1r

Neste fólio examinámos os cravos na margem de goteira. A EDXRF (F1\_R\_P8) assinalou maior pico de cobre e algo de chumbo. Estaremos, talvez, em presença de malaquite<sup>54</sup> ou verdigris<sup>55</sup> com pouco branco de chumbo. A UVF mostrou nula fluorescência, o que pode asseverar, tanto a presença de malaquite, quanto de verdigris. A MD revelou uma morfologia homogénea, compacta, mas transparente (mais do que a vista para o azul). A superfície é ponteadada a preto ou castanho-escuro que pela disposição e frequência nos parece mistura doutro pigmento e não impurezas. O valor de ferro próximo do chumbo, em EDXRF, poderá sugerir a origem destas partículas numa terra ou num ocre.

#### Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)

##### Fólio 18r

---

*Technical Bulletin*, vol. 5, 1981, pp. 66-67; Liliane Masschelein-Kleiner, *Ancient binding media, varnishes and adhesives*, ICCROM, Rome, 1995; Stefanos Kroustallis, *Binding media in medieval manuscript illumination: a source research*, in *Colour in written medieval sources*, Revista de História da Arte, n.º especial, 2011, pp. 105-117.

<sup>54</sup> Tal como a azurite, a malaquite é um minério de carbonato anidro de fórmula  $\text{Cu}_2(\text{CO}_3)_2(\text{OH})_2$ . Na natureza ocorre associada à azurite, à goethite ((Fe(OH)O)) e à cuprite ( $\text{Cu}_2\text{H}_2\text{O}$ ). São todos produtos da oxidação do cobre. A diferença entre a cor da azurite e da malaquite tem que ver com o posicionamento dos átomos de oxigénio em torno dos átomos de cobre que assim refletem diferentes zonas do espectro visível.

<sup>55</sup> Verdigris é um pigmento verde obtido através da imersão de lâminas de cobre em ácido acético, ou quando o cobre fica exposto durante muito tempo ao ar ou à água do mar. É um carbonato básico de cobre de fórmula  $\text{Cu}_2\text{CO}_3(\text{OH})_2$ .



Como mencionámos atrás, neste fólio temos o iluminador 2, no programa decorativo *primeiro*. Examinámos o pássaro verde que ao centro da margem de pé faz par com outro, estando este do lado esquerdo. Em UV-Vis FORS (18R\_F4\_verde) obtivemos o espectro característico da malaquite, com pico de refletância cerca dos 540nm. De acordo com Cavaleri, 2013<sup>56</sup>, o caso de a linha do pico estar um pouco acima dos 20% é sinal de uma quantidade diminuta de branco de chumbo na tinta verde, o que comprovámos com EDXRF (F18\_R\_F1\_P6). Segundo Aceto, 2014<sup>57</sup>, a malaquite terá sido combinada com algum verdigris, pois o habitual máximo de absorção nos 800nm apresenta um desvio para os 720nm, próprio desse outro pigmento verde. Por outro lado, a quantidade de cobre é tão elevada que é possível que a tinta possua também azurite, dada a tonalidade verde-azulada que se apreende a olho nu. Acreditamos ainda numa suposta presença de um pigmento orgânico, já que o gráfico exhibe uma ligeira *bossa*, entre os 400 e os 500nm, imediatamente antes do máximo de refletância. Com efeito, através da MD vimos pontos de um pigmento escuro por toda a superfície da tinta que lhe poderão corresponder. A tinta possui uma morfologia homogénea, mas mais compacta do que aquela exibida pelo azul, menos granulosa, de qualquer modo de camada fina. A UVF não é conclusiva para nenhum dos pontos de verde analisados. Apenas nos deu a fluorescência nula típica da malaquite e do verdigris, independentemente do ligante.

#### Fólio 113v

Neste fólio temos o iluminador 2, na transição entre programas: *primeiro* e *imitador* do iluminador 1, e o iluminador 3, no programa decorativo vegetalista. Examinámos a folha da inicial figurada e a folha que se estende da inicial vegetalista para o intercolúnio, respetivamente. A UV-Vis FORS (113V\_F7\_verde e 113V\_F9\_verde) adquiriu o espectro típico da malaquite, com pico nos 540nm (ligeiramente deslocado dos 520 padrão). Com EDXRF (F113\_V\_P8 e F113\_V\_P12) apurámos, na decoração do iluminador 2, uma quantidade muito superior de cobre do que de chumbo e um valor de ferro a não descurar. Na ornamentação da autoria do iluminador 3 identificámos uma concentração muito maior de chumbo do que de cobre

---

<sup>56</sup> Tiziana Cavaleri et al., *Pigments (...)*, 2013, pp. 46-54. Vide variações deste tipo nos espectros de UV-Vis FORS em Haida Liang, *Advances in Multispectral and Hyperspectral Imaging for Archaeology and Art Conservation*, in *Applied Physics A*, 2012.

<sup>57</sup> Maurizio Aceto et al., *Characterisation (...)*, 2014.

(e uma terceira de ferro), provando a propensão deste artífice para a mencionada utilização de branco *em demasia*<sup>58</sup>, neste caso, misturado com o verde e não (principalmente) em camadas sobrepostas como no azul. A MD expôs uma vez mais o ponteadado escuro, em distribuição uniforme pela superfície que poderá advir do ferro, i.e., de um ocre ou de uma terra. A UVF atestou a presença de malaquite.

#### Fólio 155r

Neste fólio temos o iluminador 1, nas grandes ilustrações do texto pelas margens e intercolúnio. Examinámos o primeiro pedaço de terra da margem de goteira. A UV-Vis FORS (155R\_F5\_verde) deu-nos o espectro da malaquite, com máximo de refletância nos 540nm. A fluorescência inexistente quando debaixo de radiação ultravioleta (UVF) confirma a malaquite. Aqui, até pelo tom amarelado do verde, o chumbo não se deverá ao branco de chumbo, mas antes a um amarelo. Podemos equacionar tratar-se de um amarelo de chumbo, dada a grande quantidade deste elemento em EDXRF (F155\_R\_P11): o amarelo de chumbo e estanho ( $Pb_2SnO_4$ ), ou o massicote ( $PbO$ ). No entanto, o valor de arsénio (As) é muito significativo. É superior ao do ferro e do cobre. Isto induz que o pigmento amarelo em causa poderá ser o auripigmento ( $As_2S_3$ ), também pela cifra de enxofre, identicamente maior que o ferro e o cobre. A MD revelou uma morfologia mais granulosa do que a dos anteriores verdes. Não se notam partículas amarelas. A UVF mostrou total escuridão nas zonas dos verdes, o que afastará a hipótese de uma mistura com um pigmento-laca amarelo.

#### Fólio 185v

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1. Examinámos o segundo pedaço de terra flutuante do intercolúnio. Adquirimos o espectro da malaquite com UV-Vis FORS (185V\_F4\_verde). Este pedaço de terra não fluoresce debaixo de radiação ultravioleta (UVF). Com a MD vimos um verde mais pálido, de morfologia semelhante aos demais, não granulosa. São visíveis partículas de um verde mais intenso misturadas com partículas maiores de branco de chumbo, entre a base homogénea verde-clara. Os resultados de EDXRF (F185\_V\_P7), embora recolhidos em ponto diverso do usado em FORS, mas afim, confirmaram a quantidade superior de cobre em relação ao chumbo. O ferro e o enxofre também compareceram em quantidade mais reduzida do que a de chumbo. Estaremos então em presença de

---

<sup>58</sup> Vide Catarina Tibúrcio, *A iluminura (...)*, 2013.

uma tinta composta por malaquite, branco de chumbo e, mais plausível do que um pigmento amarelo, talvez um pigmento-laca amarelo, ao qual corresponderá o enxofre, já que a MD não evidenciou quaisquer partículas amarelas na superfície. O ferro poderá advir de um ocre ou terra, nomeadamente a terra verde conforme referido anteriormente.

#### Fólio 207r

Neste fólio temos o iluminador 3, no programa decorativo vegetalista. Examinámos a folha que conforma a capitular *C*. Com EDXRF (F207\_R\_P6) vimos maior pico de cobre do que de chumbo. Apresentou algo de ferro e ouro que neste caso associamos igualmente à inclusão de tinta de escrita e ouro da vinheta na área do *spot* de análise. Em MD a morfologia da tinta é análoga à do fólio 18r, homogénea e compacta, e também com ponteadado escuro, de distribuição *regular*, derivado, porventura, de uma terra ou ocre. A UVF não mostrou fluorescência o que, atendendo à caracterização da amostra em EDXRF, nos leva a crer tratar-se de malaquite. O chumbo e o ferro derivarão, mediante o que revelou a MD, i.e., uma alternância entre mancha verde de fundo verde-claro com ponteadado a verde mais vivo, e mancha amarela, que, neste caso, não é possível sequer propormos se se trata de um amarelo de chumbo ou de novo do auripigmento, ou de um pigmento-laca amarelo, ou até da mistura de mais de um destes.

#### Fólio 266r

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1. Examinámos o primeiro pedaço de terra da margem de goteira. Com UV-Vis FORS (266R\_F2\_verde) reconhecemos o espectro da malaquite. Através da EDXRF (F266\_R\_P8) observámos um pico de cobre muito superior ao de chumbo, concomitantemente a um valor assinalável de ferro. Estes números refletirão a presença de malaquite, com branco de chumbo, e talvez com ocre amarelo ( $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$ ) e/ou terra verde (ferro). A UVF sustentou a presença de malaquite com uma fluorescência nula.

#### Fólio 274r

Neste fólio temos o iluminador 3, no programa decorativo figurado que ocupa as margens e o intercolúnio. Examinámos a folha na parte inferior da margem de goteira (274R\_F4\_verde). Identificámos o espectro da malaquite com UV-Vis FORS. Com EDXRF (F274\_R\_P6) confirmámos esse pigmento com um maior pico de cobre e menor de chumbo. Ainda mostrou algo significativo de ferro e de ouro que nos parece, neste caso, resultado da vizinhança dos limites a preto (tinta ferro-gálica) e do fundo

dourado da vinheta da capitular. A UVF, por seu turno, suportou a presença de malaquite com uma fluorescência nula.

#### Livro da Virtuosa Benfeitoria (LVBV)

##### Fólio 5r

Neste fólio examinámos a folha no interior da inicial (5r\_verde). O UV-Vis FORS sinalizou malaquite. Com UVF o verde não fluoresceu, o que corrobora o obtido com FORS. O EDXRF assinalou uma quantidade maioritária de cobre e outras duas, diminutas, de chumbo e ferro. No LVBV não empregámos a MD pelo que é ainda mais difícil sugerir o que estará na origem destes dois elementos químicos.

### **5.8.3. LARANJA**

#### Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)

##### Fólio 18r

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa decorativo *primeiro*. Examinámos a fita da capitular da primeira coluna de texto. A UV-Vis FORS (18R\_F1\_laranja) apresentou o espectro do mónio, com segundo ponto de inflexão cerca dos 600nm (entre os 550nm e os 600nm para o mónio, e os 600nm e os 650nm para o vermelhão<sup>59</sup>), e primeiro em torno dos 550nm. A UVF não mostrou qualquer fluorescência. Relativamente à mescla de vermelhão e/ou pigmento-laca vermelho, a maior probabilidade recai sobre o vermelhão, dada a escuridão em UVF e o desvio para a direita do ombro do espectro de mónio quando misturado com o dito cinábrio, situação que se verifica em todos os pontos a exame. Em MD essa mistura não é evidente. Apenas observamos uma camada espessa e homogénea de aparência lustrosa e quebradiça estando em *craquelé*. Estas fraturas poderão ser consequência do tipo de ligante, dos processos de degradação da tinta e das tensões exercidas pelo suporte (pergaminho), dependendo do local do fólio onde foi aplicada a tinta. Com EDXRF (F18\_R\_F1\_P4) determinámos maior pico de chumbo e pico assinalável de ouro, o que sustenta a presença de mónio que é um óxido de chumbo (tetróxido de chumbo, no caso,  $Pb_3O_4$ , e eventualmente, também, de algum branco de chumbo). Todavia a quantidade

---

<sup>59</sup> Maurizio Aceto et al., *Characterisation (...)*, 2014.

de mercúrio é muito pequena, sendo bastante superior de enxofre. Este facto não confere com o que nos indicou a UV-Vis FORS e a UVF, i.e., perante os dados da EDXRF aumentam as probabilidades de o mónio ter sido misturado com um pigmento-laca vermelho e não com vermelhão. Cremos que a percentagem de ouro tem que ver com o diâmetro do *spot* de análise que abarcou o douramento da vinheta.

#### Fólio 113v

Neste fólio temos o iluminador 2, na transição entre programas: *primeiro* e *imitador* do iluminador 1 e o iluminador 3, no programa decorativo vegetalista. Examinámos a capa do diabo e a folha no intercolúnio, respetivamente. Com o UV-Vis FORS (113V\_F1\_laranja e 113V\_F8\_laranja) adquirimos o espectro do mónio. O EDXRF (F113\_V\_P6 e F113\_V\_P10) deu-nos um maior pico de chumbo (muito superior), e picos de mercúrio e de enxofre, o que traduzirá para além da presença de mónio (e eventualmente de branco de chumbo), a de vermelhão. A MD também não permite distinguir as partículas desta mistura. Esta tinta apresentou morfologia semelhante à do fólio anterior, mas não quebradiça. A UVF nunca fluoresceu o que desta perspetiva atesta a mescla dos dois pigmentos.

#### Fólio 155r

Neste fólio temos o iluminador 1, nas grandes ilustrações do texto pelas margens e intercolúnio. Examinámos o gibão do nobre no canto inferior direito do fólio e o vaso no intercolúnio. Em UV-Vis FORS (155R\_F2\_laranja e 155R\_F4\_laranja) ambos exibiram o espectro do mónio. A EDXRF (F155\_R\_P4) que apenas foi realizada no vaso do intercolúnio identificou cobre superior ao chumbo e quantidades assinaláveis de mercúrio e de ferro. A MD mostrou uma tinta laranja compacta, lustrosa e quebradiça com uma segunda camada opaca, mas fina, em velatura, que julgamos poder ser de azurite ou de malaquite (eliminamos das possibilidades o verdigris que é muito transparente ao contrário do que expõem as imagens de MD). A primeira camada terá a mistura habitual de mónio e vermelhão e a segunda, além de um azul ou verde à base de cobre, talvez um ocre ou uma terra. Em UVF o vaso não fluoresceu, mas o gibão sim, o que indica diversa formulação de tinta que não pudemos averiguar com maior detalhe (usando as restantes técnicas de análise).

#### Fólio 274r

Neste fólio temos o iluminador 3, no programa decorativo figurado que ocupa as margens e o intercolúnio. Examinámos uma folha do intercolúnio. O espectro do mónio foi-nos fornecido pelo UV-Vis FORS (274R\_F3\_laranja), com ponto de inflexão nos 596nm. Através da UVF notámos uma tinta laranja que fluoresceu quiçá pela junção da têmpera de ovo enquanto aglutinante, ou de um corante orgânico, contrariando a tendência demonstrada até aqui pelo iluminador 3, no seu outro programa decorativo mais simplista, de iniciais vegetalistas, onde nunca se verifica esta luminescência. Com MD observámos uma camada de tinta espessa, homogénea, lustrosa e quebradiça. Com EDXRF (F274\_R\_P4 ou F274\_R\_P5) observámos maior pico de chumbo e pico de cobre (em quantidade muito assinalável) e ouro com uma expressão muito menor, que é possível derivar da receção de radiação emitida pelo douramento que também faz parte da zona examinada. O cobre terá origem na camada de azul que está por debaixo da camada laranja, nesta precisa área, onde se cruzam as duas folhas, uma laranja e a outra azul; e não da adição de azul ao laranja para a coloração desta folha. Isto mesmo foi confirmado por outro ponto de análise, noutra folha laranja do intercolúnio sem interseção com outra azul. O ferro apresenta um valor relevante (talvez pela adição de um ocre vermelho ou de uma terra, já que o valor de mercúrio é irrisório) e o enxofre, por seu lado, pouco significativo o que nos fará rejeitar a suposição da presença de um pigmento-laca.

### *Livro da Virtuosa Benfeitoria (LVBV)*

#### Fólio 1r

Neste fólio foi examinado o fundo do corpo da empresa de D. Duarte, na margem de cabeceira. O UV-Vis FORS (1r\_laranja) identificou o mónio. O espectro de EDXRF (F1\_R\_P3) exibiu um maior pico de chumbo do que de cobre. Este cobre terá origem na inclusão, no *spot* de análise, de um pedaço da folhagem verde que deve conter malaquite. Também aqui a UVF não é muito mais esclarecedora, pois mostra apenas ausência de fluorescência, o que confirma o mónio.

#### Fólio 5r

Neste fólio examinámos duas folhas da cercadura. Ambas mostraram em UV-Vis FORS (5r\_laranja e 5r\_laranja2) o espectro do mónio. Com EDXRF (F5\_R\_P3) analisámos uma das folhas. Obtivemos um maior pico de chumbo (em elevada

quantidade), um valor apreciável de enxofre que poderá proceder da presença de vermelhão, embora a porção de mercúrio (um dos elementos químicos que compõem a estrutura molecular deste pigmento) seja muito baixa; ou então de um pigmento-laca, cuja presença aqui, se poderia detetar através do sal metálico usado para fazer precipitar o corante (transformando-o numa matéria insolúvel: o dito pigmento-laca), que é possível, tenha enxofre na sua composição, nomeadamente o sulfato de cálcio ( $\text{CaSO}_4$ ), sulfato de alumínio ( $\text{Al}_2(\text{SO}_4)_3$ ) ou sulfato duplo de potássio e alumínio ( $\text{KAl}(\text{SO}_4)_2$ ), vulgo alúmen. Contudo tendemos, nos três manuscritos, para a presença de sulfato de cálcio, dadas as grandes quantidades de cálcio que, no nosso entender, não poderão provir apenas do pergaminho, e em paralelo, as diminutas quantidades, tanto de alumínio, quanto de potássio. Na realidade, é visível alguma fluorescência ao ultravioleta (UVF) que advirá desse pigmento-laca e/ou do ligante.

#### 5.8.4. ROSA

##### Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)

##### Fólio 18r

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa decorativo *primeiro*. Examinámos a flor no intercolúnio. Adquiriu-se, através da UV-Vis FORS (18R\_F6\_rosa), o que será o espectro do pau-brasil<sup>60</sup> com máximo da absorvância

---

<sup>60</sup> Pau-brasil é um corante extraído do interior dos troncos da *Caesalpinia sappan* originária do Oriente, de onde vinha até à Europa, na Idade Média. No Brasil descobriu-se outra espécie corante: a *Paubrasilia echinata*. Em qualquer delas, o seu principal componente, a brasilina, composto neoflavonóide, dá uma tonalidade diferente dependendo do meio de extração. Raspas da madeira eram sujeitas a um processo complexo de cozimento seguido de várias filtrações e dissoluções da matéria resultante. A extração em meio ácido ou básico determina a cor do pigmento-laca, no imediato e com o passar do tempo. Ambientes alcalinos fazem este pigmento-laca tender para o vermelho e o rosa, como podemos conjeturalmente depreender do nosso estudo de caso. As receitas da época dizem que se juntava branco de chumbo ou um branco de calcário ao pigmento-laca para se conseguir rosas opacos, rosas semelhantes aos que vemos nestes códices. O pau-brasil era empregue em tinturaria e pintura. Houve um aumento do seu emprego nestas artes entre os séculos XIV e XV. Várias fontes mencionam-no como colorante usado em iluminura, uma vez que a sua sensibilidade à luz seria o principal ponto-fracó. As frequentes menções em tratados da Alta Idade Média são da autoria de escribas e iluminadores. O pau-brasil do Oriente ficou indisponível na Europa ocidental a partir da queda de Constantinopla até à descoberta do Novo Mundo. Ibidem. Jo Kirby and Raymond White, The identification of red lake pigment dyestuffs and a discussion of their use, in *National Gallery Technical Bulletin*, 1996, p. 56 e 64; e Paula Nabais et al., Microspectrofluorimetry and chemometrics for the identification of medieval lake pigments, in *Heritage Science*, 2018, pp. 3. Vide para informações mais profundadas e para o espectro FORS do pau-brasil, Maria João Melo et al., A Spectroscopic Study of Brazilwood Paints in Medieval Books of Hours, in *Applied Spectroscopy*, vol. 68, n.º 4, 2014, pp. 434-444; Tatiana Vitorino et al., New insights into brazilwood lake pigments manufacture, in *Studies in Conservation*, 2015, pp. 7-8; e Maria João Melo et al., Organic dyes in illuminated manuscripts: a unique cultural and historic record, in *Philosophical Transactions A*, The

singular cerca dos 560nm e máximo de refletância nos 480nm. Neste caso existem ligeiros deslocamentos de ambos os máximos na ordem dos 6/7nm<sup>61</sup>. Tem um *shift* para a esquerda de cerca de 40nm em relação ao espectro de reconstituição de pigmentos históricos de Mounier, 2017<sup>62</sup>. Nesta situação a EDXRF (F18\_R\_P8) não foi muito elucidativa já que apenas nos dá uma grande quantidade de chumbo, provavelmente do branco de chumbo, e a presença do enxofre com origem, provavelmente, no sal metálico. O resultado da UVF, porém, não coincide com estes pressupostos extraídos de FORS, uma vez que o rosa fluoresceu púrpura, reação própria da ruiva-dos-tintureiros<sup>63</sup>. Sabendo nós que os espectros do pau-brasil e da ruiva são similares, e que os pequenos desvios em relação às bases de dados são uma realidade, optaremos pela última hipótese. Acresce que o quermes<sup>64</sup> não fluoresce, independentemente do ligante, mas infelizmente não dispomos dessa informação para o pau-brasil<sup>65</sup>.

---

Royal Society Publishing, 2016, pp. 1-20; P. Roger, I. Villela-Petit et S. Vandroy, Les laques de brésil dans l'enluminure médiévale, in *Studies in Conservation*, 2003, pp. 155-170; Jo Kirby, A spectrophotometric method for the identification of lake pigment dyestuffs, in *National Gallery Technical Bulletin*, 1977, pp. 36-38.

<sup>61</sup> Maurizio Aceto et al., *Characterisation (...)*, 2014.

<sup>62</sup> Aurélie Mounier et al., *Pigments (...)*, 2017, pp. 807-822.

<sup>63</sup> Ruiva-dos-tintureiros é um corante orgânico extraído das raízes da planta *Rubia tinctorum*, cujo componente principal é a alizarina que lhe confere o tom vermelho. Na Baixa Idade Média era amplamente cultivada na Europa e um dos corantes mais usados em pintura por ser dos menos fugazes. Desde a Antiguidade que era comumente usada no tingimento de têxteis. As raízes eram deixadas a secar, para depois serem descascadas e o conteúdo onde se encontra o corante moído. Os sais de cálcio, que julgamos terem sido escolhidos para a aplicação deste corante na CGEL, são dos sais preferenciais usados como mordente da *Rubia*. A tonalidade final que pode variar entre o azul-avermelhado, vermelho, rosa, laranja, lilás e castanho depende do tipo de sal metálico adicionado. Maria do Carmo Serrano et al., Plantas tintureiras, in *Revista de Ciências Agrárias*, 2007, pp. 3-21; Jo Kirby, A spectrophotometric (...), 1977, pp. 36-38; AA. VV., *Methods (...)*, 1997, p. 38. Tatiana Vitorino et al., *New insights (...)*, 2015, p. 3. Vide no anexo n.º 38 os espectros UV-Vis FORS da Ruiva e do Pau-brasil segundo Maurizio Aceto, *Characterisation (...)*, 2014.

<sup>64</sup> A Kermes vermilio, ou quermes-dos-tintureiros é uma cochonilha que habita o carrasco, ou o carvalho-quermes (*Quercus coccifera*) de implantação natural nas regiões costeiras do Mediterrâneo ocidental e central. Só os espécimes femininos produzem o corante. Eram apanhados e deixados a secar ao ar para depois serem reduzidos a pó. É um corante carmesim, escarlate com o qual se podia produzir uma paleta cromática que ia do rosa ao roxo. A procura desta cochonilha foi suplantada no século XVI, com a descoberta de uma outra espécie no Novo Mundo, a cochonilha-dos-catos (*Dactylopius coccus*) cujo poder de tingimento é maior. Mas esta matéria-prima era muito dispendiosa, qualquer que fosse a sua origem. Era necessário um quilograma de *sementes* frescas das cochonilhas para produzir 10 a 15 gramas de pigmento puro. Dizia sobre este corante Sousa Viterbo: "(...) No século XV era apanhada entre nós com destino, ao que parece, para alguma manufactura ou tinturaria real. Ao menos assim o dá a entender uma carta de D. Duarte, de 19 de janeiro de 1435, confirmada por D. Affonso V em 4 de fevereiro de 1444, pela qual tomava por seu, sob sua guarda e defesa, a João Affonso, morador em Setubal, que estava na horta da ordem de Santiago, e que era encarregado da apanha da grã em Alcacer do Sal. Certamente que esta não era a unica região do paiz explorada e que outros individuos haveria incumbidos da mesma tarefa. Sousa Viterbo, *Algumas achegas (...)*, 1902, p. 4. Vide A. Chieli et al., *Chromatographic and*



## Fólio 113v

Neste fólio temos o iluminador 2, na transição entre programas: *primeiro* e *imitador* do iluminador 1. Examinámos a folha da inicial figurada. A UV-Vis FORS (113V\_F6\_rosa) revelou dois máximos de absorvância nos 528nm e 569nm que poderemos associar ao quermes (primeiro mínimo entre os 520-525nm e o segundo entre os 550-565nm<sup>66</sup>). Tal como no ponto anterior a EDXRF (F113\_V\_P9) não traz dados definitivos a este respeito pois limita-se a sinalizar o chumbo (do branco de chumbo) e o enxofre (do sal metálico). A UVF expõe uma fraca fluorescência púrpura que remete para a garança ou no limite para o quermes misturado e afetado pelo índigo quando submetido ao ultravioleta. Esta última hipótese pode ser sustentada com o aplanamento do espectro de FORS decorrente da influência do índigo<sup>67</sup>. A MD trouxe a imagem de uma superfície homogénea e lustrosa, com uma *craquelure* pouco acentuada, contendo partículas muito dispersas de pigmento azul que poderá, também por esta via, apoiar a dedução anterior. São visíveis também, pintas a branco, muito compactas, espessas e lustrosas.

## Livro da Virtuosa Benfeitoria (LVBV)

### Fólio 1r

Neste fólio examinámos o fundo do corpo da empresa do Infante D. Pedro (inicial do prólogo, ponto de análise 1r\_rosa). Com máximo de absorvância (pico único ao contrário da garança e das cochonilhas) cerca dos 560/570nm, em princípio será o espectro UV-Vis FORS do corante pau-brasil<sup>68</sup>. A fluorescência rosa confirma apenas que se trata de um pigmento-laca, visto que a base de dados para UVF não contemplou

---

spectroscopic identification and recognition of ammoniacal cochineal dyes and pigments, in *Spectrochimica Acta*, 2016; e Aurélie Mounier et al., Hyperspectral imaging, spectrofluorimetry, FORS and XRF for the non-invasive study of medieval miniatures materials, in *Heritage Science*, 2014, p. 8.

<sup>65</sup> A base de dados de pigmentos históricos em UVF de Cosentino, por nós utilizada, não contemplou o pau-brasil. Antonino Cosentino, Identification (...), pp. 2-12; e Practical (...), 2015, pp. 53-62.

<sup>66</sup> Paola Ricciardi et al., It's not easy (...), 2013, pp. 3819-3824.

<sup>67</sup> Vide o espectro padrão do índigo em UV-Vis FORS segundo Maurizio Aceto no anexo n.º 39.

<sup>68</sup> Idem.

o pau-brasil<sup>69</sup>. De qualquer modo, mesmo diante deste resultado de FORS, para este e para os restantes pontos de rosa, seria necessário corroborar a suposição com outras técnicas não incluídas neste estudo como, e.g., a Espectrofluorimetria (não-invasiva), ou LC-DAD/MS (Cromatografia líquida com detecção por díodos / Espectrómetro de massa) no caso de ser possível a microamostragem. A EDXRF (F1R\_P2) tão-pouco foi conclusiva. Revelou um maior pico de cobre e segundo maior pico de chumbo. O chumbo espelhará a presença de branco de chumbo. Já o cobre poderá ter origem na azurite, misturada na laca ou perto dela. Ou então algum deles pertencer ao sal metálico usado na precipitação do corante. O enxofre (de um sulfato, e.g.), também aqui se apresenta em quantidade importante.

#### Fólio 5r

Neste fólio analisámos uma folha da cercadura. O UV-Vis FORS (5r\_lac) mostrou, uma vez mais, um espectro semelhante ao padrão do pau-brasil. Por meio do EDXRF (F5R\_P4), e em ponto de análise afim ao de FORS observámos um maior pico de chumbo e outro, significativo, de enxofre que decorrerá do sal metálico. O mesmo ponto de EDXRF foi examinado com  $\mu$ XRF (F5\_R\_P4), e confirmou essa suspeita, mostrando grande percentagem de enxofre, seguido de chumbo e de cálcio (proveniente do suporte por se tratar de uma tinta mais transparente). A UVF exhibe fluorescência nos rosas deste fólio certificando a sua constituição à base de um pigmento-laca.

### **5.8.5. AMARELO**

#### *Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)*

#### Fólio 155r

Neste fólio temos o iluminador 1, nas grandes ilustrações do texto pelas margens e intercolúnio. Examinámos o vaso do intercolúnio. Com máximo de absorvância entre os 410/420nm corresponde, com UV-Vis FORS (155R\_F6\_amarelo), ao espectro da gonda ou lírio-dos-tintureiros<sup>70</sup>. A fluorescência de muitos dos amarelos usados nesta

---

<sup>69</sup> Antonino Cosentino, *Identification (...)*, 2014, pp. 2-12; e *Practical (...)*, 2015, pp. 53-62.

<sup>70</sup> O Lírio-dos-tintureiros é uma planta nativa da Europa de cujas folhas se extrai um corante amarelo. Este corante amarelo flavonoide é rico em luteolina. Depois da floração a planta, colhia-se e punha-se a secar, para em seguida ser fervida em água, potassa e urina, combinação responsável pela extração do corante. A solução obtida era por fim filtrada. Tal como os demais corantes a sua cor depende do mordente que se lhe junta. Se misturado com cal, e.g., obtinha-se um amarelo de cor intensa parecido com

época torna inconclusivo o exame de área com UVF. No mesmo local, um outro ponto foi examinado com  $\mu$ XRF (F155R\_P2), e ainda um terceiro com EDXRF (F155\_R\_P7). Com  $\mu$ XRF vimos uma maior quantidade de chumbo, seguida do enxofre. A presumível presença de amarelo de chumbo e estanho foi deitada por terra com a intervenção complementar do EDXRF que, por um lado, mostrou uma quantidade importante de enxofre, mas por outro, expôs uma cifra muito significativa de cobre (maior que de chumbo), e outra, mais baixa, de ferro. Talvez se trate, portanto, da gonda misturada com um ocre amarelo, com malaquite e com branco de chumbo. A MD trouxe pistas relevantes. Vê-se ao microscópio uma tinta transparente, flexível e lustrosa. São perceptíveis cristais, com grande espaçamento entre si, verdes ou azuis e outros castanho-avermelhados. Ora, em vez de ocre amarelo, ou para além dele, é provável que tenhamos a malaquite, o branco de chumbo, e ainda outro ocre ou terra castanhos.

#### Fólio 266r

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1. Examinámos o gibão do homem que segura o estandarte no intercolúneo. Através do  $\mu$ XRF (F266R\_P1) foi reconhecido apenas o chumbo. Assim poderíamos supor a presença de amarelo de chumbo e estanho. Porém, a análise com EDXRF (F266R\_P7) revelou uma segunda concentração de cobre, e outra, embora bem menor, mas ainda assim, significativa, de ferro. Quiçá estaremos diante de uma combinação similar à do fólio anterior, mas sem laca, já que com UVF a fluorescência foi nula. Por meio da MD descobrimos uma tinta de aspeto homogéneo, espesso, compacto e lustroso. Veem-se, em reduzida quantidade, pontos verdes ou azuis que corresponderão à adição de, possivelmente, malaquite ou azurite. O facto de ser opaca e não transparente como a do fólio 155r é mais uma prova de que não se tratará de um pigmento-laca.

### **5.8.6. VIOLETA**

#### *Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)*

#### Fólio 155r

Neste fólio temos o iluminador 1, nas grandes ilustrações do texto pelas margens e intercolúneo. Examinámos o palácio da margem de goteira. Com a UV-Vis FORS

---

o auripigmento. Jo Kirby, *A spectrophotometric (...)*, 1977. Vide o espectro padrão em Paola Ricciardi et al., *It's not easy (...)*, 2013, pp. 3819-3824.

(155R\_F8\_roxo) adquirimos o espectro do índigo ou pastel-dos-tintureiros, já que nesta técnica não se diferenciam um do outro. Máximo de absorção nos 660nm, com secção praticamente plana dos 400nm aos 660nm, e com um leve pico entre os 400 e os 500nm<sup>71</sup>. Nesta secção plana surgem para além deste pico de refletância, dois outros, também discretos, no caso, de absorção, nos 520 e 555nm, que poderão dever-se à mistura com ruiva-dos-tintureiros. Exposto à UVF o violeta fluoresceu, indicando-nos a presença de pigmento(s)-laca. Por intermédio da MD vimos uma tinta de aspeto algo transparente e de estrutura quebradiça. Percebe-se ainda uma mistura de pigmento azul e vermelho (este em menor quantidade). A aparência deveras brilhante não se deverá apenas à iluminação do equipamento ou ao ligante, talvez contenha algum metal em pó ou pigmento que imita o metal. A  $\mu$ XRF (F155R\_P3) identificou chumbo, mas num exame em que apenas tivemos em consideração o ferro, o cobre e o chumbo. A análise com EDXRF (F155R\_P10) foi mais abrangente. Confirmou a grande quantidade de chumbo, mas que na verdade, é inferior à de mercúrio, que é a mais elevada, seguida do chumbo e do cobre. Surpreendentemente confirmou a presença de prata em concentração importante. O cálcio, muito perceptível, denuncia uma tinta de fraca opacidade, e a possível presença de um pigmento-laca junto com azurite e vermelhão. O pó de prata terá sido então usado, assim como o branco de chumbo.

### **6.8.7. VERMELHO**

#### *Crónica Geral de Espanha de 1344 (CGEL)*

##### Fólio 155r

Neste fólio temos o iluminador 1, nas grandes ilustrações do texto pelas margens e intercolúneo. Examinámos o gibão de um homem do povo no canto inferior esquerdo do fólio, e o capeirão de um nobre no canto inferior direito do fólio. A UV-Vis FORS (155R\_F1\_vermelho e 155R\_F3\_vermelho) assinalou para ambos os pontos o vermelhão com ponto de inflexão cerca dos 630nm. A fluorescência é nula em UVF, nos dois casos, como é próprio do vermelhão. Com MD vimos uma tinta espessa, compacta, lustrosa e muito quebradiça, o que assevera igualmente a presença de vermelhão.

##### Fólio 185v

---

<sup>71</sup> Maurizio Aceto et al., *Characterisation (...)*, 2014.

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1. Examinámos a *houppelande* ou opa do rei na segunda inicial figurada e o gibão de um dos homens da margem de pé. A UV-Vis FORS (185V\_F1\_vermelho e 185V\_F2\_vermelho) apresentou, para ambos, o espectro do vermelhão, com ponto de inflexão cerca dos 630nm. Em UVF não existe qualquer fluorescência e com MD observámos uma morfologia idêntica à dos pontos do fólio anterior, 155r.

#### Fólio 266r

Neste fólio temos o iluminador 2, no programa *imitador* do iluminador 1. Examinámos a bandeira na margem de cabeceira. O espectro do vermelhão foi obtido através da UV-Vis FORS (266R\_F1\_vermelho), mostrando o ponto de inflexão cerca dos 630nm. UVF e MD mostraram resultados análogos aos do fólio 155r.

#### *Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu (LVBV)*

#### Fólio 5r

*F5\_R\_P2* – Ponto de análise localizado na baga vermelha da cercadura, analisada apenas com  $\mu$ XRF, revelou enxofre e chumbo, o que sugerirá vermelhão e branco de chumbo e/ou mínio.

### **5.8.8. CARNAÇÃO**

#### *Crónica de D. Duarte de Meneses (CDDM)*

#### Fólio 1r

Com  $\mu$ XRF (F1\_R\_P1, F1\_R\_P2 e F1\_R\_P3), e no primeiro ponto, vimos uma maior quantidade de chumbo, seguida de cobre e ferro, por esta ordem. No segundo e terceiro pontos o ferro é maioritário seguido do chumbo. Em MD vimos uma mistura de verde com rosa acastanhado. Talvez este, por norma, mais presente, exceto na região do peito. O tom castanho não corresponderá, portanto, à degradação do branco de chumbo, será antes um ocre ou uma terra adicionados, possivelmente, a malaquite.

### **5.8.9. OURO**

## EDXRF e $\mu$ XRF

### Crónica Geral de Espanha de 1344, de Lisboa (CGEL)

Na CGEL há uma distinção relevante no que se refere às ligas metálicas. Nos fólhos do iluminador 1, do iluminador 2, em qualquer dos seus repertórios, e do iluminador 3 no seu programa mais desenvolvido (figurativo, ocupando todas as margens e intercolúnio), a constituição do ouro inserido, sobretudo nas vinhetas das capitulares iluminadas, tem uma pureza de 99%. Nas iluminuras mais simplistas de todo o conjunto, aquelas da decoração vegetalista, verificou-se uma pureza entre 95 e 96%, com pequena quantidade de cobre. No fólho 207r, aliás, obtivemos uma percentagem na ordem dos 79%, com um valor assinalável de cobre. Esta circunstância estará relacionada com a hierarquia dos programas decorativos dentro do códice.

### Livro da Virtuosa Benfeitoria, de Viseu (LVBV)

Para o LVBV todos os exames, que dificilmente conseguiram escapar aos *spots* de análise diminutos, e ao destacamento da folha de ouro nas vinhetas, não foram, por essa razão, contundentes. O cálcio foi sempre o elemento maioritário. De todo o modo percebemos que as pequenas porções de superfície dourada tendiam a exibir mistura de ferro e até de prata. Diremos que, ou a amostra não é representativa, além de deficitária, ou estaremos perante um manuscrito que apesar de destinado ao rei D. Duarte, fez uso de uma folha de ouro de menor pureza, em completo contraponto com o que vimos na CGEL (que teve o mesmo destinatário).

**Em suma**, as técnicas laboratoriais não-invasivas que apresentámos neste capítulo, quando aplicadas aos três códices do *corpus*, estantes em instituições portuguesas, proveram informações significativas, a vários níveis, fundamentais ao estudo comparatista.

O exame multianalítico às **tintas de escrita** colocou a descoberto uma série de circunstâncias fundamentais à compreensão da conduta de traslado destes escribas, que no *sub-grupo* amostral são em número de três: um copista para cada códice, tendo cada qual transcrito o respetivo texto na totalidade. Através da UVF e do IV pudemos constatar que não parece haver distinção entre a composição química da letra de texto e

as letras caligrafadas e sua decoração, incluindo os adornos figurativos. Não reconhecemos qualquer indício de que estes acrescentos ornamentais tenham sido feitos por outra mão que não a do copista. Sugerimos, portanto, que o mais provável é terem sido realizados no decurso da cópia, no fólio a que pertencem, i.e., no máximo, terão sido efetuados ao terminar a cópia do texto, constante desse fólio, o mesmo se aplicando à figuração. As glosas, que pela análise paleográfica, se revelaram de épocas posteriores, mostraram uma pequena diferença de tonalidade em relação à tinta do texto, incluindo a *assinatura* do fólio 58r, onde também sucede essa disparidade de tom. No entanto, em XRF, a dita *firma* está localizada dentro do *cluster* principal. Então, fundados somente na fluorescência de Raios-X, os resultados apontam para uma de duas situações: ou a *assinatura* é coetânea do traslado, não significando, apenas por isso que seja do punho do escriba (hipótese à partida afastada pela paleografia); ou, por coincidência, duas tintas elaboradas em momentos distintos, ou até em épocas distintas, patentearam a mesma composição. Ao olharmos para este sucesso como uma ocorrência curiosa e de explicação não imediata – não obstante se saiba que entre os séculos XV e XVI as fórmulas das tintas de escrita não se alteraram –, ela não invalida que o inverso tenha verdadeiramente acontecido, i.e., que composições diferentes, em letras ou ornatos coevos testemunhem, com efeito, a aplicação de tintas diferentes, ainda que feitas e aplicadas pela mesma pessoa, numa mesma altura. Sem embargo, nesta amostra, a regra é não se notar dissemelhança de tonalidade entre texto e anotações, o que é, em teoria, natural, dado serem, na sua maioria, notas do século XV, contemporâneas da feitura dos códices. Assim certificámos, sobretudo, para os fólhos da CGEL e do LVBV.

Regressando à UVF e à IV, no tocante às rubricas a preto, tão-pouco distinção em relação ao texto conseguimos fazer. Já as rubricas propriamente ditas, i.e., a vermelho, demonstraram a transparência não tão intensa característica do vermelhão, na CGEL e no LVBV, e de maior intensidade na CDDM, o que faz supor, neste último códice, a mistura de vermelhão e mínio. O vermelhão era um pigmento dispendioso, mais caro do que o mínio, e por esse motivo eleito apenas para obras de luxo, como os códices iluminados, conceito que não se modificou no intervalo temporal que medeia a execução destes três manuscritos: 1420-1470. Arrisquemos dizer que este estado de coisas, aliado à escolha de um programa decorativo que se entrevê, viria a ser simplista (dadas as dimensões reduzidas deixadas para as capitulares), nos transmite uma *importância* menor conferida à CDDM, códice que conta os feitos heroicos do capitão

de Alcácer-Ceguer, D. Duarte de Meneses (e que, em princípio, fez, durante algum tempo, parte da livraria real); do que aquela outorgada à CGEL e ao LVBV, dois manuscritos realizados a mando do rei D. Duarte, para integrar a sua biblioteca. Ou então podemos igualmente ponderar num modo de fazer diverso entre a primeira metade e a segunda metade do século XV.

A XRF, nas versões Tracer e ELIO (que se diferenciam essencialmente pela precisão (dimensão) do *spot* de análise), sustentou as inferências retiradas das observações debaixo de luz UV e IV, sendo as de maior destaque, a continuidade entre letra de texto, letras caligrafadas e sua decoração e a ligeira diferença de tonalidade da *assinatura* para o texto, no fólio 58r, embora a sua composição química elementar não os distinga. Acresce que, com XRF conseguimos perceber que, dentro de cada códice, as tintas não apontam diferenças de composição significativas, e que as pequenas diferenças podem surgir aleatoriamente ao longo do manuscrito, ou no mesmo fólio, o que remete para uma parca ou nula sistematização de procedimentos e de obediência estrita a qualquer receita, bem como para a reutilização indiferenciada de tintas existentes, em determinado momento, no *scriptorium*<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Em ambos os manuscritos (CDDM e CGEL) verificámos não ter existido um método de trabalho definido, no que concerne a elaboração e aplicação das tintas de escrita, tal-qual a realização das letras decoradas: tanto encontramos fólhos onde a tinta da letra de texto é igual à das rubricas a preto (como os reclusos) e dos apontamentos decorativos (como as letras caligrafadas e as decorações antropomórficas), como podem ser diferentes entre si e em combinações várias. As letras caligrafadas e as hastes altas ou baixas distendidas, que seriam os elementos decorativos mais propensos a serem realizados no seguimento da cópia, sugerem terem sido debuxadas, tanto na continuação da transcrição do texto, quanto após essa operação. Embora existam variações de tintas de escrita ao longo da obra, que nos são comprovadas pelos três *clusters* ou agrupamentos de pontos estudados, formulações de tinta que vimos no início do códice, que pertencem ao *cluster* principal (cujas divergências mínimas de valores, inferiores a 10 *counts* não devem ser tidas em conta, pois são, normalmente, decorrentes de pequenos erros metodológicos, nomeadamente, aquando da aquisição dos dados), e muito conformes nas suas razões, damos com elas, também, no final; pelo que, porventura, se tenham usado as mesmas tintas alternadamente no decurso da cópia, voltando o copista, com frequência a tintas antigas. Ou então, quiçá, a conceção de todas elas – resultado da experiência, do saber-fazer, do mesteiral, e menos da transposição estrita, para a prática do quotidiano, de uma qualquer receita; bem como dos materiais disponíveis em cada ocasião – tenha originado combinações de metais, que por vezes se repetiram, apenas por mera casualidade. Ao que tudo indica, estamos perante alguns processos – que apesar de laterais à transcrição do texto, são essenciais à sua consumação –, que eram, pouco ou nada, coordenados. Conquanto, de acordo com a amostra, percebamos que há uma maioria de fólhos cuja constituição elementar da tinta é afim, de súbito essa composição modifica a meio do códice e para lá do meio, sem explicação aparente. Por outro lado, este estudo confirmou que tanto se caligrafava depois de escrito o texto, como no seguimento da sua transcrição. É preciso notar que num fólio onde a tinta da letra caligrafada e a tinta do texto são similares nas suas constituições químicas, não se pode deduzir automaticamente que a letra caligrafada tenha sido desenhada no decurso da transcrição. Apesar de a tinta ser a mesma, nada impede que a letra caligrafada tenha sido desenhada depois da cópia do texto, no mínimo, daquele preciso fólio. Porventura, neste caso, seja apenas mais provável que tenha seguido a transcrição. Só os exames de área (Fotografia UV e IV) e a Microscopia Digital poderão dissipar algumas dúvidas. Mas questionamo-nos se uma mesma tinta era usada até ao final, i.e., até não restar mais dentro do tinteiro; ou havendo várias



No que diz respeito às **tintas das iluminuras**, e em primeiro lugar no que toca ao azul, observámos a preferência, própria da época, pela azurite. O branco de chumbo é, aparentemente, o pigmento branco usado em todos os manuscritos. As divergências entre concentrações de cobre ou chumbo deverão ser tidas em conta, com a ressalva de poderem derivar da localização do ponto de análise (conquanto tenhamos, na medida do possível, tido esse fator em consideração, optando sempre por pontos fora das zonas de luz, i.e., com mais branco) e não indicar necessariamente fórmulas diferentes das tintas. Até porque, em iluminura, e nesta em particular, pelo que é apreensível a olho nu, há sobreposição de tintas monocromáticas, a par da mescla, que possa existir, em diferentes concentrações, de mais do que um pigmento. Ambos os pigmentos azuis identificados, mas, sobretudo, a azurite, para a qual reunimos mais exemplos, demonstraram uma adição variável de branco de chumbo, aparentemente mais significativa no trabalho do iluminador 2, embora não o tivéssemos confirmado com XRF para os fólhos 185v e 266r. Isto contradiz o que visualmente havíamos inferido e que defendia um uso *excessivo* de branco por parte do iluminador 3 (característica distintiva sua) e não do iluminador 2. A explicação residirá no facto de essa aplicação *exagerada* de branco na decoração do iluminador 3 ter sido resultado da sobreposição de camadas e não da mistura de branco com o azul, tendo sido essa, em princípio, prática do iluminador 2.

O iluminador 1 da CGEL e o iluminador do LVBV (que defendemos atrás ser o mesmo indivíduo) empregaram quantidades muito pequenas de branco de chumbo nas suas tintas azuis. Na CGEL, que é de todos os manuscritos do *corpus* aquele que encerra um conjunto iluminado mais profuso e faustoso, que abarca iluminura decorativa, mas também figurativa e ilustrativa, demonstrou uma variação importante por comparação com o restante grupo. Em iluminuras de categoria hierárquica superior – desenvolvidas pelo iluminador 1, o artista das iluminuras mais aperfeiçoadas, que cobrem todas as margens e intercolúnio, e pelo iluminador 2, na sua vertente *imitadora* do iluminador 1, preenchendo as mesmas áreas do fólho – foi empregue lápis lazúli ou azul ultramarino, um pigmento bem mais oneroso do que a azurite ou o índigo, tendo atingido em certas

---

tintas que iam sendo preparadas pelos copistas, em quantidades e de espécies diversas (dando, em alguns casos, para os escribas se servirem delas mais do que uma vez), se podiam trocar. Isto ocorreria, ou numa lógica comunitária, de partilha de materiais, ou até, a um nível mais individual na mesa de um único escriba: e.g., tintas sobrantes doutros trabalhos, etc. Em suma, a receita variava sobremaneira pois tratava-se de um modo pessoal de fazer a tinta. Dá ideia que seria mais intuitivo, do que obediente a uma qualquer fórmula. O resultado era obtido em função da experiência do artesão e dos materiais disponíveis. A mudança de tinta de escrita parece-nos, perante a amostra, fortuita.

alturas, durante a Idade Média, um valor superior ao ouro<sup>73</sup>. Havendo neste códice uma diversidade ornamental tão vasta e uma categorização distinta da que comparece nos demais manuscritos do *subgrupo* (ou da amostra) – que se condensa na separação entre iniciais a cores, com ou sem filigrana, e iniciais a cores e ouro –, é lógico que, em estratos superiores dos programas decorativos de cada iluminador, fosse mandatária a utilização de materiais de maior nobreza, por contraponto àqueles que eram mais frequentemente usados. Vemos então, o azul ultramarino a ser aplicado pelo iluminador 2, nas suas duas facetas, ou três, se considerarmos uma de transição, a do 12º caderno, representada pelo fólio 113v. No 155r, um dos fólhos mais exuberantes em todo o códice, o azul ultramarino deu sinal em diferentes pontos da pintura.

Outra situação que devemos assinalar é o facto de, pelo menos, na CGEL e no LVBV, quer com azurite, quer com ultramarino, além da combinação de branco nos pontos de luz, é possível que se aditasse sempre, não se sabe se misturado ou sobreposto em velatura, alguma terra ou ocre, na intenção de esbater ligeiramente a vivacidade do azul ao natural. E isto assinalámos para os três códices, independente também, como vimos, do programa decorativo e do iluminador.

Apesar da complexidade inerente à interpretação dos resultados da FTIR, especialmente, na identificação dos ligantes, dadas as similares reações à radiação infravermelha média, por parte dos elementos químicos que compõem materiais inorgânicos e orgânicos; é por meio de um raciocínio de exclusão de partes, que para já arriscamos apenas numa provável hegemonia da têmpera de ovo ou da goma arábica, para os azuis (única cor analisada com ER-FTIR)<sup>74</sup>.

Existe uma enorme paleta de verdes, sobretudo, e sem surpresa, na CGEL. Contudo, afigura-se, em todo o grupo, a predileção, dominante à época, pela malaquite. Cremos aliás que, inclusive na CGEL, a combinação malaquite/branco de chumbo será

---

<sup>73</sup> Vide, e.g., Mary Merrifield, *Original Treatises: Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries (...)*, 2 vols., J. Murray, London, 1849; Joyce Plesters, Ultramarine blue, natural and artificial, in *Studies in Conservation*, vol. 11, nº 2, 1966, pp. 62-91; Michel Pastoureau, *Bleu histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2000; Lara Broecke, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte, a New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Archetype, 2015, p. 89; Nicholas Eastaugh, et al., *Pigment Compendium – A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, 1<sup>st</sup> ed., Butterworth-Heinemann, London, pp. 585-587; e <http://www.artiscreation.com/blue.html#pb29>.

<sup>74</sup> De sublinhar que, apesar de termos empregado a FTIR ao verde, ao laranja, ao vermelho e ao rosa, as dificuldades intrínsecas à operacionalização da técnica, conforme explicado atrás, impediram a captação de dados passíveis de validação pelo software, que os transforma em informes com valor interpretativo.

a regra. Contudo, sinalizámos para o iluminador 1 e para o iluminador 2, na sua vertente imitadora do 1, o eventual acrescento, de amarelo, no caso, o auripigmento. Verificou-se a recorrente adição, do que será, porventura, um ocre, no labor de qualquer dos iluminadores. Infelizmente, não dispusemos de uma maior quantidade de pontos de análise para a CDDM e para o LVBV, de molde a ser-nos possível inquirir, também para estes dois códices, análogo modo de fazer. Do pouco que determinámos, temos a costumeira malaquite combinada com branco de chumbo. O UV-Vis FORS expôs ainda, com alguma inteligibilidade, mas que necessitará de maior fundamentação, que o ligante tendencialmente omnipresente será, como para os azuis, a têmpera de ovo.

Os laranjas, que foram examinados apenas na CGEL e no LVBV, denotaram uma presença regular de mínio, junto a concentrações variáveis de branco de chumbo. Esta realidade foi certificada por EDXRF e UV-Vis FORS. O EDXRF colocou em evidência o que o FORS, nas bandas do ultravioleta e do visível não mostra com muita clareza, decorrente da similitude dos espectros: a utilização de vermelhão em duas iluminuras do iluminador 2, situação que se manifestou também no LVBV. Entretanto, nos locais onde suspeitámos a presença de uma laca, a UVF não indicou fluorescência, ao passo que noutros, em que esse material não deu qualquer sinal em EDXRF, o laranja patenteou uma ténue fluorescência que, posto isto, derivará, em exclusivo, do ligante. Logo, tanto num caso como no outro, a presença de um pigmento-laca será de rejeitar.

No vermelho, que foi analisado num caldeirão da CGEL, em outros quatro pontos da iluminura da CGEL (fólios dos iluminadores 1 e 2) e na filigrana do LVBV, descobrimos, como seria espectável, vermelhão, que por si só nunca fluoresceu debaixo da radiação ultravioleta. Assim o vimos quando exposto a esta radiação. Logo, estará em todos os pontos analisados e em ambos os manuscritos, sozinho com o ligante.

Passamos agora às lacas ou, melhor dito, os pigmentos-laca, corantes de origem orgânica que, ao serem precipitados num sal metálico, se transformam no referido pigmento-laca, insolúvel em água<sup>75</sup>. Nas amostras, só com o rosa pudemos estabelecer cotejo entre manuscritos, mais propriamente, entre a CGEL e o LVBV. Os outros dois, o

---

<sup>75</sup> As lacas eram muito caras em comparação com pigmentos inorgânicos. Registos contabilísticos do pintor florentino Neri di Bicci, escritos entre 1466-1471, falam de 14 soldos por onça de laca e 4 soldos por onça de branco de chumbo. O preço da laca só era comparável ao do azul ultramarino ou da azurite de alta qualidade. A utilização de lacas caras ocorria com frequência em manuscritos do século XV, pois ao contrário doutros tipos de pintura, em iluminura parece que a poupança em pigmentos não era procedimento habitual. Jo Kirby and Raymond White, *The identification (...)*, 1996, p. 69.

amarelo e o violeta, apenas os estudámos na CGEL, por não haver emprego destas cores nos demais manuscritos do *subgrupo*. O rosa acusou, então, fortemente a presença de branco, com o qual está unido, em grande quantidade, de resto, como é visível, a olho nu, em todos os locais examinados. Através do UV-Vis FORS chegámos a uma aproximação dos pigmentos-laca em causa: é possível que se trate de garança ou ruivados-tintureiros ou o quermes, no fólio 113v da CGEL, e pau-brasil, no fólio 18r da CGEL, e no LVBV. Nota-se, à vista desarmada, que as tonalidades destes últimos coincidem e que, aquela que se distancia é, com efeito, a do fólio 113v, o que corrobora, visualmente, as composições distintas. Salientamos ainda que o sal metálico usado para precipitar o corante vegetal terá sido, com grande probabilidade, sempre o mesmo, nos três manuscritos: um sulfato, ao que tudo indica, o sulfato de cálcio<sup>76</sup> (daí a explicação para as grandes concentrações de cálcio, que não advêm apenas do pergaminho).

O amarelo da CGEL foi observado em dois fólhos: um do iluminador 1 e o outro do iluminador 2, na fase *imitadora* do iluminador 1. O do iluminador 2 será um ocre, dado não fluorescer ao ultravioleta. E nada mais se pode dizer a este respeito porque apenas foi examinado com UVF e XRF. O do iluminador 1 é, com alguma verosimilhança, um pigmento-laca, uma vez que fluoresceu à UVF, apresentou o enxofre, talvez do sulfato com a EDXRF, e a UV-Vis FORS revelou um espectro que se aproxima da gonda, ou lírio-dos-tintureiros, ou arzica. A presença de cobre, em ambas as tintas, foi aclarada pela microscopia digital que mostrou partículas do que será um pigmento verde, condição que suporta a nossa ideia inicial de se tratar de uma mistura com, presumivelmente, malaquite.

O violeta, só o vemos também na CGEL. No fólio 155r, do iluminador 1, inferimos existir, de acordo com a EDXRF e a MD, uma mistura de vermelhão, branco de chumbo, azurite, pó de prata e índigo ou pastel. Defendemos a presença deste último uma vez que o violeta fluoresce ao ultravioleta, e o espectro de UV-Vis FORS, embora nos dê uma curva demasiado plana entre os 400nm e os 600nm, exhibe o característico ponto de inflexão do índigo nos 670nm. O aplanamento, entre os 400 e os 600nm poderá ser consequência da presença do vermelhão, que, para mais, é o pigmento em maior quantidade. A MD evidenciou um brilho elevado que se poderá dever ao

---

<sup>76</sup> Vide Jo Kirby, *A spectrophotometric (...)*, 1977, pp. 36-38.

aditamento da prata em pó<sup>77</sup>. No fólio 266r, do iluminador 2, ter-se-á combinado a azurite com um pigmento-laca vermelho, dada a ausência de mercúrio e a comparência significativa de enxofre e cálcio (presumivelmente derivados do sulfato de cálcio usado para precipitar o corante orgânico<sup>78</sup>). Demais fluoresceu ao ultravioleta. No fólio 207r, o iluminador 3 distingue-se pela preferência dada à azurite, com menor quantidade de vermelho que provem, ou da introdução de um pigmento-laca, ou de um ocre vermelho ou até de mínio (a tonalidade final acastanhada pode ser sinal disso, ou então da junção do tal ocre ou de uma terra). Esta última hipótese ganha terreno se tivermos em conta a grande concentração de chumbo, que procederá, não só do branco de chumbo, mas também do mínio. De qualquer modo, todas as suspeitas conferem com a nula fluorescência da amostra<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> A utilização de pó de ouro em iluminura era muito popular no século XV e princípio do século XVI. Podia ser misturado com um pouco de mel, ou um pouco doutro ligante, ou ainda aplicado sobre um mordente, AA. VV., *Methods (...)*, 1997, p. 34. Seria também usual a aplicação do pó de prata? Temos o exemplo do pó de prata na inicial figurada do fólio 113v, aí colocado isoladamente, sem estar misturado com pigmento ou pigmento-laca.

<sup>78</sup> Nos Livros de Horas da mesma época empregava-se modo de fazer análogo: A calcite (carbonato de cálcio) foi sobretudo utilizada em camadas preparatórias e como ligante para pigmentos-laca. O gesso (sulfato de cálcio hidratado) foi identificado nos rosas e carmins. Isamara Carvalho et al., *Colour identification, degradation processes and findings in a fifteenth-century Book of Hours: the case study of Cofre n.º 31 from Mafra National Palace*, in *Heritage Science*, 2018, pp. 1-17.

<sup>79</sup> Os violetas mais avermelhados são misturas de branco de chumbo, azurite e mínio. Os azulados têm branco de chumbo, azurite e provavelmente um colorante vermelho que não se conseguiu identificar. Isamara Carvalho et al., *Colour identification (...)*, 2018, pp. 1-17.

## **7. Caminhos para uma proposta interpretativa e pistas para contextualização histórica da produção dos oito códices.**

Neste capítulo, partindo, em particular, das sínteses apresentadas no final de cada capítulo, procuraremos, através da Codicologia, da Paleografia, da História da Arte e das Análises Laboratoriais, respigar propostas de interpretação que nos ajudem a construir a contextualização histórica da produção dos oito códices em estudo. Chamámos “caminhos” a este exercício, e “pistas”, aos seus componentes. Falamos, como tal, de um trabalho em construção, uma proposta que juntou os dados de natureza mais técnica expostos nos capítulos precedentes, e as questões que foram colocadas e discutidas no primeiro capítulo, o “*Estado da Questão*”. Cremos que os dados técnicos são a grande novidade desta tese, onde levámos a cabo um aprofundado estudo, nunca realizado, aos manuscritos em apreço. A tese, porém, não se esgotou aí, procurou responder a problemas mais vastos. O que agora apresentamos, portanto, é a nossa tentativa de resposta erigida com base nos temas coligidos nas análises técnicas combinados com várias fontes bibliográficas adicionais.

### **7.1. A construção do códice: indícios do poder dos encomendantes**

No que toca à **encadernação** e à **estrutura dos cadernos**, diríamos que numa operacionalização deveras experimentada, em termos de transformação das peles e da sua aplicação em manuscritos de luxo, os copistas, aos quais foi entregue a missão de executar estes códices<sup>1</sup>, escolheram as formações mais típicas à época: o quaterno e o quínio. Tanto uns, quanto outros, construídos com base na sobreposição de bifólios independentes, que alternaram entre o cumprimento da Regra de Gregory e uma igualmente boa sequência pelo/pelo, carne/carne, mas começando e finalizando com o lado carne para fora. Esta novidade dos cadernos que principiam com o lado carne é mais comum nos quínios, embora também se verifique nos quaternos. Advirá do mencionado influxo insular, por via da relação próxima entre as coroas portuguesa e inglesa, e/ou da recuperação da técnica clássica de construção de cadernos, num tempo em que a corrente humanista singrava por toda a Europa. Constatamos, portanto, que a maior preocupação destes artesãos se prendeu com a uniformidade visual do suporte, e não com a obediência à

---

<sup>1</sup> Nas grandes livrarias era possível que houvesse um artesão, que não o escriba, ocupado da preparação dos cadernos. Gilissen, *Prolégomènes (...)*, 1977, p. 18.

imposição derivada da dobragem da pele (com a qual, diga-se, não se terão preocupado minimamente).

Ambos os critérios de produção podiam ser obtidos partindo de uma seleção rápida, e por isso, aleatória (sem se conhecer a origem de cada bifólio e se pertencia ou não à mesma pele de algum dos restantes), de bifólios já cortados. A pilha de bifólios tanto podia ter sido montada propositadamente para a feitura do códice em questão, como estar permanentemente à disposição, sendo a preparação dos bifólios uma tarefa rotineira no *scriptorium* ou espaço(s) afim(ns). O tamanho dos fólhos difere de uns códices para os outros em cerca de 100mm, à altura ou à largura. Trata-se de dimensões semelhantes mesmo sabendo nós dos apartamentos tardios. Destacamos a ideia de que todos os manuscritos são de tipologia análoga, i.e., são todos de fundo literário eminentemente profano e foram todos encomendados por figuras proeminentes da casa avisense para as suas bibliotecas. Estas circunstâncias tornam crível a asserção de que, no hipotético *scriptorium* régio, aconteceria uma produção massificada de pergaminho (e quiçá de couro) que respondia às necessidades crescentes de suporte durável para a escrita, dentro da corte, destinada a livros, que não se resumiam aos grandes cimélios iluminados, mas incluíam documentação jurídico-administrativa, da mais variada ordem, requisitada por outros círculos cortesãos, nomeadamente a Chancelaria régia. Distinta hipótese, mas concomitante, seria a compra de pergaminho, por parte do dito *scriptorium*, a ateliers de externos.

Os aproveitamentos de pele que, como foi dito, podem não corresponder propriamente à reutilização de sobras, mas e.g., a erros de cópia, sucederam mais amiúde nos quínios e no sénio. Pensamos que as irregularidades se ligam intimamente às discontinuidades textuais presentes nos códices. Isto indica que terão mais que ver com imprecisões de cópia, sequentes a enganos do copista, no momento da transcrição, do que com a reutilização da matéria subjacente. Estará igualmente relacionado com modificações da narrativa ocasionadas no decurso da cópia. É nas duas Crónicas Gerais de Espanha que essas irregularidades e discontinuidades são mais evidentes. As transformações narratológicas que ambas incorporam e que fazem delas dois textos absolutamente singulares no universo dos traslados da *Crónica Geral de Espanha de 1344* podem explicar o sucedido. Aliás, conforme depreendeu Cintra, as refundições e aditamentos ao texto fonte da CGEP foram realizados em simultâneo com a transcrição. Identicamente, a CGEL foi sujeita a uma reorganização diegética que obrigou à exclusão

de partes do texto, o que afetou, como é lógico, a progressão do traslado, e por consequência a normalidade dos cadernos<sup>2</sup>.

É possível encontrar, entre os atos práticos, elementos vários sobre a questão de a quem os serviços centrais do reino solicitavam, a nível nacional, os couros e os pergaminhos, tema de difícil clarificação, também pelas fronteiras algo dúbias entre mesteres das peles, embora estas profissões, como todas as outras, estivessem regulamentadas. Sabe-se, e.g., que os peliteiros também confeccionavam pergaminho, para além de couros, pois trabalhavam com as chamadas peles miúdas, de cordeiro, cabra, etc. O surrador, surrava as peles ou couros, i.e., tirava-lhes o pelo e limpava-lhes o carnaz; era, pois, especializado numa etapa do tratamento das peles que também era praticada por outros mesterais que laboravam com a mesma matéria-prima<sup>3</sup>. Os sapateiros reuniam no seu entorno vários artífices das peles, que contratavam, para nelas trabalharem, desde a fase do *escabelamento*<sup>4</sup>. Eram, inclusive, proprietários de pelames, mas quiçá os próprios também tratassem delas: “(...) *os dictos sapateiros e mesteiraães poças e tinhallas [sic] na dicta agoa em que lauam as peles (...)*”<sup>5</sup>.

Os livreiros também vendiam pergaminhos e couros. Assim surge descrita a sua atividade no *Livro da Despesa da Leitura Nova*, do ano de 1528<sup>6</sup>. No século XV, o livreiro, mais do que comerciante de livros, era aquele que os encadernava e até copiava, como consta de uma carta de privilégio, de D. Afonso V, datada de 20 de fevereiro de 1455, onde se descreve o livreiro João Tomé como, “*escrivam e emcadernador dos*

---

<sup>2</sup> Recordamos a relevância da boa compreensão do texto para o codicólogo e para os seus estudos, transmitida por Elisa Ruiz, no Manual de Codicologia: “(...) *nos interesa reconocer el contenido textual y la clasificación de la materia tratada según los criterios de la época, ya que tales valoraciones inciden sobre la morfología del ejemplar (...) el libro no es más que el soporte material de un texto. Ambos componentes son solidarios y, por esta razón, no deberán ser separados a la hora de su análisis. En efecto, un grandísimo error en la Codicología sería considerar tan sólo los aspectos físicos de los ejemplares sin prestar la atención debida a la naturaleza del mensaje transmitido. Tal comportamiento representaría una visión monocular (...)*”. Nesta pequena súmula à questão da estruturação dos cadernos, cremos que isso ficou bem patente. A ignorância ou o conhecimento pouco aprofundado do conteúdo textual dos códices poder-nos-ia ter levado a conclusões erróneas. Elisa Ruiz, *Manual de (...)*, 1988, p. 16.

<sup>3</sup> J. M. Esteves Pereira e Carlos da Fonseca, *Subsídios para a história da Indústria Portuguesa: um ensaio económico-social sobre as corporações e mesteres*, Guimarães, Lisboa, 1979.

<sup>4</sup> Gabriel Pereira (org.), *Documentos históricos da cidade de Évora*, Typ. da Casa Pia, Lisboa, s/d.

<sup>5</sup> João José Alves Dias (org. e rev.), Pedro Pinto (transcr.) e A. H. de Oliveira Marques, *Chancelarias Portuguesas: D. João I*, vol. III, Tomo II, Centro de Estudos Históricos da Universidade Nova de Lisboa, 2006.

<sup>6</sup> Maria José Mexia Bigotte Chorão, *Os Forais de D. Manuel: 1496-1520*, ANTT, Lisboa, 1990.



*livros*”. Em Lisboa, a confraria dos livreiros terá tido origem no século XV, encabeçada pelo Condestável D. Pedro, alguns fidalgos, seis mercadores ingleses, o cronista Gomes Eanes de Zurara, e os bacharéis Diogo Lourenço e Pêro Sanches. Dos livreiros que dela faziam parte não há, porém, notícia durante essa centúria<sup>7</sup>. Porém é bem demonstrativo do quão a vida destes príncipes se conectava à cultura e à literatura.

A par de todos estes ofícios, o de pergaminheiro, sobre o qual há muito escassa informação, era preferencialmente exercido por judeus, em Lisboa, ou em qualquer outra cidade do reino, por ser considerada uma profissão suja, como o era a de curtidor e a de tintureiro, também exercidas por estas minorias. Um carnicheiro, que em princípio não era carnicheiro régio (pois não é mencionado como tal), de nome João Cabeças, morador em Lisboa, forneceu couros a D. Duarte, em junho de 1437<sup>8</sup>.

Tanto se produzia as peles em exclusivo para a venda, como se produzia no mesmo local onde seriam *consumidas*, como ainda se podia vender o que se manufacturava, para depois adquirir aquilo que mais aprouvesse, mediante os trabalhos a realizar. Esta prática vemo-la com frequência nos mosteiros, que nos seus coutos criavam gado do qual obtinham as peles. Fabricavam e transacionavam couros e pergaminhos de determinadas espécies para comprarem de outras. Em 1434, o Infante D. Henrique possuía 2000 ovelhas nos coutos de Alcobaça<sup>9</sup>, das quais faria uso para venda e emprego em sua casa. Está claro que todos os circuitos que este material percorria, entre os diversos proprietários, suas casas e os respetivos compradores seriam variados – dependendo fundamentalmente do que estava disponível e onde, e que fim se pretendia dar-lhe – e infelizmente de difícil precisão a partir da documentação conhecida.

Em todo o caso, e pelo exposto, tendemos para a ideia de que para obras como as que juntámos neste grupo se preferisse, na Chancelaria e *scriptorium* régios, a compra do pergaminho no mercado nacional ou internacional. Em 1521, numa carta de quitação ao recebedor da Chancelaria, diz-se que o próprio, naquele ano, rececionara seis barris de couro e 443 dúzias de pergaminho. Nas requisições aparece pergaminho à unidade, ou à

---

<sup>7</sup> Fernando Guedes, *Os Livreiros em Portugal e as suas associações desde o século XV aos nossos dias*, Verbo, Lisboa, 1993.

<sup>8</sup> Arquivo histórico da Câmara Municipal de Lisboa, *Documentos do arquivo histórico da Câmara Municipal de Lisboa: Livro de Reis*, 1º vol., Lisboa, 1957-1964.

<sup>9</sup> Maria Zulmira Furtado Marques, *O Mosteiro de Alcobaça e a dinastia de Avis: a arte no mosteiro e coutos de Alcobaça*, Tip. Alcobacense, Alcobaça, 1999.

dúzia ou à meia-dúzia, o que concorre para o cenário que defendemos de, na maioria dos casos, as peles chegarem à Chancelaria e conseqüentemente ao *scriptorium*, em bifólios ou em fólhos soltos. Porém fazia-se a distinção em relação a *pergaminhos grandes* que imaginamos poder ser uma de duas coisas: ou bifólios maiores (provenientes de espécies animais de maior porte) ou de peles inteiras antes do corte. Continuamos a inclinar-nos para a primeira hipótese. O tamanho dos fólhos seriam indicação *sine qua non* na encomenda. Apenas podemos pensar na segunda situação em ocasiões onde compensaria mais financeiramente, por ser mais barato à peça, e por se maximizar os proveitos, fazendo-se o aproveitamento das partes sobrantes para outros documentos, restauros, etc.

Nas aquisições da Casa Real podiam constar itens de produtos acabados, como arcas, escrivatinhas, livros, saias para os guardar e proteger; ou de serviços requeridos a funcionários régios ou externos à corte, de iluminação, encadernação, douramento, etc.<sup>10</sup>. Ou seja, as solicitações dos grandes da corte régia avisense, atendendo somente àquelas relacionadas com a escrita literária e a leitura, não eram de um só tipo, nem se moviam sempre pelas mesmas vias. Mas voltando a olhar para a feitura dos nossos códices, não cremos que assim tenha acontecido, nem que a realização destes manuscritos tenha acontecido noutra corte que não a corte régia. Apesar de nem todos eles terem nascido da vontade de reis ou futuros reis, e que muito cedo ou apenas mais tarde tenham incorporado a biblioteca real, estiveram todos eles, em grande medida, ligados à corte régia, mormente como resultado de uma circulação que entendemos centralizado num núcleo disseminador (de partida e chegada) de textos, clássicos, patrísticos, novelísticos, etc., tão caros aos príncipes europeus da época. Por conseguinte, julgamos que neste tempo e neste círculo de senhores da Casa de Avis, estas obras, em específico, ou por terem saído do seu próprio punho, ou por terem tradição manuscrita na biblioteca régia, resultado desse interesse literário, cortesão e humanista, foram, preferencialmente, executadas no *scriptorium* que a assessorava.

Tanto quanto depreendemos por meio do nosso estudo, o pergaminho seria fabricado em série ou adquirido em quantidade, e assim colocado à disposição dos oficiais da administração e do *scriptorium*. O local onde se armazenavam os pergaminhos da livraria era, como seria em qualquer outro setor, particular daquela divisão, como se infere

---

<sup>10</sup> Anselmo Braamcamp Freire e José Pessanha, (dir.); Joaquim Veríssimo Serrão, (ed. lit.); e José Miguel Noras, (pref.), *Arquivo Histórico Português*, 2ª ed., vol. VIII, Câmara Municipal de Santarém, Santarém, 2001.

de uma transcrição feita por Sousa Viterbo, a partir da Chancelaria de D. Afonso V: “*E vynte e hũa libras cynquo soldos por cem duzyas de purgamynhos respançados que entregou a Gomez Eanes d Azurala, nosso criado, comendador d Alcãiz, autor dos feytos notauees de nossos regnos, pera os ter em guarda na nossa lyurarya, que está em a çidade de Lixbõa, de que ell tem cargo per aluará de mandado*”<sup>11</sup>. Dizia Viterbo que esta passagem fora retirada de uma carta de quitação, do ano de 1450, e que o pergaminho referido fora importado da Flandres, como também era usual. Do exposto podemos tecer algumas considerações. Primeiro, que o pergaminho já vinha preparado para a escrita, daí o termo, *respançados* ou raspados. Esta era a última operação de tratamento, depois da pele ter sido seca e esticada na moldura de madeira (que, dependendo do caso, ainda podia ser seguida de um polimento com pedra-pomes e uma preparação, para melhor receber a tinta, espalhando pó de cal, gesso ou giz). Nada refere, contudo, acerca do corte em bifólios ou da justificação e regramento das páginas. Afigura-se-nos assim mais provável, segundo concluímos a partir do nosso estudo, que viessem cortados e não regrados. Numa condição ou noutra tratava-se, sem dúvida, de uma assinalável quantidade de pergaminhos, que atesta o grande movimento que se vivia, ao tempo, naquele setor. Segundo, se o armazenamento era feito na livraria, significa que o *scriptorium* ficava nas imediações. Demais era por ali que estava o cronista do reino, responsável pela receção dos materiais indispensáveis à laboração em tal espaço, e que repartiria o local de trabalho com os escrevães e iluminadores. Não se sabe quem entregou os pergaminhos a Gomes Eanes, mas podemos imaginar que chegariam por via de um centro de receção e emissão de pedidos, porventura a Chancelaria régia.

A **projeção das páginas** reforça o sentido de monumentalidade e distinção social subjacente à produção material dos códices<sup>12</sup>. Notámos que os códices que, segundo as nossas teorias (e dos autores que se pronunciaram sobre o assunto) de autoria de cópia, partilharam o mesmo, ou os mesmos escribas, têm a projeção da página e sua construção pensadas e executadas de forma análoga<sup>13</sup>. O LVBV e o LVBM possuem medidas de

---

<sup>11</sup> Sousa Viterbo, *A cultura intelectual (...)*, 1904.

<sup>12</sup> Vide quadro no anexo n.º 40.

<sup>13</sup> Na empaginação e na justificação, o tratamento dos dados não excedeu os rácios essenciais, como a unidade de regramento e a proporção geométrica da caixa de texto. A informação recolhida vai ser exposta em tabela, conforme fizemos para a encadernação. Outras fórmulas estatísticas como a média, mediana e desvio padrão, outros cálculos aritméticos e/ou geométricos de várias ordens, assim como gráficos, não nos serviriam. Há uma razão inequívoca para que assim seja: o número reduzido (8) de códices do *corpus* de estudo. Em investigações que envolvem dezenas, ou mesmo centenas de manuscritos, essas ferramentas de

página muito similares, não esquecendo que o LVBM foi aparado posteriormente. Porém, em conformidade com o que averiguámos acima, esse corte terá afetado, sobretudo, a margem de goteira, diminuindo em apenas uns poucos centímetros, a largura do fólio. Têm também, os dois códices, um lançamento próximo das linhas de texto. No LVBM o número de linhas é um pouco superior e a UR um pouco inferior, possivelmente, por este códice ter sido pensado para incluir não só, o *Livro da Virtuosa Benfeitoria*, propriamente dito, mas também a tradução do *Livro dos Ofícios*, o que não sucedeu com o homónimo de Viseu. Foram ambos planeados para que o texto fosse escrito a 1 coluna, tal como a CGEP, cujas medidas de fólio, UR e número de linhas são equivalentes aos dois LVB, só

---

análise são imprescindíveis. Neste estudo, perdem por completo o propósito e o significado, acabando por causar ruído, ao invés de contribuírem para o esclarecimento das questões. Entendemos que através da observação dos números, em tabela, conseguimos apreender, no geral e no particular, os vários parâmetros de análise, para os diferentes códices, e estabelecer relações entre si. Escolher elementos simples e reveladores que facilitem a eliminação progressiva das hipóteses equivocadas é o fundamento do procedimento experimental, “(...) *il a fallu choisir avec discernement les variables sur lesquelles faire porter l’observation et les transformer en données justiciables des méthodes quantitatives*”. O método experimental/quantitativo implica formular a hipótese, observar o comportamento das variáveis em termos numéricos (número efetivo, frequência, média e dispersão) – que no nosso caso, e já justificadamente, se vai resumir ao “número efetivo” –, interpretar comparativamente, concluir, por fim, se se deve rejeitar a hipótese, formular uma nova, ou reformular a antiga. O momento mais crítico é o da interpretação, onde o investigador tem mais probabilidade de se enganar, de seguir falsas premissas, e assim de chegar a conclusões incorretas. A adequação da população escolhida (grupo de manuscritos com grande possibilidade de pertencerem a uma mesma *família*, de terem partilhado o local de produção e as mãos que neles laboraram) o caráter aleatório e não causal das variações observadas, logo, a fiabilidade dos dados, de uma maneira geral, têm de ser avaliadas, e atestadas, ou não. Em caso negativo deverão ser deszados. Estes problemas de fiabilidade, como é fácil de entender, não são um exclusivo do sistema experimental, também o são do sistema teórico. Neste último, estão relacionados, basicamente, com a falta de ligação que possa existir entre os componentes em análise, que pode ter diversas razões de ser, mormente alterações do objeto provocadas pelo tempo, pela ação humana, etc. Em codicologia, ao contrário das ciências exatas, não se podem definir e excluir os *fatores parasitas*. Em codicologia todos os fatores inteligíveis têm de ser tidos em conta, numa lógica de interpenetração e interdependência. Não se formulam *leis*, mas antes *tendências* gerais. E isto acontece porque o nosso objeto de estudo, o manuscrito medieval, é produto de uma atividade social, que, como tal, envolve as dimensões política, religiosa, cultural, económica, tecnológica, etc. Logo, é um fenómeno eminentemente sociológico. Ezio Ornato propõe, pois, a prática da codicologia experimental por analogia ao método sociológico, i.e., estudar “(...) *comme le feraient des sociologues le «comportement» d’une ou plusieurs variables dans des ensembles de manuscrits, le livre apparaît comme le lieu de rencontre, voire de conflit, entre une série de facteurs, techniques, économiques, sociaux et fonctionnelles qui s’influence mutuellement*”. Este cariz mais humano do que científico, da investigação em códices medievais, traduz-se na grande maleabilidade dos factos que o codicólogo pretende descortinar. Esta é, sem dúvida, a grande dificuldade do codicólogo e com a qual nós, naturalmente, nos deparámos constantemente. Como é bom de ver, se, e.g., ignorássemos todas as perspetivas sociológicas da questão, a liberdade individual do artesão confere, por si só, grande inexactidão às deduções. Devemos controlar o risco de imprecisão atentando, igualmente, à circunstância de que, o que hoje se conserva do património que examinamos é uma ínfima parte do que realmente existiu e, portanto, as generalizações são, com efeito, muito perigosas, e.g., será demasiado arriscado afirmar que o códice lisbonense da *Crónica de 1344* é o mais rico manuscrito iluminado, do século XV português. Para evitar ao máximo incorreções que possam comprometer toda a investigação é crucial que nos centremos nos dados que nos fornecem as ciências exatas. Todavia este proceder não está isento de dificuldades geradoras de enganos, mormente as limitações do codicólogo em operacionalizar os próprios métodos das ciências exatas. Ezio Ornato e Armando Petrucci, *La face cachée (...)*, 1997, pp. 9-18 e 30.

ligeiramente superiores em número de traços do pautado, por se tratar, cremos nós, de um texto muito mais extenso. E o mesmo julgamos poder concluir da pequena diferença entre as alturas e larguras dos fólhos. Estes três manuscritos foram encomendados por pai e filho, o Infante D. Pedro e o seu primogénito, o Condestável D. Pedro, e talvez por essa razão tenham sido escolhidas medidas análogas de empaginação. Importa lembrar os cerca de 30 anos que separam a execução dos dois LVB da CGEP e que modelos e mesmo os artesãos a quem era entregue a elaboração dos códices da casa real portuguesa de Quatrocentos, se tenham mantido durante um longo período, que abarcou três ou quatro momentos políticos completamente distintos: o reinado de D. Duarte (1433-1438), a regência de D. Leonor e do Infante D. Pedro (1438-1448), e mais de metade do reinado de D. Afonso V (1448-1481). Trata-se da recorrência a um protótipo específico de estruturação de página, quando a encomenda exigiu um mesmo estilo de disposição de texto, ainda que passados tantos anos. Faz transparecer uma constância nos métodos de trabalho de um determinado grupo de artífices do livro manuscrito, no seio da corte régia<sup>14</sup>.

Vamos, talvez, um pouco mais longe. O *estilo* próprio destes códices, quanto à preparação do fólio para receber o texto (e demais componentes, desde a rubricação à decoração) que se manteve, não só funcional, como o eleito, por mais de trinta anos, pode explicar-se atendendo à permanência dessas mesmas pessoas, desempenhando as mesmas funções, num mesmo local, exercendo o mesmo cargo ou similar e, em paralelo, pelas finalidades dos textos em causa. No que respeita ao *Livro da Virtuosa Benfeitoria* e à tradução do *De Officiis*, ainda que elaborados para despertar a nobreza cortesã para os temas morais, filosóficos e políticos ali tratados, destinavam-se acima de tudo aos príncipes, como refere por várias vezes o autor, o Infante D. Pedro. Parece-nos, portanto, que tanto o volume que mandou fazer para o irmão D. Duarte (a pedido do qual redigiu a obra), quanto o outro, que veio a integrar a sua biblioteca, tinham como propósito primeiro a leitura privada. Julgamos poder atribuir igual desígnio à cópia parisiense da *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Este manuscrito, como sabemos, teve como mandatário o Condestável D. Pedro (filho do Infante D. Pedro) e fez parte da sua livraria particular. Outra cópia de carácter oficial, da mesma crónica e, por esse motivo, de uma

---

<sup>14</sup> “Il [le copiste] les [les feuillets] a préalablement pourvues d’une réglure qui comporte le tracé des lignes horizontales et celui de la marge ou de la double marge. (...) l’examen de ces détails infimes fournira plus tard au philologue des éléments d’une sûreté étonnante pour reconnaître les travaux d’un atelier (...)”. Aphonse Dain, *Les manuscrits (...)*, 1964, p. 30.

sumptuosidade e porte singulares: o manuscrito de Lisboa, já há muito fazia parte da livraria do rei, D. Duarte e depois desta, da livraria de D. Afonso V. Este códice sim, com um pendor claramente doutrinário, com um texto em grande letra gótica libraria, acompanhado de grandes e riquíssimas ilustrações, de principais funções exegética e mnemónica. Já uma mancha de texto mais preenchida, com uma letra, de módulo reduzido, num dos casos cursiva (no LVBV), assim como uma diminuída unidade de regramento, em textos a linhas longas, denunciam o uso pessoal que estava implícito aos LVB e à CGEP.

Segundo os partidários da codicologia quantitativa, o coeficiente de exploração da página<sup>15</sup>, i.e., a percentagem de espaço a negro por comparação com o espaço em branco, permite ao codicólogo articular uma série de elações sobre o planeamento da página que tem diante de si, desde logo, quais o(s) destinatário(s) do texto. O espaço é tanto mais preenchido – o que envolve, como mencionámos, o tipo de letra, os espaços entre palavras, a distância entre linhas e a distribuição do texto a uma ou duas colunas<sup>16</sup> – quanto mais letrado for o recetor. Portanto, acreditamos estar diante de três códices (dois LVB e a CGEP) em que a preocupação de *legibilidade*, ou como lhe chama Carla Bozzolo, de *conforto de leitura*<sup>17</sup>, não se colocou pelos motivos expostos. Ao contrário do que se passava com as restantes crónicas, com a VFJC e com o LCLE, todos a duas colunas, e com góticas librarías de módulos consideráveis. O último, cremos, inclusive, por se tratar de obra autógrafa do rei D. Duarte.

Proximidade na organização do fólio sinalizámos igualmente para a CFG e a CDDM; e para a CGEL e o LCLE. Os dois primeiros códices partilharam o encomendante, o autor e data de acabamento acercada (repartem medidas deveras equipolentes ao nível da página, do número de linhas e da UR). São duas crónicas mandadas redigir por D. Afonso V a Gomes Eanes de Zurara, escrivão régio, para registar

---

<sup>15</sup> Aferimos este coeficiente atendendo à morfologia da escrita, à densidade dos caracteres, à lisibilidade, e à disposição do texto (se a linhas longas, se a duas colunas). Carla Bozzolo et al., *Noir et blanc : premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval*, in *La face cachée du livre medieval*, 1997, p. 487.

<sup>16</sup> Referia Ezio Ornato em relação às diferentes ordenações do texto na página : “(...) *l'indicateur de la dynamique du phénomène [disposition du texte à longues lignes vs. deux colonnes] n'est par la présence de l'une ou l'autre disposition dans un manuscrit, mais la répartition des deux dispositions dans l'ensemble des manuscrits produits à une époque et à un endroit donnés*”. Ezio Ornato e Armando Petrucci, *La face cachée (...)*, 1997, p. 8.

<sup>17</sup> Carla Bozzolo et al., *La page savante (...)*, 1997, p. 510.

e dar a conhecer os feitos dos portugueses em África, liderados pelas suas mais ilustres personalidades. Eram textos de propaganda política, apologéticos da dinastia, que deveriam estar e ser acessíveis a qualquer cortesão. Estar em local onde fossem facilmente consultados, mas, por outro lado, ordenados internamente de molde a proporcionar uma leitura clarificadora e proveitosa, nos termos dos intentos doutrinários da nobreza, por parte dos líderes da Casa de Avis. Muitos nobres, talvez a maioria, não estariam muito familiarizados com a leitura, ainda que em língua vulgar. Por essa razão, era de extrema importância conferir ao texto, que se queria lido, compreendido, apreendido e memorizado, uma forma, o mais simplista possível: a tal *leitura confortável*, sobre a qual vimos falando, e que nestes códices se materializa numa mancha preta pouco carregada, pouco compacta, composta de conjuntos de signos perfeitamente inteligíveis, que impedia uma dificuldade desencorajadora e confusões indesejáveis<sup>18</sup>. A estruturação da página foi para ambas as crónicas, da Guiné e de D. Duarte de Meneses, lançada a duas colunas, dentro dessa lógica de desanuviamento visual que surpreendentemente permitia, em simultâneo, o mais eficiente aproveitamento do espaço disponível, sempre com vista à economia de pergaminho<sup>19</sup>. Certamente, e não por coincidência, estas crónicas foram copiadas pelo mesmo escriba, que achamos ter sido cumulativamente o executor do enquadramento de texto e imagem.

---

<sup>18</sup> Num artigo escrito por Carla Bozzolo, Dominique Coq, Denis Muzerelle e Ezio Ornato, lemos as seguintes passagens a propósito da intenção por detrás do labor do copista, em dar boa legibilidade ao texto: “(...) *en effort plus soutenu de la part de l’artisan en faveur du lecteur en langue vulgaire (...) assurer bonne lisibilité des signes (...) le nombre de signes à reconnaître doit être réduit. On bannira donc les abréviations qui sont autant de signes supplémentaires à apprendre (...) peuvent être source de confusion (...) le lecteur doit parcourir la page ligne après ligne sans risque de saute intempestif. Chaque ligne d’écriture doit donc être bien individualisée, c’est-à-dire largement séparée de la précédente et de la suivante*”. Carla Bozzolo et al., *La page savante* (...), 1997, p. 514.

<sup>19</sup> Dualidade com a qual se confrontava o copista: a economia de espaço, tempo e dinheiro versus a legibilidade do texto; mas que, no fundo, acabava por ser solucionada com uma planificação a duas colunas. Idem, p. 509. Reiteravam os autores noutra publicação que: “*À notre avis, le passage à deux colonnes est au cœur du conflit entre densité et lisibilité a été atteint, et simultanément le moyen de résoudre le problème*”. Carla Bozzolo et al., *Noir et blanc* (...), 1997, p. 488. Vide também sobre a economia de pergaminho nestes códices, e.g., p. 36 no ponto 2.3. do capítulo 2. do Estado da Questão.

Resta falar da CGEL e do LCLE. Julgamos que, à imagem dos dois LVB, e da CFG e da CDDM, estes dois códices também tiveram momentos de realização chegados, em torno das décadas de 20 e 30 do século XV. Mas neste caso, por motivos relacionados



Fig. 49: Exemplos de dois fólhos do mesmo texto, em códices diferentes: a *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Um de *leitura confortável*, a duas colunas, com uma UR maior (CGEL), e outro de leitura mais difícil, menos atrativa, a linhas longas, com uma UR menor (CGEP); o que denuncia as finalidades distintas de cada um. Créditos fotográficos: Projeto IMAGO e BNF.

com a relevância dos textos, para os encomendantes<sup>20</sup>, os manuscritos foram planificados de modo a exibir proporções notáveis. A citada legibilidade do texto adquiriu aqui um peso enorme. Estamos perante, de uma parte, da *Crónica Geral de Espanha e Portugal*, legitimadora, por excelência, da nova dinastia e laudatória da monarquia e do seu poder centralizador; e de outra, de dois textos autógrafos do Eloquentes, dedicados antes de mais, à rainha D. Leonor de Aragão (impulsionadora da composição) e *a todas as gentes de suas casas*. Comungam do mesmo esquema de caixa de texto, a duas colunas de 42/43 linhas<sup>21</sup>. Apenas a UR difere, consequência de uma caixa de texto maior (em altura e

<sup>20</sup> Albert Derolez concorda com esta associação entre um conteúdo textual muito valorizado pelo mandatário e códices de dimensões superiores a 400mm de altura, muitas vezes a duas colunas. Albert Derolez, *Archeology (...)*, 2018, pp. 92, 158 e 253.

<sup>21</sup> A escolha por uma projeção da página a duas colunas impôs-se após o século XIII, como meio de maximizar o espaço útil de escrita e de poupar em pergaminho. Passaram-se a empregar unidades de



largura) para CGEL do que para o LCLE (porque o tamanho dos fólhos também o é)<sup>22</sup>. A crónica exigia, de longe, mais espaço para a redação. A dimensão textual desta é, de facto, bastante superior à do LCLE, e nesse aspeto divergem naturalmente. São todavia exceção em relação aos outros subgrupos de manuscritos que construímos neste item: não se nos afigura que tenham sido redigidos pelo mesmo copista.

## 7.2. A escrita: testemunhos de monumentalidade *versus* funcionalidade

No *corpus* de estudo há dois manuscritos que, em conciliação com todo o seu portento físico e material têm na escrita um complemento à altura dos demais elementos decorativos e estruturais que o constituem. A encadernação, a escrita, a rubricação, a caligrafia, e a iluminura, todas se reuniram para criar um objeto de luxo, um autêntico objeto de arte total. Esses dois códices são a CGEL e o LCLE, e sobre todos, a CGEL. Esta é, sem dúvida, a exceção à regra. Um texto de uma crónica geral que se sabia à partida longo, não refletiu no programa de cópia qualquer questão relacionada com economia de tempo ou de espaço. As grandes dimensões da letra (das maiores do grupo), a quase nula inclinação e a elevada retilinearidade das formas denunciam uma escrita que visava a monumentalidade, de uma regularidade e perfeição incríveis. Isto significa que quem a mandou executar não quis naquele manuscrito ter poupança de qualquer espécie, dado, pensamos nós, a essencial função doutrinária que encerraria, na transmissão dos princípios regedores da conduta dos reis e príncipes da nova dinastia, e porque, para além disso, operaria enquanto símbolo – literário e educacional – do poder da casa reinante avisense, da sua legitimação e afirmação.

O segundo códice que destacámos, o LCLE, é imponente como o primeiro, numa escala um pouco mais reduzida, cuja minoração vai do formato geral do volume, à letra, passando pela iluminura, também ela não menos aprimorada e rica em ouro, mas muito menos profusa, imaginativa e diversificada. Neste códice já se introduziu uma ligeira cursividade, numa letra menos angulosa e menos regular, características que denunciam

---

regramento bem mais reduzidas do que aquelas usadas em séculos anteriores. Deste modo, o espaço do texto era mais do que duplicado. Ezio Ornato e Armando Petrucci, *La face cachée (...)*, 1997, p. 400.

<sup>22</sup> Segundo Ezio Ornato o crescimento da unidade de regramento é proporcional ao aumento das dimensões do códice. O tipo de disposição do texto não tem que ver com o gosto ou com as modas, mas antes com funcionalidade. Olhando para a última linha da tabela percebemos facilmente que as maiores unidades de regramento são as dos códices que foram escritos a gótica libraria: LCLE, CGEL, CFG, CDDM e VFJC. Idem.

uma redação mais apressada. A teoria que apadrinhamos, de que este códice foi mandado fazer e/ou levado para Espanha por D. Leonor de Aragão, esposa do autor do texto, o rei D. Duarte, que a ela o dedicou, pode ser corroborada por uma escrita deste género, que apesar de se querer extraordinária tinha de ser, simultaneamente, dentro das hipóteses fornecidas por uma gótica *libraria*, desenhada com a maior rapidez possível. Isto quer dizer que esse intento (de celeridade de cópia) não ocorreu a meio ou perto do fim da transcrição, mas logo de início, muito provavelmente no seu planeamento. D. Duarte faleceu em setembro de 1438 e no testamento deixou a vontade expressa de entregar à esposa a regência do reino na menoridade do príncipe D. Afonso. O tempo que se seguiu, de regência partilhada com o Infante D. Pedro, e enfim perdida nas Cortes de Lisboa de 1439, foi um período particularmente difícil para a rainha que foi vendo o seu poder e a sua influência desaparecer paulatinamente dentro da corte portuguesa. Se esse ano de 1439 coincidiu com a feitura do códice de Paris, como advogamos, é de presumir que desde o projeto, principalmente no que refere à escrita e à iluminura, se tenha pensado em algo que, conservando o aspeto luxuoso que lhe era devido, acelerasse a execução. Daí uma escrita com as características de que falámos atrás, menos pesada, de dimensões menores, mais cursiva e não tão forçadamente angulosa, como as outras góticas *librarias* de grande porte do *corpus*. O objetivo de reduzir, na medida do possível, o tempo de cópia, na prática, de conclusão do códice, também está espelhado no programa decorativo, que conforme abordaremos no capítulo seguinte, apesar de requintado, se resumiu ao ornato vegetalista com folha de ouro, incluindo um ou outro elemento inacabado.

Dando continuidade à questão da velocidade da cópia, o LVBM, ao contrário do LVBV, ao destinar-se à biblioteca do próprio autor, mostra através da letra, que D. Pedro não terá sentido a mesma urgência em terminá-lo. Demais incorporou no mesmo volume a tradução de sua autoria da obra de Cícero, o *De Officiis* (ou em português, o *Livro dos Ofícios* (LO)). Mas ainda assim não seria suposto tardar muito mais do que o LVBV. Nos dois textos que compõem o LVBM intervieram três copistas, o que é sintomático de alguma pressa na cópia, pois em tratando-se, especialmente, de dois textos distintos os copistas poderiam trabalhar ao mesmo tempo. Não se usou uma gótica cursiva, mas chamou-se três copistas, que terão laborado sincronicamente. Um no *Livro da Virtuosa Benfeitoria* (LVB), propriamente dito, e outros dois no traslado da obra latina de Cícero: um escreveu o prólogo, a cursiva, e o outro, novamente a gótica *libraria*, o texto.

Conquanto não se tenha optado pela cursiva, diminuiu-se o tamanho da letra. No LVBM vemos das mais pequenas góticas *librarias* do grupo, tal qual acontece com as escritas da CGEP, independente de qual dos três copistas deste LVBM estamos a falar. Já os acrescentos de relevo que o compilador da CGEP fez ao original da segunda redação da *Crónica de 1344*, o seu arquétipo, conduziu a um crescimento assinalável do texto parisino, que tendo sido pensado para, talvez, ser mais manuseável do que o homónimo de Lisboa, exigia, como ficou demonstrado, uma unidade de regramento, e por consequência, uma letra de proporções bem inferiores àquelas exibidas pelo códice lisboeta. A CGEP é, efetivamente, o manuscrito do *corpus* que menor altura do corpo da letra apresenta, o que originou, por consequência, a maior percentagem de preenchimento do pergaminho<sup>23</sup>. Ora, foi também tentando aumentar a rapidez da cópia e a economia do pergaminho, num códice que se sabia iria ficar maior do que o irmão LVBV, que os dois principais copistas do LVBM reduziram o tamanho da letra, tal-qual aconteceu anos mais tarde com a CGEP, cremos que pelos mesmos motivos.

A preocupação em harmonizar visualmente o conteúdo textual quando este era copiado por mais do que um escriba é comum a todos os códices do grupo onde essa situação se verifica. Dois deles, a CGEP e a VFJC, ambos de redação extensa, partilharam o encomendante, o Condestável D. Pedro, filho primogénito do Infante D. Pedro. Terá sido requerida, tanto num, quanto noutro, a presença de vários copistas, no total de cinco, o que é sintomático de urgência em tê-los acabados. Curiosamente, em ambos os códices, dois dos escribas que entraram a meio da transcrição, só copiaram um caderno. Consideramos que mais constantes na CGEP redigiram também dois blocos de cadernos na VFJC. Podemos supor, com base nas análises à letra (que no caso da VFJC se limitou à morfologia pelas razões atrás enunciadas) e às informações discutidas no capítulo do Estado da Questão, que este duo de manuscritos foi realizado nos primeiros anos da década de 60 do século XV (e num intervalo máximo de 4 anos), em simultâneo, ou imediatamente um a seguir ao outro, quiçá em primeiro lugar a CGEP<sup>24</sup>. Um tamanho

---

<sup>23</sup> O esquema de cópia escolhido para a CGEP e que se reproduziu na VFJC confere com o que genericamente Benhard Bischoff afirmava ser uso corrente na Baixa Idade Média. De acordo como autor para se escrever de maneira mais económica, optava-se por uma escrita mais pequena e serrada, diminuía-se o espaço interlinear, aumentando o número de linhas e introduziam-se largamente as abreviaturas. Assim era possível aumentar o conteúdo de um livro sem aumentar o seu formato. O pergaminho extremamente fino permitia que o códice também não crescesse demasiado em espessura. Bernhard Bischoff, *Paléographie (...)*, 1985, pp. 32-33.

<sup>24</sup> Redação, cópia, iluminura e encadernação terão sido realizados em menos de 4 anos, entre 1460 e 1464. Depois da morte do Cardeal D. Jaime, irmão do Condestável, em Florença, em 1459, limite *ante quem* para

menor de letra acompanhado de uma inclinação importante à direita, favoreceram uma cópia mais rápida, em dois livros, que nos parece, aliaram o fausto, de livro de príncipe célebre (e futuro rei aragonês), à usualidade possível de livro de estudo, de leitura privada. A atribuição de diferentes maços de cadernos a diferentes copistas pode ser indicativo de uma feitura, em simultâneo, dessas várias partes, o que aumentaria, exponencialmente, a velocidade da cópia. Não acreditamos, todavia, que a agilização tenha chegado a tanto uma vez que não existem, como seria normal nessas circunstâncias, lacunas, partes em branco a meio do texto, entre o fim da cópia de um escriba e o início da cópia de outro.

As duas crônicas que são irmãs, do ponto de vista da execução, a CDDM e a CFG confirmam essa irmandade ao ostentarem uma gótica *libraria* que se quis colossal à semelhança daquela da CGEL, mas que por exigência do chefe do *scriptorium* e/ou do encomendante, correu sempre com uma leve cursividade e com uma angulosidade gerada em exclusivo pelo bisel do bico da pena, o que permitiu, decerto, uma aceleração no tempo de redação.

Sobre os escribas que ativamente concorreram para esta empresa, dispomos poucos dados. Destacaremos o caso de João Gonçalves, sem deixar de o inserir no conjunto de obreiros destes códices. Ser bem-sucedido na destriça entre desigualdades que derivam de mãos diferentes ou que resultam das alterações provocadas pelo tempo; ou ainda, na separação do que decorre da uniformidade da letra ensinada aos escribas, ou da atividade da uma mesma mão, é tarefa que envolve grande dificuldade, na determinação e na justificação. Ainda assim, a complexidade do tema não nos demoveu e fomo-nos atrevendo a desenvolver as nossas teses, tentando sustentá-las da melhor maneira possível.

Portanto, com base apenas nesta amostra de manuscritos, segundo defendemos, com origem no *scriptorium* régio, constatámos quase que uma divisão entre labor de escrita, antes de 1450 e depois de 1450, o que não será anormal, recordando as palavras de Bischoff, relativamente à duração da profissão de escrivão. João Gonçalves é a tal exceção à regra, a que se referia também o autor. Atendendo às nossas deduções, este escrivão manteve-se, mas não ininterruptamente, no cargo de escrivão do rei, pelo menos,

---

a CGEP, e ambos anteriores à coroação do Condestável em Aragão, em 1464. Na prática nada obsta que a VFJC, para a qual não se determinou limite *ante quem*, não possa ter sido redigida entre 1454, data do regresso do exílio, e quando D. Pedro iniciou incursões bélicas pela defesa das praça de África que ocorreram entre 1458 e 1460. Contudo reiteramos a nossa opinião, de que os dois códices foram executados entre 1460 e 1464, dada a urgência em concluí-los, provada pelas premissas levantadas anteriormente.

num intervalo temporal de 30 anos<sup>25</sup>. Demais, como sabemos, por intermédio de Henrique Gama Barros, Armando de Carvalho Homem, Rita Costa Gomes, Luís Miguel Duarte<sup>26</sup>, entre muitos outros, era comum na administração pública, cada oficial, incluindo os escrivães, assumirem mais do que um cargo. Este João Gonçalves, num intervalo temporal, que mediou entre 1433 e 1464 foi escrivão da Chancelaria régia, escrivão dos livros do rei D. Duarte e dos livros do Infante D. Pedro, como, aliás, atestam as atribuições que lhe fizemos neste grupo de manuscritos. Bateu-se ao lado do Duque de Coimbra, na Batalha de Alfarrobeira, não se sabendo de que forma foi penalizado por D. Afonso V, visto que manteve a atividade na Chancelaria. Porventura, foi afastado do cargo de escrivão dos livros do rei, embora o vazio que para a década de 50 representa o nosso grupo de códices, não ajude a esclarecer a questão<sup>27</sup>.

Resumindo, as escritas patentes nestes oito códices são escritas típicas da centúria quatrocentista. Aquela que preenche um maior número de exemplares é a gótica *textualis libraria*, ou não estivéssemos a falar de livros concebidos para integrar livrarias de reis e príncipes, para serem lidos não só por eles, mas por toda a nobreza cortesã, em leitura privada ou conjunta, e que, diante disso pediam uma letra aperfeiçoada e harmoniosa, cativante e impressiva ao olhar, e clara ao entendimento. A imponência que esta gótica

---

<sup>25</sup> Judite Gonçalves Freitas, *Teemos por bem e mandamos: a burocracia régia e os seus oficiais em meados de quatrocentos (1439-1460)*, Tese de doutoramento em História da Idade Média, Universidade do Porto, Porto, 1999.

<sup>26</sup> Henrique da Gama Barros e Torquato de Sousa Soares (dir.), *A história da administração pública em Portugal nos séculos XII a XV*, 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, 1950; Armando de Carvalho Homem, Conselho Real ou Conselheiros do Rei? A propósito dos “privados” de D. João I, in *Revista da Faculdade de Letras*, 2ª série, IV, 1987; L’État portugais et ses serviteurs (1320-1433), in *Journal des Savants*, 1987, pp. 181-203; Les officiers royaux (XIIIe – XVe siècles): une élite politique?, in *Anais da Universidade Autónoma de Lisboa. Série História*, vol. 2, 1995 ; *O rei e a lei: Estudos de História Institucional da Idade Média portuguesa (1279-1521)*, 1ª ed., Universidade do Porto Edições, 2017; Rita Costa Gomes, *A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*, Difel, Lisboa, 1995; *The making of a court society: kings and nobles in late medieval Portugal*, University Press, Cambridge, 2003; Luís Miguel Duarte, *Justiça e criminalidade no Portugal medievo (1459-1481)*, Tese de doutoramento em História da Idade Média apresentada à Faculdade de Letra da Universidade do Porto, Porto, 1993; e *D. Duarte: requiem por um rei triste*, Temas e Debates, Lisboa, 2007.

<sup>27</sup> Outro escrivão dos livros do rei é referido por Judite Gonçalves Freitas, para esta época: Vicente Domingues III (cujos limites de carreira estão entre 1439 e 1451), e Lourenço Martins, aposentado em 1449 e nomeado apenas como escrivão dos livros. Qualquer um deles poderá ter constituído o núcleo duro do *scriptorium* régio pré-1450, alternando noutros departamentos da administração do reino. Judite Freitas, *Teemos (...)*, 1999. Esta fronteira de 1450 confere com a subida ao trono de D. Afonso V e com a instituição da livraria ou renovação da existente e respetivo *scriptorium*; bem como com a entrada em funções (oficiosa e oficial) de Gomes Eanes de Zurara enquanto cronista do reino. A lacuna que esta década representa no que diz respeito à produção de textos (códices) finais é em absoluto explicada com esta situação de transição.

transmite, traduz com toda a justeza a diegese de crónicas que relatam os feitos das mais ilustres figuras do reino de Portugal, de tratados morais e filosóficos e de traduções de textos latinos da Antiguidade Clássica, tão caros aos senhores da Casa de Avis. Apenas um códice e a introdução a um desses traslados fugiu à regra e neles foi empregue a gótica cursiva. Como dissemos lá atrás, esta é a que propriamente podemos denominar de gótica joanina, à luz do estudo de Ana Ferreira que classificou uma tipologia distinta de escrita criada no seio da dinastia de Avis<sup>28</sup>. Esta escrita foi concebida enquanto marco identitário e de afirmação da nova casa real portuguesa, internamente, por oposição ao tempo anterior, e como reconhecimento externo do reino de Portugal, e sua emancipação no espaço ibérico. A cursiva do LVBV e do prólogo do LO corresponde exatamente ao que Ana Ferreira, e já antes, Eduardo Borges Nunes, definiram como a letra documental dos primeiros cem anos avisenses<sup>29</sup>. No entanto, foi interessante constatar que os ângulos formados pelos corpos e hastes das letras, bem como o tamanho das hastes – que é atributo inconfundível da joanina: as hastes mais esticadas – se integram no restante grupo de códices, para a redação dos quais se optou pela gótica *libraria*. Isto é sinal de uma uniformidade tal, que defendemos que as características de cursividade e aumento das hastes das letras, marca distintiva da letra joanina, foram não só introduzidas na gótica cursiva, mas também nos livros e na sua escrita preferencial, a gótica *libraria*.

Demais, podemos ainda destacar um estágio *intermédio* de escrita que foi aplicado na CGEP, LVBM e na VFJC que não se coaduna com a *textualis* da CDDM, da CFG, da CGEL e do LCLE, dado o seu tamanho mais reduzido (cujo corpo da letra é quase igual ao da cursiva), e de maior inclinação à direita. Apesar de, em termos de forma genérica, de peso (em proporção com altura e largura) e de angulosidade reportar à *textualis*, as restantes propriedades desviantes sugerem uma categorização mais próxima do que Lieftinck definiu como gótica *currens*<sup>30</sup>. O seu estilo caligráfico não nos autoriza a negar que se trate de uma *libraria*, mas a seu tamanho, não é comparável às outras *librarias* (da CDDM, da CFG, da CGEL e do LCLE) que designámos de puras. A cursiva e a *currens* foram empregues em manuscritos de uma personalidade muito vincada. O primeiro, o LVBV, resultado de um pedido particular, entre irmãos, e os segundos, a CGEP, o LVBM

---

<sup>28</sup> Ana Ferreira, *Análise (...)*, 2011.

<sup>29</sup> Vide Eduardo Borges Nunes, *Álbum (...)*, 1969.

<sup>30</sup> Esta premissa reporta ao hibridismo com que Albert Derolez caracterizou a escrita portuguesa deste período histórico. Albert Derolez, *The Palaeography (...)*, 2006.

e a VFJC, idealizados, compostos e destinados, pelos e aos mesmos indivíduos. Inclusive, no subgrupo das escritas monumentais, uma delas, a do LCLE, denota, dentre todas as outras, a uniformidade joanina de que falávamos atrás. Aqui não se diminuiu o corpo da letra, mas empregou-se uma pena com bico mais fino, reduzindo o seu peso e consequentemente a alternância entre traços grossos e finos, o que aumentou a cursividade, ligando, portanto, a letra do LCLE, mais do que as outras majestosas góticas *librarias*, aos predicados da letra joanina. Diríamos até que quando se planeou a inserção desta *modalidade* de gótica *libraria* no LCLE, se escolheu o copista cujos atributos pessoais/profissionais iam de encontro ao propósito.

Esse estilo de escrita que acreditamos ser da mão de João Gonçalves é claramente visível nos outros textos que lhe atribuímos. Podemos perceber o que terá sido o operar da pena por parte deste copista, quer na moldagem do bico, biselado à esquerda, mas afinado, sem fenda larga que deixava marca a meio do traço e manifestando menos resistência a sudoeste; quer numa irregularidade da letra, em termos de tamanho e orientação (e no LCLE também ao nível da forma, pois obrigou-se, naturalmente por requisição do encomendante, a desenhar uma letra mais angulosa e estreita, e amiúde escreve trechos inteiros na sua forma de letra *habitual*) sobre a linha de texto que é inconfundível. Observámos outros comportamentos únicos que conjugam o que podemos entrever que seria o jeito pessoal de talhar a pena e o modo como ela se deslocava sobre o pergaminho. E isto, acima de tudo, no que respeita à morfologia, porque como vimos, o exame fino (metrológico) às escritas pôs a descoberto tendências, na sua maioria gerais, que pensamos terem saído do *scriptorium*, e em paralelo, pequenas diferenças que corroboram a identificação das mãos, sugerida pela análise morfológica.

Apurámos que o copista da CDDM e da CFG tem uma maneira particular de fazer a curva inferior do *u* e do *v*, quando este se escreve de forma idêntica ao *u*; de mostrar a resistência da pena nas letras que têm traço curvo à esquerda (*o*, *c*, etc.); e de organizar as letras sobre a linha de texto, mormente, nas compressões de final de linha. Na CGEL observámos uma ponderação e regularidade únicas em todos os aspetos do desenho da letra, sem comparação com o resto do grupo. Na CGEP e na VFJC vimos um copista com um gosto particular pelo fecho das hastes em quadrado, *tamponando* o bico da pena nesses locais. Este escriba e outro participaram tanto na CGEP, quanto na VFJC, o segundo dissimulando muito competentemente as divergências da sua caligrafia, em relação ao primeiro. O escrivão que redigiu o códice em gótica cursiva, o LVBV, terá tido uma outra

curta participação no LVBM. Não obstante a homogeneização decretada pela letra joanina, só através da morfologia (uma vez que não pudemos aplicar o *Graphoskop* ao prólogo do LO, segunda parte do LVBM), formulámos a hipótese de estarmos em presença de uma mesma mão. Deixamos ainda nota, no que se refere a esta cursiva joanina livresca que ela diverge da de Chancelaria na pontuação e nas ligaduras entre palavras<sup>31</sup>. Enquanto para a segunda estes elementos são inexistentes ou quase inexistentes, para a primeira são muito frequentes, conforme confirmámos aqui.

O grupo de oito de códices foi redigido num intervalo temporal de mais ou menos cinquenta anos, ao tempo de três reis e dois regentes, que foram, concomitantemente, os mandatários e os autores destas composições literárias. Nelas terão trabalhado um corpo de artesãos do ofício de escrivão, recrutados de jovens pela também jovem dinastia avisense e que se formaram naqueles círculos de ensino e prática da letra joanina, entre a Chancelaria e o *scriptorium* régios, que cremos existiu desde o reinado de D. João I, olhando à constância deste grupo de profissionais reunidos em torno da produção de manuscritos iluminados, independente do momento e local da sua concreta implantação. Estes artífices do livro tardo-medieval terão tido parte em mais do que um códice saído deste meio de fabrico livreiro, cujas intervenções foram, compreensivelmente, seccionadas no tempo, i.e., antes e depois de 1450, este último, ano de reformas, na sequência do início do exercício do poder por parte do novo rei. Situação que torna admissível a filiação destes funcionários à coroa, bem como a repetência deliberada dos mesmos indivíduos na execução de espécimes literários de grande importância. Mas mais do que isso. Defendemos também a atribuição estudada de determinado trabalho, em função das características individuais do copista, ou do seu histórico de serviço no *scriptorium*. O produto da sua atividade de traslado é igualmente testemunho de um misto entre individualismo e obediência às normas corporativas. Por conseguinte, estes homens, não só terão repartido a feitura das mesmas obras, como terão partilhado conhecimentos, influído uns sobre os outros, e cumprido os padrões impostos pelo *scriptorium* régio, o qual integravam, não obstante, pudessem não estar a ele dedicados em exclusivo ou circular por outros departamentos da administração pública, ou até por outros centros produtores do códice medievo.

---

<sup>31</sup> De acordo com Ana Ferreira, *Análise (...)*, 2011.



Num documento das *Ordenações Afonsinas*<sup>32</sup>, que relata os deveres do escrivão dos feitos do rei, são-nos aclarados procedimentos de cópia e arquivamento de documentação, ao nível do poder central. Percebemos que escrivães com morada fora da corte e da capital tinham amiúde de comunicar com o núcleo central. A partir do momento que eram desembargadas ou executadas as escrituras, o escrivão tinha de as guardar na arca correspondente, e quando se deslocasse a Lisboa, entregaria o conteúdo da arca ao portador da chave da Torre do Tombo, que as colocaria num armário. Quando o livro das ditas escrituras estivesse terminado seria trasladado para outro em pergaminho, encadernado e guardado na Torre. Fazemos um paralelo entre este cenário respeitante ao universo jurídico-administrativo e o que sucederia com os livros de fundo literário manufaturados na corte. Estes seriam igualmente redigidos de início em cadernos cosidos provisoriamente uns aos outros. Finalizada a composição do texto esse documento em cadernos era copiado para outro conjunto de cadernos em bom pergaminho, decorado e encadernado, e por fim depositado nos armários da biblioteca do rei. Podiam ou não ter apenas correias para evitar extravios, como sabemos que acontecia em ambiente eclesiástico. Tanto os livros, quanto a documentação avulsa eram de igual modo guardados em arcas, ou uchas, ou caixas. Mas, para aqueles cujo objetivo primeiro da sua criação era a instrução da mole cortesã, é natural que mobiliário que permitisse a sua exposição e um acesso mais facilitado fosse, quiçá, o eleito.

Quando D. Afonso V instalou a biblioteca real numa divisão do Paço da Alcáçova, em Lisboa (ignora-se documentalmente, se para reformar ou substituir outra estrutura análoga pré-existente), mobilou-a com armários e duas grandes mesas de leitura, justamente para servir o mencionado propósito educacional. Havia um responsável pela conservação dos livros na biblioteca real, como o havia na Torre do Tombo e mesmo nos municípios<sup>33</sup>. João Gonçalves, escrivão régio perdoado por D. Afonso V no pós-Alfarrobeira, e uma das presenças mais assíduas, de acordo com as nossas teses, no nosso grupo de manuscritos, foi em certa altura do reinado deste monarca, livreiro da biblioteca do rei, i.e., durante algum tempo acumulou com a função de escrivão, calígrafo,

---

<sup>32</sup> Mário Júlio de Almeida Costa (nota de apresent.) e Eduardo Borges Nunes (nota textológica), *Ordenações afonsinas*, vol. 1, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 95-97.

<sup>33</sup> Françoise Gasparri, *Remarques (...)*, 1966.

rubricador, corretor e iluminador<sup>34</sup> a tarefa de zelar pela manutenção dos livros do soberano. Fica, pois, mais uma vez claro, o diálogo estreito entre administração, livraria e arquivo, muito por força de diretivas organizacionais que, estamos convictos, priorizavam a interação e a mobilidade constantes destes oficiais multifacetados.

### **7.3. A decoração artística: da identificação dos motivos ao conhecimento de artistas de corte e respetivo *modus operandi***

Terão participado neste grupo de códices, oito copistas que podiam ser igualmente calígrafos, rubricadores, corretores e anotadores e até iluminadores<sup>35</sup>, tendo existido porventura, outros iluminadores, para os quais não estabelecemos nenhuma ligação/identificação, por não haver matéria de análise suficiente que satisfaça o cotejo e a determinação. Portanto, deixamos enquanto autores desconhecidos, aqueles que realizaram todas as cercaduras e iniciais de prólogo, as iniciais a cores e ouro da CFG e da VFJC, e as iniciais a cores do LVBM, da CGEP e da VFJC. Apadrinhar a teoria que liga, no mínimo, a três desses indivíduos, manuscritos que distam temporalmente entre si cerca de quarenta anos (o LVBM terminado entre 1430 e 1440, tal como a CGEL, o LCLE e o LVBV; e a CGEP e a VFJC, entre 1460 e 1466, tal como a CFG e a CDDM, estas entre 1460 e 1470), implica admitir que, pelo menos nesse período, com ou sem interrupções, o trio de artesãos esteve ao serviço da corte régia. Poderão ter estado unicamente dedicados à produção livreira, ou circular por outros departamentos da administração do reino, como sabemos ter sido o caso de um colega seu, e colaborador

---

<sup>34</sup> No século XV, na sé de Évora, pagou-se “(...) xx soldos a hũu escrivam d’el rei por duas cartas d’el rei (...)”, em Bernardo João da Silveira de Vasconcelos e Sousa et al., Livro de despesas do Prioste do Cabido da Sé de Évora, in *Cadernos da Faculdade de Letras*, n.º 16, Conselho Directivo da Faculdade de Letras, Lisboa, 1981. Na segunda metade do século XV, dois escrivães da livraria receberam 7 mil e 600 reis, a expensas de D. Afonso V, *como sempre acontecia*, segundo o Título das ordinarias de todo o Reyno de Portugal, que el Rey sempre paga a sua custa, in Jacinto Leitão Manso de Lima, *Registros dos Reys de Portugal, 1729-1738*. Estes dois assentamentos refletem duas situações importantes: primeiro, a grande mobilidade dos escrivães do rei dentro e fora da corte régia, ou da administração central, como já havíamos falado, e por outro, e mais relevante, o patrocínio direto por parte do rei a dois destes artífices, justamente no período de feitura do conjunto de códices mais recentes do grupo. Talvez fosse, e.g., o nosso iluminador 3 da CGEL, e copista/iluminador da CDDM e da CFG, e de acordo com as referências de Sousa Viterbo, o capelão e iluminador dos livros de D. Afonso V, um dos escrivães mencionados. Sousa Viterbo, *A livraria real especialmente do reinado de D. Manuel*, in Sep. *História e Memórias da Academia Real da Sciencias de Lisboa, Nova Série, Classe de Sciencias Morais*, t. 9, pt. 1, Typ. da Academia, Lisboa, 1902; *A cultura intelectual de D. Affonso V*, Off. Typ. Calçada do Cabra, Lisboa, 1904; e *Calígrafos e iluminadores portugueses: ensaio histórico-bibliográfico*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1916.

<sup>35</sup> Vide esquema explicativo dos iluminadores do grupo e códices e suas relações com os copistas, no capítulo 5.

no LCLE, o já citado escrivão João Gonçalves<sup>36</sup>. Muito participativo neste grupo de códices, esteve sempre, em paralelo, muito ativo na Chancelaria régia. Estes escribas terão sido companheiros de mester no *scriptorium* de corte, ou em espaço afim, mais ou menos comunicante com os demais serviços administrativos.

Carolina Ferro, na obra, *A livraria de D. Duarte (1433-1438) e seus livros em linguagem*<sup>37</sup>, afiança, não indicando as fontes, que a biblioteca de D. Duarte se localizava no seu palácio e que estava aberta aos membros da corte. Calculamos que esta afirmação seja simplesmente dedutiva, sustentada nos conhecidos propósitos educativos de D. Duarte. Embora no Paço do Castelo de S. Jorge não haja informação de ter existido, anteriormente à fundação da biblioteca real de D. Afonso V, algum sítio reservado aos livros do rei e respetiva manufatura, no Paço de Sintra sabe-se, pelas palavras de D. Duarte, no seu *Livro dos Conselhos*, que aí havia casas destinadas aos escrivães, sem, no entanto, especificar a categoria de funcionários da escrita que as ocupavam. Partimos do pressuposto que, os homens que nestes manuscritos laboraram, teriam de se apresentar ao serviço em obediência a um quadro normativo conforme com os demais departamentos da administração pública, e dentro de espaço(s) físico(s) cuja designação e localização específicas, para os cargos em causa (escrivão dos livros, iluminador, etc.), permanece uma incógnita.

Alguns destes escrivães e iluminadores teriam morada na corte régia. “(...) *E que os seus scprivaães pedem pousadas e que lhes dem palhas e roupas E que ereẽs constrangidos pollos corregedores que lhas deseẽs sem djnheiros., (...) a esto uos Respondemos (...) E quanto ao terceiro sobre razam da palha e roupa e pousadia dos scpriuaães que se guarde a hordenaçom sobre esto facta e assy mandamos que se faça (...)*”<sup>38</sup>. Outros não teriam esse privilégio, mas a pousada seria em Lisboa. No entanto,

---

<sup>36</sup> Chegámos ao nome deste copista através do estudo paleográfico comparativo que fizemos o códice alcobacense 451 que em nota de margem de pé identifica para determinado número de fólios a autoria de João Gonçalves, escrivão d’El-Rei. Vide Aires Nascimento, *As livrarias (...)*, 1993; *Manuscritos (...)*, 2006, *Ler contra o tempo (...)*, 2012; e *O scriptorium (...)*, 2018. “*Patronage, princely and royal libraries: (...) Some of these families would even employ their own illuminators as part of their household. (...) It is not surprising to find less original illuminators making use of secondary sources for their illustrations (...) Sometimes the pictures in one manuscript could serve directly as the models for a copy (...)*”, em Nigel Throp (introd.), *The glory (...)*, 1988, p. 18.

<sup>37</sup> Carolina Ferro, *A livraria de D. Duarte (1433-1438) e seus livros em linguagem*, in *História e Cultura*, Franca, vol. 5, n.º 1, 2016, p. 129-149.

<sup>38</sup> João Alves Dias (ed.), *Chancelarias portuguesas: D. Duarte (...)*, vol. I, Tomo II, Documento [995] de abril de 1436, 1998.

não esqueçamos que Portugal, na primeira metade do século XV, era um reino constituído por várias cortes: a do rei e a dos infantes, cada qual com grande “*autonomia política, administrativa e até cultural*”<sup>39</sup>. A pousada para escrivães e/ou os locais onde desempenhavam as suas atividades seriam, naturalmente, disponibilizadas nos paços de todos os príncipes de Avis, enquanto ofício indispensável que era ao funcionamento destas casas senhoriais. O texto do *Livro da Virtuosa Benfeitoria* foi terminado pelo Infante D. Pedro, entre 1428 e 1429, quando este regressou da viagem de dez anos que fez pela Europa, e ao que se pode depreender pelo que deixou escrito no próprio texto, tudo indica que acabou a composição no seu Paço de Penela. Pelas conexões que estabelecemos entre o LVBV e o LVBM poderíamos considerar concebível que, transcrição e iluminura pudessem, igualmente, ter sido levadas a cabo no Paço do Infante, no entanto, não há notícia de espaços para escrivães nesse palácio (mas ainda assim que seja de todo crível que os houvesse, como dissemos).

A questão ficaria por aqui, não fosse termos utilizado como fonte deste estudo, a edição das *Ordenações Afonsinas*, e termos dado com as imagens dos fólios de abertura, dos códices 13 e 14, da Torre do Tombo, cujas partes que nos interessam foram datadas, sem certeza, da segunda metade do século XV. Não obstante propomos que a mão que redigiu estes documentos foi a mesma que transcreveu o LVBV e o fólio que introduz o LO, dentro do LVBM, i.e., o copista e o iluminador 1 da CGEL. Neste caso empregou a escrita cursiva e desenhou e pintou as suas características capitulares filigranadas. Esta dedução liga os dois LVB à Chancelaria régia, na pessoa deste oficial, e potencialmente, mas não em absoluto (pois a circulação desta gente fora dos domínios da corte régia era uma realidade), a Lisboa e ao *scriptorium* régio (ou locais afins).

Já no tocante aos horários de trabalho destes profissionais, eles seriam regulados pelas horas de luz e condições de luminosidade dos espaços<sup>40</sup>. Um regimento dos contos dentre finais do século XIV, princípios do século XV mostra que neste serviço o horário estava bem definido, regido, como é lógico, pelas horas de sol: “(...) *daqui en diante sse uenha... esses contos que em cada hũa tanto que for orra de prima sejam todos... as*

---

<sup>39</sup> Rita Costa Gomes, *A corte (...)*, 1995; e *The making (...)*, 2003.

<sup>40</sup> Armando de Carvalho Homem, *Percursos na burocracia régia séculos XIII a XV*, in *A memória da Nação*, 1991, p. 403-423.

*dictas contas E nom partem dos contos as dez oras no ueram E no jnuerno... as oras pera continuadamente obrarem em seus ofiços (...)*<sup>41</sup>.

A gigantesca intervenção reformuladora aos arquivos nacionais, conhecida por *Leitura Nova*, foi profícua em registos de procedimentos e materiais empregues. Pensamos poder chamar a nós um, em especial, relacionado, precisamente, com a adjacência de setores congéneres, e que arriscamos afirmar terem existido identicamente, até cem anos antes: D. João 3º, em alvará de 1529, ordenou a Tomé Lopes que entregasse ao guarda-mor Fernão de Pina “(...) *a dita casa da dita Torre do Tombo e a lyuraria com todos os lyuros e escprituras que nella estiveram e ouver e que estavam a vosso cargo e todas as que fora da dita Torre e livraria teverdes (...)*”<sup>42</sup>, o que parece indicar uma separação física da *Torre*, arquivo, e da *Livraria*, embora houvesse uma proximidade entre serviços, o que também se depreende do assentamento de que, na mesma altura, deram 400 réis a Miguel Costa para despesas *meudas* do carpinteiro e *guarniçam da casa da leitura*, mais 40 réis de cal para cair a casa dos *escrivães* e 360 réis para as fechaduras dos armários dos *escrivães da leitura*. Pelo feitio dos armários, mesas e estantes dos referidos *escrivães*, pagaram-se ainda a Bartolomeu Dias, 2 300 réis<sup>43</sup>.

Os artesãos que serviram na produção destes códices terão dividido os mesmos ambientes de trabalho, mas bem mais do que isso, terão partilhado as mesmas diretrizes, as mesmas regras, que surpreendentemente se uniam a um grau de liberdade criativa notória que resultava numa grande versatilidade organizacional. Apesar de terem, obviamente, seguido algumas orientações, no mínimo, impostas pelo encomendante, e que derivavam, de igual modo, dos influxos externos ao meio da corte, nacionais e internacionais, a construção artística que se espelha na decoração menor denuncia, por um lado, autonomia individual, e por outro uma colagem a modelos que eram reproduzidos de forma reiterada. E esta continuidade artística e operativa verificada a partir do exame aos códices, refletiu-se num período, o qual estudámos, e que alcança mais de dois terços do século XV. É interessante perceber que, durante pouco menos de cem anos, modos de fazer e padrões decorativos se mantiveram quase intactos, num mesmo centro de produção do livro iluminado, ou de produção do livro, *tout-court*. A

---

<sup>41</sup> Virgínia Rau, *A Casa dos Contos (...)*, 2009.

<sup>42</sup> José Pereira da Costa, *Livro das Ilhas (...)*, 1987.

<sup>43</sup> *Idem*.

*sobrevivência* de, pelo menos, três artistas, durante quatro décadas, demonstrando, principalmente um deles, em qualquer dos extremos temporais do nosso estudo, uma participação assídua nos ciclos produtivos que se desenrolaram, é disso prova: de um apego ao conhecido, em detrimento da abertura à novidade. No entanto, não podemos deixar de novamente sublinhar, num cenário que assim descrito pode dar a sensação de ter sido demasiado disciplinado e monótono, a independência de ação destes artesãos; tanto em termos da originalidade e da inventividade, cujo produto técnico e estético nos permite hoje realizar um estudo comparativo com tamanha profundidade; quanto no que concerne à organização do trabalho em si. Por várias vezes os *vimos* livres para introduzir uma ou outra variante particular, nos modos de fazer, desde a execução propriamente dita, até à operacionalização dos procedimentos. Nesta última, em particular, verificámos uma inesperada acumulação de funções num único indivíduo. Afastámos, portanto, de pronto, o ideal de *scriptorium*, onde todas as tarefas eram individualizadas e estavam perfeitamente distribuídas, de forma estanque. Neste meio cortesão de manufatura do códice tardo-medieval, era, segundo cremos, o mesmo artífice que, além de justificar e regrar a página, como vimos no ponto precedente, copiava o texto, rubricava, corrigia, caligrafava, decorava essas letras mais faustosas e, muitas vezes também iluminava.

Acreditamos que o panorama a reter será o de um grupo pequeno e restrito de mestres nas artes da escrita e da iluminura que muito colaboraram uns com os outros e, como é natural, se influenciaram mutuamente. Parece-nos, portanto, não ter havido lugar à separação e à hierarquização de posições dentro do hipotético *scriptorium* (ou local afim), sem embargo de, em algumas ocasiões, uma ou outra tarefa menos exigente, poder ter sido entregue a alguém artisticamente menos hábil e experimentado. Aqui o estabelecimento de eventuais relações com a restante máquina administrativa, nomeadamente no âmbito do recrutamento desses ajudantes menos qualificados, seria muito relevante para o estudo. Contudo, não é para já exequível, por extravasar o domínio desta investigação. O que afirmamos é que estes escrivães/iluminadores tomariam conta do trabalho que lhes era destinado – talvez por ordem direta do encomendante – quase *de fío a pavio*, tendo ocorrido, com regularidade, colaboração entre companheiros de ofício, em prejuízo da supervisão de um qualquer superior hierárquico, ou chefe de atelier<sup>44</sup>. Assim também se compreenderá melhor a importante independência de que gozavam,

---

<sup>44</sup> Poderíamos sustentar melhor esta afirmação com um estudo paleográfico comparativo às emendas e às notas, dentro de cada códice, e entre códices, que por ora não foi possível concretizar.

sem menosprezo do quadro normativo geral que delimitava a sua ação, e que emanaria em boa parte do próprio monarca ou do mandatário, fosse ele, ou não, o rei, bem como das bastante hegemónicas tendências da época.

Por fim, as notas e as sinalefas contam-nos menos acerca dos modos de fazer e mais sobre a história de vida, sobre o percurso destes códices. Como temos vindo a mencionar desde os capítulos anteriores, os manuscritos do grupo que, segundo a historiografia, terão saído cedo da corte portuguesa, para fora do país, não tendo regressado jamais, são a CFG, o LCLE, o LVBM, e a VFJC. Contêm um reduzido número de notas e sinalefas, o que sustenta a ideia de que viajaram para locais onde não se falava a língua portuguesa, nomeadamente, Espanha e França. A CFG abandonou a corte assim que foi terminada, quiçá para oferecer a um ascendente de D. Fernando I, Duque de Calábria, o seu bisavô, Afonso V de Aragão, o Magnânimo, ou o seu avô, D. Fernando I de Nápoles. Notas e marcas de posse dos séculos XVII e XVIII localizam, por essa altura, o códice em Espanha, onde foi ou esteve na iminência de ser sujeito à censura da Inquisição. Ainda no século XVIII viajou para Paris<sup>45</sup>. O LCLE terá chegado a Espanha por intermédio de D. Leonor de Aragão, e pela ação de Carlos V, terá saído da biblioteca dos reis aragoneses de Nápoles para França. O LVBM poderá ter sido conduzido a Espanha pelo Condestável D. Pedro e aí ter-se-á conservado até à atualidade. A VFJC terá deixado Portugal, logo após a conceção, sendo que a cópia anterior desse texto, que fez parte da livreria de D. Duarte, foi um dos testemunhos que por cá ficou, embora hoje esteja perdido<sup>46</sup>. O LVBV é um caso curioso de permanência em Portugal com marcas de uso praticamente inexistentes. No tempo de D. Duarte e D. Pedro pouco ou nada se comentou em ambos os LVB, apesar de o próprio D. Pedro afirmar no texto, que além dos príncipes, a obra era para ser lida na corte régia, pelas gentes da corte, em leitura privada ou preferencialmente coletiva, como se sabe pelos cronistas Zurara e Pina que se fazia desde tempo de D. João I, e se praticou também durante a regência de D. Pedro<sup>47</sup>. É provável que ao menos o LVBV tenha ficado na biblioteca régia até ao reinado de D. Manuel I, ou de D. João III<sup>48</sup>. A CDDM apresentou-nos história de um manuscrito que

---

<sup>45</sup> Vide subponto 2.3. do Estado da Questão.

<sup>46</sup> José Pereira da Costa, *Livro das Ilhas (...)*, 1987.

<sup>47</sup> Idem, cf. Esteves Pereira, *Crónica da tomada (...)*, 1915.

<sup>48</sup> Idem.

não se afigura tenha sido levado de Portugal, mas tenha sido alvo de mão(s) censória(s). Depois de ter estado na corte régia por cerca de cinquenta anos, foi propriedade da Casa dos Lopes de Meneses e não se sabe quando, nem como, voltou à Torre do Tombo<sup>49</sup>. Com grande manuseio após a conceção temos a CGEL que também se manteve na livraria da corte régia até meados do século XVI. A CGEP, apesar de ter saído logo depois de concluída, pela mão do Condestável D. Pedro, em direção à Catalunha, voltou à pátria depois da morte do desafortunado rei de Aragão (†1466). Terá partilhado a biblioteca régia com a CGEL, durante algum tempo, onde foi bem mais anotada do que a *Crónica de 1344* lisboeta. Depois integrou a livraria do Cardeal Mazarino que mais tarde foi incorporada na Biblioteca Real de Paris.

#### **7.4. Os dados laboratoriais: a cor e a qualidade da tinta como testigo de magnificência**

Tentando reconstituir o que terá sido a preparação das tintas e os usos que lhes eram dados, na escrita e na decoração dos manuscritos de corte, escribas (que muitas vezes acumulavam a função de iluminador) e iluminadores produziam tintas de escrita do tipo metalogálicas, com preferência pelo sulfato de ferro (i.e., ferrogálicas). O local de obtenção da matéria-prima e o método de transformação variava, mas não consideravelmente, o que aponta para fornecimentos diferentes, mas não necessariamente fornecedores, ou pontos de fornecimento diferentes (considerando que, em tratando-se de matérias naturais, essa diversidade lhe era intrínseca); e para uma maneira de fazer sustentada na experiência que pouco se respaldaria em receitas fixadas em suporte escrito, mas antes no saber, com base na oralidade que era passado de mestres a aprendizes. As próprias medições seriam feitas *a olho*, e dentro de um procedimento tão recorrente, que as mencionadas oscilações na composição são, na maioria dos casos, mínimas. Por outro lado, é crível que a mesma tinta fosse usada intermitente e indiferenciadamente ao longo da cópia, pelo acesso a vários potes com tintas, mais ou menos distinguíveis. E desta atuação comungam os três manuscritos avaliados. Mas no *scriptorium* régio, os escrivães, tanto podiam fabricar as tintas de escrita que usavam, quanto comprá-las. Acreditamos, contudo, que o primeiro método seria o costumeiro<sup>50</sup>. Porém há registos de materiais

---

<sup>49</sup> Idem.

<sup>50</sup> Maria José de Azevedo Santos, *Da visigótica (...)*, 1989.



adquiridos, se bem que para a Chancelaria, mas que pensamos não divergisse muito do que se passava no *scriptorium*. Uma carta de quitação do tesoureiro-mor, dentre os anos de 1424 e 1430 fala claramente de tinta de escrita<sup>51</sup>. Outra carta de quitação, já de 1521<sup>52</sup>, relata a receção pelo recebedor da Chancelaria de várias canadas de tinta solicitadas pelos escrevães. Seria a Chancelaria, na pessoa do dito recebedor, o ponto de chegada e distribuição dos materiais necessários à produção de documentos e livros da mais diversa a espécie. Porém na quitação do dito tesoureiro-mor, cerca de cem anos antes, deparámo-nos com diverso proceder. Os produtos *pera livros* chegavam-lhe por intermédio de diferentes oficiais régios, ou diretamente de ateliers de rua: “(...) *em o quall tempo sse mostrou que ell Reçeebo de desuáirados almoxarifes e Recebedorês E ofiçiães nossos E rrequeredores moores de pedidos E ssacadorês delles E t~iradorês de dizimas de crelizias E cumunas de Judeus E mouros E de outras pessoas dos nossos Reignos per desuáiradas gíssas (...)*”<sup>53</sup>. Concluímos que no *scriptorium* quando os materiais, nomeadamente as tintas de escrita, vinham de fora, eles podiam chegar a partir de diferentes fornecedores e através de diferentes canais (de acordo, eventualmente, com a vontade do mandatário).

Quanto às tintas para iluminar, o trabalho em programas decorativos menos diversificados, como os da CDDM e do LVBV, denotaram uma menor multiplicidade de tintas do que aquelas introduzidas na CGEL, que requereu a dedicação de três iluminadores, cada qual com o seu estilo e técnica identificativos, porém dentro de um conjunto ornamental uno. Paletas mais monótonas, nos dois primeiros códices, combinaram com dois programas decorativos mais limitados, do ponto de vista da abundância e da inventividade e semelhantes entre si: cercadura de início de prólogo e iniciais a cores, com ou sem filigrana, com ou sem ouro, pelo meio do texto. Essa reduzida inovação cromática e decorativa, nas espécies ornamentais analisadas, reflete-se numa reiteração na escolha dos pigmentos principais e na conceção da tinta. Julgamos até que as fórmulas menos complexas aplicadas na CGEL foram aquelas empregues também na CDDM e no LVBV.

---

<sup>51</sup> João Alves Dias, *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte*, vol. II, Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1998-2002, p. 9.

<sup>52</sup> Paulo Drumond Braga, Fornecimentos de pergaminho, papel e tinta a diversos serviços da administração (fevereiro de 1521), in Sep. *Revista Portuguesa de História*, t. XXIX, Coimbra, 1994, p. 8.

<sup>53</sup> João Alves Dias, *Chancelarias Portuguesas: D. Duarte (...)*, 1998-2002, p. 9.

Uma notável homogeneidade intra e intermanuscrito foi detetada a este nível, com azurite e branco de chumbo, nos azuis; com malaquite e branco de chumbo nos verdes; com vermelhão nos vermelhos; e mínio nos laranjas. Há uma uniformidade, tendo em conta as mesmas linhas confrontativas, no possível esmaecimento dos azuis com ocres ou terras, no aditamento de amarelo à malaquite, e na intensificação dos laranjas com vermelhão. No tocante às lacas, parece-nos ter existido algum favoritismo do pau-brasil, corante muito em voga neste período. O processo de transformação do corante num pigmento-laca afigurou-se o mesmo, ou idêntico, com recurso insistente, a um sulfato, em princípio, de cálcio.

A categoria e o grau de criatividade dos componentes da iluminura, ditaram a quantidade e a qualidade das variantes, sendo que parece, efetivamente, ter existido normas de execução, não só no plano mais básico da *direta* aplicação da cor, como azurite ou malaquite, e.g., mas também em práticas mais complexas, como a precipitação de corantes orgânicos. Os violetas e os amarelos, apenas analisados na CGEL, tornaram a dar ênfase a uma provável omnipresença do citado sal metálico (sulfato de cálcio) na preparação dos pigmentos-laca. Dentro deste manuscrito, apercebemo-nos de uma tendência para misturas mais intrincadas, por parte do iluminador 1; um decrescente emprego de pigmentos orgânicos do iluminador 1 para o iluminador 3; e no caso deste último, maior escassez do componente orgânico, sobretudo, quando desenvolve o menos aparatoso repertório vegetalista. Por outro lado, é importante frisar o que terá sido uma predileção por corantes de origem vegetal: a gonda ou lírio-dos-tintureiros, nos amarelos; o pastel-dos-tintureiros, nos violetas e nos azuis; o pau-brasil para os vermelhos e rosas, tal como a possível presença da garança ou ruiva-dos-tintureiros. Todos eles, à exceção do pau-brasil (que é muito fugaz se exposto à luz do sol, e por isso, em pintura, reservado à iluminura), eram amplamente usados também em tinturaria, como facilmente se pode depreender da terminologia. Acresce que pertencia à coroa, na pessoa do Infante D. Henrique, o monopólio da produção e da comercialização do pastel, o único anil usado na Europa ocidental antes da grande abertura das rotas comerciais a Oriente<sup>54</sup>. Paralelamente importava-se pastel da Flandres, como nos confirma, por exemplo, uma carta de quitação de 1496. Mais uma vez os pontos de origem e os canais de acesso nunca são exclusivos. Debaixo da alçada de D. Henrique estavam tantas outras matérias-primas

---

<sup>54</sup> Vide nota de rodapé n.º 39 deste capítulo.

essenciais às artes da escrita e da iluminura, uma delas muito citada durante a investigação, a goma-arábica. Outras eram a urzela, o sangue-de-dragão, e a goma-laca, todas importadas das ilhas atlânticas e do Norte e da costa ocidental de África. Assim sendo ser-nos-á lícito sugerir, no que diz respeito aos corantes orgânicos, alguma relação entre o tingimento de tecidos e a pintura, dentro da corte régia? A existência de um aproveitamento inteligente de uma mesma produção de pigmentos-laca para ambos os ofícios? É uma questão que deixamos em aberto por não termos por ora como a confirmar ou infirmar, apesar de julgarmos ser uma conjectura plausível. Conquanto regras eram estabelecidas pela instituição das guildas, ou confrarias de mesteres, justamente para regulamentar as profissões e impedir abusos de vária ordem, entre os quais o fabrico e venda de produtos afins, por mais do que um mester; sabe-se, e.g., que o pai do pintor renascentista Tintoretto produzia pigmentos, tanto para tintura de tecidos, quanto para pintura<sup>55</sup>. Seja como for, aquilo que, neste momento, temos condições de afirmar é que podemos vislumbrar uma unidade genérica ao nível das operações – falemos nós de produção interna ou de solicitação externa dos materiais (embora, de um modo geral, tendamos mais para a primeira, mesmo por causa da ideia sempre presente de uniformidade de procedimentos) –, para o grupo de artífices, quer em relação à cópia do texto, quer no tocante à decoração dos fólhos. Essa identidade, ou essa raiz comum desdobrava-se, amiúde, em variantes que partiam da individualidade de cada um dos artistas, e que espelham, por essa razão, métodos de trabalho flexíveis, que toleravam desvios, mas que, na verdade, nunca colocaram em causa a matriz de produção. Esta circunstância poder-se-á compreender melhor ao entendermos este grupo de artesãos, inseridos numa organização profissional plana, com nenhuma, ou quase nenhuma hierarquização. Um grupo coeso de artesãos, que estiveram ao serviço da coroa, no decurso de várias décadas, partilhando saberes, influenciando-se mutuamente e, muito afeitos à tradição, recolocando em prática diretrizes de trabalho. Julgamos que alguns deles se mantiveram nas funções de transcrição e ornamentação de manuscritos, quais veteranos de ofício, durante a totalidade do período considerado, i.e., durante mais de 40 anos.

---

<sup>55</sup> Vide Carlo Ridolfi, *The Life of Tintoretto and his children Domenico and Marietta*, Pennsylvania State University, Philadelphia, 1984; Guillaume Cassegrain, *Tintoret*, Hazan, Paris, 2010; e Robert Echols, *Tintoretto: Artist of Renaissance Venice*. Yale University Press, 2018.

## 7. Conclusão

Chegámos ao fim de uma das mais longas, tortuosas, exigentes e compensadoras missões da nossa vida. Quando em 2013 partimos da ideia de estudar estes oito códices estávamos muito longe de imaginar os caminhos que se abririam diante nós e que seguiríamos sem hesitar, ainda que, de início, parecessem com fraca probabilidade de se consumar, ou até de aproveitar à investigação. A integração, num mesmo projeto, de cinco diferentes disciplinas, redundou em cinco diferentes formas de enfrentar dificuldades inerentes à sua efetivação. Ainda que próprias e, por isso, adaptadas a cada situação, sentimos na concretização de todas elas obstáculos que condicionaram, em certa medida, os resultados, mormente a disponibilidade para a consulta de todos os intervenientes e a nossa especialização nas áreas do saber envolvidas que, à partida, não estava adquirida num grau experiente. Assim sendo, o encadeamento das ações de pesquisa que, de princípio, projetámos mais teórico, centrado na História da Arte e na História, foi-se movendo lentamente para um campo mais prático e exato, das ciências adjetivadas duras. Como tantas vezes mencionámos, ao definir as linhas investigação e a metodologia que as susteve, o processo heurístico por nós adotado desenrolou-se sempre no sentido do concreto, do experiencial, do empírico, do pragmático. Sem nunca deixar, contudo, de se escorar, de se complementar, na vertente teórica: a História e, especialmente, a Historiografia portuguesa, em consonância com as mais atuais práticas científicas, nomeadamente em História da Arte. Na realidade, no começo, não planeámos enveredar por uma inquirição tão sectorizada por áreas do conhecimento, ligadas, bem entendido, ao estudo do códice medieval; nem tão interdisciplinar, como acabou por se consumir. Referimo-nos, acima de tudo, à paleografia e à química (coadjuvada pela estatística) que inusitadamente, mas naturalmente, se impuseram num segundo momento da investigação. A observação à componente artística seria, a princípio, o foco e a peça central de todas as deduções e comprovações. Resultaria, temos hoje consciência, num tratamento do assunto absolutamente deficitário e parcial. Por essa razão mudámos o rumo da pesquisa, e colocámos ao serviço da confirmação ou refutação da hipótese de partida – a existência de um *scriptorium* de corte desde D. João I ou D. Duarte, no qual tiverem origem os oito manuscritos em análise – a Codicologia, a Paleografia, a Química, a História da Arte, e a História. Só esta *amálgama* de disciplinas e suas potencialidades silogísticas nos levaria, como de facto levou, a estabelecer novo fundo e nova ordem de questionamento. Se perguntar por uma origem comum destes manuscritos era o cerne do quesito, havia outras

perguntas às quais devíamos e poderíamos responder, e que no seu entorno gravitavam: *O quê? (Para quê?), Quem? (Para quem?), Quando?, Onde? e Como?*. As duas primeiras foram, na contemporaneidade, amplamente debatidas, desde logo, nas edições críticas aos textos, mas também em variadíssimas obras sobre cultura e literatura medievais, em catálogos de manuscritos iluminados, de exposições, etc. Ou não fosse este período da nossa história, o da *Ínclita Geração*, um dos mais apaixonadamente discutidos. Quanto às sobranças, tocando aqui e ali necessariamente nas primeiras, tentámos responder-lhes o mais inteiramente possível através de um cruzamento multidirecional dos dados.

Oito códices tardo-medievais, laicos e iluminados, testemunhos únicos que, do género, chegaram até nós, foram, como é sabido, o objeto de estudo desta investigação. A palavra de ordem nesta conclusão, por traduzir perfeitamente a realidade destes manuscritos é uniformidade, tanto ao nível físico quanto ao nível material. O chamado *ar de família* que se deteta num primeiro olhar confirmou-se em toda a linha, desde o que pudemos inferir a propósito das encadernações primitivas, da decoração grande e pequena, e até de alguns dos materiais empregues, nomeadamente no que concerne as tintas de escrita e de iluminura. Foram também inferidos fenómenos importantes de continuidade: a manutenção dos mesmos indivíduos, dos mesmos métodos e dos mesmos modelos. Trabalho polivalente e cooperativo com considerável grau de autonomia individual seguindo, porém, determinadas linhas matrizes, produto de um labor entre pares, sempre em vista à homogeneidade dos resultados. Ligações, diríamos nós lógicas, foram comprovadas entre manuscritos que dividiram datas de conceção, encomendantes e conseqüentemente os mesmos artesãos. A obtenção dos materiais, a sua circulação e as conexões a este respeito com a Chancelaria régia foram informações igualmente perscrutadas, neste caso com recurso maioritário a fontes bibliográficas. Advogamos, portanto, que estes manuscritos foram elaborados num só espaço, ou espaços contíguos, estabelecidos, ou não, propositadamente para o efeito, em íntima comunicação com os serviços administrativos da coroa, duas zonas, talvez não tão diferenciadas entre si, por onde circulavam os multifacetados funcionários do rei. E tudo culminou então, na constatação da tese da qual partimos: a produção destes códices, não obstante partisse do desejo, tanto do rei, quanto dos príncipes acreditamos que era centralizada na corte régia e no dito *scriptorium*, ou espaço(s) destinado(s) para o efeito que cremos existiu(ram) desde o reinado de D. João I.

Contudo muito ficou ainda por fazer num trabalho que dificilmente algum dia estará terminado (se é que poderemos dizer isto de qualquer outro). As limitações que obstaram à investigação constituem novas oportunidades de pesquisa, e.g., no que se refere às análises laboratoriais que foram realizadas apenas a três manuscritos. Por outro lado, toda a pesquisa levada a cabo, os respetivos resultados e sua interpretação serão por certo alvo de confirmação, refutação, reapreciação, reformulação, etc., dentro do processo natural de construção do conhecimento, neste caso, do conhecimento histórico e histórico-artístico.

Da prometida fusão entre os informes quantitivistas e comparatistas que emanaram da investigação e o lado historiográfico, teórico da questão extraímos um panorama global que revelou oito códices iluminados de corte símbolos da afirmação, da legitimação e da sacralização messiânica da primeira centúria da dinastia de Avis. Refletem o espelho dos príncipes, fundado no cultivo do comportamento virtuoso e aplicado no ensinamento pelo exemplo. Mas se estas conceções podiam rasar o intangível, na prática, os mecanismos que faziam girar a máquina do Estado, convertiam os valores proclamados naquilo que mais próximos da realidade eles poderiam estar, através da criação de instrumentos materiais e imateriais ao serviço de uma política propagandística e doutrinária. Um desses instrumentos educativos foi, sem dúvida, o livro, sobre todos o iluminado, pelas suas excelsas qualidades ostentativas, ilustrativas e mnemónicas. A matéria que o conforma, objeto do estudo que agora encerramos, é produto, e por isso, testemunho vivo, segundo cremos ter demonstrado, do espírito de unidade que, no século XV definiu um projeto de nação idealizado pelos seus líderes máximos.

## **FONTES MANUSCRITAS**

### *Portugal*

#### **Lisboa**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)

*Crónica de D. Duarte de Meneses*, Manuscrito Livraria 520.

Academia das Ciências de Lisboa (ACL)

*Crónica Geral de Espanha de 1344*, Manuscrito 1 Série Azul.

#### **Viseu**

Biblioteca Municipal de Viseu (BMV)

*Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Manuscrito Cofre nº 12.

### *Espanha*

#### **Madrid**

Biblioteca do Escorial ~~em Madrid~~ (BE)

*Vida e Feitos de Júlio César*, Manuscrito Q-I-17.

Biblioteca da Real Academia de História de Madrid (BRAHM)

*Livro da Virtuosa Benfeitoria*, Manuscrito cota 9/5487.

### *França*

#### **Paris**

Biblioteca Nacional de França (BNF)

*Crónica dos feitos da Guiné*, Manuscrito português 41.

*Crónica Geral de Espanha de 1344*, Manuscrito português 9.

*Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela*, Manuscrito português 5.

## **FONTES IMPRESSAS**

*Alguns documentos do Archivo Nacional da Torre do Tombo acerca das navegações e conquistas portuguesas (...)*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1893.

AMADO, Teresa (ed. crítica e notas), *Crónica de D. João I / Fernão Lopes*, 1ª ed., INCM: Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, 2017.

*Arquivos de História da Cultura Portuguesa*, Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos de Psicologia e História da Filosofia, vol. 4, 1972.

BAIÃO, António (rev. e pref.), *Asia de Joam de Barros: dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do oriente*, 4ª ed., Dec. I, Liv. II, cap. II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1932.

BARBOSA, João Morais (actualização ortográfica, introd. e notas), *Leal conselheiro / D. Duarte*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

BASTO, Artur de Magalhães (pref. e notas), *Livro Antigo de cartas e provisões dos senhores reis D. Afonso V, D. João II e D. Manuel I*, do Arquivo Municipal do Porto, Câmara Municipal, Porto, 1940.

*Bibliografia geral portuguesa: século XV*, Academia das Ciências de Lisboa, Imprensa Nacional, Lisboa, 1944.

BOURDON, Léon (trad. et notes) et al., *Chronique da Guinée (1453) / Gomes Eanes de Zurara*, Chandeigne, Paris, 2011.

BRAGANÇA, José de (notas, glossário e introdução), *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné, segundo o manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris. Modernizada*, 2 vols., Porto, 1937.

CALADO, Adelino de Almeida (ed. crítica, introd. e notas), *Livro da virtuosa benfeytoria / Infante D. Pedro / [colab.] Frei João Verba*, Universidade de Coimbra, 1994.

CASTRO, Maria Helena Lopes de, *Leal Conselheiro / Dom Duarte*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1999.

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego Catalán, *Crónica General de España de 1344, preparada por Diego Catalán y Maria Soledad Andrés*, Gredos, Madrid, 1971.



*Catálogo da importante e copiosa biblioteca dos Marquezes de Castello Melhor: cujos livros serão vendidos em hasta pública, tendo a venda começo o mais brevemente possível*, Typographia Editora Mattos Moreira, Lisboa, 1878.

CHAVES, Álvaro Lopes de (introd. e transcr.) et al., *Livro de apontamentos (1438-1489): códice 443 da Collecção Pombalina da B. N. L.*, INCM, Lisboa, 1984.

*Chronica do Descobrimento e Conquista da Guiné, pelo chronista Gomes Eanes de Azurara, fielmente trasladada do manuscrito original contemporâneo, que se conserva na Biblioteca Real de Paris e dado pela primeira vez à luz por diligência do visconde de Carreira, precedida de uma introdução, e ilustrada com algumas notas pelo visconde de Santarém*, J. P. Aillaud, Paris, 1841.

*Chronica do serenissimo principe D. João / escrita por Damião de Goes*, Real Off. Da Universidade, Coimbra, 1790.

COELHO, António Borges (org.), *Crónica do rei D. Duarte / Rui de Pina*, Presença, Lisboa, 1966.

COSTA, Mário Júlio de Almeida (nota de apresent.) e NUNES, Eduardo Borges (nota textológica), *Ordenações afonsinas*, 5 vols., Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

CROISILLE, Jean-Michel (trad. e comment.), *Histoire Naturelle : Livre XXXV / Pline l'Ancien*, Les Belles Lettres, Paris.

*Crónica do felicíssimo rei D. Manuel*, Ed. Nova, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1949-1955.

*Crónica do Condestabre de Portugal*, Ministério da Educação Nacional, Lisboa, 1969.

*Crónica Geral de Espanha de 1344, versão refundida, de cerca de 1460: cópia do ms. P por A. Nunes de Carvalho, ms. 160 Azul. Séc. XIX.*

DIAS, João José Alves (ed.), *Chancelarias portuguesas: D. Duarte*, Centro de Estudos Históricos, 3 vols. (4 Tomos), Lisboa, 1998-2002.

DIAS, João José Alves (ed.), *Chancelarias portuguesas: D. João I*, Centro de Estudos Históricos, 4 vols. (11 Tomos), Lisboa, 2004-2006.

DIAS, João José Alves e PINTO, Pedro (org. e rev.), *Cortes portuguesas: reinado de D. Afonso V: cortes de 1438, e cortes de 1439 e cortes de 1441-1447*, 1ª ed., Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014, 2016 e 2017.

DIAS, João José Alves, *Cortes portuguesas, reinado de D. Duarte, cortes de 1436-1438*, 1ª ed., Centro de Estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004.

DIAS, João José Alves (transcr.), *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte: Livro da Cartuxa*, Ed. diplomática, Estampa, Lisboa, 1982.

DINIS, António Júlio Dias, *Crónica dos feitos de Guiné / Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Lisboa, 1949.

*Documentos do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa: Livros de Reis*, Câmara Municipal, Arquivo Histórico, 1º, 2º e 3º vols., Lisboa, 1957-1964.

*Documentos e Memórias para a História do Porto*, Câmara Municipal do Porto, vol. 2, 5, 40, 194-.

*Histoire Générale de Paris, Collection de documents fondée avec l'appobation de l'Empereur para le Baron Haussman. Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Impériale*, tome I.

*Índice dos elementos para a história do município de Lisboa*, 1943.

*Inventário dos códices iluminados até 1500*, Distrito Lisboa, vol. 1, Ministério da Cultura, Biblioteca Nacional, Inventário do Património Cultural, 1994.

JOAQUIM, Manuel, *Notícia de vários documentos dos séc. XIII, XIV, XV, XVI, existentes no Museu Grão-Vasco*, Museu Grão-Vasco, Viseu, 1955.

KING, Larry (ed. diplomática), *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses / Gomes Eanes de Zurara*, 1ª ed., Universidade Nova, Lisboa, 1978.

KING, Larry, *Gomes Eanes de Zurara's "Crónica de D. Duarte de Meneses: a diplomatic edition with critical introduction linguistic study, and onomastic index*, Ann Arbor, Michigan, University Microfilms International, 1997.

*Leal conselheiro / D. Duarte, rei de Portugal*, 2ª ed., Atlântida, Coimbra, 1973.

*Leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda sella : fielmente copiados do manuscrito da Biblioteca Real de Paris / Rei D. Duarte*, Typ. Rollandiana, Lisboa, 1843.

*Leal Conselheiro o qual fez Dom Duarte; Seguido do livro da ensinança de bem cavalgar toda sella que fez o mesmorei o qual começou em sendo infante / Fielmente trasladado do manuscrito contemporaneo que se conserva na Bibliotheca Real de Pariz..., por J.-I. Roquette*, J.-P. Aillaud, Monlon e Ca, Pariz, 1854.

*Livro das Posturas Antigas*, Câmara Municipal de Lisboa, 1974.

LOPES, Fernão, *Crónica del Rei dom João da Boa Memória*, 2 vols., INCM, Lisboa, 1977.

MADAHIL, António Gomes da Rocha (org.), *Colectânea de Documentos Históricos*, Câmara Municipal, Aveiro, 1968.

MADAHIL, António Gomes da Rocha (ed.), *Documentos para o estudo da cidade de Coimbra na Idade Média*, in Sep. *Biblos*, 1933-1935.

MARQUES, F. Costa (selec. e anot.), *Leal Conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar toda sela / Dom Duarte*, 2ª ed., Atlântida, Coimbra, 1973.

MARQUES, F. Costa (selecção e anotações), *O leal conselheiro e livro da ensinança de bem cavalgar: notícia histórica e literária*, Clássica Ed., Lisboa, 1942.

MARQUES, João Martins da Silva (pub. e pref.), *Descobrimientos portugueses: documentos para a sua história*, 3 vols., Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1944-1971.

*Monumenta Henricina*, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, Coimbra, 1972.

NAVARRO, Alberto de Gusmão, *Arquivo de Documentos Históricos*, Lisboa, 1931.

NUNES, Eduardo Borges, (coment.) e Costa, Mário Almeida (apresent.), *Ordenações Afonsinas*, 5 vols., Cultura Portuguesa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

NUNES, Eduardo Borges e ALBUQUERQUE, Martim de, *Ordenações Del-Rei Dom Duarte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1988.

*Ordenaçoes do senhor rey D. Affonso V*, Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1792.

PARKINSON, Stephen, et al., *Crónica do Descobrimento e Conquista da Guiné: edição electrónica*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, Centre for the Study of the Portuguese Discoveries, Linacre College, Oxford, 1993.

PIEL, Joseph M., *Leal Conselheiro o qual fez D. Eduarte, Rey de Portugal e do Algarve e Senhor de Cepta*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto para a Alta Cultura, Livraria Bertrand, Lisboa, 1942.

PIEL, Joseph M., *Livro da Ensinança de bem cavalgar toda sela que fez El-Rey Dom Duarte*, Bertrand, Lisboa, 1944.

PIEL, Joseph M., *Livros dos Ofícios de Marco Tulio Ciceram o Qual Tornou em Linguagem o Infante D. Pedro, Duque de Coimbra*, ed. crítica, segundo o ms. de Madrid, anotada e acompanhada de glossário por J. M. Piel, Universidade de Coimbra, 1948.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *Crónica dos feitos da Guiné / Gomes Eanes de Azurara*, A. M. Teixeira & Filhos, Lisboa, 1942.

PIMPÃO, A. J. da Costa, *Crónica dos feitos da Guiné*, in *Clássicos Portugueses: trechos escolhidos*, Livraria Clássica Editora, 1942.

PINA, Rui de, *Crónica do Rei Dom Duarte*, Presença, Lisboa, 1966.

SÁ, Artur Moreira de (ed. crítica), A “Carta de Bruges” do Infante D. Pedro, in *Biblos*, Coimbra, vol. 28, 1952, pp. 33-54.

SILVA, José Soares da, Collecçam dos Documentos com que se authorizam as Memorias para a Vida del Rey D. João o I, in *Memorias para a História de Portugal que comprhendem o Governo del Rey D. João I*, t. 4, 1734.

SOARES, Torquato de Sousa (introd. e not.), *Crónica dos feitos notáveis que se passaram na conquista da Guiné por mandado do Infante D. Henrique / Gomes Eanes de Zurara*, 2 vols., Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1978.

SOUSA, António Caetano de, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, 12 tomos em 13 vols, Officina de Joseph António da Sylva, impressor da Academia Real, Lisboa Ocidental, 1735-1749.

Vitrúvio, *De Architectura*, Livro VII.

XAVIER, Cândido José, Leal Conselheiro, o qual fez Dom Eduarte polla graça de deos Rey de Portugal e do Algarue e Senhor de Cepta. Arrequerimento da Muyto excellente Reynha Dona Leonor sua molher. Codice 7007 da Bibliotheca Real dos M. S. de Paris (primeiro artigo), in *Annaes das Sciencias, das Artes, e das Letras*, tomo VIII, 1.<sup>a</sup> parte, 1820.

ZURARA, Gomes Eanes de, *Crónica do Conde Dom Duarte de Meneses*, 1.<sup>a</sup> ed., Universidade Nova de Lisboa, 1978.

## ESTUDOS

AA. VV., *Methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400-1550*, vol. 18, 1997.

ABRANTES, Ana Paula, *Nuno Gonçalves. Novos documentos. Estudo da pintura portuguesa do século XV*, 1.<sup>a</sup> ed., Instituto Português de Museus, 1994.

ACETO, Maurizio, A protocol for non-invasive analysis of miniature paintings, in *Revista de História da Arte*, Série W, n.º 1, 2011.

ACETO, Maurizio et al., Characterisation of colorants on illuminated manuscripts by portable fibre-optic UV-VIS-NIR reflectance spectrophotometry, in *Analytical Methods*, 2014.

Actas do Congresso Comemorativo do VI Centenário do Infante D. Pedro, in *Biblos*, Revista da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, n.º 69, 1993.

AFONSO, Luís Urbano, A essência do *medium*: um estudo sobre as iluminuras marginais da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa, in *Cadernos de História da Arte*, 2.<sup>a</sup> série, n.º 1, 2013, pp. 3-16.

AFONSO, Luís Urbano, *A pintural mural portuguesa entre o Gótico Internacional e o fim do Renascimento: Formas, significados e funções*, Tese Doutoramento, História da

Arte, Departamento de História, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa, 2009.

AFONSO, Luís Urbano, As matérias da imagem, in *Série monográfica “Alberto Benveniste”*, *Cátedra de Estudos Sefarditas Alberto Benveniste*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2006.

AGUIAR, Miguel, As crónicas de Zurara: a corte, a aristocracia e a ideologia cavaleiresca em Portugal no século XV, in *Medievalista*, nº 23, Instituto de Estudos Medievais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2018.

ALBUQUERQUE, Martim de (org.), A Iluminura em Portugal, Catálogo da Exposição Inaugural do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Fundação Cidade de Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, CNCDP, 1990.

ALBUQUERQUE, Martim de, Uma releitura de Zurara, in *Studia*, 47, 1989, pp. 417-438.

ALBUQUERQUE, Luís de (dir.) e SOARES, Torquato de Sousa (coment. e transcrição em português actual), *Crónica dos feitos da Guiné / Gomes Eanes de Zurara*, Alfa, Lisboa, 1989.

ALEXANDER, J. J. G., *Italian Renaissance Illuminations*, 1<sup>st</sup> ed., George Braziller, 1977.

ALEXANDER, J. J. G., *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, Yale University Press, New Haven, 1992.

ALEXANDER, J. J. G., *The Splendor of the Word: medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts*, The New York Public Library, 2006.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de e BARROCA, Mário Jorge et al., História da Arte em Portugal – “O Gótico”, 2º vol., 1ª ed., Presença, Lisboa, 2001.

ALMEIDA, Jorge de e ALBUQUERQUE, Maria Manuela, *Os Painéis de Nuno Gonçalves*, Verbo, Lisboa, 2003, (posfácio à 3ª edição).

ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Crónicas: (...), D. Duarte, D. Afonso V (...)/ Rui de Pina*, Lello & Irmão, Porto, 1977.

ALMEIDA, Manuel Lopes de (introd. e rev.), História de S. Domingos / Frei Luís de Sousa, Livraria Lello & Irmão, Porto, 1977.

ALMEIDA, Manuel Lopes de (introd. e rev.), *Obras dos príncipes de Avis: Livro da montaria, Leal conselheiro, Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela, Livro da virtuosa benfeitoria, Livro dos ofícios*, Lello & Irmão, Porto, 1981.

ALMEIDA, Maria João, Vida e feitos de Júlio César, in AMADO, Teresa (dir.), *A Guerra até 1450 [...]*, Quimera, Lisboa, 1994, pp. 283-326.

ALMEIDA, Ana Paula Pereira Godinho de, *A Chancelaria régia e os seus oficiais em 1462*, Tese Mestrado, História Medieval, Universidade do Porto, Porto, 1996.

ALMEIDA, Jorge Filipe de e ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso de, *Os painéis de Nuno Gonçalves*, 2ª ed., Verbo, Lisboa, 2003.

ALVELLOS, Miguel de Mello e Castro, A heráldica do Infante Dom Henrique, in *Sep. Ocidente*, 59, Lisboa, 1961.

AMADO, Teresa, As imagens e o texto manuscrito iluminado da Crónica Geral de Espanha 1344, in *ARIANE, revue d'études littéraires françaises*, n° 16, Lisboa, 1999-2000.

AMORA, António Soares, El-Rei Dom Duarte e o “Leal Conselheiro”, in *Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras*, n.º 5, Universidade de São Paulo, 1948.

ANCONA, Pablo d' et AESCHLIMANN, Erhard, *Dictionnaire des miniaturistes du Moyen Âge et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe*, 2ème édition revue et augmentée, Ulrico Hoepli, Milan, 1949.

ANCONA, Pablo d' et AESCHLIMANN, Erhard, *The Art of Illumination. An Anthology of Manuscripts from the Sixth to the Sixteenth Century*, London, 1969.

ANDRADE, Ferreira de, et al., *Palácios reais de Lisboa: os dois paços de Xabregas, o de S. Bartolomeu e o da Alcáçova*, 2ª ed., Veja, Lisboa, 1990.

ANTUNES, Miguel Telles, *Livro de Horas da Condessa de Bertandos. Conocimiento zoológico antes e después de los Descubrimientos. Comparación iconográfica de los códices de la Academia de las Ciencias de Lisboa: Crónica Geral de Espanha de 1344 (Siglo XV) y Livro de Horas da Condessa de Bertandos (Siglo XVI)*, A Coruña, 2005.

ARNAUT, Salvador Dias, O Infante D. Pedro, Senhor de Penela, in *Biblos*, Actas do Congresso Comemorativo do 6º Centenário do Infante D. Pedro, vol. LXIX, Universidade de Coimbra, 1993.

ATTIA, Élodie, GURRADO, Maria et MAILLOUX, Anne, Les caractères discrets de l'écriture : paléographie quantitative à l'âge du numérique, in *Memini*, n.º 26, 2020.

AUDOIN-ROUZEAU, Frédérique et BEYRIES, Sylvie, Le travail du cuir de la préhistoire à nos jours, Actes du XXIIe Rencontres Internationales d'Archéologie et d'Histoire d'Antibes, Centre d'Études Préhistoire, Antiquité, Moyen Âge, Ville d'Antibes, Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions APDCA, 2001.

AUSSEMS, Mark, *Christine de Pizan and the Scribal Fingerprint: A Quantitative Approach to Manuscript Studies*, MA Thesis, Utrecht University, 2006.

AVELAR, H. de e FERROS, L., As Empresas dos Príncipes da Casa de Avis, in *Os Descubrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. «O Homem e a Hora são um só»*. A Dinastia de Avis, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 1983, p. 227-245.

AVRIL, François et al., *Les manuscrits à peintures en France 1440-1520*, Bibliothèque Nationale, Flammarion, Paris, 1994.

AVRIL, François, *Manuscrits enluminés de la péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits, Centre de Recherches sur les Manuscrits Enluminés, Paris, 1982.

AVRIL, François, Quelques observations sur le destin des livres et de la “bibliothèque” du Roi René, in *Splendeur de l’enluminure. Le Roi René et les livres*, Arles, Ville d’Angers-Actes Sud, 2009, p. 73-83.

AVRIN, Leila, *Scribes, Scripts and Books: the book arts from Antiquity to the Renaissance*, American Library Association, Chicago, The British Library, London, 1991.

BRAGA, Paulo Drumond, Fornecimentos de pergaminho, papel e tinta a diversos serviços da administração (Fevereiro 1521), in Sep. *Revista Portuguesa de História*, t. 29, Coimbra, 1994, pp. 213-228.

BACKHOUSE, Janet, *The Bedford Hours. The making of a medieval masterpiece*, British Library, London, 1990.

BACKHOUSE, Janet, *The Illuminated Manuscript*, Phaidon Press, London, 1994.

BACKHOUSE, Janet, *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting*, The British Library, 1997.

BAETA, Clemente, *Os painéis em memória do Infante D. Pedro: um estudo sobre os Painéis de S. Vicente de Fora*, 1a ed., Bubok Publishing, 2012.

BALAGUER Y MERINO, A., *D. Pedro el Condestable de Portugal considerado como escritor, erudito, y anticuario 1429-66: estudio histórico-bibliográfico*, Impr. de Vicente Dorca, Girona, 1881.

BALFOUR-PAUL, J., *Indigo*, British Museum, London, 1998.

BANDEIRA, Ana Maria Leitão, *Pergaminho e papel em Portugal: tradição e conservação*, Celpa, Lisboa.

BARGHAHN, Barbara von, *Jan van Eyck and Portugal’s Illustrious Generation*, Vol. 1, Pindar Press, London, 2013.

BARGNA, Ivan e CARBONI, Massimo, *La couleur dans l’art*, Éditions Citadelles et Mazenod, Paris, 2006.

BARREIRA, João (dir.), *Arte Portuguesa*, vol. II, Pintura, Excelsior, Lisboa, 1946.

BARRETO, Luís Filipe, Gomes Eanes de Zurara e o problema da Crónica da Guiné, in *Studia*, 47, 1989, pp. 311-369.

BARROS, Henrique da Gama e SOARES, Torquato de Sousa (dir.), *A história da administração pública em Portugal nos séculos XII a XV*, 2ª ed., Sá da Costa, Lisboa, 1950.

BASTOS, Filipe Ferreira, *O Reino de Portugal em Lucas de Tuy e em Rodrigo Jiménez de Rada*, Dissertação de mestrado em História e Arqueologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2018.

BATELY, Janet, BROWN, Michelle P. and ROBERTS, Jane, (eds.), *A Palaeographer's View. The selected writings of Julian Brown*, Harvey Miller Publishers, London, 1993.

BATTELLI, Giulio Battelli, *Lezioni di Paleografia*, Scuola vaticana di paleografia, Libreria Editrice Vaticana, 2002.

BAT-YEHOUDA, Monique Zerdoun, La fabrication des encres noires d'après les textes, in *Codicologica*, 5, 1980, pp. 52-59.

BAT-YEHOUDA, Monique Zerdoun, *Les encres noires au Moyen Âge (jusqu'à 1600)*, Éditions du CRNS, Paris, 1983.

BEAZLEY, Raimundo e PRESTAGE, Edgar, *The Chronicle of the discovery and conquest of Guinea / written by Gomes Eannes de Azurara*, Heahlyt Society, London, 1896-1899.

BEIRANTE, Maria Ângela Godinho, *Confrarias medievais portuguesas*, Reprografia da Associação de Estudante da Faculdade de Letras, Lisboa, 1988.

BEIRANTE, Maria Ângela Godinho, *Santarém Medieval*, 1ª ed., Universidade Nova, Lisboa, 1980.

BELO, André (coord.), *Bibliotheca Lusitana de Diogo Barbosa Machado*, CNCDP: Biblioteca Nacional, 1998.

BERMANGER, Ana Regina, *Noções de paleografia e diplomática*, 2008.

BINSKI, Paul and PANAYOTOVA, Stella, The Cambridge Illuminations: Ten Centuries of Medieval Book Production, in *Studies in Medieval and Early Renaissance Art History*, 2005.

BISHOFF, Bernhard, Latin Palaeography: antiquity and the Middle Ages, in *Trans. D. O Cróinín and D. Ganz*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

BISHOFF, Bernhard, Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVe siècle, in *Premier colloque international de paléographie latine*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954.

BISHOFF, Bernhard, *Paléographie de l'Antiquité Romaine et du Moyen Âge occidentale*, traduit par A. Atsma-J. Vezin, Paris, Picard 1985.



- BISHOP, T. Alan, *Scriptores Regis*, Clarendon Press, Oxford, 1961.
- BLAND, D., *A History of Book Illustration. The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, London, 1969.
- BOHIGAS, P., *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1960.
- BOLOGNA, Giulia, *Illuminated Manuscripts: The Book before Gutenberg*, Weidenfeld and Nicolson, New York, 1988.
- BORCHERT, Till, Holger and BEYER, Andreas, *Le siècle de Van Eyck : le monde méditerranéen et les primitifs flamands 1430-1530*, Ludion, Gand, 2002.
- BORLIDO, Armando Paulo Carvalho, *A Chancelaria régia e os seus oficiais em 1463*, Tese Mestrado, História Medieval, Universidade do Porto, Porto, 1996.
- BOUILLET, Marius-Nicolas, *Dictionnaire Universel des Sciences, des lettres at des arts*, Hachette et Cie, Paris, 1896.
- BOURDON, Léon, *Question de priorité autour de la découverte du manuscrit du "Leal Conselheiro"*, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1979.
- BOUSSARD, J., Influences insulaires dans la formation de l'écriture gothique, in *Scriptorium*, n.º 5, 1951.
- BOVEY, Alixe, *Monsters and Grotesques in Medieval Manuscripts*, Medieval Life in Manuscripts, 2002.
- BOZZOLO, Carla et ORNATO, Ezio, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Âge : trois essais de codicologie quantitative*, 1983.
- BOZZOLO, Carla et al., La page savante, page vulgaire: étude comparative de la mise en page des livres en latin et en français ou imprimées en France au XVe siècle, in *La face cachée du livre médiéval*, 1997.
- BOZZOLO, Carla et al., Noir et blanc : premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval, in *La face cachée du livre medieval*, 1997.
- BRADLEY, John, *Illuminated manuscripts*, Bracken Books, London, 2<sup>a</sup> ed., 1920.
- BRAGA, Maria António de Oliveira (coment.), *Os benefícios honrosos na Virtuosa Benfeitoria do Infante D. Pedro*, Centro de Estudos Humanísticos, Porto, 1955.
- BRAGA, Teófilo, *História da Universidade de Coimbra*, Lisboa, vol. I, p. 222.
- BRAGA, Teófilo, *Poetas palacianos, século XV*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1871.
- BRAGANÇA, Joaquim O., *O "Leal Conselheiro" em Alcobaça*, Gráfica Coimbra, Coimbra, 1983.

- BRAGANÇA, Joaquim O., O Leal Conselheiro em Alcobaça, in *DIDASKALIA*, vol. XI, 1981.
- BRAGANÇA, José de, A “Crónica Geral de Espanha” da Biblioteca de Paris é uma recopilação em parte original do Condestável D. Pedro, in *Diário de Notícias*, 20-02-1935.
- BRANCO, Fernando, *Os novos painéis de S. Vicente*, 1ª ed., Chiado Books, Lisboa, 2018.
- BRANCO, Teresa de Castello, *Os painéis: adivinhação ou investigação?*, Tip. Guerra, Viseu, 2000.
- BREHIER, Louis, *Illuminated Manuscripts*, The Catholic Encyclopedia, vol. 9, Robert Appelton Company, New York, 2010.
- BROECKE, Lara, *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte, a New English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Archetype, 2015.
- BROWN, Michelle, *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*, The J. Paul Getty Museum, The British Library, London, 1994.
- BROWN, Michelle, *The Book of Cerne: Prayer, Patronage and Power in Ninth-Century England*, British Library, London, 1996.
- BUESCU, Ana Isabel (ed. lit.) et al., *A mesa dos reis de Portugal: ofícios, consumos, cerimónias e representações: (séculos XIII-XVIII)*, Temas e Debates, Círculo de Leitores, Lisboa, 2011.
- BUESCU, Ana Isabel, *Na corte dos reis de Portugal: saberes, ritos e memórias / Estudos sobre o século XVI*, Edições Colibri, Lisboa, 2010.
- BUESCU, Maria Leonor, *História da Literatura*, INCM, Lisboa, 1991.
- BULACU, Marius and SCHOMAKER, Lambert, Automatic Handwriting Identification on Medieval Documents, in *Proceedings of the 14th International Conference on Image Analysis and Processing (ICIAP 2007)*, CA: IEEE Computer Society, 2007.
- BURGERS, Jan, *De paleografie van de documentaire bronnen in Holland en Zeeland in de dertiende eeuw*, Peeters, Louvain, 1995.
- BURNAM, John M., *Palaeographia Iberica*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1920.
- CALADO, Adelino de Almeida, *Crónica de Portugal de 1419*, 1ª ed., Aveiro, 1998.
- CALKINS, Robert G., *Illuminated Books of the Middle Ages*, Cornell University Press, Ithaca, 1983.

CALKINS, Robert G., Stages of Execution: Procedures of Illumination as Revealed in an Unfinished Book of Hours, in *International Centre of Medieval Art*, 17.1, 1978, pp. 61–70.

CAMPBELL, Lorne (ed.), *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2015.

CAMPOS, Francisco António de (Barão de Vila Nova de Foz Coa), “Noticia do Manuscrito extrahida dos Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras, tomo 8.º e 9.º”, in *Leal Conselheiro e Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sella escritos pelo senhor Dom Duarte... fielmente copiados do manuscrito da Bibliotheca Real de Paris*, Typographia Rollandiana, Lisboa, 1843.

CANTO, Ernesto do, *Notas Bibliográficas*, vol. I, 1879, pp. 47-51 e pp. 53-58.

CAPAS, Hugo Alexandre Ribeiro, *A Chancelaria régia e os seus oficiais no ano de 1469*, Tese Mestrado, História Medieval, Universidade do Porto, Porto, 2001.

CARDEIRA, Esperança M. da Cruz Marreiros, *A língua portuguesa na primeira metade do século XV: elementos para uma caracterização do português médio*, Tese Doutoramento em Linguística Portuguesa, Universidade Clássica Portuguesa, Lisboa, 1999.

CARDEIRA, Esperança M. da Cruz Marreiros, *Contributo para o estudo da norma ortográfica no scriptorium de Alcobaça (1431-1446)*, 1990.

CARLO, Agustin, *Tratado de paleografía española*, 3ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1983.

CARROLL, Margaret D., *Painting and politics in Northern Europe: Van Eyck, Bruegel, Rubens and their contemporaries*, State University Press, Pennsylvania, 2008.

CARVALHO, Alberto Martins de, *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria: esboço de estudo*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925.

CARVALHO, António Eduardo Teixeira de, *A Chancelaria régia e os seus oficiais em 1468*, Tese Mestrado, Universidade do Porto, Porto, 2001.

CARVALHO, António Nunes de (ed.), *Historia Geral de Hespanha composta em castelhano por el rey de Leão e Castella D. Affonso o Sabio, trasladada em portuguez por el rey D. Diniz ou por seu mando e continuada na parte que diz respeito a Portugal até ao anno de 1455, no reinado d’el rey D. Affonso V, copiada fielmente do original que se guarda na Bibliotheca Imperial de Pariz*, Imprensa Litteraria, Coimbra, 1863.

CARVALHO, Francisco Augusto Martins de, O “Livro da Virtuosa Benfeitoria”: esboço de estudo, in *Arquivo de História e Bibliografia. 1923-1926*, n.º 1, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1976, pp. 463-493.

CARVALHO, Isamara et al., Colour identification, degradation processes and findings in a fifteenth-century Book of Hours: the case study of Cofre n.º 31 from Mafra National Palace, in *Heritage Science*, 2018.

CARVALHO, Joaquim de, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa no Século XV*, Coimbra, 1949.

CARVALHO, Joaquim de, Sobre a erudição de Gomes Eanes de Zurara, in *Estudos sobre a Cultura Portuguesa no Século XV*, Coimbra, 1949.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de (anot.), CORREIA, Virgílio (anot.), MACHADO, Cirilo Volkmar (compil.), *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiveram em Portugal*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1922.

CARVALHO, Margarida Barradas de, *L' idéologie religieuse dans la "Crónica dos feitos de Guiné" de Gomes Eanes de Zurara*, Bertrand, Lisboa, 1956.

CARVALHO, Martins de, *O livro da virtuosa bemfeitoria: esboço de estudo*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1925.

CASAMASSIMA, Emanuele, *Tradizione corsiva e tradizione libraria nella scrittura latina del medioevo*, Vecchiarelli, 1998.

CASSEGRAIN, Guillaume, *Tintoret*, Hazan, Paris, 2010.

CASTRO, Maria Helena Lopes de, "Leal Conselheiro". Itinerário do manuscrito, in *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, n.º 16, 1995.

CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, Diego, *De Afonso X al Conde de Barcelos: quatro estúdios sobre el nacimiento de la historiografia romance en Castilla e Portugal*, 1962.

*Catálogo dos preciosos manuscritos da bibliotheca dos Marquezes de Castello Melhor*, Typ. Universal, Lisboa, 1878.

CAVALERI, Tiziana et al., Pictorial materials database: 1200 combinations of pigments, dyes, binders and varnishes designed as a tool for heritage science and conservation, in *Applied Physics A*, 2017, pp. 418-433.

CAVALERI, Tiziana, et al., Pigments and mixtures identification by visible reflectance spectroscopy, in *Procedia Chemistry*, n.º 8, 2013, pp. 45-54.

CENCETTI, Giorgio, *Compendio di paleografia Latina: per le scuole universitarie e archivistiche*, Istituto Editoriale del Mezzogiorno, Napoli, 1968.

CENCETTI, Giorgio, *Lineamenti di storia della scrittura Latina. Dalle lezioni di Paleografia*, ristampa a cura di Gemma Guerrini Ferri, con indici e aggiornamento bibliografico, Bologna, Pàtron, 1997.

- CENCETTI, Giorgio, *Vecchi e Nuovi Orientamenti nello studio della Paleografia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1948.
- CEPEDA, Isabel Vilares, *Bibliografia da prosa medieval portuguesa: subsídios*, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, Lisboa, 1995.
- CHÂTELET, Albert, *Jan van Eyck Enlumineur*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.
- CHÂTELET, Albert, *L'âge d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal de Boucicaut*, Chantilly Institute de France, Editions Faton, Dijon, 2000.
- CHAVES, Maria Adelaide Godinho, *Formas de pensamento em Portugal no século XV: esboço de análise a partir de representações de paisagem nas fontes literárias*, Livros Horizonte, Lisboa, 1970.
- CHERCHI, P. Cherchi and DE ROBERTIS, T., Un inventario della biblioteca aragonesa, in *Italia medioevale umanistica*, XXXIII, 1990.
- CHIELI, A. et al., Chromatographic and spectroscopic identification and recognition of ammoniacal cochineal dyes and pigments, in *Spectrochimica Acta*, 2016.
- CHORÃO, Maria José Mexia Bigotte, *Os Forais de D. Manuel: 1496-1520*, ANTT, Lisboa, 1990.
- CIDADE, Hernâni, *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa*, 1º vol., Coimbra Edições, Coimbra, 1939-1943.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley, *Crónica Geral de Espanha de 1344 / ed. crítica do texto português*, 2ª ed., vol. 1, INCM, Lisboa, 2009.
- CIROT, Georges, Sur le manuscrit portugais de la Chronique Générale "Port. 4" de la Bibliothèque Nationale de Paris, in *Bulletin Hispanique*, 29, 1927, pp. 199-210.
- CIROT, Georges, *Les histoires générales d'Espagne entre Alphonse X et Philippe II (1284-1556)*, Paris, 1905.
- CIULA, Arianna, The Palaeographical Method Under the Light of a Digital Approach, in *Codicology and Palaeography in the Digital Age*, Herstellung und Verlag, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009.
- ČIULADINE, Aušra, Investigation of the chemical composition of red pigments and binding media, *CHEMIJA*, vol. 29, n.º 4, 2018.
- CLARK, Gregory, *The Spitz Master: a parisian Book of Hours*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005.

- CLARKE, Mark, The analysis of medieval European manuscripts, *Reviews in Conservation*, n.º 2, 2001.
- CLARKE, Mark, The art of all colours: medieval recipe books for painters and illuminators, 1<sup>st</sup> ed., Archetype Publications, London, 2001.
- CLARKSON, Christopher, Rediscovering Parchment: The Nature of the Beast, in *The Paper Conservator*, pp. 1-16, 1992.
- CLEMENS, Raymond, *Introduction to manuscript studies*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 2007.
- COELHO, António Borges, *A Revolução de 1383*, Seara Nova, Lisboa, 1989.
- COELHO, Maria Helena da Cruz, O Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, in *Biblos*, vol. LXIX, 1993, pp. 15-57.
- COELHO, Maria Helena da Cruz, Origines et evolution du registre de la chancellerie royale portugaise (XIIIe – XVe siècles), in *Revista da Faculdade de Letras*, Universidade do Porto, vol. 12, 1995.
- COELHO, Maria Helena da Cruz, *D. João I o que re-colheu Boa Memória*, Temas e Debates, Lisboa, 2008.
- COELHO, Maria Teresa, A questão da autoria na literatura dos Príncipes de Avis, in *Omni Tempore. Encontros da Primavera 2016*, n.º 2, 2017.
- Collecção de manuscriptos ineditos agora dados á estampa*, Real Bibliotheca Publica Municipal do Porto, 1910.
- COLEMAN, J. and CRUSE, M., *The Social Life of Illumination: Manuscripts, Images, and Communities in the Late Middle Ages*, 2013.
- Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique : *Pigments et colorants de l'antiquité et du Moyen Âge : Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physio-chimiques*, Paris, 1990.
- COROLEU, J., El condestable de Portugal. Rey intruso en Cataluña, in *Revista de Gerona*, II, 1878, pp. 411-420, 449-458, 500-509.
- CORREIA, Margarida Sérvulo, *As viagens do Infante D. Pedro*, 1<sup>a</sup> ed., Gradiva, Lisboa 2000.
- CORREIA, Virgílio, *A pintura a fresco em Portugal nos séculos XV e XVII*, Imprensa Libanio da Silva, Lisboa, 1921.
- CORREIA, Virgílio, *Pintores portugueses dos séculos XV e XVI*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928.

CORTÊS, José, *Os Infantes de Avis, I, II, III e IV*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1953-55.

CORTESÃO, Jaime, Do Sigilo Nacional sobre os Descobrimentos, in *Lusitânia*, vol. I, 1924, pp. 45-81; e em nova edição, A Expansão dos Portugueses no Período Henriquino, in *Obras Completas de Jaime Cortesão*, vol. V, Lisboa, 1965, pp. 225-278.

CORTESÃO, Jaime, *Retrato físico e moral do Infante Dom Henrique*, Imprensa Nacional, Macau, 1939.

COSENTINO, Antonino, Effects of different binders on technical photography and infrared reflectography of 54 historical pigments, in *International Journal of Conservation Science*, Volume 6, Issue 3, July-September, 2015.

COSENTINO, Antonino, FORS Spectral Database of Historical Pigments in Different Binders, in *e-conservation Journal 2*, 2014, pp. 53-65.

COSENTINO, Antonino, Identification of pigment by multispectral imaging; a flowchart method, in *Heritage Science*, 2014.

COSENTINO, Antonino, Infrared Technical Photography for Art Examination, in *e-Preservation Science*, 13, 2016.

COSENTINO, Antonino, Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination, in *Conservar Património*, 21, 2015, pp. 53-62.

COSTA, Avelino Jesus da, *Álbum de paleografia e diplomática portuguesas*, 1997.

COSTA, Avelino de Jesus da, Fragmentos preciosos de códices medievais, in *Sep. Boletim Arquivo Municipal Braga*, nº 1, Bracara Augusta, Braga, 1949.

COSTA, Fontoura da, *Às portas da Índia em 1484*, Culturais da Marinha, 1990.

COSTA, Francisco Carreiro da, *A cultura do pastel nos Açores: subsídios para a sua história*, Tip. Correio dos Açores, S. Miguel, 1946.

COSTA, João Paulo de Oliveira e, *Henrique, o Infante*, 2ª ed., A Esfera dos Livros, Lisboa, 2013.

COSTA, Joaquim, *O livro da virtuosa benfeitoria / Dom Pedro, Infante de Portugal*, 2ª ed., Biblioteca Pública Municipal, Porto, 1940.

COSTA, José Pereira da, *O Livro das Ilhas*, Secretariado Regional da Educação e Cultura; Secretariado Regional do Turismo e Cultura, 1987.

COSTAMAGNA, Giorgio et al., Commentare Bischoff, in *Scrittura e Civiltà*, n.º 19, 1995.

COULSON, Frank and BABCOCK, Robert (eds.), *The Oxford Handbook of Latin Paleography*, Oxford University Press, 2020.

- COVENEY, Dorothy K., The ruling of the Exeter Book, in *Scriptorium*, 1958, pp. 51-55.
- CRUZ, António, *Os mesteres do Porto: subsídios para a história das antigas corporações dos ofícios mecânicos*, Sub-secretariado de Estado das Cooperações e Previdência Social, Emp. Ind. Gráfica, Porto, 1943.
- CRUZ, António, *Paleografia portuguesa: ensaio de manual*, Universidade Portucalense, 1987.
- CRUZ, António João, Pigmentos e corantes das obras de arte em Portugal, no início do século XVII, segundo o tratado de pintura de Filipe Nunes, in *Conservar Património*, n.º 6, 2007.
- CSIBA, Éva Halasz, Nommer, identifier et conserver les cuirs de reliure, in *Matériaux du livre médiéval*, Bibliologia 30, Brepols, 2010.
- CUEVAS, Julián Zarco, *Catálogo de los manuscritos catalanes, valencianos, gallegos y portugueses de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1932.
- CUNHA, Rosalina, *O estudo da paleografia e os métodos de transcrição em Portugal*, 1968.
- DAIN, Alphonse, *Les manuscrits*, Nouv. éd. rev., Les Belles-Lettres, Paris, 1964.
- DANE, Joseph A., On the shadowy existence of the medieval priking wheel, in *Scriptorium*, t. L, 1996, Brussels.
- DANTAS, Júlio, *A neurastenia do rei D. Duarte: comunicação feita à Academia das Ciências de Lisboa (...)*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1930.
- DANTAS, Júlio, Os livros em Portugal na Idade Média. A livraria do Infante Santo, in *Anais das Bibliotecas e Arquivos*, vol. II, n.º 6, Abr.-Jun., 1921.
- DE HAMEL, Christopher, *A History of Illuminated Manuscripts*, Phaidon, London, 1994.
- DE HAMEL, Christopher, *Medieval Craftsmen. Scribes and Illuminators*, British Museum Press, London, 1992.
- DE HAMEL, Christopher, *The British Library Guide to Manuscript Illumination: History and Techniques*, 1ª ed., University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2001, p. 20.
- DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, *La Miniature Flamande à l'époque de Philippe le Bon*, Electa Editrice, Milano, 1956.
- DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, *Miniatures médiévales. De la librairie de Bourgogne au cabinet de la bibliothèque royale de Belgique*, Bruxelles, 1959.
- DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, Le premier colloque international de paléographie à Paris en 1954. Le problème de la nomenclature des écritures, in *Scriptorium*, 9, 1955.



- DELAISSÉ, Léon Marie Joseph, Towards a history of medieval book, *Codicologica*, vol. 1, 1976.
- DELISLE, Léopold, *Inventaire général et méthodique des manuscrits français de la Bibliothèque nationale*, 2 vol., Paris, 1876-1878.
- DELISLE Léopold, *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, 3 vols., G. Olms, Hildesheim, RFA, 1868.
- DE MARINIS, Tammaro, *La Biblioteca Napoletana dei Re d'Aragona*, 4 vols., U. Hoepli, Milano, 1947-1952; e *Supplemento*, 2 vols, Verona 1969.
- DENIS, Ferdinand, *Histoire de l'ornementation des manuscrits*, Édouard Rouveyre, Paris, 1880.
- DE STEFANO, Claudio, Francesco Fontanella, Marilena Maniaci, Alessandra Scotto di Freca, A Method for Scribe Distinction in Medieval Manuscripts Using Page Layout Features, in *International Conference on Image Analysis and Processing*, 2011.
- DEROLEZ, Albert, *Archaeology of the manuscript book of the Italian renaissance*, Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia Storia e Storia dell'Arte in Roma, Arbor Sapientiae Editore S.r.l., Roma, 2018.
- DEROLEZ, Albert, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books: From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.
- DIAS, Augusto Epifânio da Silva, *Notas críticas a textos portugueses. II. 'Chronica do descobrimento e conquista de Guiné' por Gomes Eannes*, in *Revista Lusitana*, 8, Lisboa, 1903-1905, pp. 183-186.
- DIAS, Isabel, *A arte de ser bom cavaleiro*, Ed. Estampa, Lisboa, 1997.
- DIAS, Isabel, Uma cópia desconhecida do Livro dos Conselhos de D. Duarte, in *Românica*, nº 13, Edições Colibri, Lisboa, 2004.
- DIAS, Isabel de Barros, *Metamorfoses de Babel. A historiografia ibérica (Sécs. XII a XIV). Construções e estratégias textuais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003.
- DIAS, João José Alves, *Álbum de paleografia*, 1987.
- DIEULAFOY, Marcel, *Ars-Una, Species-Mille: Histoire Generale De L'Art: Espagne et Portugal*, Librairie Hachette Et Cie, Paris, 1913.
- DENIS, Ferdinand, *Histoire de l'Ornementation des manuscrits*, Paris, 1857.
- DINIS, António Júlio Dias, Ainda sobre a identidade de Frei João Verba, in *Itinerarium*, nº 3, Ed. Franciscana, Braga, 1957.
- DINIS, António Júlio Dias, Capítulo inédito da Crónica de D. Duarte de Meneses, in *Sep. Biblos*, 24, Coimbra Ed., Coimbra, 1949.

DINIS, António Júlio Dias, Carta do Infante Santo ao regente D. Pedro, datada da masmorra (...), in *Anais da Academia Portuguesa da História*, 2ª série, XV, 1965, pp. 149-174.

DINIS, António Júlio Dias, *Estudos henriquinos*, vol. I, Coimbra, 1960.

DINIS, António Júlio Dias, Em torno do testamento do Infante Santo, in *Ultramar – Revista da Comunidade Portuguesa e da Actualidade Ultramarina Internacional*, Ano X, vol. X, nº 4, 2º trim., Lisboa, pp. 70-88.

DINIS, António Júlio Dias (compil.), *Vida e obras de Gomes Eanes de Azurara*, Agência Geral das Colónias, Lisboa, 1950.

DIONÍSIO, João, D. Duarte e a leitura, in *Revista da Biblioteca Nacional*, 2ª Série, Vol. 6, nº 2, Jul.-Dez., 1991, pp. 7-17.

DIONÍSIO, João, *D. Duarte, leitor de Cassiano*, Tese Doutoramento em Literatura Portuguesa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.

DIONÍSIO, João, Deo Gracias, in *Modelo: actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005, pp. 153-165.

DIONÍSIO, João, Literatura franciscana no Leal Conselheiro, de D. Duarte, in *Lusitania Sacra*, 13-14, pp. 491-515.

DIONÍSIO, João e PEDRO, Susana Tavares, Um fragmento do Leal Conselheiro de D. Duarte, in *Românica, Revista de Literatura*, nº 24, 2021.

DIONÍSIO, João, Uma edição digital do Leal Conselheiro de D. Duarte, in *Pombalina*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

DIONÍSIO, João e SÁ NOGUEIRA, Bernardo de, Sobre a datação do manuscrito P do Leal Conselheiro, de D. Duarte: a fórmula que Deus perdoe, in *eHumanista*, vol. 8, 2007.

DODWELL, Charles Reginald (introd. and notes), *Teophilus: The various arts*, Thomas Nelson, London, 1961.

DUARTE, Luís Miguel, *D. Duarte: requiem por um rei triste*, Temas e Debates, Lisboa, 2007.

DURÃO, Maria Manuela da Silva, *1471: um ano "africano" no desembarco de D. Afonso V*, Porto, 2002.

DYER, Joanne et al., *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence modes: A User Manual*, Version 1.0, The British Museum, 2013.

EASTAUGH, Nicholas, et al., *Pigment Compendium – A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, 1<sup>st</sup> ed., Butterworth-Heinemann, London.

- EBERT, Friedrich Adolph, *Die bildung des bibliothekars*, Zweites Bändchen, Leipzig, 1825.
- ECHOLS, Robert, *Tintoretto: Artist of Renaissance Venice*. Yale University Press, 2018.
- EDWARDS, H. G. M., Luíz Fernando Cappa de Oliveira, et al., Diffuse reflection FTIR spectral database of dyes and pigments, in *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 2006.
- ESTEVIÃO, Gomes de Santo, *Livro do Infante D. Pedro de Portugal, o qual andou a sette partidas do mundo*, Of. António Lino d'Oliveira, Lisboa, 1820.
- ESTEVES, Elisa Nunes, *Estudo estético-literário: a Crónica Geral de Espanha de 1344*, Pendor, Évora, 1994.
- ESTEVES, Elisa Nunes, *Narrativas da Crónica Geral de Espanha de 1344: antologia*, Vega, Lisboa, 1998.
- FARIA, M., As plantas tintureiras, in *Oceanos*, 6, 1991, pp. 66-78.
- FARO, Jorge, *Receitas e despesas da Fazenda Real de 1384 a 1481 (Subsídios documentais)*, Instituto Nacional de Estatística, Lisboa, 1965.
- FEDERICI, Carlo, Toute la lumière sous le parchemin ou sous le papier, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 2, 1983.
- FEDERICI, Carlo, et al., The Determination of Animal Species Used in Medieval Parchment Making: Non-Destructive Identification Techniques, in *Roger Powell, The Compleat Binder, Liber Amicorum*, Bibliologia 14, Turnhout, Brepols, 1996.
- FERNANDES, Adriano, *Crónica do Conde D. Duarte de Meneses de Gomes Eanes de Zurara, estudo histórico-cultural e edição semidiplomática*, Tese para a obtenção do grau de Doutor em Cultura Portuguesa, apresentada à Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Departamento de Letras, 2007.
- FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, *Da doutrina à vivência: amor, amizade e casamento no "Leal conselheiro" do rei D. Duarte*, Universidade do Porto, 1984.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, La idea de España en la Edad Media (siglos VII-XIV). Perspectiva historiográfica, in *Historia de la nación y del nacionalismo español*, Circulo de Lectores, Fundación Ortega-Marañón, Barcelona, 2013, pp. 47-75.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, De la historiografía fernandina a la alfonsí, in *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, n.º 3, pp. 93-133, 2002-2003.
- FERNANDO, Marcus, *Van Eyck esteve em Portugal no período em que se reacendera a fé em S. Jorge: o caso do quadro de Ponte de Lima*.

FERREIRA, Ana Cristina Pereira da Silva, *Análise paleográfica de uma escrita de Chancelaria Régia: a letra joanina 1370-1420*, 2 vols., Tese de mestrado em História apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

FERREIRA, Eliana Gonçalves Diogo, *1473 - um ano no desembargo do africano*, Tese Mestrado História Medieval, Universidade do Porto, Porto, 2001.

FERREIRA, Luís Afonso, Algumas considerações à volta dos manuscritos do ‘Livro de Virtuosa Bemfeytura’, in *Biblos*, 25, Coimbra Editora Lda., Coimbra, 1949, pp. 488-508.

FERREIRA, Luís Afonso, “*O Livro da Virtuosa Bemfeytura*” do infante Dom Pedro com a colaboração do licenciado Fr. João Verba. *Esboço de edição crítica do Primeiro Livro com Introdução Histórico-Literária, restituição de texto, comentário paleográfico e ortográfico e pequeno glossário*, 2 vols., Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1948.

FERREIRA, Maria do Rosário, *Pedro de Barcelos e a Escrita da História*, Estratégias Criativas, Porto, 2019.

FERREIRA, Maria do Rosário, Proyecto “Pedro de Barcelos y la monarquía castellano-leonesa”, in *Atalaya*, n.º 14, 2015.

FERRO, Carolina, A livraria de D. Duarte (1433-1438) e seus livros em linguagem, in *História e Cultura*, Franca, vol. 5, n.º 1, 2016, p. 129-149.

FIDDYMENT, S. and COLLINS, M., From field to frame. The contribution of bioarchaeological methods to understanding parchment production, *Gazette du livre medieval*, n.º 63, 2007.

FIGUEIREDO, Albano, *A crónica medieval portuguesa: génese e evolução de um género (Sécs. XIV-XV). A dimensão estética e a expressividade literária*, Tese Doutoramento em Letras, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005.

FIGUEIREDO, Fernando Manuel Alves Martins de, *O maravilhoso na Crónica Geral de Espanha de 1344: tipologia e implicações narratológicas*, Tese de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1995.

FIGUEIREDO, José de, *O pintor Nuno Gonçalves: 1450-1471: a actividade artística conhecida*, Typ. do Anuario Commercial, 1910.

FLOR, Pedro, *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Assírio e Alvim, Lisboa, 2010.

FLORIAN, Knothe and MCCARTHY, Robert, *Illustrious Illuminations: Christian Manuscripts from the High Gothic to the High Renaissance (1250-1540)*, 2016.

FLUTRE, Louis-Fernand, *Les Manuscrits des “Faits des Romains”*, Librairie Hachette, Paris, 1932.

- FLUTRE, Louis-Fernand, Une traduction portugaise des faits des Romains, in *Romania*, vol. 60, n.º 237, 1934.
- FONSECA, António Belard da, *Dom Henrique? Dom Duarte? Dom Pedro?*, Imprensa Portugal-Brasil, Lisboa, 1960.
- FONSECA, António Belard da, *O Mistério dos Painéis*, 2ª ed., Lisboa, 1963.
- FONSECA, Fernando Venâncio Peixoto da, Les Chroniques Portugaises des Portugaliae Monumenta Historica, in *Revue des Langues Romanes*, 77, 1967, pp. 55-84.
- FONSECA, João Abel da, A "Virtuosa benfeitoria" e o pensamento político do Infante D. Pedro, in *Biblos*, LXIX, Lisboa, 1993.
- FONSECA, Luís Adão da (introd., ed. diplom.), *Obras completas do Condestável D. Pedro de Portugal*, Fundação Calouste de Gulbenkian, Lisboa, 1975.
- FONSECA, Luís Adão da, *O Condestável D. Pedro de Portugal*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de História da Universidade do Porto, Porto 1982.
- FOURNIER, António, *A primeira parte da Crónica Geral de Espanha de 1344: o texto e a sua construção*, Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1996.
- FRANCH, J. Alcina, *La biblioteca de Alfonso V de Aragón en Nápoles*, 2 vols, Valencia, 2000.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Brasões da Sala de Sintra*, 3 vols., INCM, Lisboa, 1996.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp e PESSANHA, José da Silva (dir.), *Arquivo Historico Portuguez*, vols. II, III, VII e VIII, Typ. Calçada do Cabra, Lisboa, 1903-1916.
- FREITAS, Judite Antonieta Gonçalves de, A burocracia do *Eloquente* (1433-1439): os textos, as normas e as gentes, in *Patrimonia*, Cascais, 1996.
- FREITAS, Judite Antonieta Gonçalves de, *Teemos por bem e mandamos: a burocracia régia e os seus oficiais em meados de quatrocentos (1439-1460)*, Tese de doutoramento em História da Idade Média, Universidade do Porto, Porto, 1999.
- FREMANTLE, Richard, *Florentine Gothic Painters, From Giotto to Masaccio*, Martin Secker and Warburg, London, 1975.
- FRESCO, João Paulo Oliveira, *O tabelião lisboeta Afonso Guterres: reconstituição e análise diplomática da sua actividade e escrituração (1400-1441)*, 2 vols., 2006.
- FRIAS, Agostinho Figueiredo, *Fontes da cultura portuguesa medieval*, 2001.
- FRÜHMANN, Bernadette et al., Multianalytical approach for the analysis of the Codices Millenarius Maior and Millenarius Minor in Kremsmuenster Abbey Upper Austria, in *Heritage Science*, 2018.

GAMA, José, *A filosofia da cultura portuguesa no Leal Conselheiro de D. Duarte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, Lisboa, 1995.

GARCÍA, Ángel González (introd. e notas), *Da pintura antiga / Francisco de Holanda*, INCM, Lisboa, 1984.

GARCIA, Emygdio, *O Infante D. Afonso de Bragança*, Parceria António Maria Pereira, Lisboa, 1939.

GARCIA, José Manuel, *O Culto da Memória: As Crónicas Portuguesas Iluminadas*, in *Memória dos Afectos (...)*, Edições Colibri, Lisboa, 2001.

GASPAR, Diogo e NASCIMENTO, Aires Augusto, *Alegrem-se os céus e a terra: iluminura, escultura e pintura dos séculos XV a XVIII*, Museu da Presidência da República, Lisboa, 2009.

GASPARRI, Françoise, *Écriture de chartes, écriture de livres*, in *Gazette du Livre Médiéval*, n° 2, 1983.

GASPARRI, Françoise, *Introduction à l'histoire de l'écriture*, Brepols, 1994.

GASPARRI, Françoise, *Remarques sur la terminologie paléographique*, in *Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, Bulletin n.º 13, 1966.

GAUR, Albertine, *A history of calligraphy*, The British Library, London, 1994.

GETTENS, R., et al., *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics*, Oxford University Press, New York, 1993.

GILISSEN, Léon, *L'Expertise des écritures médiévales: recherche d'une méthode avec application à un manuscrit du XIe siècle, le Lectionnaire de Lobbes, codex bruxellensis 18018*, Éditions Scientifiques E. Story-Scientia S.P.R.L., Gand, 1973.

GILISSEN, Léon, *La composition des cahiers, le pliage du parchemin et l'imposition*, in *Scriptorium*, 26, 1972, pp. 3-33.

GILISSEN, Léon, *Les réglures des manuscrits. Réflexions sur quelques études récentes*, in *Scrittura e Civiltà*, 5, 1981, pp. 184-243.

GILISSEN, Léon, *Prolégomènes à la codicologie: recherches sur la construction des cahiers et la mise en page des manuscrits médiévaux*, Éd. Scientifique Storky-Scientia S.P.R.L., Gand, 1977.

GIOVANINNI, Andrea, *Quelques commentaires sur la formation de cahiers et sur les piqûres*, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 36, 2000.

GODINHO, Hélder e NASCIMENTO, Aires Augusto, *Em torno da Idade Média*, 1ª ed., Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1989.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Documentos sobre a expansão quatrocentista portuguesa*, 2ª ed. correcta e acrescentada, 2 vols., INCM, Lisboa, 2011.

GODINHO, Vitorino Magalhães, *Os Descobrimentos e a Economia Mundial*, Lisboa, 1983.

GOEHRING, Margaret, *Space, Place and Ornament: The Function of Landscape in Medieval Manuscript Illumination*, 2014.

GOLDSCHMIDT, Ernest Philip, *Gothic and Renaissance Bookbindings*, reprint, Nieuwkoop; London, 1967.

GOLDSMITH, J. A. Goldsmith and ROSS, S. D., The infra-red spectra of azurite and malachite, in *Spectrochimica Acta*, vol. 24A, Pergamon Press, 1968.

GOMBRICH, E. H., *New light on old masters*, Phaidon, Oxford, 1986.

GOMES, Rita Costa, *A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*, Difel, Lisboa, 1995.

GOMES, Rita Costa, *The making of a court society: kings and nobles in late medieval Portugal*, University Press, Cambridge, 2003.

GOMES, Saúl António, A chancelaria de um ínclito infante português de Quatrocentos: D. Fernando (-1443), Sep. *Estudos Revista do Centro Académico de Democracia Cristã*, n.º 8-9, Coimbra, 2007, pp. 249-291.

GOMES, Saúl António, As pinturas murais quatrocentistas do Mosteiro da Batalha, in *Vésperas Batalhinas: Estudos de História e Arte*, Magno, Leiria, 1997.

GOMES, Saúl António, Chancelarias medievais portuguesas: observações acerca da sua produção documental latina e vernacular, in Sep. *Actas do IV Congresso Internacional de Latim Medieval Hispânico*, Lisboa, 2005, pp. 545-552.

GOMES, Saúl António, *D. Afonso V, o Africano*, 7ª ed., Círculo de Leitores, Lisboa, 2014.

GOMES, Saul António, Oficinas artísticas do bispado de Leiria nos séculos XV a XVIII, in Sep. *Actas do VI Simpósio Luso-Espanhol da História de Arte*, Escola Superior de Tecnologia e Gestão de Tomar, Viseu, 1991.

GOMES, Saúl António, *Perspectivas sobre os mesteirais das obras da Batalha no séc. XV*, 1994.

GOMES, Saúl António, *Visitações a mosteiros cistercienses em Portugal: sécs. XV e XVI*, IPPAR, Lisboa, 1998.

GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário artístico de Portugal*, 1947.

GONÇALVES, Iria, Na Ribeira de Lisboa, em finais da Idade Média, in *Sep. 1383-1385 e a Crise Geral dos sécs. XIV-XV*, Jornadas de História Medieval. Actas, Comissão Executiva, Lisboa, 1985.

GONÇALVES, Iria, Posturas municipais e vida urbana na Baixa Idade Média: o exemplo de Lisboa, in *Sep. Estudos Medievais*, n.º 7, Porto, 1986.

GONÇALVES, Iria, Um olhar sobre a cidade medieval, in *Patrimónia Histórica. Estudos*, Cascais, 1996. (B. A. 17381 V.)

GORDALINA, Rosário, Outros pintores portugueses em Itália no início do século XV: o caso de João Gonçalves, in *PAULINO, Francisco Faria, GORDALINA, Rosário, [et al.], Álvaro Pires de Évora: um pintor português na Itália do Quatrocento*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1994.

GREGORY, Caspar René, *Les cahiers des manuscrits Grecs*, Imprimerie Nationale, 1885.

GRUYS, Albert, De la “Bücherhandschriftenkunde” d’Ebert à la “Codicologie” de Masai, in *Codicologica*, vol. I. *Théories et principes*, Leiden 1976.

GUEDES, Fernando, *Os livreiros em Portugal e as suas associações desde o séc. XV até aos nossos dias*, Verbo, Lisboa, 1993.

GUMBERT, Jean Paul, *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert (Teildruck)*, Thèse de doctorat, Leyde, 1972.

GUMBERT, Jean-Pierre, L’unité codicologique ou à quoi bon les cahiers, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 14, 1989.

GUMBERT, Jean-Pierre, Old and new style. Terminology, and ruling systems and methods, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 52-53, 2008.

GUMBERT, Jean-Pierre, Ruling by Rake and Board, in *The Role of the Book in Medieval Culture: Proceedings of the Oxford International Symposium*, *Bibliologia*, n.º 3, Turnhout, 1986.

GUMBERT, Jean-Pierre, The pen and its movement: some general and less general remarks, in *Gazette du livre médiéval*, n.º40, Printemps 2002.

GUMBERT, Jean-Pierre, The Speed of Scribes, in *Scribi e Colofoni. Le Sottoscrizioni di Copisti dalle Origini all’Avvento della Stampa*, Atti del Seminario di Erice, X Colloquio del Comité International de Paléographie Latine, 1993, pp. 60-64.

GURRUCHAGA, Marina, *Nomenclatura de la escritura gótica cursiva castellanas en la manualística al uso : un repaso crítico*, in *SIGNO, Revista de História de la Cultura Escrita*, n.º 6, Universidad de Alcalá, 1999.

GUSMÃO, Adriano de, *Arte Portuguesa*, Lisboa, 1955.



HABLOT, Laurent, *La devise, mise en signe du prince, mise en scène de pouvoir: les devises et l'emblématique des princes de France et en Europe à la fin du Moyen Age*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2001.

HAENENS, Albert d', *Écrire, utiliser et conserver des textes pendant 1500 ans*, n.º 6, Centre interuniversitaire de l'Histoire de l'Écriture, Louvain-la-Neuve, 1983.

HAENENS, Albert d', Pour une sémiologie paléographique et un histoire de l'écriture, in *Scriptorium*, 29, 1975.

HARSCH, Mathieu, *La teinture et les matières tinctoriales à la fin du Moyen Âge : Florence, Toscane, Méditerranée*, Thèse de doctorat en Histoire, Università degli studi Padoue, Université de Paris, 2020.

HARTHAN, John (introd.), et al., *The Strasburg manuscript: a medieval painters' handbook*, Alec Tiranti, London, 1966.

HIGOUNET, Charles, *L'Écriture*, 2<sup>ème</sup> éd., Presses Universitaires de France, Paris, 1959.

HOLSINGER, B., Of pigs and parchment: medieval studies and the coming of the animal, in *PMLA*, 2009.

HOMEM, Armando de Carvalho, Conselho Real ou Conselheiros do Rei? A propósito dos "privados" de D. João I, in *Revista da Faculdade de Letras*, 2<sup>a</sup> série, IV, 1987.

HOMEM, Armando de Carvalho, Les officiers royaux (XIII<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles): une élite politique?, in *Anais da Universidade Autónoma de Lisboa. Série História*, vol. 2, 1995.

HOMEM, Armando de Carvalho, L'État portugais et ses serviteurs (1320-1433), in *Journal des Savants*, 1987, pp. 181-203.

HOMEM, Armando de Carvalho, O rei e a lei: Estudos de História Institucional da Idade Média portuguesa (1279-1521), 1<sup>a</sup> ed., Universidade do Porto Edições, 2017.

HOMEM, Armando de Carvalho, Percursos na burocracia régia séculos XIII a XV, in *A memória da Nação*, 1991, p. 403-423.

HÖRSTER, Maria António et al., A tradução para português na história da língua e da cultura. Elementos para uma síntese, in *Revista Portuguesa de Filologia*, 25, Coimbra, 2003-2006, pp. 671-724.

HOURIHANE, Colum, *Manuscripta Illuminata: Approaches to Understanding Medieval and Renaissance Manuscripts*, 2014.

HUSBAND, Timothy B., *The Art of Illumination. The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*, The Metropolitan Museum of Art, New York and Yale University Press, New Haven and London, 2008.

IPINZA, Fernanda Espinosa e POBLETE, Viviana Rivas, Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica, in *Conserva*, n.º 16, 2011, pp. 27-38.

JONES, Leslie Webber, Pin pricks at Morgan Library, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 70, 1939.

JONES, Leslie Webber, Pricking manuscripts. The instruments and significance, in *Speculum*, vol. 21, n.º 4, 1946.

JONES, Susan, *Manuscript Illumination in Northern Europe*, in Heilbrunn Timeline of Art History, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000.

KANTER, Laurence B., et al., *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence, 1330-1450*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1994.

KERRIGAN, Michael, *Illuminated Manuscripts Masterpieces of Art*, 2014.

KIRBY, Jo, A spectrophotometric method for the identification of lake pigment dyestuffs, in *National Gallery Technical Bulletin*, 1977.

KIRBY, Jo and WHITE, Raymond, The identification of red lake pigment dyestuffs and a discussion of their use, in *National Gallery Technical Bulletin*, 1996, p. 56 e 64.

KIRCHNER, J., *Scriptura gothica libraria*, Aedibus Rudolphi Oldenbourg, Monachii Vindobonae, 1966.

KÖNIG, Eberhard, *The Bedford Hours: The Making of a Medieval Masterpiece*, The British Library, London, 2007.

KORRODI, Ernesto, A alcáçova do Castelo de Leiria e a sua significação social e política, in *Boletim da Academia Nacional de Belas-Artes*, nº 13, 1944.

KREN, Thomas and BARSTOW, Kurt, *Italian Illuminated Manuscripts in the J. Paul Getty Museum*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2005.

KREN, Thomas and McKENDRICK, Scot, *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Royal Academy of Arts, London, 2003.

KROUSTALLIS, Stefanos, Binding media in medieval manuscript illumination: a source research, in *Colour in written medieval sources*, Revista de História da Arte, n.º especial, 2011, pp. 105-117.

LANCIANI, Giulia (org. e coord.) et. al., *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, 2000.

LANDIM, Gaspar Dias de, *O Infante D. Pedro: Chronica inédita*, Escriptorio, Lisboa, 1892-1894.

- LANGHANS, Franz-Paul de Almeida, As antigas corporações dos ofícios mecânicos e a Câmara de Lisboa, in *Sep. Revista Municipal*, nº 7, 8 e 9, Câmara Municipal, Lisboa, 1942.
- LANGHANS, Franz-Paul de Almeida, *A Casa dos Vinte e Quatro de Lisboa: subsídios para a sua história*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1948.
- LANGHANS, Franz-Paul de Almeida e CAETANO, Marcelo, As corporações dos ofícios mecânicos: subsídios para a sua história, 2 vols., Imprensa Nacional, Lisboa, 1943-1946.
- LAPA, Manuel Rodrigues e AQUARONE, Jean-Baptiste, A “Vida e feitos de Júlio César”, in *Boletim de Filologia*, 4, Lisboa, 1936.
- LAPA, Manuel Rodrigues, Livro da Ensinança de bem cavalgar, in *Lições da Literatura Portuguesa (Época Medieval)*, Lisboa, 1934.
- LAPA, Rodrigues, Tradução quatrocentista de Salústio e Suetónio sobre a vida de César, in *Boletim de Filologia*, tomo I, 1932 e Vida e feitos de Júlio César, in *Boletim de Filologia*, tomo II, 1933.
- LARSEN, Randolph et al., Free XRF spectroscopy database of pigments checker, in *International Journal of Conservation Science*, vol. 7, Issue 3, 2016.
- LARSEN, René, *Microanalysis of Parchment*, Archetype Publications Ltd, 2002.
- LATHROP, Thomas A., Mais sobre a origem portuguesa da Crónica Geral de Espanha de 1344, in *Ecos de uma Viagem: Em honra de Eduardo Mayone Dias*, Gávea-Brown Publications, Providence, 1999, pp. 17-25.
- LAURIE, A. P., *New light on old masters*, Sheldon Press, London, Macmillan Company, New York, 1935.
- LAURIE, A. P., *The painter's methods & methods*, Dover Publications, New York, 1960.
- LAURIE, A. P., *The pigments and mediums of the old masters: with a special chapter on the microphotographic study of brushwork*, Macmillan and Co., London, 1914.
- LEAL, Alfredo, *Os painéis do Infante: ligeiros comentários sobre a memória do Sr. José de Figueiredo à cerca do pintor Nuno Gonçalves*, Tip. Comércio e Indústria, 1917.
- LEHMANN, P., Mittelalterliche Büchertitel, in *Erforschung des Mittelalters*, V, Stuttgart, 1962.
- LEITE, Duarte, *À cerca da "Cronica dos feitos de Guinee"*, Bertrand, Lisboa, 1941.
- LEITE, António, A iconografia do Infante D. Henrique, in *Brotéria*, vol. LXX, nº 3, Lisboa, 1960.

LEMAIRE, Claudine et HENRY, Michèle, [et al.], *Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne, 1397-1471*, Exposition à la Bibliothèque Royale Albert Ier (org.), Bruxelles, 1991.

LEMAIRE, Jacques, *Introduction à la codicologie*, Université Catholique de Louvain, Paris, 1989.

LIANG, Haida, Advances in Multispectral and Hyperspectral Imaging for Archaeology and Art Conservation, in *Applied Physics A*, 2012.

LIEFTINCK, M. G. I., Pour une nomenclature de l'écriture livresque de la période gothique : essai s'appliquant spécialement aux manuscrits originaux des Pays-Bas méridionaux, in *Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe siècle, Actes du premier colloque international de paléographie latine*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954.

LIMA, Matias, *A encadernação em Portugal: subsídios para a sua história*, Pátria, Gaia, 1933.

LIMA, Sílvio, O desporto, o mêdo e El-rei D. Duarte, in *Ensaio sobre o desporto*, Lisboa, 1937.

LINEHAN, Peter, *Historia e historiadores de la España Medieval*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012.

LOBO, António Costa, História da sociedade em Portugal no século XV e outros estudos históricos, in Sep. *Anais das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*, Imp. Secção Editorial da AAFDL, Coimbra, 1979.

LONGNON, Jean and CAZELLES, Raymond, *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Georges Braziller Inc. Publishers, New York, 1969.

LÓPEZ-RÍOS, Santiago, A new inventory of the Royal Aragonese Library of Naples, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV, 2002.

LÓPEZ-VIDRIERO, María Luisa y CÁTEDRA, Pedro M. (co-autor), *Coloquio Internacional del Libro Antiguo Español*, 2, Sociedad Española de Historia del Libro,

LOUMYER, G., *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, G. van Oest, Bruxelles, Paris, 1914.

MACCHI, Giuliano (ed. crítica, introd.), *Crónica de D. Fernando / Fernão Lopes*, 2ª ed., INCM, Lisboa, 2004.

MACHADO, J. T. Montalvão, *Dom Afonso, Primeiro Duque de Bragança*, Lisboa, 1964.

MCHAM, Sarah Blake, *Pliny and the artistic culture of the Italian renaissance: the legacy of the Natural History*, Yale University, New Haven, London, 2013.

- MACIEL, José Maria Pinheiro, *A Virtuosa Benfeitoria do Infante D. Pedro: uma teoria da acção no séc. XV*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1994.
- MACIEL, M. Justino, *Tratado de Arquitectura / Vitruvius*, 3ª ed., IST Press, Lisboa, 2015.
- MAERZ, Aloys John and PAUL, Morris Rea, *A Dictionary of Color*, New York, 1930.
- MAGALHÃES, Natália Teixeira de, *D. Duarte: o infante que nunca mais chegava a Rei*, Tese Mestrado em História Medieval, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2004.
- MALLON, Jean, *Paleographie Romaine*, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Instituto Antonio de Nebrija de Filología, Madrid, 1952.
- MALLON, Jean, Qu'est ce que la paléographie?, in *Paléographie 1981*, Colloquium des Comité International de Paléographie, 15-18 September, München, 1981, München 1982.
- MALRAUX, André (Pref.) e CAIN, Julien (Introd.), *Les manuscrits à peintures en France du XIIIème au XVIème siècle*, Bibliothèque Nationale, Paris, 1955.
- MANIACI, Marilena, L'art de ne pas couper les peaux en quatre, in *Gazette du livre médiéval*, n°34, 1999.
- MANION, Margaret M. and MUIR, Bernard J., *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, 2001.
- MARKL, Dagoberto, Na procura de um rosto perdido, in *Nuno Gonçalves, novos documentos: estudo da pintura portuguesa do século XV*, Instituto Português dos Museus, Lisboa, 1994.
- MARKL, Dagoberto, O essencial sobre Nuno Gonçalves, INCM, Lisboa, 1987.
- MARKL, Dagoberto, *O retábulo de S. Vicente da Sé de Lisboa e os documentos*, Caminho, Lisboa, 1988.
- MARQUES, Alfredo Pinheiro, *A maldição da memória do Infante Dom Pedro e as origens dos descobrimentos portugueses*, 1ª ed., Centro de Estudos do Mar, Figueira da Foz, 1994.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *Antologia da Historiografia Portuguesa*, Publicações Europa-América, 2 vols., Lisboa, 1974.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *Guia do estudante de História Medieval Portuguesa*, 3ª ed., Estampa, Lisboa, 1988.
- MARQUES, A. H. de Oliveira, O Portugal do Infante D. Pedro visto por estrangeiros: a embaixada borguinhã de 1428-29, in *Sep. Biblos*, vol. 69, 1993, pp. 59-78.
- MARQUES, Maria Zulmira Furtado, *O Mosteiro de Alcobaça e a dinastia de Avis: a arte no mosteiro e coutos de Alcobaça*, Tip. Alcobacense, Alcobaça, 1999.

- MARREIROS, Rosa, *A faixa do botim de D. Afonso V nos painéis de Nuno Gonçalves: um "calcanhar de Aquiles"?*, Coimbra, 2002.
- MARTINS, Christiana et al., O infante, agora sem verniz, in *A Revista do Expresso*, junho, 2022, p. 22.
- MARTINS, Diamantino, O De Beneficiis de Séneca e a Virtuosa Benfeitoria do Infante D. Pedro, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, 21, Braga, 1965, pp. 255-321.
- MARTINS, Mário, *A amizade e o amor conjugal no "Leal Conselheiro"*, 1981.
- MARTINS, Mário, Copistas dos códices alcobacenses, in *Brotéria*, LXVI, 1958, pp. 412-423.
- MARTINS, Mário, Guia Geral das horas del-Rei D. Duarte, in *Brotéria*, Lisboa, 1971.
- MARTINS, Mário, Os monges de Alcobaça perante os códices, in *Brotéria*, LXVIII, n.º 2, 1959.
- MARTINS, José Vitorino de Pina e NASCIMENTO, Aires Augusto (apres.), *História de livros para a história do livro*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2015.
- MARTINS, Oliveira, *Os filhos de D. João I*, 1ª ed., Ulisseia, Lisboa, 1998.
- MARTINEZ Ferrando, J. E., (1942) *Tragedia del insigne condestable don Pedro de Portugal*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MASAI, François, La paléographie gréco-latine, ses tâches, ses méthodes, in *Scriptorium*, 10, 1956, pp. 281-302.
- MASAI, François, Paléographie et codicologie, in *Scriptorium*, 4, 1950, pp. 279-293.
- MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane, *Ancient binding media, varnishes and adhesives*, ICCROM, Rome, 1995.
- MATEUS, Maria Helena Mira, *Glossário da "Vida e feitos de Júlio César" (tradução portuguesa quatrocentista de "Li fet des romains")*, Centro de Linguística da Universidade, Lisboa, 1980.
- MATEUS, Maria Helena Mira, Uma fonte francesa da cultura portuguesa do século XV, in *Sep. Colloque – Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1983.
- MATEUS, Maria Helena Mira (coment.), *Vida e feitos de Júlio César*, 2ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010.
- MATEUS, Maria Helena Mira (apresentação crítica, selecção, glossário e notas), *Vida e feitos de Júlio César: tradução anónima quatrocentista da obra francesa do séc. XIII "Li fet des romains"*, Seara Nova, Ed. Comunicação, Lisboa, 1980.

- MATOS, Luís, Ensino na corte durante a dinastia de Avis, in Sup. *Humanismo português*, 1988.
- MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Nos confins da Idade Média: arte portuguesa séculos XII-XV*, Instituto Português de Museus, Lisboa, 1992.
- MATTOSO, José, *A escrita da história*, Estampa, Lisboa, 1988.
- MATTOSO, José, *História da vida privada em Portugal*, 1º vol.: “A Idade Média”, Temas e Debates, Lisboa, 2011.
- MATTOSO, José, Leituras cistercienses do século XV, in Sep. *Do Tempo e da História*, nº 5, Lisboa, 1972.
- MATTOSO, José, *Naquele tempo: ensaios de História Medieval*, 1ª ed. reimp., Temas e Debates, Círculo de Leitores, Lisboa, 2014.
- MATTOSO, José, Sobre as fontes do Conde de Barcelos, in *Naquele Tempo. Ensaio de História Medieval*, Círculo de Leitores, Lisboa, 2009, pp. 259-263.
- MATTOSO, José e ROSA, Maria de Lurdes, et al., *The historiography of medieval Portugal (c. 1950-2010)*, Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2011.
- MATTOSO, José, Traduções portuguesas de textos castelhanos (séculos XIII a XV), in *Congresso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera, Universidad de Extremadura*, Cáceres, pp. 21-38.
- MAZZATINTI, G., La biblioteca dei re d'Aragona, in *Rocca S. Casciano*, Napoli, 1898.
- MAZZOLI, Maria Antonietta Casagrande, Foratura, rigatura e pectines in codici italiani tardomedievali, in *Aevum*, 71, 1997.
- MCGILLIVRAY, Murray, Statistical Analysis of Digital Paleographic Data: What Can It Tell Us?, in *TEXT Technology*, 14.1, 2005.
- MCCARTY, Willard, *Humanities Computing*, Palgrave MacMillan, Basingstoke, 2005.
- MCINTOSH, Angus, A new approach to middle english dialectology, in *Middle English Dialectology*, University Press, Aberdeen, 1989.
- MCKENDRICK, Scott, *Royal Manuscripts: The Genius of Illumination*, 2011.
- Medieval and Early Modern Manuscripts*, booklet compiled by the Special Collections Conservation Unit of the Preservation Department of Yale University Library, 2015.
- MEES, Júlio, Les manuscrits de la “Chronica do descobrimento e conquista de Guiné”, par Gomez Eanes de Zurara, et les sources de João de Barros, in *Revista portuguesa colonial e marítima*, 5º ano, 1901.

- MEIRELLES, Acir Fernandes, *Consciência e vontade no Leal conselheiro de D. Duarte*, Ponta Delgada, 1997.
- MEISS, Millard, *French painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth Century and the patronage of the duke*, 2 vols., Phaidon Press, London, 1967.
- MEISS, Millard (Pref.), *The Très Riches Heures of Jean, Duke of Berry*, Musée Condé Chantilly, Georges Braziller, New York, 1969.
- MELO, Maria Filomena Borja de, *Imagens da Arte: contributos para a historiografia da arte em Portugal no século XV*, Guimarães Editores, Lisboa, 1997.
- MELO, Maria João et al., A Spectroscopic Study of Brazilwood Paints in Medieval Books of Hours, in *Applied Spectroscopy*, vol. 68, n.º 4, 2014, pp. 434-444.
- MELO, Maria João et al., Organic dyes in illuminated manuscripts: a unique cultural and historic record, in *Philosophical Transactions A*, The Royal Society Publishing, 2016.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Crónicas generales de España: catalogo de la real biblioteca*, Madrid, Real Biblioteca, 1898.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Sobre la traducción portuguesa de la Crónica General de España de 1344, in *Revista de Filología Española*, Centro de Estudios Históricos, tomo VIII, Cuaderno 4º, 1921.
- MERÊA, Manuel Paulo, As teorias políticas medievas no “Tratado da Virtuosa Bemfeitoria”, in *Revista de História*, Sociedade Portuguesa de Estudos Históricos, n.º 8, 1919.
- MERRIFIELD, Marry P., *Original Treatises: Dating from the XIIth to the XVIIIth Centuries (...)*, 2 vols., J. Murray, London, 1849.
- MESS, Jules, Les Manuscrits de la 'Chronica do descobrimento e conquista de Guiné' par Gomes Eannes de Azurara et les sources de João de Barros, in *Revista Portuguesa Colonial e Marítima*, 9, 1901, pp. 50-62.
- MIGUEL, Catarina Amélia Pereira, *Le vert et le rouge: a study on the materials, techniques and meaning of the green and red colours in Medieval Portuguese Illuminations*, Tese Doutoramento Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- MILIANI, C. et al., Reflection infrared spectroscopy for the non-invasive in situ study of artists' pigments, in *Applied Physics A*, 2012, pp. 295-307.
- MILLS, John and WHITE, Raymond, Analyses of paint media, in *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 5, 1981.
- MIRANDA, José Carlos, Historiografia e genealogia na cultura portuguesa anterior ao Conde D. Pedro de Barcelos, in *Cadernos de Literatura Medieval: O contexto hispânico*



*da historiografia portuguesa nos séculos XIII e XIV*, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2010, pp. 53-80.

MIRANDA, Sílvia, *Reconstituição do ms. L da Crónica Geral de Espanha de 1344 (2ª parte). Relatório final de estágio de mestrado em crítica textual*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

MOALLA, Ikram, LEBOURGEOIS, Frank, EMPTOZ, Hubert, and ALIM, Adel M., Contribution to the Discrimination of the Medieval Manuscript Texts: Application in the Palaeography, in *Document Analysis Systems VII, 7th International Workshop*, Nelson, New Zealand, 2006.

MOLINA Figueras, J., Pedro de Portugal y la promoción de las formas artísticas en Barcelona (1464-1466), in *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 43, 1991, p. 61-80.

MONFRIN, J., La connaissance de L'Antiquité et le problème de l'humanisme, in *The Late Middle Ages and the Dawn of Humanism*, 1972.

MONTEIRO, João Gouveia, *Fernão Lopes: texto e contexto*, Minerva, Coimbra, 1988.

MONTEIRO, João Gouveia, Orientações da cultura de corte na 1ª metade do século XV (A literatura dos príncipes de Avis), in *Vértice*, n.º 5, Agosto, 1988, pp. 89-103.

MONTEIRO, Helena Maria Matos, *A Chancelaria régia e os seus oficiais 1464-1465*, Tese Mestrado, História Medieval, Universidade do Porto, Porto, 1997.

MORATO, Francisco M. T. de Aragão, Memória sobre os escrivães da puridade dos reis de Portugal, e do que a este ofício pertence, in *Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*, t. XXI, p. 1, 1837, pp. 153-212.

MOREIRA, Filipe Alves, A Crónica de 1344 para além de Pedro de Barcelos: perspetivas recentes e novidades, in *eHumanista*, n.º 31, 2015.

MOREIRA, Filipe Alves, *A Crónica de Portugal de 1419: fontes, estratégias e posteridade*, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Lisboa, 2013.

MOREIRA, Filipe Alves, A Historiografia portuguesa anterior ao Conde de Barcelos, IN *Pombalina*, Coimbra University Press, 2014.

MOREIRA, Filipe Alves, A primeira redacção da Crónica Geral de Espanha de 1344, fonte da Crónica de 1419?, in *Seminário Medieval 2007-2008*, Estratégias Criativas, Porto, 2009, pp. 99-112.

MOREIRA, Filipe Alves, Circulação de textos e recriação ideológica: o “Liber Regum” entre a Navarra e o Ocidente da Península, in *Marsupii peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Galuzzo, Firenze, pp. 427-437.

MOREIRA, Filipe Alves, ¿Cómo trabajaban los cronistas portugueses? Los relatos de la guerra civil de 1319-1324, in *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 37, 2014, pp. 139-149.

MOREIRA, Filipe Alves, Fr. Gil de Tavira e a datação do manuscrito do Leal Conselheiro de D. Duarte, in *Mátria Digital*, n.º 6, 2018 – 2019.

MOREL-FATIO, M. Alfred, *Catalogue des manuscrits portugais de la Bibliothèque Nationale (...)*, Imprimerie Nationale, Paris, 1892.

MORENO, Humberto Baquero, *A acção dos almocreves no desenvolvimento das comunicações inter-regionais portuguesas nos fins da Idade Média*, Brasília Ed., Porto, 1979.

MORENO, Humberto Baquero, *A Batalha de Alfarrobeira: antecedentes e significado histórico*, 2 vols., Coimbra, 1979-1980.

MORENO, Humberto Baquero, A expedição enviada pelo Infante D. Pedro ao reino de Castela em 1441, in Sep. *Arquivo Centro Cultural Português*, nº 5, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, pp. 59-79.

MORENO, Humberto Baquero, A corte de D. Afonso V, in *O Tempo e os Homens*, Questionar a História, 3º vol., Caminho, Lisboa, 1996.

MORENO, Humberto Baquero, As cortes de Lisboa de 1448, in Sep. *Revista Portuguesa de História*, nº 16, Instituto de História Económica e Social, Coimbra, 1978.

MORENO, Humberto Baquero, Carta do Infante D. Pedro aos conselheiros de Barcelona sobre a situação política portuguesa de 1438 a 1440, in Sep. *Portugaliae Historica*, nº 1, Lisboa, 1973, pp. 266-272.

MORENO, Humberto Baquero, Carta do Infante D. Pedro ao rei de Aragão Afonso V, in Sep. *Arq. Centro Cultural Português*, nº 5, Fundação Gulbenkian, Paris, 1972, pp. 503-506.

MORENO, Humberto Baquero (introd.), *Crónica de João I / Fernão Lopes*, Civilização, Porto, 1994.

MORENO, Humberto Baquero, *Itinerários de El-Rei D. Duarte: 1433-1438*, Academia Portuguesa de História, 1976.

MORENO, Humberto Baquero, *O Infante D. Pedro e as merceiras da rainha D. Leonor*, Lisboa, 1974.

MORENO, Humberto Baquero, *O Infante D. Pedro, Duque de Coimbra: itinerários e ensaios históricos*, Universidade Portucalense, Porto, 1997.

MORENO, Humberto Baquero, O Infante D. Pedro e o ducado de Coimbra, in Sep. *Revista de História*, n.º 5, Centro de História da Universidade, Porto, 1984.

MORENO, Humberto Baquero, *Os Itinerários de El-Rei Dom João I (1384-1433)*, 1ª ed., Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1988.

MORENO, Humberto Baquero, Portugueses na Catalunha durante a realeza do Condestável D. Pedro: 1464-1466, in Sep. *Actas – Colóquio Presença de Portugal no Mundo*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1982, pp. 99-120.

MORRÁS, María, Repertório de obras, mss y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1384-1456), in *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, 1991.

MOTA, Valdemar, *O pastel na cultura e no comércio dos Açores*, 2ª ed., Eurosigno, Ponta Delgada, 1991.

MOUNIER, Aurélie et al., Hyperspectral imaging, spectrofluorimetry, FORS and XRF for the non-invasive study of medieval miniatures materials, in *Heritage Science*, 2014.

MOUNIER, Aurélie et DANIEL, Floréal, Pigments and dyes in a collection of medieval illuminations (14<sup>th</sup>-16<sup>th</sup> century), in *Color Res. Appl.*, Wiley Periodicals, pp. 807-822.

MUNIZ, Márcio, Leal Conselheiro e Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte: Diálogos, in *Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro, Actes del Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Volum II, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana “Symposia Philologica”, 11, Alacant, 2005.

MUNIZ, Márcio Ricardo Coelho, *O Leal Conselheiro, de Dom Duarte, e a tradição dos Espelhos de príncipes*, São Paulo, 2003.

MUZERELLE, Denis, Jeux d'angles et jeux de plume. Retour sur l'hypothèse du biseautage de la plume, in *Gazette du livre médiéval*, fasc. 1, n.º 60, 2013.

MUZERELLE, Denis, Pour revenir sur et à la “taille” des manuscrits, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 50, 2007.

MUZERELLE, Denis, Un instrument de réglure inattendu : la règle, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 52-53, 2008.

MUZERELLE, Denis, *Vocabulaire codicologique. Répertoire méthodique des termes français relatifs aux manuscrits*, Paris, Éditions CEMI, Paris, 1985.

MUZERELLE, Denis, *Vocabulário de codicologia*, Versión española revisada y aumentada, Arco Libros, Madrid, 1997.

NABAIS, Paula et al., Microspectrofluorimetry and chemometrics for the identification of medieval lake pigments, in *Heritage Science*, 2018.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *A imagem do tempo: livros manuscritos ocidentais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2000.

NASCIMENTO, Aires Augusto, As livrarias dos príncipes de Avis, in *Biblos*, Coimbra, vol. 69, 1993, pp. 265-287.

NASCIMENTO, Aires Augusto e DIOGO, António Dias, *Encadernação portuguesa medieval: Alcobaça*, INCM, Lisboa, 1984.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *Ler contra o tempo: condições dos textos na cultura portuguesa (recolha de estudos em hora de Véspera)*, vol. II, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012.

NASCIMENTO, Aires Augusto, “Livro e leituras em ambiente alcobacense”, in *IX Centenário do nascimento de S. Bernardo. Encontros de Alcobaça e Simpósio de Lisboa*, Actas, 1991.

NASCIMENTO, Aires Augusto, Manuscritos e textos dos príncipes de Avis: o Leal Conselheiro e outros manuscritos: problemas de deriva filológica e tentativa de reintegração, in *Studies Arthur L.-F. Askins*, 2006, pp. 269-288.

NASCIMENTO, Aires Augusto, Nova idade, nova linguagem: entre afecto e alto desempenho de funções, a palavra no século XV português, in *Humanismo para o nosso tempo – Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, Lisboa, 2004, pp. 33-57.

NASCIMENTO, Aires Augusto, Nota mínima a “Vida e feitos de Júlio César: a questão da origem do manuscrito”, in *Razões e Emoção – Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, Lisboa, 2003, vol. II, pp. 157-166.

NASCIMENTO, Aires Augusto, Novos fragmentos de textos portugueses medievais descobertos na Torre do Tombo: horizontes de uma cultura integrada, in *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 2, 2005, pp. 7-24.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *Os códices alcobacenses da Biblioteca Nacional de Lisboa e o seu significado cultural: Exposição evocativa dos Códices alcobacenses*, Comemorações do VIII Centenário da Abadia Cisterciense de Alcobaça, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1979.

NASCIMENTO, Aires Augusto, *O scriptorium de Alcobaça: o longo percurso do livro manuscrito português*, 1ª ed., Direção Geral do Património Cultural – Mosteiro de Alcobaça, 2018.

- NASCIMENTO, Aires Augusto, O scriptorium medieval, instituição matriz do livro ocidental, in *Sep. A iluminura em Portugal: identidade e influências*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1999, pp. 53-109.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, *S. Nuno de Santa Maria, exemplo de virtudes para o nosso tempo*, 2ª ed., Editorial Missões, Cucujães, 2017.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, *Livro dos Arautos – De Ministerio Armorum, edição crítica, tradução e estudo codicológico e literário*, Tese de doutoramento em Linguística Latina, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1977.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, Livros de Horas na corte de Avis: Revisão de Leituras e novos contributos, em busca de formas de piedade medieval, in *Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, n.º 28, 2021, pp. 235-263.
- NASCIMENTO, Aires Augusto, *Voltados à Europa. Livro dos Arautos “De Ministerio Armorum”*, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 2017.
- NATIVIDADE, J. Vieira, *O Mosteiro de Alcobaça: notas históricas – a igreja – os túmulos – o mosteiro*, Marques Abreu, Porto, 1950.
- NEEDHAM, P., *Five Centuries of Bookbindings, 400-1600*, New York and London, 1986.
- NETO, Serafim da Silva, Textos Medievais Portugueses e seus problemas, in *Colecção de Estudos Filológicos*, 2, Ministério da Educação e Cultura – Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1956, pp. 67-68.
- NISHIMURA, Margot, *Images in the Margins*, Medieval Imagination, 2009.
- NODARI, Luca and RICCIARDI, Paola, Non-invasive identification of paint binders in illuminated manuscripts by ER-FTIR spectroscopy: a systematic study of the influence of different pigments on the binders’ characteristic spectral features, in *Heritage Science*, 2019.
- NUNES, Ariadne Prata Arsénio, *A ideia de livro e de leitor no Livro da Vertuosa Benfeytoria*, Tese doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.
- NUNES, Eduardo Borges, *Abreviaturas paleográficas portuguesas*, 3ª ed., Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 1981.
- NUNES, Eduardo Borges, *Álbum de paleografia portuguesa*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1969.
- NUNES, Eduardo Borges, Nótulas de história do século XV português, in *Do tempo e da história*, n.º 1, 1965.

NUNES, Eduardo, O modelo do homem de letras no final da Idade Média: o caso do condestável D. Pedro de Portugal, in *Modelo: Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2005, p. 109-115.

NUNES, José Joaquim, *Chrestomatia archaica*, 2.<sup>a</sup> ed., 1921.

NUTTALL, Paula, From Flandres to Florence. The Impact of Netherlandish painting, 1400-1500, Yale University Press, New Haven & London, 2004.

OLIVEIRA, Belmira Gonçalves de, Os serões reais na Idade Média, in *Cadernos do Noroeste*, vol. 9, nº 2, Instituto de Ciências Sociais, Braga, 1996.

OLIVEIRA, Corrêa de, e MACHADO, Saavedra, *Textos portugueses medievais*, 2.<sup>a</sup> ed., Coimbra, 1961.

OLIVEIRA, Eduardo Freire de, *Elementos para a história do município de Lisboa*, vol. 1, Lisboa, 1974.

OMONT, Henri, *Anciens inventaires et catalogues de la Bibliothèque Nationale*, tomos III e IV, 1910.

OMONT, Henri, Inventaire de la bibliothèque de Ferdinand Ier, roi de Naples (1481), in *Bibliothèque de l'école des chartes*, tome 70, 1909.

ORNA and MATTHEWS, Pigment analysis of the Glajor Gospel book of UCLA, *Studies in Conservation*, 26, 1981, pp. 60-61.

ORNATO, Ezio e PETRUCCI, Armando, *La face cachée du livre médiévale : l'histoire du livre vue par Ezio Ornato*, Viella, Roma, 1997.

ORTIGÃO, Ramalho, O Culto da Arte em Portugal, 1986, in *Arte Portuguesa*, tomo I, 1943.

PÄCH, Otto, *Book illumination in the Middle Ages*, Harvey Miller, London, 1994.

PALHANO, Herbert, *A expressão léxico-gramatical do Leal Conselheiro*, 2.<sup>a</sup> ed., Rev. de Portugal, Lisboa, 1949.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, El triunfo del rey sobre la muerte. Estudio iconográfico de los funerales reales representados en la Crónica Geral de Espanha de 1344, in *O Fascínio do Gótico. Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016, pp. 75-86.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, *Estudio iconográfico de algunas representaciones en la Crónica Geral de Espanha de 1344. (Academia das Ciências, M.S.A. 1)*, Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Agosto 2012.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, *La Crónica Geral de Espanha de 1344 (Ms. A 1 de la Academia das Ciências). Estúdio iconográfico-cultural y filiaciones internacionales*, tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, Las imágenes de La Crónica Geral de Espanha de 1344 (Ms. 1 Azul de la Academia das Ciências). Filiaciones artísticas y pautas iconográficas, in *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 25, Octobre 2016.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, Nuevas consideraciones metodológicas para el estudio de la Crónica Geral de Espanha de 1344. (Ms. 1 de la serie Azul de la Academia das Ciências, in *Medievalista*, n.º 32, 2022, pp. 449-466.

PANDIELLO FERNÁNDEZ, María, Uma proposta iconográfica para o prólogo do M.S.A 1 da Academia das Ciências, in *Cadernos de História da Arte*, n.º 1, 2013, pp. 32-42.

PARKES, M. B., *Pause and Effect : An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Aldershot, United Kingdom, 1992.

PARIS, Paulin, *Les Manuscrits François de la Bibliothèque du Roi*, III, Paris, 1840.

PASQUINI, Celio, Near Infrared Spectroscopy: Fundamentals, Practical Aspects and Analytical Applications, in *J. Braz. Chem. Soc.*, vol. 14, n.º 2, 2003, pp. 198-219.

PASTERNAK, N. e BEIT-ARIÉ, M., In quest of the enigmatic ruling device: further observations on prickings in ink-ruled intalian manuscripts, *Gazette du livre médiéval*, n.º 35, 1999.

PASTOUREAU, Michel, *Bleu : Histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2000.

PASTUREAU, Michel, *Figures et couleurs – Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, 1986.

PASTOUREAU, Michel, *Preto: História de uma cor*, Orfeu Negro, Lisboa, 2014.

PASTOUREAU, Michel, *Rouge, Histoire d'une couleur*, Le Seuil, Paris, 2016.

*Pedro de Barcelos e a monarquia castelhano-leonesa: edição e estudo da secção final inédita da Crónica de 1344*, Projeto do Seminário Medieval de Literatura, Pensamento e Sociedade, Abril de 2014. URL: <http://pedrodebarcelos.wix.com/cronica1344>.

PEDRO, Susana Tavares, Apontamentos para uma descrição codicológica do códice BnF, Português 5, in *eHumanista*, vol. 22, 2012.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, À propôs d'une notice sur le vermillon dans la Crónica Geral de Espanha, in *Medieval Colours: between beauty and meaning*, Universidade Nova de Lisboa, 2009.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, As cores das imagens: a propósito da cor na iluminura alcobacense dos séculos XIV e XV, in *Revista de História da Arte*, nº 3, Instituto de História de Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2007, pp. 102-129.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, Imagem e Tempo: representações do poder na Crónica Geral de Espanha, in *Revista de História da Arte. Imagem, Memória e Poder. Visualidade e Representação (sécs. XII-XV)*, nº 7, 2009, pp. 152-177.

PEIXEIRO, Horácio Augusto, Um retrato de D. Duarte na Crónica Geral de Espanha?, in *D. Duarte e a sua época: Arte, cultura, poder e espiritualidade*, Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, 2014, pp. 285-296.

PEREIRA, F. M. Esteves (dir.), *Crónica da tomada de Ceuta por El Rei D. João I/Gomes Eanes de Zurara*, Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1915.

PEREIRA, Gabriel, *Documentos históricos da cidade de Évora*, Typ. da Casa Pia, Lisboa, 19-.

PEREIRA, Helena da Rocha, Nas origens do humanismo ocidental: os tratados filosóficos ciceronianos, em *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literatura*, Porto, 2ª série, 2, 1985, pp. 7-28.

PEREIRA, Isaiás da Rosa, *Codicologia. Arqueologia do Livro*, in *Sep. Bol.*, 35, Instituto Histórico da Ilha Terceira, Angra do Heroísmo, 1979.

PEREIRA, Isaiás da Rosa, Dos livros e dos seus nomes: bibliotecas litúrgicas e medievais, in *Sep. Arquivo da Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, 1974, pp. 97-131.

PEREIRA, Isaiás da Rosa, Notes sur le scriptorium du Monastère d'Alcobaça, in *Sep. Miscellanea Codicologica F. Masai Dicata*, Gand, 1979.

PEREIRA, J. M. Esteves e FONSECA, Carlos da, *Subsídios para a história da indústria portuguesa. Com um ensaio económico-social sobre as corporações e mesteres*, Guimarães, Lisboa, 1979.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Helenismos no "Livro da virtuosa benfeitoria"*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1982.

PEREIRA, Paula A. da Costa Leite, *O Livro Antigo: aspectos materiais e artísticos: contribuição para o estudo do fundo português da Biblioteca do Professor Doutor José Bayolo Pacheco de Amorim*, 2 vols., Tese Mestrado, História de Arte, Faculdade Ciências Sociais, Universidade Lusíada de Lisboa, 2004.



PERES, Damião, *O livro de recebimentos de 1470 da Chancelaria da Câmara*, Academia Portuguesa da História, Lisboa, 1974.

PÉREZ Pascual, José Ignacio, Relaciones entre la *Crónica de 1344* y la *Crónica de 1404*, in *Actas do IV Congresso da AHLM*, vol. 3, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 167-171.

PERNOUD, Régine, *La plume et le parchemin*, Denoel, Paris, 1983.

PETRUCCI, Armando, Au-delà de la paléographie : Histoire de l'écriture, histoire de l'écrit, histoire de l'écrire, in *Bulletin de la Classe des lettres et des sciences morales et politiques*, tome 7, n°1-6, 1996.

PETRUCCI, Armando, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, 2ª ed., Carocci, 2001.

PETRUCCI, Armando, *Un secolo di paleografia e diplomática (1887-1986)*, 1988.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *A "Cronica dos feitos de Guinee". As minha "Teses" e as "Teses" de Duarte Leite*, separata de *Biblos*, vol. XVII, tomo II, Coimbra, 1941.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *A "Cronica dos feitos de Guinee" de Gomes Eanes de Zurara e o Manuscrito Cortez-d'Estrées: Tentativa de Revisão Crítica*, Lisboa, 1939.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *A Historiografia Oficial e o Sigilo sobre os Descobrimentos*, 1938.

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *História da Literatura Portuguesa: Idade Média*, 1ª ed. rev., Atlântida, Coimbra, 1959.

PINNA, Daniela (ed. lit.), et al., *Scientific examination for the investigation of paintings: a handbook for conservator-restorers*, Centro Di, Firenze, 2009.

PINHO, Sebastião Tavares de, O Infante D. Pedro e a "escola" de tradutores da Corte de Avis, in *Biblos*, 69, 1993, pp. 129-153.

PINTO, Abílio Fernando Bento, *O Leal Conselheiro de D. Duarte: uma "moral filosofia"*, Porto, 1997.

PIO, Carlos, *História e circulação do manuscrito Bnf fonds portugais 9 da Crónica Geral de Espanha de 1344*, tese de doutoramento apresentada à University of California, Santa Barbara, 2014.

PIRANI, Emma and CROSLAND, M., *Gothic Illuminated Manuscripts*, 1970.

PITA, Isabel Beceiro, César ancestro de la nación hispana y espejo de caballeros, in *Euphrosyne*, n.º 31, 2003, pp. 369-378.

PITA, Isabel Beceiro, Cultura, ideologia y mecanismos de gobierno en la dinastía lusa de los Avís, in *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, Universidad de Alcalá, 1998, pp. 9-35.

- PLESTERS, Joyce, Ultramarine blue, natural and artificial, in *Studies in Conservation*, vol. 11, n° 2, 1966, pp. 62-91.
- POLLARD, Graham, Describing medieval bookbindings, in *Medieval Learning and Literature: Essays Presented to Richard Hunt*, Clarendon Press, Oxford, 1974.
- POULLE, Emmanuel, *Paléographie des écritures cursives en France du XVe au XVIIe siècle*, Recueil de fac-similés de documents parisiens avec leur transcription, précédé d'une introduction, Genève, Librairie Droz, 1966.
- RAMOS, Rui e MONTEIRO, Nuno Gonçalo, et al., *História de Portugal*, 1º, 2º e 3º vols., A Esfera dos Livros, Paço de Arcos, Expresso, Lisboa, 2009.
- RAND, E. K., Prickings in a manuscript of Orléans, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 70, The Johns Hopkins University Press, 1939.
- RAND, E. K., Traces de piqûres dans quelques mss. du haut moyen âge, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1939, pp. 411-431.
- RAU, Virgínia, A Casa dos Contos: os três mais antigos regimentos dos contos, para a história do Tribunal de Contas, INCM, Lisboa, 2009.
- RAU, Virgínia, As empresas e a história das técnicas em Portugal nos sécs. XV e XVI, in *Estudos de História Medieval*, 1ª ed., Presença, Lisboa, 1986.
- RAU, Virgínia e GARCIA, José Manuel (apresent. e org.), *Estudos de História Medieval*, 1ª ed., Presença, Lisboa, 1986.
- RAU, Virgínia, O Infante D. Pedro e a regência do reino em 1439, Sep. *Revista da Faculdade de Letras*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1965, pp. 143-150.
- RAWLINS, F. I. G. (ed. lit.), *Studies in Conservation / The Journal of the International Institute for the Conservation of Museum Objects*, vols. 38 (Issue 3), 39 (Issue 4), 40 (Issue 1 and 3), 43 (Supl.), 46 (Issue 1), 48 (Issue 3), 50 (Issue 1), 52 (Supl. 1), 59 (Issue 2), Thomas Nelson and Sons, London, 1952.
- REED, R., *Ancient Skins, Parchments and Leathers*, Cambridge University Press, 2012.
- REI, António Botas, *O louvor da Hispânia na cultura letrada peninsular medieval – das suas origens discursivas ao apartado geográfico da Crónica de 1344*, Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.
- REIN, Alan, Handheld FTIR analysis for the conservation and restoration of fine art and historical objects, in *Agent Technologies*, 2015.

- REIS, Flávio Antônio Fernandes, No Leal Conselheiro de D. Duarte: conselhos sobre a maneira de "tirar em linguagem" textos latinos em língua vulgar portuguesa quatrocentista, in *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, 25, n.º 3, 2015, pp. 225-242.
- RÊPAS, Luís Miguel, FARELO, Mário e BARREIRA, Catarina Fernandes, Uma visitação inédita ao Mosteiro de Santa Maria de Cós, de 1492: as origens da comunidade e a sua organização no período medieval, in *Lusitania Sacra*, 41, 2020.
- REPULLÉS, D. Manuel, *Inventario de los libros de D. Fernando de Aragón, Duque de Calábria*, Imprenta y Estereotipia de Aribau y C<sup>a</sup>, Impresores de câmara de S. M., Madrid, 1875.
- REYNOLDS, Leighton, *Copisti e filologi: la tradizione dei classici dall' antichità al rinascimento*, 1969.
- RIBEIRO, João Pedro, Livraria da Chancellaria do Senhor D. Pedro I, fól. 81, in *Memorias authenticas para a história do Real Archivo*, Tipografia Régia, Lisboa, 1860.
- RIBEIRO, M. Sampayo, *Da singularidade e das anomalias da iconografia do Infante Dom Henrique*, Lisboa, 1962.
- RIBEIRO, M. Sampayo, O verdadeiro retrato do Infante D. Henrique, in *Biblioteca de História*, 4, Notícias, D. L., Lisboa, 1991.
- RICARD, Robert, *L'Infant D. Pedro de Portugal et "O Livro da Virtuosa Bemfeitoria"*, Coimbra Editora, Coimbra, 1954.
- RICARD, Robert, Le Leal Conselheiro du roi D. Duarte de Portugal, in *Revue du Moyen Age Latin*, 4, 1948, pp. 367-390.
- RICARD, Robert, Quelques remarques sur le texte du Leal Conselheiro, in *Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, 17, Coimbra, 1953, pp. 229-232.
- RICCIARDI, Paola et al., It's not easy being green: a spectroscopy study of green pigments used in illuminated manuscripts, in *Analytical Methods*, vol. 5, n.º 16, 2013.
- RIDOLFI, Carlo, *The Life of Tintoretto and his children Domenico and Marietta*, Pennsylvania State University, Philadelphia, 1984.
- ROBB, David M., *The Art of the Illuminated Manuscript*, A. S. Barnes, Cranbury, 1973.
- RODRIGUES, Ana Maria, *As tristes rainhas – Leonor de Aragão e Isabel de Coimbra*, Temas e Debates, 2014.
- RODRIGUES, André Moutinho, A consciência de Avis: aproximação prosopográfica dos confesores da família real portuguesa 1385-1481, in *España Medieval*, n.º 42, Ediciones Complutense, 2019.

- RODRIGUES, André Moutinho, Two men, one historiographical identity: Friar Gil Lobo and Friar Gil de Tavira, in *e-JPH*, vol. 18, number 1, 2020.
- RODRIGUES, Manuel Augusto (apresent.) e VELOSO, Maria Teresa Nobre (co-autor), *Livro Verde da Universidade de Coimbra: transcrição*, Arquivo da Universidade, Coimbra, 1992.
- RODRIGUES, Maria Teresa Campos, Aspectos da administração municipal de Lisboa no século XV, in Sep. *Revista Municipal*, nº 101-109, 1968.
- RODRÍGUEZ Porto, Rosa María, La Crónica Geral de Espanha de 1344 (ms. 1 A de la Academia das Ciências) y la tradición alfonsí, in *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 25, 2016.
- ROGER, P., VILLELA-PETIT, I. et VANDROY, S., Les laques de brésil dans l'enluminure médiévale, in *Studies in Conservation*, 2003.
- ROGERS, Francis M., *Travels of Infante D. Pedro of Portugal*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1961.
- ROSA, Maria de Lurdes, *As almas herdeiras: fundação de capelas fúnebres e afirmação da alma como sujeito de direito (Portugal, 1400- 1521)*, INCM, Lisboa, 2012.
- ROSA, Maria de Lurdes, *Fazer e pensar a História Medieval hoje*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- ROSENFELD, Randall A., Pricking wheels. Their physical characteristics and recorded uses, in *Gazette du livre médiéval*, n.º 37, 2000.
- ROUSE, Richard H. e ROUSE, Mary A., *Manuscripts and their makers: Commercial Book Producers in Medieval Paris, 1200-1500*, Harvey Miller Publishers, Turnhout, 2000.
- RUDY, Kathryn M., *Postcards on Parchment: The Social Lives of Medieval Books*, 2015.
- RUIZ, Elisa, *Manual de codicologia*, 1ª ed., Fundación German Sanchez Ruiperez, Salamanca, Madrid, 1988.
- RUMBLE, Alexander, Using Anglo-Saxon Manuscripts, in *Anglo-Saxon Manuscripts: Basic Readings*, New York, Garland, 1994.
- RUSSELL, Peter E., *Fontes documentais castelhanas para a história da expansão portuguesa na Guiné nos últimos anos de D. Afonso V*, Lisboa, 1971.
- RUSSELL, Peter E., *Henrique, O Navegador*, 2ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 2016.
- RYAN, K., Parchment a faunal, in *MASCA Journal*, J 4, 1987, pp. 124-138.
- S. BOAVENTURA, Frei Fortunato, *Colecção de inéditos portugueses dos séculos XIV e XV, que foram compostos originalmente, ou traduzidos de várias línguas por monges*

*scistrenses d'este reino, ordenada e copiada fielmente dos manuscriptos do Mosteiro de Alcobaça*, 2 vols..

SÁ, Artur Moreira de, *Alguns documentos referentes ao Infante D. Pedro*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1956.

SÁ, Artur Moreira de, *O infante D. Pedro e a crítica histórica*, Lisboa, 1950.

SAMARAN, Charles, *L'Histoire et ses méthodes*, Collection Encyclopédie de la Pléiade, n° 11, Gallimard, Paris, 1967.

SAMARAN, Charles, Contributions à l'histoire du livre manuscrit au Moyen Âge. Manuscrits imposés et manuscrits non coupés, in *Atti del X Congresso Internazionale 4-11, IX, 1955*, Roma, 1957, pp. 151-155.

SAMARAN, Charles, Manuscrits imposés et manuscrits non coupés. Un nouvel exemple, in *Codices Manuscripti*, 2, 1976, pp. 38-42.

SAMPAIO, Albino Forjaz de, *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, I, Bertrand, Lisboa, 1929.

SAMPAIO, José Pereira de, *O Livro da Virtuosa Bemfeitoria do Infante dom Pedro*, in *Colecção de Manuscriptos Inéditos Agora Dados à Estampa*, 2, Real Bibliotheca Pública Municipal do Porto, Porto, 1910.

SANTARÉM, Visconde de, *Notícia dos manuscritos... que existem na B. R. de Paris*, Lisboa, 1827.

SANTISTEBAN, Gómez de, *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*, Minerva, Lisboa, 1962.

SANTOS, Maria José Azevedo, *Ler e compreender a escrita na Idade Média*, 1ª ed., Colibri, Lisboa, 2000.

SANTOS, Luís Reis, *Iconografia Henriquina*, Coimbra, 1960.

SANTOS, Manuela Azevedo, *Da visigótica à carolina, a escrita em Portugal de 882 a 1172: aspectos técnicos e culturais*, Tese de doutoramento em História da Idade Média apresentada à Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988.

SANTOS, Maria José Azevedo, Remarques sur les conditions des actes et des livres au Portugal (XIIIe – XVe siècles), in *Scriptorium*, tome L, n° 2, 1996, pp. 397-406.

SANTOS, Reynaldo dos, A Iluminura, in *Oito séculos de arte portuguesa, história e espírito*, Empresa Nacional de Publicidade, 1970.

SANTOS, Reynaldo dos, *Catálogo da Exposição documental promovida pela Câmara Municipal do Porto*, abril, 1960.

SANTOS, Reynaldo dos, *Conferências de Arte*, Lisboa, 1949.

SANTOS, Reynaldo dos, *Nuno Gonçalves: pintor português do século quinze o seu retábulo para o Mosteiro de S. Vicente-de-Fora*, Phaidon Press, London, 1955.

SANTOS, Reynaldo dos, *Os primitivos portugueses*, 3ª ed. corrigida e aumentada, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1958.

SARAIVA, António José, *Fernão Lopes*, 2ª ed. rev., Europa-América, Lisboa, 1965. (L. 57110 P.)

SARAIVA, António José, *A Cultura em Portugal*, 3ª ed., Gradiva, Lisboa, 2007.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed. corrigida e actualizada, Porto Editora, Porto, 2010.

SARAIVA, António José, *O crepúsculo da Idade Média em Portugal*, 5ª ed., Gradiva, Lisboa, 1998.

SARAIVA, António José, O Humanismo em Portugal, in Sep. *História da Cultura em Portugal*, vol. 2, Jornal do Fôro, Lisboa, 1956.

SARAIVA, António José, *Para a história da cultura em Portugal*, 3 vols., Gradiva, Lisboa, 1996.

SARAIVA, Cardeal, Lista de alguns artistas portugueses coligida de escriptos e documentos / Bispo Conde, D. Francisco, Imprensa Nacional, Lisboa, 1839.

SARAIVA, José, *Os painéis do Infante Santo*, Tip. Central, Leiria, 1925.

SCHMITT, Jean-Claude, L'Univers des marges, in *Le Moyen Âge en lumière*, IRHT/CNRS, 2002.

SCNEIDER, K., *Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung*, Tübingen, 1999.

SCOTT, Kathleen, *Later Gothic Manuscripts, 1390-1490*, Harvey Miller Publishers, London, 1996.

SEIXAS, Miguel Metelo de, e COLAÇO, José S. Estevéns, *As armas do Infante D. Pedro e seus filhos*, Universidade Lusíada, Lisboa, 1994, p. 43.

SEIXAS, Miguel M. de, Elementos de uma cultura dinástica e visual: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte, in *D. Duarte e a sua época. Arte, cultura e espiritualidade*, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, 2014, p. 256-282.

SEIXAS, Miguel M. de e GALVÃO-TELLES, João Bernardo, Armas do condestável D. Pedro, in *Heráldica no concelho de Fronteira*, Universidade Lusíada / Câmara Municipal de Fronteira, Fronteira, 2002, p. 148-154.

SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *O inventário artístico de Portugal*, 1955.

SERRA, José Corrêa da, *Collecção de livros inéditos de História portuguesa dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V e D. João II*, Ofic. Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1790-1824.

SERRA, Teresa Botelho, *Livros de Horas em Portugal no século XV*, 1999.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *A historiografia portuguesa: doutrina e crítica*, Verbo, Lisboa, 1974.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Cronistas do século XV posteriores a Fernão Lopes*, 2ª ed., Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa, 1989.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, 2º vol.: A formação do Estado Moderno (1415-1495), 9ª ed., Ed. Verbo, Lisboa, 2003.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *Manuscritos portugueses ou referentes a Portugal da Biblioteca Nacional de Paris*, Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1969.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.), ALARCÃO, Jorge de (coord.), *Nova História de Portugal*, 2ª ed., Presença, Lisboa, 2011.

SILVA, Inocêncio da, *Diccionario Bibliographico portuguez*, t. I, Lisboa, 1858, t. VII, Lisboa, 1867, p. 261 e t. X, Lisboa, 1883.

SILVA, José L. Conceição, *Os painéis do Museu das Janelas Verdes*, Guimarães & Ca., Lisboa, 1981.

SILVA, José Custódio Vieira da e LAGE, Isabel (coord.), *Paços medievais portugueses*, 2ª ed. (rev. e actualizada), IPPAR, Lisboa, 2002.

SILVA, José Custódio Vieira da, *O fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média*, Livros Horizonte, Lisboa, 1997.

SILVA, Luciano Pereira da, A propósito das leituras do Infante D. Henrique, in *Lusitânia*, fasc. I, 1924.

SILVA, Manuel Augusto Naia da, *Temas comuns no De Beneficiis de Séneca e na virtuosa benfeitoria do Infante D. Pedro*, Lisboa, 1996.

SILVA, Nuno Espinosa Gomes da, A continuação da Crónica Geral de Espanha de 1344, no manuscrito que pertenceu ao Condestável D. Pedro, in *Estudos em homenagem a Francisco José Veloso*, Universidade do Minho, Braga, 2002, pp. 707-730.

SIMÕES, Manuel G., Os textos didáticos da “Geração de Avis”, *História da Literatura Portuguesa*, vol. I, Publicações Alfa, Lisboa, 2001, pp. 389-410.

SMEYERS, M., *La miniature*, Turnhout, 1974.

SOALHEIRO, João, *More Cisterciensis Ordinis: Acta da visitação de D. Frei Edme de Saulieu, abade de Claraval, ao Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça (1532)*. In *Olhares sobre a História. Estudos oferecidos a Iria Gonçalves*, Caleidoscópico, Lisboa, 2009.

SOARES, Ernesto, *A Iconografia do Infante D. Henrique*, Lisboa, 1959.

SOARES, Nair, A historiografia do Renascimento em Portugal referentes estéticos e ideológicos humanistas, in *Mostras do Sentido no Fluir do Tempo: Estudos de Humanismo e Renascimento*, Pombalina, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018.

SOARES, Torquato de Sousa, *Acerca da chamada "Crónica dos feitos da Guiné" de Gomes Eanes de Zurara*, Instituto de Estudos Históricos, Coimbra, 1961.

SOARES, Torquato de Sousa, *A Historiografia portuguesa no século XV: Crónicas e cronistas*, Tip. Barbosa & Xavier, Lisboa, 1977.

SOBRAL, Cristina, Livros medievais, in *Examinar os manuscritos das livrarias particulares. Obra do Conde da Ericeira*, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa e Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, 2012, pp. 149-184.

SOLEDADE, Fernando da, *História Seráfica Cronológica da Ordem de S. Francisco*, Off. De Domingos Gonsalves, 1737.

SOUTTOMAYOR-PIZARRO, José Augusto de, Símbolos Heráldicos – Da Cruz às Quinas e Castelos, in *Entre Portugal e a Galiza (Sécs. XI a XVII). Um olhar peninsular sobre uma região histórica*, CEPESE, Fronteira do Caos Editores, 2014, pp. 306-312.

SOUSA, Abade A. D. de Castro e, *Noticia de alguns livros illuminados que se guardam no Arquivo Real ou Cartorio de todo o Reino dos illuminadores portuguezes até ao seculo 18º e do estabelecimento em Portugal da Torre do Tombo*, Tip. de G. M. Martins, Lisboa, 1860.

SOUSA, Abade A. D. de Castro e, *Resumo historico da vida, acções, morte e jazigo do Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, Regente do Reino de Portugal (...)*, Typ. na Rua dos Lagares no 1, Lisboa, 1843.

SOUSA, Armindo de, *As cortes medievais portuguesas: 1385-1490*, 1º e 2º vols., Instituto Nacional de Investigação Científica, Porto, 1990.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, Idade Média (Séculos XI-XV), in *História de Portugal*, Esfera dos Livros, Lisboa, 2009.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, Medieval Portuguese Royal Chronicles. Topics in a Discourse of Identity and Power, in *e-journal of Portuguese History*, 5, n.º 2, 2007.

SOUSA, Ivo Carneiro de, A rainha D. Leonor e as murate de Florença (notas de investigação), in *Revista da Faculdade de Letras- História*, IV, 1987, pp. 119-133.



- SOUSA, João Silva de, *A casa senhorial do Infante D. Henrique*, 1ª ed., Livros Horizonte, Lisboa, 1991.
- SOUSA, João Silva de, *D. Duarte – Infante e rei – e as casas senhoriais*, Sociedade Histórica da Independência de Portugal, Lisboa, 1991.
- SOUSA, João Teixeira Soares de, *Diccionario Bibliografico*, tomo IX, 2º do Suplemento.
- SOUSA, Manuel Francisco de Barros (e 2º Visconde de Santarém), *Memoria sobre a prioridade dos descobrimentos portuguezes na costa d'Africa Occidental para servir de illustração a Chronica da conquista de Guiné por Azurara*, J. P. Aillaud, Paris, 1841.
- STERLING, Charles, *La peinture médiévale à Paris 1300-1500*, Bibliothèque des Arts, Lausanne, 1987.
- STIENNON, Jacques, *Paléographie au Moyen Âge*, 3ª ed., Armand Colin, Paris, 1973.
- STIRNEMANN, Patrícia, Dating, placing, and illumination, in *Journal of the Early Book Society for the study of manuscripts and printing history*, vol. 11, 2008.
- STOKES, Peter, Computer-aided Palaeography, present and future, in *Codicology and Palaeography in the digital age*, Herstellung und Verlag, Books on Demand GmbH, Norderstedt, 2009.
- SUREDA, Joan e MILICUA, José, *L'Art de la Renaissance. Le Quattrocento Italien. La Peinture Flamande et son rayonnement*, Larousse, 1991.
- SZIRMAI, Janos, *The archaeology of medieval bookbinding*, Aldershot, 2007.
- TAMBRONI, Le Chavalier G. (notes) e MOTTEZ, Victor (trad.), *Le livre de l'art ou traité de la peinture / par Cennino Cennini*, F. de Nobelle, Paris, 1982.
- TAVARES, Maria Alice da Silveira e SILVA, Manuela Santos, *Vivências quotidianas da população urbana medieval: o testemunho dos costumes e foros da Guarda, Santarém, Évora e Beja*, Tese Mestrado, História Regional e Local, Departamento de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007.
- TAVARES, Maria José Ferro, *Os Judeus em Portugal no século XV*, 1ª ed., Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1982.
- TEJADA, Francisco Elias de, *Ideologia e utopia no "Livro da Virtuosa Benfeitoria"*, Livraria Cruz, Braga, 1947.
- TERRAS, Melissa and ROBERTSON, Paul, Downs and acrosses: textual markup on a stroke level, in *Literary and Linguistic Computing*, 19.3, 2004.
- THOMPSON, E. M., *Paleografia greca e latina*, 4ª ed. rev. e ampl., Ulrico Hoepli, Miano, 1940.

THOMPSON, D. V. Thompson, *The Materials and Techniques of Medieval Painting*, Dover Publications, 1956.

THROP, Nigel (introd.), *The glory of the page: medieval and renaissance illuminated manuscripts from Glasgow University Library*, Oxford University Press, 1988.

TIBÚRCIO, Catarina Martins, *A iluminura do Manuscrito 1 Série Azul da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa: da técnica e do estilo individual ao posicionamento no seu ambiente criador*, Dissertação de mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.

TIBÚRCIO, Catarina Martins, A moda no M.S.A. 1 da Crónica Geral de Espanha de 1344: Contributo para a datação da iluminura, in *Society and Culture in Portugal, Mirabilia*, 26 (2018/1), Institut d'Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.

TIBÚRCIO, Catarina Martins et al., On the use of EDXRF and UV–Vis FORS to unveil the production of two illuminated manuscripts from the fifteenth century Portuguese royal court, in *Microchemical Journal*, 2019.

TOMÉ, Ana Lemos, *Um novo olhar sobre o Livro de Horas de D. Duarte*, Dissertação de mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

TORRE, Elisa Gomes da, *A consciência literária da Crónica Geral de Espanha de 1344: uma tradição historiográfica: um modelo literário*, Vila Real, 2003.

TORRE, Elisa Maria de Oliveira Gomes, *Ars e utilitas: a narrativa breve na Crónica Geral de Espanha de 1344*, Vila Real, 1993.

TOSCANO, Gennaro, La biblioteca napolitana dei re d'Aragona da De Marinis ad oggi: novità e prospettive, in *Biblioteche nel regno fra Tre e Cinquecento, Atti del convegno di studi, Bari, 6-7 febbraio 2008*, 2009, pp. 29-64.

TOSCANO, Gennaro, *La Biblioteca Real de Nápoles de Alfonso El Magnánimo al Duque de Calábria e La Biblioteca Real de Nápoles en tiempos de la dinastía aragonesa*, Valencia, 1998.

TOSCANO, Gennaro, 'Rinascimento in Lombardia: i codici della biblioteca napoletana dei re d'Aragona acquistati da Georges d'Amboise', in *Croniques italiennes*, XIX, 1992.

TOSCANO, Ana María da Costa e GODSLAND, Shelley (org.), Uso pragmático do topos da rainha má na segunda redacção da Crónica de 1344, in *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*, vol. I, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2004.

TOWNSEND, Joyce H., et al., *Preparation for painting: the artist's choice and its consequences*, Conservation Committee of the International Council of Museums, Archetype, London, 2008.

TRAUBE, Ludwig, Vorlesungen und Abhandlungen I, in *Geschichte und Grundlagen der Paläographie und Handschriftenkunde*, München, 1909 (reimp 1965).

TUDELLA, José, *Os painéis de D. Afonso V: proposta de interpretação geral da obra, datação e identificação de personagens: ordenação dos seis painéis em dois conjuntos pictóricos tripartidos – Tríptico do Justiceiro e Tríptico do Juramento*, Livros Horizonte, Lisboa, 2005.

VAN DIJK, S. J. P., An Advertisement Sheet of an Early Fourteenth-Century Writing Mater at Oxford, in *Scriptorium*, 10, 1956.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Archeólogo Português*, XXIV, 1920.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *O romanceiro peninsular, romances velhos em Portugal*, Coimbra, 1934.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Tragedia de la Insigne Reina Doña Isabel/Condestável D. Pedro de Portugal*, 2ª ed. rev., Imprensa da Universidade, 1922

VASCONCELOS, Joaquim de, *Taboas da pintura portuguesa no século XV: retrato inédito do Infante D. Henrique*, Tip. Emp. Nac. de Publicidade, Lisboa, 1960.

VASCONCELOS, José Leite de, *Formas verbais arcaicas no leal conselheiro de el-rei D. Duarte*, K. B. Hof und Universitätsbuchdruckerei von Junge & Sohn, Erlangen, 1906.

VAZ, Vasco Rodrigo dos Santos Machado, *A boa memória do monarca: os escritões da Chancelaria de D. João I (1385-1433)*, 2 vols., Tese Mestrado, História Medieval, Universidade do Porto, Porto, 1995.

VELOSO, Maria Teresa Nobre e RODRIGUES, Manuel Augusto, *Livro Verde da Universidade de Coimbra: cartulário do século XV*, Arquivo da Universidade, Coimbra, 1990.

VENTURA, Margarida Garcez, *Estudos sobre o poder: sécs. XIV-XVI*, Colibri, Lisboa, 2002.

VEST, Marie, The production and use of alum-tawed leather in the Middle Ages and later, in *Care and conservation of manuscripts*, 5, Proceedings of the fifth international seminar held at the University of Copenhagen, The Royal Library, Copenhagen, 2000.

VETTER, Wilfried, LATINI, Irene and SCHREINER, Manfred, Azurite in medieval illuminated manuscripts: a refection-FTIR study concerning the characterization of binding media, in *Heritage Science*, pp. 7-21.

VETTER, Wilfried and SCHREINER, Manfred, Characterisation of pigment-binding media systems – comparison of non-invasive in-situ reflection FTIR with transmission FTIR microscopy, *e-Preservation Science*, 2011, pp. 10-22.

VEZIN, Jean, La réalisation matérielle des manuscrits latins pendant le Haut Moyen Âge, in *Codicologica*, 2, 1978, pp. 15-51.

VEZIN, Jean, *La fabrication du parchemin*, Histoire de l'Édition Française, Paris, 1979, pp. 25-47.

VEZIN, Jean, IRIGOIN, Jean et BARAS, ELISABETH, *La reliure médiévale : trois conférences d'initiation*, 2<sup>ème</sup> ed., Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1981.

VEZIN, Jean, Le point d'interrogation, un élément de datation et de localisation de manuscrits, in *Scriptorium*, n.º 34, 1980.

VEZIN, Jean, *Les scriptoria d'Angers au XIe siècle*, Paris, 1974.

VEZIN, Jean et MARTIN, Henri-Jean (dir.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Cercle de la Librairie-Promodis, Paris, 1990.

VIGUERIE, Laurence de et al., XRF and reflectance hyperspectral imaging on a 15th century illuminated manuscript: combining imaging and quantitative analysis to understand the artist's technique, in *Heritage Science*, 2018.

VINDEL, Ingrid, *Crónica de 1344. Edición y estudio*, Tesis Doctoral, Universidad Autònoma de Barcelona, Barcelona.

VINDEL, Ingrid, Primera redacción de la Crónica de 1344: texto, contenido y fuentes, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 25, Octubre, 2016.

VITERBO, Fr. Joaquim de Santa Rosa de e FIÚZA, Mário (ed. crítica), *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*, 2 vols., Civilização, Porto, 1983-1984.

VITERBO, Sousa, *A cultura intelectual de D. Affonso V*, Off. Typ. Calçada do Cabra, Lisboa, 1904.

VITERBO, Sousa, A livraria real especialmente do reinado de D. Manuel, in Sep. *História e Memórias da Academia Real da Sciencias de Lisboa, Nova Série, Classe de Sciencias Morais*, t. 9, parte 1ª, Typ. da Academia, Lisboa, 1902.

VITERBO, Sousa, Algumas achegas para a história da tinturaria em Portugal, in Sep. *História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Nova Série, Classe de Sciencias Moraes*, t. 10, parte 1ª, 1902.

VITERBO, Sousa, *Calígrafos e iluminadores portugueses: ensaio histórico-bibliográfico*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1916.

VITORINO, Tatiana et al., New insights into brazilwood lake pigments manufacture, in *Studies in Conservation*, 2015.

VOGEL, Sneyders de, Les vers dans “Les faits des Romains”, in *Neophilologus Groningen*, 1934.

WALLERT, Arie, et al., Historical painting techniques, materials and studio practice, in *Preprints of a symposium*, University of Leiden, The Getty Conservation Institute, 1995.

WEIJERS, O. (ed.), *Vocabulaire du livre et de l'écriture au moyen âge*. Turnhout, 1989.

WIECK, Roger S., *Late Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts: 1350-1522, in the Houghton Library*, 2005.

WILD, A. Martin, SCHEFFER, F. E. C. (forew.) and JACKSON, L. C. (transl.), *The scientific examination of pictures: an investigation of the pigments used by the dutch and flemish masters from the brothers Van Eyck to the middle of the 19<sup>th</sup>*, G. Bell, London, 1929.

YARZA LUACES, Joaquín, *La Miniatura Medieval en la Península Ibérica*, Nausicaä, Murcia, 2007.

YARZA LUACES, Joaquín, La imagen del rey e la imagen del noble en el siglo XV castellano, in *Realidad y Imágenes del Poder. España a fines de la Edad Média*, 1986.

## ÍNDICE DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| Fig. 1: Esquema da constituição física de um códice medieval  | 165 |
| Fig. 2: Plano anterior e lombo (CFG)  | 171 |
| Fig. 3: Encadernação antiga; pormenor do lado exterior da cobertura de couro que recobria o plano anterior; e parte interior da cobertura que recobria o plano posterior (CGEL)                   | 172 |
| Fig. 4: Pastas de madeira do lado interno; e correspondência entre as linhas dos furos de costura dos cadernos, originais e do século XVI, e as entradas das mortagens na tábua de madeira (CGEL) | 175 |
| Fig. 5: Plano anterior; e lombo (CGEP)  | 177 |
| Fig. 6: Plano anterior; e lombo (LCLE)  | 178 |
| Fig. 7: Plano anterior; e lombo (LVBV)  | 180 |
| Fig. 8: Esquema das zonas de complementaridade entre os fólhos de um bifólio  | 225 |
| Fig. 9: Esquema do modelo de dobragem da pele A2  | 225 |
| Fig. 10: Esquema explicativo dos escribas que copiaram os textos do grupo códices em estudo. Primeira versão  | 257 |
| Fig. 11: Fólhos CFG onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações                             | 261 |
| Fig. 12: Fólhos CDDM onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações                            | 262 |
| Fig. 13: Fólio da CGEL onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.                    | 266 |
| Fig. 14: Fólio do LCLE onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.                    | 270 |
| Fig. 15: Fólio 189r do LVBM (LO) onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.          | 271 |

- Fig. 16: Fólio 228r do LVBM (LO) onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. 272
- Fig. 17: Fólio 8r do LVBM (LVB) onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. 274
- Fig. 18: Fólio 1v da CGEP onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.  
Copista 1 274
- Fig. 19: Fólio 1v da CGEP onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.  
Copista 2 276
- Fig. 20: Fólio 185r da CGEP onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.  
Copista 3 277
- Fig. 21: Fólio 6r do LVBV onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. 281
- Fig. 22: Fólio 143r do LVBM onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc. 281
- Fig. 23: Fólio 4r da VFJC onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.  
Copista 1 284
- Fig. 24: Fólio 116r da VFJC onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.  
Copista 2 285
- Fig. 25: Fólio 188r da VFJC onde são visíveis as características morfológicas faladas no texto: Peso, angulosidade, cursividade, ordenação, alfabetos, ligações e terminações, etc.  
Copista 3 285

|   |     |
|---|-----|
| Fig. 26: Fólio 229r da VFJC. Copista 4  | 286 |
| Fig. 27: Fólio 196r da VFJC. Copista 4  | 286 |
| Fig. 28: Esquema explicativo dos escribas que copiaram os textos do grupo de códices em estudo: Segunda versão  | 312 |
| Fig. 29: Iniciais de prólogo da VFJC; CDDM; CGEP; e LCLE exibindo a argola interna dourada, ou imitando o dourado   | 325 |
| Fig. 30: Inicial de prólogo do LVBV. Corpo e alma da empresa de D. Pedro, conformando a capitular, e de D. Duarte na margem de cabeceira  | 326 |
| Fig. 31: Fólios de prólogo da CFG e do LCLE   | 329 |
| Fig. 32: Fólios de prólogo do LVBM e do LVBV  | 330 |
| Fig. 33: Fólio de prólogo da CDDM   | 331 |
| Fig. 34: Decorações vegetalistas na margem de pé do LCLE e da CGEL  | 333 |
| Fig. 35: Decorações vegetalistas do LCLE e da CGEL  | 336 |
| Fig. 36: Capital de abertura de livro, no LVBV, ao estilo <i>rinceaux d'or</i>  | 338 |
| Fig. 37: Iniciais vegetalistas da autoria do iluminador 1 da CGEL; inicial filigranada do LVBV, que advogamos ser da autoria do iluminador 1 da CGEL; e inicial filigranada do LCLE que defendemos ser do punho do iluminador 3 da CGEL | 341 |
| Fig. 38: Remate usado na escrita e na iluminura do (a) LVBV e do (b) LCLE   | 343 |
| Fig. 39: Figuras decorando prolongamentos das hastes baixas na CDDM; na CFG; e na inicial filigranada da carta da CFG   | 345 |
| Fig. 40: Letras caligrafadas e hastes baixas decoradas (a) e (b) CDDM; (c) CFG; e (d) e (e) LCLE  | 347 |
| Fig. 41: Esquema explicativo dos iluminadores do grupo de códices e suas relações com os copistas   | 348 |
| Fig. 42: Títulos dos capítulos e suas decorações CDDM; CFG; LCLE; LVBV; e CGEL  | 353 |
| Fig. 43: Caldeirões LCLE; LVBV; e CFG   | 356 |
| Fig. 44: Reclamos e suas decorações CDDM; CFG; LCLE; LVBV; e CGEL; e CGEP   |     |



|  |     |
|--|-----|
| Fig. 45: Missão Arquivo Nacional Torre do Tombo (CDDM). Preparação do espaço e do material para a fotografia de fluorescência de ultravioleta (UVF)                                      | 395 |
| Fig. 46: ED-XRF ou XRF Tracer e $\mu$ XRF ou XRF ELIO  | 401 |
| Fig. 47: Missão Biblioteca Municipal de Viseu (LVBV). UV-Vis FORS  | 402 |
| Fig. 48: Missão Biblioteca Municipal de Viseu (LVBV). ER-FTIR  | 403 |
| Fig. 49: Exemplos de dois fólhos do mesmo texto, em códices diferentes: a <i>Crónica Geral de Espanha de 1344</i> , o primeiro a duas colunas (CGEL), e o segundo a linhas longas (CGEP) | 452 |

## ÍNDICE DE QUADROS

|  |     |
|--|-----|
| Quadro 1: Explicação esquemática da direção do picotamento nos dois fólhos do mesmo bifólio. Cada bifólio está identificado pela mesma cor. O traço preto vertical representa o meio do caderno. | 209 |
| Quadro 2: Fórmulas dos chamados <i>rectangles remarquables</i> que estruturam o espaço da página.  | 210 |
| Quadro 3: Resumo em tabela das características codicológicas de cada manuscrito.   | 218 |
| Quadro 4: Relação entre o picotamento e a construção dos cadernos para todos os códices.   | 229 |
| Quadro 5: Gráficos razões com normalização ao estrôncio para a CDDM. Conjuntos de quantidades atômicas semelhantes ( <i>clusters</i> )   | 406 |
| Quadro 6: Pontos analisados reunidos em conjuntos de características atômicas semelhantes ( <i>clusters</i> )  | 406 |
| Quadro 7: Gráficos razões com normalização ao estrôncio para a CGEL. Conjuntos de quantidades atômicas semelhantes ( <i>clusters</i> )   | 409 |
| Quadro 8: Pontos analisados reunidos em conjuntos de características atômicas semelhantes ( <i>clusters</i> )  | 409 |

## ÍNDICE DE ANEXOS

- Anexo 1 – Estudo paleográfico à CDDM de autoria de Ana Ferreira.
- Anexo 2 – Árvores genealógicas dos manuscritos da Crónica Geral de Espanha de 1344.
- Anexo 3 – Fólio abertura das Ordenações Afonsinas – Códice 13 – ANTT.
- Anexo 4 – Encadernação da CFG.
- Anexo 5 – Capa e tábuas (séculos XVI e XVII) com marcas de água da CGEL.
- Anexo 6 – Nervos, fólios soltos, furos de costura e encadernação atual da CGEL.
- Anexo 7 – Encadernação do LCLE.
- Anexo 8 – Colaço dos cadernos para cada códice.
- Anexo 9 – Tabelas com as séries de lado pelo/lado carne para cada códice (Estruturação).
- Anexo 10 – Estruturas de página no grupo de códices.
- Anexo 11 – Desgaste, resistências e recolocação de tinta na pena.
- Anexo 12 – Graphoskop – Dados tratados após a medição.
- Anexo 13 – Cercaduras e folhas com lágrima central.
- Anexo 14 – Vinhetas coloridas.
- Anexo 15 – Vinhetas douradas e picotadas.
- Anexo 16 – Rostos em posição frontal.
- Anexo 17 – Terminações em chicote.
- Anexo 18 – Aplicação de luz e sombra no LVBV e no LCLE.
- Anexo 19 – Espaços vazios cheios a tinta e voltas angulares.
- Anexo 20 – Folhas em posição lateral, lóbulos em bico e remates, pirâmides de lóbulos e rebentos entre duas folhas.
- Anexo 21 – Folha típica do iluminador 3 da CGEL.
- Anexo 22 – Caracóis típicos do iluminador 3 da CGEL.
- Anexo 23 – Filigrana do LVBM.

Anexo 24 – Títulos dos capítulos e seus remates no LCLE.

Anexo 25 – Letras caligrafadas no LCLE.

Anexo 26 – Letras de espera no LCLE.

Anexo 27 – Assinaturas.

Anexo 28 – Base de dados de pigmentos históricos para UVF, a partir da Cultural Heritage Science Open Source e Memória descritiva dos fólhos analisados e imagens da Fotografia de Fluorescência de Ultravioleta para as tintas de escrita e para as tintas da iluminura.

Anexo 29 – Base de dados de pigmentos históricos para IV, a partir da Cultural Heritage Science Open Source e Memória descritiva dos fólhos analisados e imagens da Fotografia de Infravermelhos para as tintas de escrita e para as tintas da iluminura.

Anexo 30 – Memória descritiva dos pontos analisados e imagens da Microscopia Digital (MD) para as tintas de escrita.

Anexo 31 – Memória descritiva dos pontos analisados e imagens da Microscopia Digital (MD) para as tintas da iluminura.

Anexo 32 – Comparação das tintas de escrita dentro de cada manuscrito.

Anexo 33 – Comparação das tintas da iluminura dentro de cada manuscrito.

Anexo 34 – Pontos analisados em cada códice.

Anexo 35 –  $\mu$ XRF Mapping e Memória descritiva dos pontos analisados e espectros de Espectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X (EDXRF) e Microespectroscopia de fluorescência por dispersão de energia de Raios-X ( $\mu$ XRF).

Anexo 36 – Espectros de UV-Vis FORS.

Anexo 37 – Espectros de ER-FTIR.

Anexo 38 – Espectro de UV-Vis FORS Índigo a partir do estudo de Maurizio Aceto.

Anexo 39 – Espectros de UV-Vis FORS Ruiva e Pau-Brasil a partir do estudo de Maurizio Aceto.

Anexo 40 – Estruturação da página.