Franklin Pereira

Selas e adargas: a monta à jineta e os fabricantes dos artefactos, através da documentação e da iconografia

Introdução

Durante séculos, o equino foi um importante elemento no trabalho, transporte e campanhas militares. Acompanhando a organização do exército montado, a melhora das raças e o "*status*" do homem a cavalo, está a elaboração dos artefactos, especificamente para o cavaleiro e seu armamento.

Entre a panóplia ligada à equitação, sobressai a sela e os arreios. Para se proteger, o cavaleiro usava um escudo, sendo a adarga uma das variantes.

Todos estes apetrechos, provavelmente decorados, eram, não só utilitários, mas também marcavam a importância social de quem se servia deles.

Partindo da especificidade ibérica da monta e do toureio a cavalo, da observação da decoração tradicional das selas portuguesas, a par das iluminuras, escultura em pedra, pinturas em couro ou em madeira, e da pouquíssima documentação sobrevivente, fica-se com maior consistência no avançar de um historial, iluminando um viver e montar que ainda hoje permanece no sul peninsular, e continua famoso no meio internacional da equitação. Acrescente-se que, mais do que noutros ofícios antigos já extintos, é a selaria depósito de maneiras de fazer arcaicas e tradicionais: a designação dos arreios, na documentação dos séculos passados, permanece a mesma. Todos estes dados possibilitam trazer à superfície uma herança patrimonial, que nos leva a uma viagem ao domínio califal do al-Andalus.

A chegada da sela gineta à Península Ibérica sob domínio muçulmano

Nos "Anales de Córdoba musulmana (711-1008)", encontra-se um relato de Ibn Hayan, datado de 974. Escreve o cronista que al-Hakam II, ao dirigir-se com o seu séquito de Córdova a Madinat al-Zahra, reparou que um dos cavaleiros usava uma sela "*de factura ultramarina – con los lados del asiento muy finos y los borrenes* [arções] *delantero y trasero muy cortos* [...] ". O califa não gostou, e ordenou a queima da sela na Casa Militar. Escreveu Ibn Hayan: "[...] *y todos los que presenciaron la escena se abstuvieron en lo sucesivo de emplear sillas como aquella, aunque a la mayoría de ellos les gustó sobremanera*".

Ou seja, apesar de apenas um cavaleiro usar tal tipo de sela baixa, muitos outros tinham já experimentado e apreciado o modelo importado do norte de África ("*de factura ultramarina*").

De seguida, estão relatadas as vicissitudes da guerra contra os berberes no Maghreb; depois de derrotados, chegaram muitos deles a ser incorporados nos exércitos califais. Escreveu o mesmo cronista: "*Le parecía ahora al Califa que su empleo de atalajes especiales era más acomodado a la factura de los mismos y mejor para los caballos*". Um dia, observando alguns cavaleiros berberes no pátio, afirmou al-Hakam: "*Mirad – decía a los que le rodeaban – con qué naturalidad se tienen estas gentes a caballo. Parece que es a ellos a quienes alude el poeta cuando dice:*

Diriase que [los caballos] nacieron debajo de ellos, y que ellos nacieron sobre sus lomos.

Qué asombrosa manera de manejarlos, como si los caballos comprendiesen sus palabras!"

Termina Ibn Hayan: "*y los que le oían se maravillaban de la rapidez con que había cambiado el opinión respecto de los bereberes*"[1].

Na pouca documentação escrita do al-Andalus, encontra-se o termo "*jinete*" significando cavaleiro; ao mesmo tempo, encerra uma concepção de táctica de cavalaria militar, onde se entrelaçam o tipo de sela e o equipamento do guerreiro montado.

Representações visuais dos dois tipos de monta a cavalo (e dois métodos de fazer a guerra)

Passamos agora ao estudo da iconografia.

A imagem 1, do séc. XIII, revela claramente os dois tipos de monta a cavalo (e as duas estratégicas básicas da guerra a cavalo) no campo de batalha. Os cavaleiros cristãos, à esquerda, utilizam selas de arções altos e curvos; os seus cavalos têm panejamento ou gualdrapa de protecção. À direita, o exército andalusí recorre a selas de arções baixos, e a adargas com borlas, além de escudo com seis crescentes dourados.

[1] *Anales de Córdoba musulmana (711-1008)*. Córdova: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1982, pp. 171 e 173.



Imagem 1 - Os dois tipos de monta a cavalo (e as duas estratégicas básicas da guerra a cavalo). In PEZZI, 1990: 155.

Outra iluminura das "Cántigas de Santa Maria" (imagem 2) parece corresponder a um período de paz e cooperação entre os dois exércitos. O cumprimento a cavalo entre um cavaleiro cristão e um muçulmano permite verificar as diferenças na monta e no equipamento. O soldado cristão, à esquerda, está assente numa sela de arções altos e arredondados para dentro; a perna visível está quase em linha recta, devido ao estribo descido. Já a perna do cavaleiro muçulmano está dobrada pelo joelho (o estribo está mais subido), e a sela tem arções baixos, sendo semelhante à sela lusitana.



Imagem 2 - Outra iluminura das "Cántigas de Santa Maria". In PÉREZ HIGUERA, 1994: 101.

Uma iluminura de 1213 mostra Alfonso IX, rei de Leão (imagem 3), montando com as pernas esticadas, encaixado numa sela de arções elevados e curvados para dentro.



Imagem 3 - Uma iluminura de 1213: Alfonso IX, rei de Leão, montando com as pernas esticadas, encaixado numa sela de arções elevados e curvados para dentro.
In MATTOSO, 1993, II: 117.

Na igreja matriz de Santiago do Cacém, um alto-relevo em pedra, datado do séc. XIV (imagem 4), mostra Santiago cavalgando "à brida", numa sela estradiota; à sua frente fogem dois mouros, montando "à jineta", com selas de arções baixos, e empunhando adargas.



Imagem 4 - Um alto-relevo em pedra na igreja matriz de Santiago do Cacém. Idem: 99.

Nas pinturas em couro em cúpulas no Palácio islâmico de Alhambra, em Granada, ficou representado um cavaleiro cristão montado "à brida" (imagem 5), também com lança e escudo longo. Uma outra pintura mostra um cavaleiro andalusí montado "à jineta" (imagem 6), empunhando uma adarga.



Imagem 5 – Um cavaleiro cristão montado "à brida". In PÉREZ HIGUERA, 1994: 62.



Imagem 6 – Na mesma cúpula está pintado um cavaleiro andalusí montado "à jineta", e empunhando uma adarga. Idem: 63.

Mais rico é o painel em madeira no Museu de Arte Sacra de Mértola (imagem 7), do séc. XVI, sendo mais visível a monta dos cavaleiros muçulmanos: estribos curtos, um xairel verde decorado (a ouro?) e adargas bivalves com três "enxarrafas" (borlas decorativas). O motivo dourado no xairel – um quadrado, com dois meios círculos junto de dois cantos opostos – pode enquadrar-se com outros motivos muçulmanos, que jogam com o quadriláte-ro e o círculo; também tem parecenças com o quadrado sob flor quadripétala,

motivo que parece ter nascido nos inícios da era cristã, em Bizâncio, e ter sido absorvido pelo nascente império islâmico[2].



Imagem 7 - Painel em madeira no Museu de Arte Sacra de Mértola.

Estes dados visuais são mais que suficientes para se entender que a Península Ibérica foi o palco de confrontação e encontro entre as duas grandes escolas hípicas da época medieval:

a) aquela denominada "à brida", identificada com o norte cristão, com influências vindas da Europa através dos Pirinéus; recorria a cavalos possantes, em que o cavaleiro usava armadura, um pesado e longo escudo em madeira, e uma lança comprida; por força dos estribos descidos, fixos pelos loros (correias) à sela de arções elevados e curvos para dentro (literalmente encaixando o cavaleiro) – denominada, nos regimentos portugueses quinhentistas, de sela estradiota –, o cavaleiro montava com as pernas esticadas. O seu raio de acção era grande, mas tinha uma reduzida mobilidade.

b) outra escola hípica, chamada "à jineta", vinda do norte de África com os exércitos islâmicos, usava cavalos mais rápidos e de maior mobilidade. O cavaleiro, ao controlar o cavalo com as pernas dobradas (por força dos estribos subidos), ficava com as mãos livres para o arco e flecha; apoiava-se no ataque e fuga rápidos (denominado "karr-wa-farr"). Usava a sela jineta, e a adarga – o escudo ovalado em couro – era peça de defesa. A sela não tinha os arções elevados nem curvos para dentro, e denomina-se, tal como o método de montar, de sela jineta.

[2] Ver Franklin Pereira, *O couro lavrado no Museu Municipal de Viana do Castelo: da arte "mourisca" à época barroca*, Viana do Castelo, Museu Municipal, 2000, pp. 50 a 53.

Referências cristãs aos métodos de monta "*à jineta*"

O uso cristão da monta à jineta está representado "*en la islamizada Biblia de San Isidro del León del año 960* [...]. *Pocos años después el monje Emeterio y la monja Ende iluminan en el año 975 el conocido jinete del Beato de Gerona* [...] *caracterizado por una fuerte influencia musulmana en todos los aspectos*"[3].

Um outro texto ("Beato de Fernando I"), de 1047, apresenta iluminuras com este tipo de monta. Soler del Campo acrescenta um outro dado, relativo à aprendizagem dos filhos de D. Fernando I, que deveriam "ser educados en *la more ispanorum equos cursare*"[4].

Felipe Maillo Salgado refere documentos castelhanos do séc. XIII e XIV, em que aparecem referidos "*caballeros* [...] *que jugaban a la gineta*", "*de caballo de la gineta*"[5], deduzindo-se que a maneira de montar "à jineta" tinha deixado de ser exclusiva dos muçulmanos, espalhando-se do al-Andalus para a cavalaria cristã.

A par do tipo específico de sela para a monta "à jineta", houve alteração no armamento, também na linha daquele usado pelos cavaleiros muçulmanos. É o que se depreende de um texto de Don Alonso de Cartagena, de Castela, de 1434, ao referir os "*cavalleros ginetes, los quales usan de armas moriscas* [...]"[6].

O tipo de armas é melhor explicitado num documento das Cortes de Guadalajara, em 1390: "(...) *e sus armas de ginete, es a saber, unas fojas, e un bacinete redondo e una adarga*"[7]. Além das armas brancas, encontra-se o escudo ovalado elaborado em couro.

Vindo de Roma e chegado a Portugal, o Cardeal Alexandrino teve a sua viagem registada num documento de 1571; quando entrou em Elvas, o escriba deixou escrito:

"[...] 300 cavaleiros, montados em formosos ginetes e cavalgando à gineta, que vem a ser com a perna curva e com os pés metidos em grandes estribos que cobrem quasi todo o pé; e montam assim tão bem e estão a isso tão costumados, que fazem, pondo-se em pés nos estribos, toda a casta de forças"[8].

---

[3] Álvaro Soler del Campo, *La evolución del armamento medieval en el reino castellano-leones y al-Andalus (siglos XII-XIV)*, Madrid, Universidad Complutense/Faculdad de Geografia y Historia /Departamento de Historia Medieval, 1991, p. 483.

[4] Idem.

[5] Felipe Maillo Salgado, "Jinete, jineta y sus derivados", *Studia Philologia Salmanticensia*, Salamanca, Universidad de Salamanca, vol. 6, 1982, pp. 109 e 110.

[6] Idem, p. 112.

[7] Ibidem, p. 113.

[8] Bernardo Ferrão, *Mobiliário Português*, Porto, Lello & Irmão, vol. IV, 1990, p. 194.

A descrição é bastante clara: ao ter a perna dobrada pelo joelho – devido à sela ter os estribos subidos –, o cavaleiro podia erguer-se na sela.

O método de cavalgar "*à mourisca*" perdurará até ao séc. XVII: dois tratados de equitação "à jineta" – do espanhol Tapia y Salzedo, de 1641, e do português António Galvam de Andrade, de 1678 – mostram-nos a sua permanência "*oficialmente reconhecida*"; poderemos falar de influências que continuaram na equitação portuguesa. A monta "à jineta" deixou o campo de batalha e passou à equitação artística e aos dias de festa cortesã, e, nos tempos actuais, permanece na denominada "*alta escola*" e no toureio a cavalo.

F. Maillo Salgado refere que o próprio Papa Pio V (no Vaticano no séc. XVI) "*autorizó las corridas de toros con el objeto de que no se perdiese el arte de la jineta*"[9].

Ou seja, teremos o toureio a cavalo como herdeiro da monta "à jineta" e, logo, um apreço acrescido perante o equino ibérico. Esse toureio usa as selas espanhola e portuguesa, esta última herdeira das selas "à jineta" que veremos na documentação pós-medieval portuguesa, num parágrafo seguinte.

Marcas nas selas

Nos relatos de acontecimentos durante o Califato ibérico, por vezes encontram-se referências a cavalos das cavalariças reais, arreados com peças com alguma marca ou estilo que as diferenciavam das outras, de uso mais vulgarizado.

As selas e arreios tinham marcas específicas da procedência: "*sillas y bridas, con jaeces califales*"[10], adornavam quinze cavalos de pura raça árabe, oferecidos a Abd al-Rahman III al-Nasir.

Um outro documento da Córdova califal, no reinado de al-Hakam II, volta a considerar, para os equinos, "*sillas y bridas del Califato*"[11] e "*silla y brida adornadas, de las caballerizas del Califato*"[12], por vezes referidas como "*adornadas de plata*"[13].

Além da qualidade destes arreios – e do relevo que o equino tinha na época –, a marca que distinguia os artefactos de equitação, provindo do Califato, daqueles de uso corrente, deveria ser bastante visível e de fácil identificação. É de considerar, tal como vemos nas tradicionais selas portuguesas e espanholas, que seriam as faces exteriores dos arções o local onde tal marca

---

[9] Felipe Maillo Salgado, *op. cit.*, p. 116.

[10] Mohammad Bashir Hasan Radhi, *El ejercito en la época del Califato de al-Andalus*, Madrid, Universidad Complutense/Faculdad de Geografia y Historia/Departamento de Historia Medieval, 1989-90, vol. II, p. 886.

[11] Isa Ibn Ahmad Al-Rasi, *Anales Palatinos del Califa de Córdoba al-Hakam II, 360-361 H. – 971-975 J. C.*, Madrid, Sociedad Estudios y Publicaciones, 1967, pp. 63 e 68.

[12] Idem, p. 166.

[13] Ibidem, p. 167.

estaria exposta. Para a fácil identificação desta marca, é de crer que o seu "*design*" deveria ser simples e eficiente – daí que as comparações com as clássicas selas ibéricas sejam necessárias para visionar tal marca do séc. X: pespontos e recortes em estilização floral (selas espanholas) ou triângulos escalonados obtidos com cravos tronco-cónicos (selas portuguesas)?

Outra questão que levanta o fabrico destes artefactos com a marca califal/oficial é: como se fazia a ligação entre o governo e os artífices seleiros? Estariam estes obrigados a só fabricar materiais exclusivos do governo, ou respondiam simplesmente a encomendas? A resposta, ou uma hipótese, pode ser depreendida comparando com a produção de tecidos de luxo – por vezes com inscrições – denominados "*tiraz*", produção essa nas mãos do governo andalusí.

À visibilidade e resistência da decoração de cravos das tradicionais selas lusitanas (imagens 8 e 9) alia-se a longa história do triângulo escalonado em diversos materiais. Vale a pena uma pequena pausa para nos focarmos no historial deste motivo, que reforça a qualidade e importância do legado deixado nas terras que, desde meados do séc. XIII, se tornaram Portugal.



Imagem 8 – Sela de Carlos Relvas, de inícios do séc. XX, e exposta na Casa-Museu dos Patudos (Alpiarça).



Imagem 9 – Sela portuguesa, fotografada durante o Festival Anual do Cavalo, na Golegã.

O triângulo escalonado

Este motivo, com os patamares em ângulo recto, encontra-se na antiga Pérsia e Assíria: "[...] *at Khorsabad in the palace of Sargon (721-705 B.C.), at Persepolis in the palace of Darius (521 B.C.), at Susa in the palace of Artaxerxes (405-359 B. C.), and, just before Islam, we find them carved on the rock face above the iwan of Taq-i-Bustan (A.D. 590-628)*"[14]. No entanto, com ângulos agudos aparece num prato de prata da época sassânida[15] e, mais tarde, na arquitectura do reinado do califa omeya al-Walid.

Assim, considerar que este motivo – "*Stepped crenallations*"[16] ou "*almena escalonada de dientes agudos*"[17] – "*nace, a la vista de los hallazcos disponibles hasta el momento, en la arquitectura omeya de Oriente*"[18], já não é correcto. É mais acertado admitir que tais triângulos escalonados residem no poder de síntese e de absorção da arte islâmica inicial.

Estas "*almenas escalonadas*" encontram-se nas mesquitas de Córdova e de Madinat al-Zahra, com esculturas internas em alto-relevo, onde se encontra folhagem estilizada; esta estilização tem paralelos com aquela presente em safões andaluzes de inícios do séc. XX; daí o estudo da arte popular do sul ibérico, entendendo-a como depositário de esquemas arcaicos, por vezes pré-islâmicos, banidos da arte de elite quando chegou o Renascimento[19].

Os triângulos escalonados aparecem, em linha horizontal de doze, no friso superior da porta da biblioteca da mesquita de Kairouan[20].

O triângulo aos degraus continuou na arte da dinastia abássida; um exemplo encontra-se num painel de madeira esculpida, datado da segunda metade do séc. VIII, de Takrit (Iraque). O padrão apresenta-se na faixa superior do painel, em triângulos alternando de posição. Nos comentários a esta peça, Maurice Dimand deixou escrito: "*Along the top of the panel is a battlement ornament with sloping steps, characteristic of Sassanian art* [...]"[21].

---

[14] K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture – Umayyads. A. D. 622-750*, Oxford, Claredom, vol. II, 1969, p. 389.

[15] Ver *Asia, ruta de las estepas: de Alejandro a Gengis Khan,* Barcelona, Fundación La Caixa, 2001, p. 77.

[16] K. A. C. Creswell, op. *cit.*, p. 389.

[17] Basílio Pavón Maldonado, "Sobre el origen sirio de las almenas decorativas hispanomusulmanas", *Al-Andalus*, Madrid, Escuelas de Estúdios Árabes, vol. XXXIV, 1969, p. 201.

[18] Idem.

[19] Ver Franklin Pereira, "O couro e o Islão na Península Ibérica: identidade cultural, pedagogia e património. Reflexões em torno de uma tese de mestrado", *Ensinarte/Revista das artes em contexto educativo*, Braga, Universidade do Minho/Instituto de Estudos da Criança, 10 (2007), pp. 28 a 31; Franklin Pereira, "A arte dos pastores do sul peninsular: arquétipos em final de estrada", in *Actas das III Jornadas Internacionais de Vestígios do Passado/Almeida-2007*, Póvoa do Varzim, AGIR/Associação para o Desenvolvimento Sócio-cultural, 2007.

[20] Ver Georges Marçais, *Manuel d'art musulman - l'architecture: Tunisie, Algérie, Espagne, Sicilie*, Paris, Éditions August Picard, 1926, fig. 147.

[21] Maurice Dimand, "Studies in Islamic Ornament – I. Some aspects of Omaiyad and Early Abbasid Ornament", *Ars Islamica*, Michigan, University of Michigan, vol. IV, 1937, p. 299.

Os mesmos triângulos escalonados rodeiam, como ameias, o pátio da Mesquita Al-Azhar (970-2), no Cairo[22]; o interior está elaborado em ataurique sem fundo – o "*calado*" espanhol, ou filigranado no couro, será o seu equivalente.

Colocados como ameias do pátio interno, os triângulos escalonados (em ângulo recto, e encimados por uma semi-oval) encontram-se na mesquita de Arwa bin Ahmad, em Jibla (Iémen), datada de 1088-9, e devedora à arquitectura islâmica do Egipto sob domínio fatimida[23].

A mesma referência aos triângulos escalonados encontra-se num longo estudo sobre a cerâmica andalusí em Valência; comentando a epigrafia em caligrafia cúfica (florida ou austera), o autor afirma que "[...] *la epigrafia se distribuye en cuatro bandas, dispuestas en cruz, en cuyos espacios intermédios aparecen triangulos de «escamas»*"[24].

A antiga mesquita de Mértola, construída no período almoada (segunda metade do séc. XII), foi convertida em igreja depois da conquista cristã da vila, em 1238. As obras do séc. XVI alteraram o telhado original, e adicionaram-lhe, como ameias, triângulos escalonados – mais uma prova da continuidade deste motivo, por força da tradição, agora sob chancela cristã.

O mesmo módulo aparece em faixas de bordas de pinturas murais das igrejas de Stª Marinha (Vila Marim/Vila Real), Mosteiro de Pombeiro (Pombeiro/Felgueiras), S. Paio (Midões/Barcelos), e S. Tiago (Folhada/Vila Real). Noutras páginas já referi estas, e outras, pinturas murais a norte do rio Douro[25].

Nos estofos encourados das mais antigas cadeiras portuguesas, datadas de finais do século XVI/inícios do seguinte, encontram-se triângulos escalonados; foram realizados no couro bovino pela justaposição de curvas cinzeladas, e encontram-se à esquerda e direita da moldura. Noutras peças, este motivo foi gravado com uma punção metálica em tamanho reduzido (denominada, em Portugal, de "*espiga*", e "*pino*" em Espanha), apresentando-se como um triângulo com veio central, donde saem linhas inclinadas. No campo dos lavrados (realizados por goiva em V cortante), encontra-se uma série de ornamentos devedores ao legado islâmico.

Assim, vemos largas molduras de estilizações florais inscritas em SS deitados – também lidas como dispostas numa estrutura de espiral, colocada alternadamente ao longo de uma linha –, em ondas, em enlaçado vegetalista de dois cabos, ou em rombos; no campo, aparecem palmetas simétricas, flor

[22] Ver Alexandre Papadopoulo, *L'Islam et l'Art Musulman*, Paris, Mazenod, 1976, fig. 131.
[23] Ver Richard Ettinghausen, Oleg Grabar, Marilyn Jenkins-Madina, *Islamic Art and Architecture 650-1250*, E.U.A., Yale University Press/Pelican History of Art, 2001, fig. 161.
[24] José Vicente Alegría, *Historia del arte valenciano*, Valencia, Biblioteca Valenciana, vol. I, 1986, p. 235.
[25] Ver Franklin Pereira, "A Igreja de Adeganha e os couros de arte", *Monumentos*, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, vol. 20, Março 2004, pp. 173-175.

de quatro pétalas sobre quadrado (cada canto entre pétalas), minuciosa decoração floral com pássaros, 8 duplo/Nó do Infinito. A estilização da folha de acanto – denominada em estudos espanhóis como "*palmeta digitada*"[26] – apresenta-se como gomos e anéis, ou largas meias luas com curvas internas, ou gomos em torno de espiral; esta estilização é continuadora daquela iniciada no Califado e que se prolongou até ao Sultanato de Granada[27].

O estilo mudéjar na arte do couro lavrado português tem sido focado em estudos já publicados, e cujo roteiro passa pelo Museu Nacional de Arte Antiga[28], antiquário "*Galeria da Arcada*" (Lisboa), Palácio Nacional de Sintra, Paço Ducal de Vila Viçosa[29], Museu dos Patudos[30], Igreja de Santa Eufémia de Chancelaria (Torres Novas)[31], Casa-Museu Guerra Junqueiro[32], Fundação Guerra Junqueiro[33], Museu Nacional de Soares dos Reis[34], Museu Municipal de Viana do Castelo[35], e Museu de Pontevedra[36]; é também o núcleo principal (e inspirador) da tese de mestrado defendida em 2005, com o título "*O couro e o Islão na Península Ibérica*"[37].

Todos estes dados retiram bases para definir os chamados "couros de Córdova", e dão relevo à herança islâmica deixada no Gharb (Ocidente) al-Andalus, de que Portugal é o herdeiro.

---

[26] Basílio Pavón Maldonado, *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1990, p. 115.

[27] Ver Basílio Pavón Maldonado, *op. cit.*, p. 121, tabla XXI, n.º 43; Franklin Pereira, *O couro lavrado no Museu Municipal de Viana do Castelo...*, p. 57.

[28] Ver *Mobiliário Português – Roteiro*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 50; Franklin Pereira, "Las influencias del Califato de al-Andalus en los cueros labrados de Portugal del siglo XVI", in *Mil años de trabajo del cuero. Actas del II Simposium de Historia de las Técnicas*, Córdova, Sociedad Española de Historia de las Ciências y de las Técnicas/Universidad de Córdoba, 2003, pp. 504, 505 e 513.

[29] Ver Franklin Pereira, *O couro lavrado no mobiliário artístico de Portugal*, Porto, Lello e Irmão, 2000, p. 14.

[30] Ver Franklin Pereira, "Couros artísticos nos interiores abastados de Arraiolos e Montemor-o-Novo, no séc. XVII", *Almansor*, Montemor-o-Novo, Câmara Municipal, 1-2ª série, 2002, p. 156.

[31] Ver Franklin Pereira, *op. cit.*, p. 159; Franklin Pereira, "Las influencias del Califato...", p. 513, fig. 12.

[32] Ver Franklin Pereira, *O couro lavrado no mobiliário artístico ...*, pp. 88 a 90; Franklin Pereira, *O couro lavrado no Museu Municipal de Viana do Castelo...*, p. 45; Franklin Pereira, *As cadeiras em couro lavrado e os guadamecis do Museu de Pontevedra*, Pontevedra, Museu de Pontevedra, 2000, pp. 223 e 231; Franklin Pereira, "Couros artísticos nos interiores abastados ...", p. 155; Franklin Pereira, "Arcaísmo y continuidad: la arqueología medieval como herramienta para entender las artes del cuero labrado portugués del siglo XVI-XVII", *Férvedes*, Actas del I Congreso Internacional de Arqueoloxía de Vilalba, Junio 2008, Vilalba, Museo de Prehistoria e Arqueoloxía de Vilalba, vol. 5, 2008, pp. 467 e 468.

[33] Idem, p. 466.

[34] Ver Franklin Pereira, "Las influencias del Califato ...", pp. 505 e 514; Franklin Pereira, "Identidade e memória nas artes do couro de linhagem ibero-muçulmana", in *Actas do I Seminário Internacional de Memória e Cultura Visual/Póvoa do Varzim, 2007*, Póvoa do Varzim, AGIR/Associação para o Desenvolvimento Sócio-cultural, 2008, p. 212; Franklin Pereira, "Arcaísmo y continuidad ...", p. 470.

[35] Ver Franklin Pereira, *O couro lavrado no Museu Municipal de Viana do Castelo ...*", pp. 43 a 55; Franklin Pereira, "Leather decoration tools of the Iberian tradition, since the 13th century", *Tools and Trades*, Bath, Tools and Trades History Society, vol. 12, Setembro 2000, pp. 9, 12 e 13; Franklin Pereira, "Las influencias del Califato ...", pp. 504 e 512; Franklin Pereira, "O couro e o Islão na Península Ibérica: identidade cultural, pedagogia e património. Reflexões...", p. 25; Franklin Pereira, "Identidade e memória nas artes do couro ...", p. 210; Franklin Pereira, "Arcaísmo y continuidad ...", p. 469.

[36] Ver Franklin Pereira, *As cadeiras em couro lavrado e os guadamecis ...*, pp. 230 e 231; Franklin Pereira, "Arcaísmo y continuidad ...", p. 468.

[37] Franklin Pereira, O *couro e o Islão na Península Ibérica*, Braga, Universidade do Minho, 2005; Franklin Pereira, "Leather and Islam in Iberian Peninsula-Thesis abstract", *Leather Artisan*, Takapuna, Association of New Zealand Leatherworkers, vol. 117, Dezembro de 2005, pp. 10-11; Franklin Pereira, " Leather and Islam in Iberian Peninsula-Thesis abstract", *Newsletter*. ICOM Leather Group, vol. 3, Julho 2005, pp. 7 e 8; Franklin Pereira, "O couro e o Islão na Península Ibérica: identidade cultural, pedagogia e património...".

A longa história deste motivo, em tão diversas obras e na escultura arquitectónica, integrado com outros da mesma tradição, torna-o uma hipótese séria para a marca nas selas e arreios do Califato do séc. X. É de admitir funcionar como marca duma cultura e duma época.

Ao visitar diversas oficinas de selaria, perguntei o porquê de tal ornamento; foi-me sempre respondido que é assim por ser tradicional. O facto encerra imensos dados, como se vê, mesmo tendo perdido o seu carácter simbólico.

O fabrico de selas, segundo a documentação do ofício, na centúria de Quinhentos

Tenha-se em consideração que o meio da selaria permaneceu encerrado sobre si mesmo, mantendo métodos de fabrico e designações de artefactos que, ainda hoje, se encontram em uso. Apesar do domínio do Cristianismo e das limpezas étnicas ou absorção dos muçulmanos, ficaram maneiras de montar que, afastadas do campo de batalha, entricheiraram-se em nichos do tradicional e do elitista. Acrescente-se que estes documentos escritos são também da época da passagem da tradição oral para o papel, ou seja, havia uma tradição oficinal anterior ao registo escrito.

Na listagem da produção dos correeiros de Guimarães, datada de 1522, além dos almofreixes, da cadeira "despalldas", talabartes e aljavas, a maioria dos artefactos é centrada no equino. Dir-se-ia que os correeiros elaboravam tanto para a monta "à brida" como para "à jineta". Assim, "hua guarnição de cavallo de brida", "hus loros de brida", e "peitorall de brida" são peças para os cavalos robustos com cavaleiros de pesados escudos, longa lança, armadura e estribos descidos. Já as "Redeas de gineta", "huas correas e esporas de gineta", "cabeçadas de gineta de couro", e "peitorall de gineta"[38] eram peças para o outro tipo de monta e, presume-se, para cavalos ágeis e velozes.

Já no Porto, em 1545, o regimento dos correeiros deixou um item denominado "Gineta", onde está considerado o equipamento necessário, como o "peytoral", os loros, rédeas e cabeçadas; páginas antes, está o material de equitação para a "bastarda"[39].

Os correeiros de Coimbra, de 1573, tinham em mãos o fabrico de "silla gineta pintada com seus feros", silha "mourisqua de feros mourisquos com seu latego", "silhas para bastarda", "loros para gineta bramquos", "loros de bastarda", "redeas branquas para gineta", "redeas pretas para gineta muito boas e cumpridas", "redeas cor de gineta, sendo compridas e boas, atamaradas ou douradas", "redeas de bastarda", "peitoral castelhano de bastarda",

[38] A. L. Carvalho, *Os mesteres de Guimarães*, Companhia Editora do Minho, vol. IV, 1943, p. 167.
[39] António Cruz, *Os mesteres do Porto*, Porto, Imprensa Industrial Gráfica, 1943, pp. CVI e CVII.

"cabeçadas de gineta com suas fiuelas", "guarnecer humas cabeçadas de cor para gineta sem sisgola", "peytoral de gineta preto", "peytorall de cor para gineta", "ariata de preto para gineta", e "esporas ginetas de lhes poer as coreas e garneçellas"[40], entre outro equipamento para o cavalo.

Haveria, assim, arreios que emparelhavam com a sela típica da monta "à jineta", e outros, para condizer com a sela "bastarda". Os termos continuam actuais: a silha é a correia larga que prende a sela ao equino; loros são as correias que unem os estribos à sela; o peitoral é, como o nome indica, uma correia larga que passa pela frente (o peito) do animal, unindo a sela e, por vezes, ligando-se à silha; a arreata é uma espécie de trela para o cavalo; sisgola é parte da cabeçada, sendo esta o conjunto de tiras em couro que envolvem a cabeça do animal, e fixam o freio à boca, tendo ainda duas argolas metálicas onde se afivela as rédeas.

Além dos aspectos "mourisquos" de muito equipamento, aparece ainda o fabrico de um "peitoral castelhano de bastarda", que indicia uma outra apresentação desta parte do cavalo arreado.

Já a sela estava sob a alçada dos seleiros. No Porto, estes artífices tratavam da "sella gineta" e da "sella bastarda"[41]. Os de Lisboa, no regimento de 1572, tratavam que a "sella geneta" fosse "toda inteira de cordovão"[42]; em exame, o futuro mestre fusteiro – aquele que fabricava o fuste, ou o vaso interno da sela – teria de fazer um vaso para "sella gineta", e um outro para a "sella estradiota", típica da monta "à brida", revelando que permanecia em uso os dois sistemas de monta. Em Coimbra, a "çella gineta" levava "pelle dourada ou atamarada"[43].

Ainda no séc. XVIII, em Évora, fabricava-se a "sella geneta"[44].

Dir-se-ia que o trabalho de couro para selas poderia implicar a decoração com fio de ouro, a realizar pelo seleiro. Ricardo C. de la Llave cita o caso de um correeiro tornado aprendiz de um "*sillero de la jineta*" cordovês; entre várias actividades, deveria ele aprender a "*labrar hilo de oro de todas las partes que el sabe*"[45]. Outros documentos explicitam que o seleiro utilizava o fio de ouro e de prata na decoração das selas[46]. Contudo, na Lisboa quinhentista, o bordado a fio de ouro era exclusivo "dos que lavrão o fio", ofício este anexo aos correeiros.

---

[40] J. M. Teixeira de Carvalho, *Taxas dos ofícios mecânicos da cidade de Coimbra no ano de MDLXXIII*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 62 e 63.

[41] António Cruz, *op. cit.*, pp. CXIII e CXIV.

[42] Virgílio Correia, *Livro dos Regimentos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa (1572)*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 92.

[43] J. M. Teixeira de Carvalho, *op. cit.*, p. 54.

[44] Maria Margarida Baptista, *Organização dos mesteres em Évora, século XVIII*. Separata do Boletim da Junta Distrital de Évora, Évora, Junta Distrital, 1966, p. 98.

[45] Ricardo Córdoba de la Llave, *La industria medieval de Córdoba*, Córdova, Ed. la Caja, 1990, p. 208, nota 127.

[46] Idem, p. 207, nota 123.

A mesma distinção entre as selas estradiotas ("*de estribos largos*") e jinetas ("*de estribos cortos*") encontra-se no item "Sillería" do livro atrás citado. Tal como em Portugal, nessa cidade houve colaboração entre os fabricantes das selas e os dos fustes, isto é, entre o "*sillero*" e o "*fustero*".

Contrariamente a Portugal, o ofício de seleiro em Espanha tinha artífices especializados na sela jineta: "*Son las [sillas de] jineta las que parecen haber sido más frecuentemente utilizadas a finas del siglo XV, pues dieron lugar a un oficio especializado que eran los «silleros de la jineta»*"[47].

Em Portugal, a situação era, aparentemente, diferente, não havendo separação entre seleiros.

Em resumo, as selas dividiam-se em estradiota e gineta, com um modelo, eventualmente intermédio, denominado bastarda.

A adarga, o escudo do cavaleiro da monta "*à jineta*"

Apesar da antiga utilização do couro como reforço do escudo, e/ou suporte da pintura exterior identificadora da hierarquia e da proveniência do soldado ou cavaleiro, há a considerar tanto o uso exclusivo do couro para o fabrico desta protecção, como a sua integração na estratégia militar global.

A chegada dos exércitos islâmicos à Península Ibérica trouxe consigo um novo tipo de armamento, onde se incluía um escudo ovalado, totalmente elaborado em couro – a adarga (árabe *daraqa*). Leve, e seguro apenas pela mão, esta peça defensiva fazia parte do modo muçulmano de batalhar a cavalo – a monta "à jineta".

Os poucos estudos sobre as adargas apontam para o séc. XIII como início da sua representação pictórica, nas iluminuras das "Cantigas de Santa Maria", de Alfonso X, de Leão e Castela. Uma variante deste escudo possui uma "*forma bivalva propia del tipo en su parte superior, mientras que la inferior se caracteriza por un remate redondeado*"[48]; a outra variante possui a mesma ondulação no topo e base, como se se tratasse de dois rins, ou feijões, unidos.

Soler del Campo cita Ibn Hudayl, do séc. XIV, quanto ao material de fabrico das adargas: "*Las adargas se hacen de piel de vaca, de onagro o de antilope, que es la mejor y la más defensiva*"[49].

As duas adargas nazarís bordadas, que parecem ser as únicas sobreviventes das milhares construídas e usadas na Península Ibérica ao longo dos sécu-

[47] Ibidem, p. 207.
[48] Álvaro Soler del Campo, *op. cit.*, p. 300.
[49] Idem, p. 302.

los, encontram-se em Viena[50] e Madrid[51] (imagem 10 e 11). Tive oportunidade em ver e fotografar esta última adarga nazarí, bordada a cores apenas na face interna.

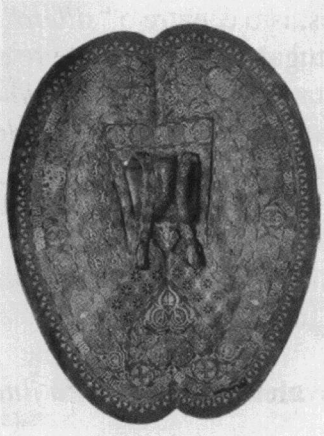


Imagem 10 – Adarga em Viena. In ANDALUS, 1992: 296.

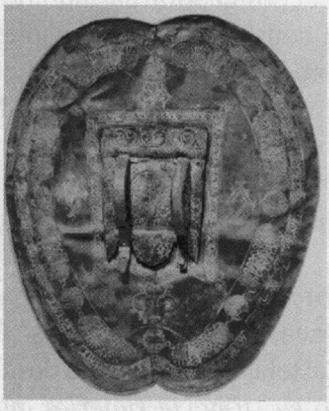


Imagem 11 – Adarga em Madrid. In PÉREZ HIGUERA, 1994: 124.

A origem do termo *adarga*

Segundo E. Pezzi, o termo adarga é designação "*tomada directamente de la voz árabe* [...] *con la asimilación del artículo por efecto de la primera consoante solar*", e "*es probablemente de origen persa* [...] *que se usa para significar «huir, salvarse de la disputa, escapar a un infortunio...» es decir, salvaguardarse*"[52]. O couro de anta deverá ser do animal "*lamt*" (denomina-

[50] Ver *Al-Andalus: las artes islámicas en España*, Madrid, Ediciones El Viso, 1992, p. 296.
[51] Ver Teresa Pérez Higuera, *Objetos y imagenes de al-Andalus*, Madrid, Editorial Lundwerg, 1994, p. 124.
[52] Elena Pezzi, *El cuero en el atavio árabe medieval. Su huella en la España cristiana*, Vic, Colomer Munmany, 1990, pp. 143 e 144.

ção árabe), "*del género de los antílopes, que habita en los desiertos africanos, cuya piel se aprovechaba para fabricar escudos excelentes y muy estimados*"[53].

Uma referência portuguesa especifica que "Da pelle dãta [de anta] fazem as melhores adargas do mundo que nenhuma lança nõ passa e vale cõ suas enxarafas ["enxarrafas", borlas decorativas] 10 e 20 cruzados"[54]. Esta referência, de 1506-7, esclarece que o escudo ovalado, uni ou bivalve, era fabricado em couro de anta, impenetrável pelas lanças; tinha, também, borlas decorativas, não sabemos se em couro, se em tecido.

Ricardo C. de la Llave considera as adargas nos parágrafos dedicados ao equipamento dos cavaleiros: "[...], *lo que nos interesa destacar fundamentalmente son unos escudos redondos u ovalados denominados adargas que, asentados sobre su molde de madera o metal y guarnecidos después de cuero, eran realizados por los adargueros y constituían un util muy extendido y usado* [...]"[55]. O estranho é o autor considerar que a adarga tinha um molde – madeira ou metal –, o que não é possível admitir a partir das outras descrições que conheço; a adarga nazarí na Real Armeria de Madrid não tem qualquer reforço interior.

O fabrico da adarga

Os adargueiros estavam integrados no regimento quinhentista dos correeiros lisboetas. Só a eles competia a elaboração desse escudo em couro, que era a única peça no exame. Nessa fase importante de qualquer artífice, em que lhe era reconhecida a perícia e qualidade num diploma – a "carta de examinação" –, passando de oficial a mestre, o exame para adargueiro estabelecia:

> "E o que de adargueiro se quiser examinar ha de saber muj bem curtir hu couro vacaril e outro de anta e fazer de cada hu delles hua adarga muj bem acabada".

Dir-se-ia que o curtume da pele bovina e de anta estava também por conta do artífice adargueiro. O parágrafo não é suficientemente explícito, e fica-se com a ideia que cada couro dava uma adarga. E o que seria o acabamento da obra? Além das peças para a mão e o antebraço, era obra do adargueiro elaborar as borlas (as "enxarrafas") e os eventuais bordados da adarga? A peça levava costuras na borda? Haveria modelos diversos, com e sem a típica ornamentação bordada e, portanto, com diferentes preços?

---

[53] Idem, p. 144.

[54] J. T. Silva Bastos, *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1926, p. 49.

[55] Ricardo Córdoba de la Llave, *op. cit.*, p. 208.

Adiante, e ainda no regimento dos correeiros lisboetas de 1572, o ponto 27 especifica:

> "27. – Os adargueiros serão avisados q antes cubrão as adargas de cordouão as mostrarem aos juizes para verem se são taes quaes devem para lhe poer a marca da cidade, e cobrindoas e poendolhe o dito cordouão antes de serem vistas serão presos e do tronco pagarão mil rs e perderão as adargas para as obras da cidade:"

Ou seja, além do "couro vacaril e outro de anta", a adarga era coberta (numa ou nas duas faces?) de cordovão. Seria sobre o cordovão que era aplicado o bordado e as borlas? A "marca da cidade" era possivelmente uma punção em metal, com a "nao" do brasão lisboeta, como sugerem outros regimentos do mesmo livro/colectânea de 1572; a bem da qualidade da peça, a vistoria permanecia a cargo de juízes eleitos entre os mestres do ofício, na reunião anual de cada início de ano.

Interessante é o ponto 28; esclarece que a marca está numa "arquinha de tres fechaduras", em que uma chave está com "o juiz dos adargr.os", outra com o escrivão e outra "o thesoureiro do officio dos corrieiros o qual thesoureiro teraa a dita arquinha em seu poder". Tal facto obrigava à reunião dos três elementos quando o juiz tinha que marcar adargas. Mais se informa que as adargas feitas pelo juiz "marcaraa o juiz o anno passado"[56], sob pena de multa. Daí se deduz que o cargo de juiz, tal como outros, não afastava o artífice de ter que dirigir a sua "tenda".

Tome-se nota que é somente em Lisboa que aparece referência ao adargueiro, provavelmente por ser a adarga um artefacto do sul, ainda com aspectos islâmicos na protecção do cavaleiro "à jineta".

Os parágrafos tratando dos adargueiros nada especificam quanto às colagens e costuras dos couros, e nada se encontra sobre a decoração, interna e externa. Temos de recorrer às muitas representações pictóricas de adargas para considerar tanto as borlas decorativas como o bordado.

A adarga na documentação

No guarda-roupa de D. Manuel, legado ao seu filho e rei D. João III, em 1520-21, ficaram registadas "sincoenta e tres adargas" e "corenta guarnições de retrós para adargas"[57], talvez estojos para guardar estes escudos. Atendendo à qualidade e riqueza deste guarda-roupa real – a "Relação" citada inclui anéis com pedras, sedas, pratas, objectos dourados, talheres de prata, encader-

[56] Virgílio Correia, *op. cit.*, pp. 90 e 91.

[57] D. António Caetano de Sousa, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Coimbra, Livraria Editora Atlântida, Tomo I-livro III, 1947, pp. 433-434.

nações religiosas –, é de admitir que as adargas eram bordadas. É provável que estas adargas fossem para paradas de luxo.

Publicado no ano de 1595, o livro "Guerras civiles de Granada", de Pérez de Hita refere, ao todo, oito adargas[58]. No item "*El atavío caballeresco*", estão referidas adargas, aqui com descrição da decoração (bordada, pintada?). Além das "*adargas blamcas*", outro exemplar era verde, tendo no meio (da frente?) "*una mano de una donzella, que apretava en el puño un corazón, tanto al parecer que salía del corazón gotas de sangre, con una letra que dezía: «Más merece»*". Outra adarga era "*la media amarilla y la media azul, y en la media azul pintado un sol, metido entre nuves negras, y debaxo del sol, una luna que no eclypsava*".

Aquelas levadas pelos cavaleiros cristãos também eram decoradas:

> "[...] *se parecía la cruz de Calatrava, roxa, que en lo blamco de la adarga se divisava mucho aunque de lexos*"; "[...] *traya en su adarga otra cruz roxa, mas era diferente, por ser de Santiago*"[59].

Quatro das adargas (que não as usadas pelos cristãos) estão referidas como de Fez. Atendendo às duas adargas bordadas existentes em Madrid e Viena, é de crer que a decoração se fizesse por bordado, aquando da sua construção. Se as dos cavaleiros cristãos tinham cruzes, é admissível serem obra espanhola, elaborada por adargueiros, talvez descendentes muçulmanos; eventualmente seriam decoradas por encomenda.

"*De la lanza y darga*" é o título do capítulo XVIII de "Para estar a la Gineta con gracia y hermusura" de Don Ivan Arias, publicado em Madrid em 1590. Adiante, refere-se que "*La adarga, para jugar, há de ser grande y blanda de la mítad abajo, y la embrazadura puesta en el medio*"[60]. O autor considera o verbo *adargar*, significando coberto ou protegido pela adarga.

A utilização do verbo *adargar* encontra-se na Crónica de Alfonso X, de 1281: "[...] *cincuenta mill moros adargados*"[61].

A continuidade de monta "à jineta", e o treino exigido, contribuiu para o uso da adarga no séc. XVII. É o que se depreende num livro português de equitação dessa época: "o tamanho das adargas será conforme ao corpo dos cavaleiros"[62], sendo de admitir que havia diferentes tamanhos de adargas.

---

[58] Ver Juan Martinez Ruíz, "La indumentaria de los moriscos, segun Perez de Hita y los documentos da la Alhambra", *Cuadernos de la Alhambra*. Granada, Urania, vol. III, 1967, p. 62.

[59] Idem, pp. 110-111.

[60] *Discurso de Don Ivan Arias Davila Puertocarrero, segundo Conde de Puñonrostro: Para estar a la Gineta con gracia y hermosura, dirigido al principe don Filipe nuestro señor*, Madrid, s/ed., 1590, p. 54.

[61] Felipe Maillo Salgado, *op. cit.*, p. 107.

[62] António Galvam de Andrade, *A arte da cavalaria de gineta, e estradiota, bom primor de ferrar & alueitaria*, Lisboa, s/ed., 1678, p. 188.

Além do tamanho, parece ter variado o requinte decorativo: "as que servirem em praças, serão obradas com primor, & as que ouverem de servir nas lições & jogos fora das praças públicas, serão de obra ordinária"[63]. Dir-se-ia haver peças mais luxuosas, destinadas a paradas, e outras, mais simples, de uso em aulas, aulas essas que continuavam a monta "à jineta", menos ligada ao exército, e convertida em jogos a cavalo.

É muito provável que, como peça defensiva, a adarga se tenha extinguido pelas alterações provocadas nos modos de fazer a guerra, particularmente o uso mais generalizado da arma de fogo. O próprio ofício dos correeiros lisboetas de 1738 afirma, no primeiro parágrafo, que o regimento anterior, de 1572, "tinha por anexos os Adargueiros e frieiros o que já hoje se acha extinto"[64].

Anos mais tarde, em 1768, um novo regimento deixou escrito que "Coldres de qualquer qualidade que Sejan [...], armamento de soldados"[65] eram obras dos correeiros. Os correeiros elaboravam também "Coldres para pistollas" e "Cartuxeiras"[66], afirma o regimento deste ofício em Lisboa, em 1771.

Estes artefactos em couro indiciam um uso maior das armas de fogo e, portanto, o fabrico de adargas tornou-se desnecessário, sendo ineficientes face ao poder da pólvora.

A adarga nas artes ibéricas

Além das representações (iluminuras, pinturas e escultura) do método de montar e das selas, outras ilustrações de adargas encontram-se em diversa produção tardo-medieval e renascentista ibérica.

Numa pintura catalã da época gótica está representada uma adarga com um vaso pintado (imagem 12); está segura por um cavaleiro muçulmano montado à jineta, sendo perseguido por um cavaleiro cristão montado à brida.

---

[63] Idem, p. 234.

[64] Franz-Paul Langhans, *As corporações dos ofícios mecânicos: a antiga organização dos mesteres*, Lisboa, Imprensa Nacional, vol. I, 1943, p. 695.

[65] Idem, p. 713.

[66] Ibidem, p. 701.



Imagem 12 – Cavaleiro muçulmano com adarga e montando à jineta,
e um cavaleiro cristão montando à brida.
In CHEVAUX, 2003: 168.

Noutra pintura gótica do séc. XV, passada a tela e exposta no Museu de Navarra (Pamplona), encontra-se representado um cavaleiro com turbante. Segura uma adarga, com lançaria bordada e borlas (imagem 13).



Imagem 13 - Um cavaleiro com turbante segura uma adarga, com lançaria bordada e borlas.
In MUSEO, 1993: 112.

Na pintura espanhola "Retábulo de San Abdón e San Senen" (Jaume Huguet, 1459-1466) está representado um soldado com adarga e lança; a postura do indivíduo permite ver parcialmente a parte interna da adarga, que é segura pela mão esquerda[67].

Na pintura "Auto de fé de Santo Domingo", datada de finais do séc. XV e da autoria de Pedro Berruguete, está representado um soldado segurando uma adarga. O escudo está visto por trás, e o soldado segura-o com a mão esquerda. Os prelados, no podium, estão representados à frente de panejamentos ou guadamecis ao brocado.

[67] Ver S. Sampere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes - vol II: segunda mitad del siglo XV,* Barcelona, Tip. l'Avenç, 1906.

Exposta no Convento de Cristo, em Tomar, a pintura "Ressurreição de Cristo" (oficina de Jorge Afonso, circa 1513) apresenta uma adarga de tonalidade clara servindo de mesa, e assente no chão. Ao lado, quatro soldados estão em descanso, e um deles segura, com o punho enfiado nas tiras de couro, uma outra adarga, avermelhada.

Já atrás referi a representação de Santiago Mata-Mouros montando "à brida" num cavalo branco, afugentando os "*infiéis*" de tez morena; nessa tábua quinhentista, do Museu de Mértola, os mouros montam "à jineta", e seguram adargas com borlas (imagem 7). Este tipo de escudo, apesar de usado, até ao séc. XVII, pelo menos, na cavalaria cristã, serviu para a fácil identificação do "*infiel*", nas pinturas devocionais ou evocativas do domínio da religião cristã.

Na escultura arquitectónica quinhentista de Espanha encontra-se algumas representações de adargas. É o caso daquela exposta na Catedral de Jaén[68], Casa de Castril[69], Palácio de Carlos V[70], e na Capela Real de Granada[71]. Todas apresentam esquemas de borlas na face frontal.



Imagem 14 - Retábulo de madeira na Capela Real de Granada: um cavaleiro com turbante, montando "à jineta", segura uma adarga, com lançaria bordada e borlas; o cavaleiro cristão, conquistador, usa uma sela estradiota, que o obriga a montar como que encaixado, e a esticar as pernas, pois tem os estribos descidos. In ARIÉ, 1990: 176.

[68] Ver Pedro Galera Andreu, "La tradición islámica y el clasicismo renascentista en España: a proposito de la adarga nazarí en la arquitectura del siglo XVI", *Cuadernos de la Alhambra*. Granada, Urania, vol. 31, 1995, p. 159.

[69] Idem, p. 156.

[70] Ibidem, p. 146.

[71] Ver Rachel Arié, *Medieval Iberian Peninsula – texts and studies, vol. IV: Études sur la civilización de l'Espagne Musulmane*, Holanda, E. J. Brill, 1990, p. 176.

Outros escudos e selas na documentação cristã medieval

Outro tipo de escudos, mais ligados à cavalaria pesada do método "*à brida*", eram em madeira, muitas vezes coberta de fina camada de gesso, couro cru ou couro, fixo por pregaria. Sobre estes era pintada a simbologia heráldica. A documentação castelhana dos sécs. XIII-XIV especifica que a aplicação do couro em escudos era exclusiva dos "*vainero o brisonero, aquellos que encueran las sillas* [selas] *e los escudos*"[72]. A sua forma iniciou-se, no séc. XI, pela "*gota de água*" de bico para baixo, e a forma redonda; em meados do séc. XII criaram-se escudos rectangulares, ligeiramente arredondados, seguidos de outros, de tipo plano e remate inferior em bico. Contrariamente às leves adargas, estas peças necessitavam de correias, tanto para o braço, como para o ombro, a tiracolo[73].

As taxas de D. Afonso III, de 1253, tratam dos diversos artefactos necessários ao cavaleiro. O estatuto social elevado, o culto do cavalo e o poder dado pela importância da guerra, fizeram com que o cavaleiro se requintasse nas selas e arreios.

Produzia-se, assim, "sella orpellada" acompanhada dum "pectorali colgato et deaurato"; na sela e peitoral o couro era, e continua a ser, imprescindível, e dir-se-ia que aqui era coberto de folha de ouro. O conjunto incluía o "freno deaurato", isto é, o freio – a barra de metal que entra na boca do cavalo – era também dourado. Havia ainda "sella galleca orpellata cum pectorali deaurato", e o mesmo modelo menos luxuoso: "sella galleca sine orpel". Outros modelos incluíam a "sella de troyxa", e "sella melhor de carnario", "sella galleca carnaria uermelia", "sella carnaria nigra"; um outro modelo era requintado: "sella canelladus de auro cum garnimento de coriis uermeliis et de scarlata noua".

Outros adereços do homem a cavalo eram o "scutus et capellum pintati [...] bene garniti de coriis uermeliis et de scarlata noua".

O equipamento incluía "meliores corrigie de armare cum quatuor custuris de seda" ou "coseite cum lino"; as costuras de seda destes artefactos seriam aproximadas aos bordados, ou eram simplesmente utilitárias?

Nalguns modelos de sela aplicavam-se borlas decorativas: "Et garnimentum de melioribus eixarrafis de seda pro ad sellam de caballo"[74], referindo-se às "enxarrafas" ou "eyxarraffe", as borlas que também se aplicavam nos coxins, de tecido ou couro dourado/guadameci, assim como nas adargas andalusís e mudéjares.

---

[72] Álvaro Soler del Campo, *op. cit.*, p. 294.
[73] Idem, pp. 886 e 887.
[74] *Portugaliae Monumenta Historica: Leges et Consuetudines*, Lisboa, Academia das Ciências, vol. I, 1868, pp. 194 e 195.

O que particularmente interessa é a referência à "sella orpellada" e à "sella galleca sine orpel". Estaremos perante um modelo com couro coberto de ouro, ou prateado com a "*douradura*", o verniz que dava à prata a tonalidade dourada? Se os modelos de sela da época não implicavam cobrir totalmente a estrutura de madeira – o "vaso" – com couro, a madeira visível do assento e arções estaria também decorada? Poderemos supor o "orpel" era dignamente o couro a ser empregue no exterior destes vasos tão luxuosos. Seria, então, o "orpel" das selas portuguesas do séc. XIII o couro trabalhado em guadameci, mesmo que apenas dourado?

O culto do cavalo de raça, a importância social do cavaleiro, e a ostentação nas roupas e arreios, parece ter sido a base do controlo estabelecido pela Pragmática de 1340: "[...] E nom tragam Sellas lauradas. nom ffreos dourados nem calças de scallata. nem Çapatos dourados. nem esporas douradas" refere o artigo 17º; o 19º reafirma o mesmo, agora para os escudeiros: "[...] nem tragam sella. nem ffreo dourado nem calças de scallata, nem esporas. nem çapatos dourados"[75]. Não sabemos se a decoração das selas significa mesmo couro lavrado, ou brocados e veludos bordados; quanto aos sapatos, os dados disponíveis apontam para que tal riqueza se fizesse em guadameci.

[75] A. H. Oliveira Marques, "A Pragmática de 1340", Lisboa, separata da *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa,* 1956, pp. 27-28.