



MARIA DO CARMO REBELLO DE ANDRADE



**Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina:  
as Salvas Historiadas**



F.C.S.H.

T

1669/1

BIBLIOTECA

Dissertação de Mestrado em História da Arte  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
Universidade Nova de Lisboa  
Lisboa, Outubro de 1997

51552

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS  
BIBLIOTECA



51552

7162/14

## NOTA PRÉVIA

É com prazer que deixo expresso o meu reconhecimento a todos quantos comigo partilharam da sua boa vontade e saber.

O meu primeiro agradecimento dirige-se à Dra. Isabel Silveira Godinho (Directora do Palácio Nacional da Ajuda), pela disponibilidade concedida e flexibilidade demonstradas, indispensáveis à realização desta pesquisa.

Ao Eng.º Fernando Moitinho de Almeida, agradeço o modo generoso de como dispõe, sem qualquer restrição, do seu tempo, saber e auxílio técnico. É inestimável a sua colaboração no embricado esclarecimento das marcas e punções de ourives.

À Dra. Leonór d'Orey (Museu Nacional de Arte Antiga), agradeço todo o material fotográfico que abertamente pôs à minha disposição. À Dra. Fernanda Passos Leite (Museu Calouste Gulbenkian), ao Dr. Manuel Engrácia Antunes (Casa-Museu Guerra Junqueiro, no Porto), e ao Dr. Francisco da Cunha Leão (Director da Biblioteca da Ajuda), agradeço o empréstimo de bibliografia inexistente em Portugal, preenchendo uma lacuna neste trabalho.

Aos meus colegas Cristina Neiva Correia, Manuela d' Oliveira Martins, Anísio Franco e Joaquim de Oliveira Caetano, todas as indicações sugeridas.

Dos meus colegas de Faculdade fico com uma recordação especial da Alexandra Curvello Campos e da Manuela Braga, pelo prazer da sua companhia e fundamental contributo dos seus conhecimentos. À Ana Ruivo, Teresa Serra, Pedro Cid e Pedro Cardim, agradeço a lembrança de transmissão de dados inerentes à minha investigação, nas suas pesquisas encontrados.

Ao Professor Rafael Moreira, muito agradeço o privilégio e a honra concedidos pela sua orientação, a partilha do saber e pronta colaboração, presentes nesta tese, tal como em todos os trabalhos que realizei ao longo dos anos de Mestrado.



# INDÍCE

INTRODUÇÃO.....	p.1
-----------------	-----

## PARTE I – ARTE DE CORTE E «ARTES DA MESA»

Capítulo 1 A produção de ourivesaria de aparato. Uma encomenda de corte.....	p. 7
Capítulo 2 Uma expressão de cariz nacional.....	p. 25
Capítulo 3 Utilidade e funcionalidade da obra: o cerimonial e a etiqueta de corte.....	p. 48

## PARTE II – OS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS

Capítulo 4 A composição e o jogo de formas: critérios classificativos.....	p. 77
Capítulo 5 A ideologia das formas e o poder da imagem. Valores de uma estética entre o <i>moderno</i> e o <i>romano</i> .....	p. 92
Capítulo 6 <i>Istórias, bastiões e figuras</i> : a iconografia narrativa.	
a. A Bíblia e a Moral, os Pecados e as Virtudes .....	p. 100
b. As composições fantásticas.....	p. 105
c. A encenação teatral do homem selvagem.....	p. 114
d. Os episódios históricos.....	p. 117
e. A Antiguidade.....	p.124

## PARTE III – NA ORIGEM DA OURIVESARIA DE TRADIÇÃO NARRATIVA.

Capítulo 7 O ourives: universo social e labor oficial.....	p.135
Capítulo 8 A corte e a cultura do Livro: os casos de Gil Vicente e Valentim Fernandes.....	p. 148

CONCLUSÃO.....	p. 174
----------------	--------

BIBLIOGRAFIA.....	p. 181
-------------------	--------



# **INTRODUÇÃO**



## INTRODUÇÃO

*Istorias, bastiões e figuras*, do Manuelino ao Renascimento : em torno destes termos procuramos analisar a iconografia narrativa da ourivesaria de aparato. É, pois, uma tese centrada no estudo de peças de ourivesaria produzidas em Portugal nos finais do século XV e na 1ª metade do século XVI. O núcleo seleccionado restringe-se às produções civis, às obras de cariz laico e de utilização quotidiana : salvas e gomis historiados, com representações de temática bíblica, histórica e mitológica que se dispunham, e expunham, nos aparadores armados nos aposentos privados e nas salas de banquete dos paços régios e senhoriais.

Sabendo como à época existia uma enorme quantidade de objectos de ourivesaria com esta tipologia, propusemo-nos reunir o maior número possível das escassas peças actualmente ainda localizáveis – cerca de 98. Delas é conhecida a dispersão por vários museus oficiais e eclesiásticos, bem como por colecções particulares, quer em Portugal, quer no estrangeiro. Localizámo-las com base em bibliografia diversa, por vezes tão fundamental quanto desactualizada, estabelecendo contactos pessoais e partindo de uma larga troca de correspondência que permitiu actualizar esses dados e alcançar novos resultados.

No número de peças contemplado incluem-se todas aquelas com as quais conseguimos apurar actuais correspondências ou localizações, tal como aquelas de que obtivemos dados gráficos que permitiram a sua leitura. Não incluímos peças mencionadas em catálogos muito antigos cuja referência indica uma existência passada, mas sem no entanto informar sobre dados que permitam uma actual identificação. Entre estes destacamos o da *Exposição de Arte Ornamental*, de 1882, no qual não só se constata a participação de grande número de particulares com salvas que podem actualmente já não existir (ou localizar-se), como se verifica que a Família Real outrora possuía um maior número de peças, relativamente ao que hoje em dia conhecemos. Refira-se como exemplo uma salva que pertencia ao rei D. Luís I, curiosamente descrita como tendo ilustrado um episódio histórico provavelmente contemporâneo da sua feitura : "[...] a frota de Vasco da Gama entrando o porto de Melinde e vindo-lhe ao encontro a Fama n' um carro puxado por dois elefantes [...]" <sup>1</sup>, tema que não existe em nenhuma das salvas presentemente analisadas. É pois natural que existam mais peças do que aquelas aqui reunidas; cremos, no entanto, ter percorrido os dados ao nosso alcance. <sup>2</sup>

O levantamento iconográfico foi sendo acompanhado da sua explicação por intermédio dos habituais dicionários da especialidade, como sejam a

---

<sup>1</sup> *Catálogo Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* [...], 2 vol., Lisboa, 1882. cat 60.

<sup>2</sup> Não conseguimos atingir o número de 200 peças que em mais de um local F. A .Baptista Pereira diz terem chegado até nós. Cf. *História da Arte em Portugal*, vol.6, *O Renascimento*, Alfa, Lisboa, 1989; e "A Arte em Portugal no tempo do Tratado de Tordesilhas, 1470-1530.", *Oceanos*, nº 18, Junho, 1994.

*Iconologia* de Cesar Ripa, a *Iconografia* de Louis Réau, ou os de simbologia vulgarmente utilizados.

A grande ajuda para a identificação dos temas foi-nos, na maioria das vezes, prestada pelas próprias salvas, que apresentam em gravação a legendagem das respectivas cenas. A partir delas, e por analogia, alcançam-se alguns dos desenhos de outras peças. Noutros casos, encontrámos nos trabalhos pioneiros de Joaquim de Vasconcellos <sup>3</sup> e de Reinaldo dos Santos <sup>4</sup> algumas sugestões. O primeiro faz um apanhado dos temas bíblicos que se podem encontrar nas peças, mas sem precisar como e aonde; o segundo, à frente da exposição de ourivesaria realizada em Lisboa em 1955, aproveita a ocasião para apresentar identificações concretas. Como obra mais recente dispomos do catálogo do Palácio da Ajuda, que confirma, para a sua colecção, os dados anteriores.<sup>5</sup>

Partindo destas premissas realizámos para todos os objectos uma leitura pessoal que, se por vezes vem ao encontro de dados anteriormente estabelecidos, outras vezes contesta-os e estabelece novas hipóteses. Optámos por fazer uma ficha para cada salva e gomil (apresentadas em apêndice), desenhando no início de cada uma um esquema compositivo da sua estrutura, afim de facilitar a compreensão e localização dos temas identificados; depois deste esboço, informamos sobre os elementos técnicos da peça; por último, fazemos a sua descrição. Porque não se trata aqui do catálogo de uma

---

<sup>3</sup> Joaquim de Vasconcellos, *História da Arte em Portugal, A Ourivesaria Portuguesa, séculos XIV-XVI, (Ensaio histórico)*, s.l., s.d., [obra truncada]

<sup>4</sup> *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, Abril de 1955

exposição, omitimos as infindáveis referências bibliográficas que se ligam a cada objecto. Estas surgem apenas quando ao longo do texto se revela pertinente. Todos os casos remetem-se para a bibliografia geral.

Entre todos os levantamentos realizados pode existir um certo desequilíbrio na minúcia com que foi feita a análise de algumas peças, encontrando-se no leque das mais pormenorizadas as da colecção do Palácio da Ajuda. O facto deve-se não só à facilidade de observação directa das peças, como à qualidade das reproduções fotográficas possuídas, as quais desvendam, proporcionalmente à sua qualidade, um maior número de detalhes iconográficos. Para todos os efeitos os temas repetem-se muito de salva para salva (variando apenas o modo de representação), e também não seria viável descrevê-las a todas. Tornou-se por isso mais lógico explorar mais detalhadamente apenas algumas dentre elas.

Mas porque o “espaço figurativo [...] não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias”<sup>6</sup>, e porque atendendo aos conceitos geradores das formas “[...] é possível fazer história da arte como história das imagens”<sup>7</sup>, alargámos a análise deste trabalho ao domínio da iconologia. Por isso, o propósito de compreensão das inúmeras personagens, animais, plantas, dos diversos tipos de *istorias*, *bastiões* e *figuras*, adivinhados nas salvas e gomis, foi objecto de uma leitura à luz de um enquadramento cultural próprio.

---

<sup>5</sup> *Tesouros Reais*, PNA., Lisboa, 2ª ed., 1992.

<sup>6</sup> G. C. Argan, *A História da Arte como História da Cidade*, Liv. Martins Fontes editora Limitada, 1992, p. 43

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 51

Procurámos num primeiro capítulo inserir a produção deste género artístico num contexto histórico e social; tratar da originalidade da sua forma e função, no âmbito do cerimonial e etiqueta cortesãos, daqui inferindo que a ourivesaria se apresenta, então, como um dos ramos artísticos onde, com maior nitidez, se espelha o imaginário vigente numa época. Mais uma vez se confirma que a arte produzida nos períodos chameira acaba por demonstrar a inoperância do conceito de “estilo” enquanto padrão qualificativo, estanque e definido. Trata-se, uma vez mais, de um género artístico revelador da inexistência de fronteiras epocais, capaz de desvendar a intercomunicação de formas que *a priori* se datariam de períodos ulteriores.

É, provavelmente, através da natureza móvel da arte da ourivesaria que se pode justificar o vanguardismo de determinadas soluções decorativas. Para além destas peças circularem com certa facilidade pela Europa (dada a sua reduzida dimensão, que raramente ultrapassava os 58 cm. de diâmetro e 7 cm de altura), existia a grande vantagem do seu conhecimento poder ser divulgado através de gravuras, das quais em Lisboa é então conhecida uma grande circulação, primeiro chegadas do Norte da Europa, principalmente devido aos contactos realizados por intermédio da comunidade portuguesa da feitoria de Antuérpia<sup>8</sup>, e posteriormente de Itália. A própria mobilidade da profissão e a radicação dos ourives estrangeiros em território nacional, sem esquecer a

---

<sup>8</sup> Entre todas as comunidades estrangeiras instaladas na Flandres, a portuguesa destacava-se pelo elevado número de elementos e pela sua importância comercial. Joaquim de Vasconcellos mostrou, como nas primeiras décadas do século XVI, os portugueses eram os negociantes mais considerados em Antuérpia, sendo conhecida a sua amizade com Albrecht Dürer, artista com quem trocavam obras de arte e de quem enviavam gravuras para Lisboa. Cf. J. Vasconcellos, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929.

frequente sobreposição das actividades de ourives e gravador, acrescem para a compreensão do facto.

Surge, conseqüentemente, a indagação acerca das grandes fontes de inspiração: a Imprensa – a gravura e a literatura –, representadas nos expoentes nacionais de Valentim Fernandes, autor, gravador e impressor, e de Gil Vicente, poeta e ourives, de qualidade única no cenário nacional.

Artistas movidos em torno das elites culturais e sociais, junto de quem absorviam os temas que habilmente forjavam, souberam os nossos ourives espelhar, no ouro e na prata, imagens e ideias na esfera do poder ; criar poderosos objectos considerados, já então, excelentes *obras de arte*, produtos áulicos que hoje simultaneamente testemunham a adesão a um protocolo de corte imperial, comum a diferentes cortes europeias, e se constituem como importantíssimas fontes históricas para o estudo do imaginário dos reinados de D. Manuel I e de D. João III. A sua perícia em transpor para a prata relatos de *histórias de corte*, tal como duma banda-desenhada se tratasse, contribuiu para o extraordinário desenvolvimento da ourivesaria portuguesa da época dos Descobrimentos, época em que atingiu uma verdadeira *idade de ouro* e durante a qual orgulhosamente se distinguiu por exhibir um lavor característico, conhecido na Europa pela designação *alla portoghese*.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> AA.VV., *A Tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara, 1988, p. 367. Ver mais adiante o capítulo 2.

# **PARTE I**

**ARTE DE CORTE E  
«ARTES DA MESA»**



## CAPÍTULO 1

### A PRODUÇÃO DE OURIVESARIA DE APARATO, UMA ENCOMENDA DE CORTE.

Em Lisboa no ano de 1622 um alvará régio proclamava o seguinte: o *officio de ourives é o mais nobre da republica e com que se ennobrece mais esta cidade, e como tal os principes e reis o aprendem e exercitam entre as artes nobres de que usam por sua recreação.*<sup>1</sup> O que daqui se infere não é apenas o reconhecimento de um mester que sempre fora, aliás, muito protegido. Algo mais do que isso. Guindada ao cume do vértice social e dos officios artísticos, a ourivesaria assistia à sua coroação como *primus inter pares*, conta pela qual também se tinha o próprio ourives.

Qualquer inverosimilhança ou exagero que o documento possa revestir, não obsta que contenha dados significativos acerca do mais nobre dos officios mecânicos – o da ourivesaria : uma arte nobre, embora mecânica, muito apreciada pela elite social em cujo âmbito era exercida e que se apresentava como a sua principal encomendante. Também e ainda, apesar de apregoado nas primeiras décadas do século XVII, transporta-nos à época que aqui nos detém, pois aquilo que reflecte não é senão o resultado de um enobrecimento

---

<sup>1</sup> E. Freire de Oliveira, *Elementos para a História da Cidade de Lisboa*, Tomo X, Lisboa, 1898, p.170. Também João Couto e António M. Gonçalves - *A Ourivesaria em Portugal*, Livros Horizonte, 1960, p. 16 – chamam a atenção para este documento filipino.

forjado pela habilidade do ourives, em particular ao longo do século XVI. Trata-se, pois, de uma projecção posterior erguida na esteira directa do *período de ouro* da ourivesaria portuguesa, o da época manuelina.

Contava Garcia de Resende que Portugal era então (1521) o mais rico *Reyno de Christãos, e toda a riqueza delle de pedraria, perlas, aljofar, colares*<sup>2</sup>, exteriorização material para a qual certamente muito contribuía o préstimo do avultado corpo de ourives entre nós estabelecido, do qual só Lisboa contava, em meados do século XVI, com o impressionante número de 430 oficiais e 32 lapidários.<sup>3</sup> Segundo Virgílio Correia, a corporação dos ourives só era ultrapassada em número de componentes pela dos carpinteiros, que reunia perto de 500 agremiados.

Desde o século XIV, num movimento paralelo ao ressurgimento urbano, a produção de peças preciosas deixara de ser exclusivamente monástica. Generalizando o estabelecimento de tendas laicas pelas cidades, os ourives, organizados em corporações, realizavam encomendas tanto religiosas como seculares.<sup>4</sup> A corte era seguramente o grande polo aglutinador de encomendas. Era em seu torno que a produção de artes áulicas e de objectos de luxo proliferava.

A partir do reinado de D. João II e do influente papel da rainha D. Leonor (1458-1525) como protectora e promotora das artes plásticas (papel de incisiva

---

<sup>2</sup> Garcia de Resende, "Hida da Infanta D. Beatriz pera Saboya [1521]", *Crónica de D. João II e Miscelânea*, int. Joel Serrão, INCM, Lisboa, 1973, p.326

<sup>3</sup> Cristovão Rodrigues de Oliveira, *Sumário de algumas cousas que há na cidade de Lisboa [1551]*, Ed. biblion, Lisboa, 1938, pp. 87 e 88.

importância no estudo da ourivesaria atendendo à sua protecção para com os ourives e impressores), surgiu entre nós uma enorme apetência por objectos de Estado.

A *devotio moderna*, grande linha da espiritualidade dos alvores da época moderna de que a rainha-viúva era fiel seguidora, pelo enfase colocado numa piedade individual, numa vivência religiosa mística e exarcebada, veio despoletar uma modernização artística revelada ao nível das obras de grande vulto – a construção de grande número de igrejas –, e ao nível de um importante leque de obras de arte portáteis, impregnadas de forte simbolismo religioso: livros de Horas iluminados, relicários de marfim, e todo um conjunto de peças produzidas com metais nobres e pedras preciosas, capazes de veicular uma aproximação individual a Deus.

Não só as peças de ourivesaria religiosa, cuja feição arquitectural as assemelhava a pequenas capelas em miniatura e as transformava em relicários móveis para a liturgia privada, se incluíam por entre as obras então promovidas. Também os objectos de carácter civil figuravam entre o número dos que reflectiam a devoção pessoal: para lá da distinção social, estabelecia-se através da ourivesaria a dimensão do poder e da fé.

A par do fervor pelos objectos de culto, a apetência pelas artes portáteis guiava-se, de igual modo, por um gosto por raridades exóticas denunciadoras dos proventos materiais, e imaginários, fruto das primeiras viagens além-mares. das incursões feitas na mítica África. Delineavam-se desde então as raízes de

---

<sup>4</sup> Cf. M<sup>a</sup>.Adelaide Miranda, "O despertar de uma identidade", in *História das Artes Plásticas*, INCM, Lisboa, 1991, p. 33; e Leonor d' Orey, *A linguagem dos Nossos Ourives*, Lisboa,

uma forte atracção pelo exotismo das matérias-primas ultramarinas: uma atracção que ganha fôlego com D. Manuel e que é sustentada ao longo de todo o século XVI.

A partir de 1474, pelo menos, entrado o monopólio do comércio do marfim para o domínio régio, inicia-se em Portugal um ciclo sistemático de encomenda de artefactos caracterizados por notória raridade material e artesanal. É significativo o número de 51 peças de *cornos d'alicorne* contado no testamento da Infanta D. Beatriz (mãe de D. Manuel) já em 1507, tal como o é o facto de D. Manuel os mandar entregar a D. Leonor, confirmando o gosto da rainha-viúva.<sup>5</sup>

A posse destes produtos – por parte das pessoas régias revestida de grande simbolismo pela demonstração de poderio, riqueza e domínio imperial sob os povos do Oriente<sup>6</sup> –, foi algo que a todos sensibilizou desde cedo e que não se restringia à casa real. São muitas as referências documentais que até ao século XVII registam a propriedade particular de artigos provenientes de países localizados num raio longitudinal da África à China.

É neste paralelo ideológico, e num mesmo contexto material, que vamos encontrar as salvas e os gomis de aparato, obras também identificadas como objectos de Estado: os programas iconográficos em si projectados – tardogótico e classicista –, revelam-nas como uma das produções artísticas onde melhor se expressam e reflectem a cultura e as ideias vigentes. São obras que

---

JPPC/SEC, 1988, p.15

<sup>5</sup> A. Braamcamp Freire, "Inventário da Infanta D. Beatriz, 1507", *Arquivo Histórico Português*, vol.IX, Lisboa, 1914, pp. 64-110.

<sup>6</sup> Sobre o gosto da corte D. João II, o monopólio do comércio do marfim, e o papel mecénico da rainha D. Leonor, veja-se: Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o moderno e o romano*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, apresentada à F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 23-31.

nos induzem ao ambiente da época, ao luxo de uma corte mergulhada num fausto e exotismo febris, extraordinariamente influente e determinante no desenvolvimento da arte da ourivesaria.

Dentre este conjunto alargado de peças, produzidas com materiais nobres, que se guardavam e expunham em aparadores e a que por isso se designava de *ourivesaria de aparato*, contava-se, para além das salvas e dos gomis, um grande número de artigos executados com os tais materiais raros e exóticos – o cristal, o coral, o jaspe, a calcedónia, etc. –, chegados do Oriente e de diferentes partes da Europa. Entre estes salientavam-se os marfins afroportugueses, as porcelanas orientais, os vidros italianos e as faianças metálicas de Valência.

A posse deste leque de obras, englobadas num contexto de encomendas de corte, revestia-se de três propósitos principais: o aparato, o utilitário, o entesouramento. Símbolos perfeitos do poderio e da riqueza acumulada, aliavam à sua vertente decorativa a vantagem de, simultaneamente, cumprirem funções determinadas no serviço de casa. Trataremos muito especificamente das salvas e dos gomis de composição narrativa, executados em prata dourada. Obras tão prodigiosamente lavradas e com tão rica expressão iconográfica, tinham assegurada uma exposição de aparato. Veremos que também a isso obrigava o seu significado implícito.

Balizamos a sua produção pelos reinados de D. Manuel I (1495-1521) e de D. João III (1521-1557), de uma forma aproximada. Trata-se de um enquadramento ditado pelas próprias peças : a gramática decorativa manuelino-

renascentista, nelas representada, é o factor que nos induz com maior segurança à época da sua execução.<sup>7</sup>

No processo de datação coloquemos a par das fontes documentais as peças em si:

– O Manuelino. Porque é o imaginário deste reinado que se espelha nas *istorias* figuradas, de gosto *ao moderno*. Mesmo que algumas salvas (as de motivos geométricos e naturalistas) possuam marcas genericamente atribuídas à segunda metade do século XV, elas representam uma temática mantida durante o século XVI. Um punção, para séculos tão recuados, não identifica uma data rigorosa, representa apenas uma atribuição, uma suposição aproximada. É nossa convicção que a composição narrativa na ourivesaria, veículo de propaganda régia, só se inicia a partir do ideário de D. Manuel.

– O Renascimento. Por idênticas razões de ordem iconológica: pelas composições denunciadoras do imaginário joanino e da conversão a um gosto ornamental *ao romano*. E ainda porque, uma vez que aqui se trata da análise iconográfica de peças com relevo *istoriado*, estabelecem-se os limites quando este deixa de se verificar, ou quando o seu perfil pouco se relaciona com o espírito renascentista. À medida que se avança pela segunda metade do século XVI, verifica-se que as peças se vão libertando da sua habitual roupagem e passam a apresentar uma superfície mais despojada e lisa, por vezes já só com trabalho de gravado, sem lavor de *cimzel alto*. É, sem dúvida, um estilo que dá os primeiros passos para lá do Renascimento, numa aproximação do que veio a

---

<sup>7</sup> Veja-se mais à frente o capítulo 4, onde expomos os critérios utilizados na classificação deste género artístico.

chamar-se o *estilo chão*, confirmando a actualidade, ou vanguardismo, das artes decorativas na assimilação de novos estilos gramaticais.

Quando se inicia e quando deixa de produzir-se ourivesaria com tão profuso trabalho de cinzel, então classificado por labor de *bastiães* e *ao romano*? São ténues, e de difícil estabelecimento, as datas precisas. As fontes documentais permitem supor a existência de peças semelhantes, aparentemente, já nas primeiras décadas do século XV.

As pratas que apresentam um trabalho levantado com figuras, animais, plantas, motivos geométricos e outros, identificavam-se no século XV por labor de *bastiães*.<sup>8</sup> A partir do século XVI, para além de *bastiães*, esse labor passou também a ser caracterizado de *romano*, designação que inicialmente parece querer indicar apenas trabalhos relevados. Neste sentido veja-se o exemplo de peças perfeitamente manuelinas, com a representação de esferas e cruzes de Cristo e o tema dos sete pecados e virtudes, no entanto descritas como *lauradas de bastiães e Romano*.<sup>9</sup> Tratar-se-à duma típica apropriação, desajustada, de um novo conceito do qual ainda não se dominava correctamente o conteúdo? Ou de dois géneros que, num período de transição, se representavam lado a lado? Talvez ambas sejam verdadeiras.

---

<sup>8</sup> O Dicionário de Morais descreve *bastiães* por "trabalhos em relevo, usados antigamente em prata lavrada, ou em ouro, representando especialmente animais". No *Elucidário* de Viterbo, a designação *bastiaaens* já não especifica apenas a animais: define "certos labores de figuras levantadas em prata ou outros metais", no entanto acrescenta tal designação ter origem no nome "de três irmãos ourives e excelentes artífices, que se chamavam *Bastioens*", questão altamente improvável por verificarmos que tanto se falava de *bastiaaes* como de *bestiaaes* (e o próprio Viterbo apresenta um exemplo das duas denominações num mesmo documento), porque o que se pretendia de facto era designar *bestas* = animais, fantásticos ou não. Mais tarde, a expressão mantida, estende a sua aplicação à temática alargada dos *groteschi* ou grotescos.

<sup>9</sup> Ver exemplos nas transcrições que mais à frente fazemos, em especial as peças A3 e B5.

A João Vasques, copeiro que fora do ainda Infante D. Duarte, desde Agosto de 1429 a Abril 1430, é passada, em 1440, uma carta de quitação do rei D. Afonso V, pela boa conta e recado prestados de toda a prata que recebera e entregara quando no exercício daquele cargo. É um documento com dados de enorme importância para a contextualização deste tipo de pratas. Informa-nos acerca de tipologias associadas a uma função; das morfologias gramaticais em voga; do significado social das artes aplicadas, cuja posse era expressa por via de um acentuado cunho linhagístico, à semelhança do que se fazia nos géneros artísticos “maiores” – (o caso da arquitectura e do seu revestimento mural com motivos heráldicos); da sua eleição para presentes de Estado, pelo que no caso concreto se oferecem *seis taças de bastiãaes douradas com motos de tam que seray nos esmaltes a Joham de baçim*, escudeiro e embaixador do Duque da Borgonha, vindo a Portugal por ocasião do casamento da Infanta D. Isabel.<sup>10</sup>

Dentre as dezenas de peças de diferentes tipologias mas de idêntica iconografia descritas neste documento, é importante deixarmos aqui registados alguns exemplos, que pela sua precocidade dificilmente voltaremos a encontrar:

*tres taças de bastiaaes hussadas [sic] com huua Raynha em cada huua no esmalte e duas feuras de mulheres [...]*

*dez piches nouos de ter vinho polas messas dourados em partes com motos de tam que seray pellas barrigas [...]*

*quimze taças de bastyãaes douradas com folhas d'era nos esmaltes e com motos de tam que seray [...]*

<sup>10</sup> Desde que J.I. de Brito Rebello publicou este documento em 1905 nunca mais foi explorado. B. Rebello transcreve-o justamente para, através da ourivesaria, justificar a sua identificação do moto *tam que seray*, adoptado por D. Duarte e inscrito nas *Capelas Imperfeitas da Batalha: A Divisa d'El-Rei D. Duarte nas Capelas Imperfeitas da Batalha*, Porto, 1905 (Separata da *Revista*, nº1, 3º ano)

*quatro agomijs dourados, esmaltados com folhas d'era e com motos tam que seray pellas barrigas [...]*

*tres taças de bastiaões douradas com seus esmaltes sem moto nem folhas d'era que tem feuras damijos e molhes [sic] nos ditos esmaltes [...]*

A temática dos *bastiões* é, sem dúvida, afim à das peças hoje existentes, a que por tradição se atribui a data genérica da segunda metade ou finais do século XV, mas o espírito subjacente à figuração destas salvas é bem outro. Não só é raríssimo verem-se representados temas religiosos ao centro – os *amjos*, *molheres* e *raynhas*, aqui assinalados, quase de certeza reportam para temas da Virgem, em particular a Anunciação, e ao ser uma temática do Novo Testamento ainda mais se acentua a diferença (e a raridade), porque tal não acontece em peças manuelinas <sup>11</sup> –, como é evidente que a representação da figura humana está circunscrita a um campo restrito – exclusivamente ao centro da peça que era esmaltado. O facto da figuração humana ser destacada da designada por *bastiões*, corrobora a ideia de que o vocábulo *bastiões* inicialmente designava apenas a figuração animal, os seres humanos descreviam-se à parte.

Há uma continuidade artística que atravessa os reinados mas apenas ao nível dos signos iconográficos, de certas constantes temáticas. No que toca aos aspectos morfológicos, essa representação não seria senão afim da manuelina, nunca idêntica. E isto comprova-se pelo facto das peças que hoje conhecemos

---

<sup>11</sup> O melhor paralelo que hoje conhecemos para as peças de D. Duarte, são três salvas que se encontram no Victoria & Albert Museum de Londres (vidé n<sup>os</sup> III.23 a 25 em Apêndice), que têm no centro, esmaltado, cenas da Anunciação da Virgem e da Adoração dos Pastores. O resto do prato tem também as ditas cenas de *bastiões* entre galhos e folhas miúdas - hera ? A confirmar-

em Portugal revelarem a aplicação de gravuras alemãs do último quartel do século XV, gravuras que não podem ter circulado entre nós senão em anos posteriores à sua execução.

Continuamos a encontrar a designação de *bastian* associada a peças de prata em documentos ainda da 1ª metade do século, mas sem outras especificações.<sup>12</sup> Em 1445, no *Enxoval da Infanta D. Brites, quando casou com o Infante D. Fernando*, pais de D. Manuel, são inventariadas “Quatro taças de *Bastiaes* douradas [...]” e “Duas confeiteiras de *cardos* dourados [...]”<sup>13</sup>, indicando o termo *cardos* uma maior proximidade em relação às peças que conhecemos, pelo menos tematicamente.

Do ano de 1472 data uma descrição que já permite estabelecer um paralelo seguro entre os trabalhos à data realizados e aqueles que hoje existem. Nas Cortes de Coimbra faziam-se queixas a D. Afonso V relativas ao elevado preço da prata e do ouro, causado pelos nossos ourives que não lavravam a prata “[...] *branca e chã, como se faz em outros Reinos mais ricos de prata que os nossos; mas domam [douram?] a prata, e a lavram de bastiães, e de cardos, e doutros lavores taes, que de feitio, e douramento levam muitas vezes tanto como da prata, a qual cousa he grande despesa e perda de nosso povo, sem necessidade e proveito alguü, e nom podem aproveitarse mais da dita prata em desfazela pera a lavrarem em moeda, nem outra cousa algüa, porque*

---

se alguma proximidade, terá que se recuar um pouco a datação dessas peças, até agora julgadas da segunda metade do século XV.

<sup>12</sup> Na “Carta de Pedro de Sousa Senhor do Prado que escreveu ao Duque de Bragança D. Jayme, [sobre a sua viagem] quando conduziu a Emperatriz D. Leonor a Itália, e a entregou ao Emperador Frederico III”, é anotado o serviço de fruta em taças de *bastian*, trazidas de Portugal, in A. Caetano de Sousa, [...], *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Tomo I, Parte III, Atlântida, Coimbra, 1947, p. 388.

*perderiam muito nela do que lhe custou, e asi a prata multiplica no preço e valia."*<sup>14</sup>

Desde então, e ao longo de todo o século XVI, mantêm-se nas fontes alusões à prática do mesmo estilo de cinzel. Ainda em 1603 (!), ano do casamento do duque D. Teodósio II com D. Ana de Velasco, uma das muitas copas armadas no paço de Vila Viçosa fora "[...] *ornada com cento e cinquenta e tres pessas de prata dourada, de singular feitio, a que chamavaõ de bastioens, com diversos riscos, e grandeza [...]*".<sup>15</sup> Ora, ou todas aquelas peças tinham sido herdadas e datavam de anos recuados, sendo por isso apropriado o modo como se designavam, ou confirmamos a ambiguidade que passa a envolver o termo *bastiões*. Esta segunda hipótese é a mais provável: a mesma fonte informa-nos que nessa data "[...] *sobre a muita prata, e peças de diamantes, que na Casa havia, se bateraõ novas baxelas, e se fizeraõ obras de diamantes de grande valor [...]*"<sup>16</sup>, ou seja se fundiram as antigas peças para com o seu material serem feitas outras novas, sendo bastante improvável então não ter sido o gosto *ao romano* a orientar a sua manufactura, e mesmo este, em data já tão avançada, provavelmente só pela vontade de preservar-se um tipo artístico entre nós tradicional e querido.

---

<sup>13</sup> *Idem, Ibidem, p.295*

<sup>14</sup> H. Gama Barros, *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*, Tomo IX, Sá da Costa, Lisboa, 1950, p.262 (s.n.)

<sup>15</sup> A. Caetano de Sousa, "Do Senhor D. Theodosio, II de nome, VII Duque de Bragança", *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Tomo VI, Atlântida, Coimbra, 1949, p. 249 (s.n.)

<sup>16</sup> *Idem, Ibidem, p. 247*. Parecia ser este um costume recorrente da casa ducal bragantina. Já em 1537, por ocasião do casamento da Infanta D. Isabel (irmã de D.Teodósio I) com D. Duarte, realizado no paço de Vila Viçosa, nos "[...] apparadores compostos de diversas baxelas de prata, tudo era novamente mandado lavar [...]", *Id., Ib., "Do Senhor D. Theodósio I [...]"*, p. 8

A expressão *ao romano* para designar uma decoração de gosto *antigo* de ornatos clássicos, parece que começa a ser utilizada na pintura e na arquitectura logo desde os primeiros anos do século XVI.<sup>17</sup> Na ourivesaria, segundo informa Rafael Moreira, o termo já é aplicado pelo menos desde 1519, para o que evoca um documento inédito, no qual D. Manuel refere uma lâmpada que mandara fazer “[...] como sendo *de romano* e rodeada de *mininos de romano* [...]”<sup>18</sup> Na década de 20 o termo é já recorrente nos inventários com peças de ourivesaria<sup>19</sup>, continuando a ser usado ainda no século XVII.

*Bastião* e *Romano* são, pois, dois termos que na ourivesaria muito se confundem, devendo ter especificado significados claramente antagónicos durante um curto espaço de tempo, em anos avançados do reinado joanino. O seu emprego enquanto classificadores de um trabalho ornamentado, e sublinhamos na ourivesaria, conheceu significados idênticos no início e no final da sua aplicação: quando ambos foram sinónimos de labores em relevo pronunciado, qualquer que fosse a temática seleccionada, gótica ou clássica; quando ambos pareciam pretender indicar mais uma técnica do que um estilo gramatical. No início quando ainda não se manipulava com destreza o conceito de *romano*, no final quando o conceito de *bastião* fora esvaziado do seu sentido original.

Defendemos o princípio de que tais relevos representam programas iconográficos particulares, funcionando um pouco como uma banda-desenhada

---

<sup>17</sup> Para esta questão ver R. Moreira, *ob.cit.*, p.123-124.

<sup>18</sup> *Idem, ib.*, p. 124 nota 185.

cuja missão primordial se cumpria no acto de ser dada a ver, sendo por isso a sua exposição um acto cerimonial "de aparato". Denunciadoras dum imaginário cortesão e colectivo, nelas se figurava aquilo que o outro não vira, ou ignorava, bem como prédicas morais e catequisadoras.

São na verdade peças, e muito particularmente as de narrativa histórica, cuja iconologia revela não serem obras produzidas anónimamente e por livre iniciativa do ourives. Pressupomos não resultarem de uma produção aberta, isto é, de uma produção em série. Ao encomendante caberia indicar quais as imagens que pretendia ver tornado perene, originando a elaboração de peças exclusivas. É natural que ao ourives não coubesse essa selecção iconográfica, tanto mais que o universo aí reflectido não era o seu, mas sim o de uma família, duma temática ou dum contexto histórico precisos.

Era por isso o patrocinador da peça, o mecenas, o responsável directo pelo resultado artístico, o promotor destes *objectos de civilização*. Sublinhamos a ideia de serem produtos que, fundamentalmente no século XVI, começam a ser encomendados por uma elite, representada na figura régia e na de grandes senhores, que neles fazia representar o seu espaço de acção; de se tratar de encomendas resultantes da "necessidade, para quem vive e age no espaço, de representar de forma 'autêntica ou distorcida' a situação espacial em que age".<sup>20</sup>

Falamos, portanto, de espaços figurativos *cívicos*. Num duplo sentido: tratam-se de obras eminentemente criadas no seio da *cidade*, que tanto

---

<sup>19</sup> Veja-se por exemplo um documento de 1522: A. Caetano de Sousa, "Dote da Duqueza Infante D. Beatriz, [...]", *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Tomo II, Regia Officina Sylviana da Academia Real, Lisboa, 1742, pp.27-81

assimilavam os signos duma mundividência histórica e cultural – reflectiam um estilo de *vida civil* –, como faziam parte integrante de um novo cerimonial de corte. Uma corte pretendida modelar e cuja etiqueta a todos inspirava regras de conduta. O *cidadão* ideal era aquele que sabia comportar-se em sociedade, que se reconhecia pelas boas maneiras em público e privado.

Difundira-se por toda a Europa a obra de Erasmo, *De civilitate morum puerilium* (1530), que ensinava ao homem um adequado comportamento em sociedade, sobretudo ao nível do decoro exterior do corpo.<sup>21</sup> Marco notório das mudanças operadas em torno dos novos modelos sociais, instigava à rejeição dos modos considerados medievais, opostos aos ideais personalizados num homem “moderno”, já munido dos novos conceitos de civilidade.

Em Portugal cedo se aderira a um novo protocolo. A um protocolo de feição imperial ao modo Borgonha: ducado onde os ritos religiosos aos quais se submetia a etiqueta medieval, dão lugar a novos códigos dirigidos não mais a Deus, mas ao seu representante na terra: o Príncipe. Entre nós, os primeiros passos delineados com D. João II, vêm-se naturalmente fixados no pendor imperialista de D. Manuel, cujo ideário, porque teológico e *moderno*, formulava-se justamente em prol do cidadão moral. Firmadas numa atmosfera humanista que envolvia a corte de D. João III, a difusão das novas maneiras passou, a partir de então, a contar com a presença de personagens como a de D. Miguel da Silva, bispo de Viseu regressado a Portugal após estreita convivência no seio

---

<sup>20</sup> G.C. Argan, *A História da Arte como História da Cidade*, Liv. Martins Fontes, São Paulo, 1992, p.44

<sup>21</sup> Veja-se Norbert Elias, *O Processo civilizacional*, 1º vol., Publicações D. Quixote. Lisboa, p. 106 e seguintes.

de um cenário que se tinha por *corte ideal*: o Ducado de Urbino. Fora a atmosfera de Urbino que gerara a obra *Il Cortegiano* (c.1526/28), na qual Baldassar Castiglione codificava a nova etiqueta do Renascimento e que significativamente dedicava ao seu amigo D. Miguel da Silva. Apresentava-se em *O Cortesão* “[...] o ideal de cortesia perfeita, não apenas num sentido formal, mas também na plenitude de um significado moral e, sobretudo, civil. Esta obra é uma das que, no século XVI, maior influência exerceram em toda a literatura europeia, incluindo a portuguesa”.<sup>22</sup>

Para o bom cumprimento destes rituais pações contribuía, e intervinham directamente, do levantar ao deitar, na refeição e na oração, as peças que ora temos em mãos.

Mas, para além dos dois propósitos (o aparato e o utilitário), a posse de peças de ourivesaria tinha ainda implícita uma terceira função: a do entesouramento. E esta função traz implícita outra questão: a produção de ourivesaria para lá do polo aglutinador da corte, ao qual não se confinava.

É exclusivamente no sentido do entesouramento (porque infelizmente para as questões da simbólica e do cerimonial a documentação que conhecemos restringe-se às mais altas esferas sociais) que chamamos à atenção para o facto de haver uma descentralização nesta produção. Um testemunho de inícios do século XVI, que descreve a riqueza natural da região de Entre o Douro e Minho, afirma que as populações locais, por tanta riqueza possuírem e por serem escassas as hipóteses que se ofereciam ao seu investimento, acabavam por reverter-la em peças de prata.

---

<sup>22</sup> J. Pina Martins, *Cultura Italiana*, Editorial Verbo, Lisboa, 1971, pp. 219-220

*“Em esta comarqua haa mais taças que em todo portugal e imda que em lisboa bem podraa auer mais prata que em todo antre douro e mjno, mas mais taças aa antre douro e minho que em todo portugal por que deitando a todos os moradores a cada hũ sua taça são são sesemta mil taças posto que **muitos homês das cidades e vilas e lauradores tem dez, vimte, trimta, coremta taças e cimquoemta** e a causa porque metem mais suas fazemdas em taças que nas outras cousas hee porque a terra hee muito apertada e não terem omde mamter mais gados dos que tem nem aver erdades na terra em que empregem seus dinheiros porque hos tres coartos da terra são eclesiasticas e do rey e dos fidalgos que se não poderão vemder.”*<sup>23</sup>

Embora não especifique se estas eram, ou não, peças lavradas e com trabalho de cinzel (sabemos que existiam baixelas de prata lisa tanto para a mesa como para a cozinha), o texto garante-nos que a aquisição de objectos em prata era de facto um meio de investimento seguro e eficaz.

Um episódio manifesto da realidade do valor monetário das peças de ourivesaria, pode encontrar-se na transacção efectuada em 1457, entre Álvaro Pires de Távora, senhor de Mogadouro, do conselho d’ El Rei D. Afonso V, e de várias vilas do Norte, e Rui Gonçalves Alcoforado, criado do marquês de Valença e donatário das vilas de Bemposta e Penas Roias, na comarca de Moncorvo. Álvaro Pires de Távora, em troca da posse da vila de Penas Roias, oferece como moeda de pagamento a Rui Gonçalves Alcoforado quarenta peças de prata da sua baixela, entre as quais, para além de muitas peças de cozinha e ditas *de servir*, se contavam “[...] *três taças [= salvas] grandes picadas [decoreção de diamantes/bicos], douradas no fundo e pelas bordas; cinco taças*

<sup>23</sup> Luciano Ribeiro, *Uma Descrição de Entre o Douro e Minho por Mestre Antonio*, Ed. Maranus, (Separata do “Boletim Cultural” da Câmara Municipal do Porto, vol.XXII. facs. 3-4), Porto, 1959,

de *bastiaãs douradas de bom lavor, e grandes*".<sup>24</sup> Álvaro Pires de Távora dispensou certamente uma pequena parcela da sua baixela, provavelmente até as peças menos significativas, o que permite avaliar a enorme quantidade de pratas que devia possuir.

Durante muito tempo o termo *tesouro* identificara-se, preferencialmente, com o sentido de dinheiro amoeado em prata e ouro, capaz de um revertimento imediato em mercadorias, distinguindo-se dos objectos em metais preciosos, conotados com a imagem de opulência e ostentação. No entanto, verificamos que essa noção lentamente se foi esbatendo : o investimento na ourivesaria passou também a dar mostras do poder monetário, sendo mesmo um meio de amealhamento mais seguro face às oscilações da moeda.<sup>25</sup> A nova concepção de tesouro passou portanto a aliar-se à curiosidade e gosto pelas obras de arte usadas no dia-a-dia que, não obstante, constituíam-se como um forte indicativo do poder de compra.

Num sentido social a existência de baixelas em metais nobres era uma realidade extensiva a diferentes níveis populacionais, a sua posse não era exclusiva dos paços régios e das casas senhoriais. Num sentido geográfico os documentos supra citados também nos asseguram uma prolixa manufactura na região nortenha. Era, na verdade, uma produção que girava fundamentalmente em torno de dois grandes centros: Lisboa e o Norte do país, onde se

---

p.20. Agradeço ao Prof. Rafael Moreira a indicação desta referência bibliográfica, até agora inédita nos estudos sobre ourivesaria.

<sup>24</sup> Conde de São Payo, "A Baixela de um grande Senhor português no século XV". *Anais*, vol. IX, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1945, p.201. Ver também J. C. Vieira da Silva, *Paços Medievais Portugueses*, IPPAR, Edições Asa, 1995, p. 161.

<sup>25</sup> Cf. J. Borges de Macedo, "Mais um comentário do que uma apresentação", *Tesouros Reais*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2ª ed., 1992, pp. 23-24

destacavam as cidades do Porto e de Guimarães, esta tida como o berço de grandes ourives, entre os quais, hipoteticamente, Gil Vicente.

Não obstante a descentralização socio-geográfica da produção de ourivesaria de aparato, a corte constituir-se-ia sempre não só como o grande encomendante, mas sobretudo como o encomendante modelar. De Norte a Sul do país muitas seriam as peças lavradas à imagem de programas iconográficos por si lançados: peças úteis e simbólicas que a todos maravilhavam, e que reflectiam a imagem que de si a corte queria apresentar.

## CAPÍTULO 2

### UMA EXPRESSÃO DE CARIZ NACIONAL.

Do ponto de vista da historiografia da arte, data de há poucos anos a esta parte a tentativa de se rectificar a classificação, incorrecta, pela qual durante tantos anos se rotularam as artes decorativas, secularmente ditas *menores*. Fazendo particular menção à ourivesaria do período colonial português, verificamos que a espectacularidade e o vanguardismo (atributos que se destacam acima de tantos outros), que então a caracterizavam, a erguiam ao nível das artes ditas *maiores*. Foi provavelmente o período do seu apogeu. Como produção de primeira ordem, figurava entre o que de melhor se fazia no domínio artístico nacional, porventura até de um modo mais representativo e digno do que alguns modelos dos géneros tidos por “maiores” – a pintura, por exemplo.

Talvez o desconhecimento de dados técnicos, classificativos, que durante tanto tempo encobriu a nossa ourivesaria, ou simplesmente porque só de há poucos anos a esta parte se começou a conferir outro valor às artes aplicadas e portáteis, tenha contribuído para que entre nós sejam inexistentes estudos abrangentes sobre a matéria. De um modo geral foi um tema bastante atraente para os adeptos da investigação histórica da primeira metade do século, então detidos com a publicação de opúsculos de cuja utilidade hoje se

assinala o facto de apresentarem documentação inédita desbravada em árduo trabalho de arquivo. Suscitou também controvérsias, ou antes uma grande controvérsia, a gerada em torno da celeberrima questão Gil Vicente poeta e/ou ourives, que cativou ilustres figuras como as de Camilo Castelo Branco, Teófilo Braga, Braamcamp Freire, Brito Rebello e Carolina Michaelis de Vasconcelos, a quem deteve entre verdadeiras batalhas literárias.

Mas para lá dos estudos particulares (de perfil "curioso") das primeiras décadas de Novecentos, contamos hoje, acima de todos, com os trabalhos pioneiros de Joaquim de Vasconcellos <sup>1</sup>, Sousa Viterbo <sup>2</sup>, Laurindo Costa <sup>3</sup> e Vergílio Correia <sup>4</sup>; com as abordagens sumárias de Mário Chicó e Maria José Mendonça <sup>5</sup>; e com a obra mais recente e específica de Reinaldo dos Santos e

---

<sup>1</sup> Joaquim de Vasconcellos, *História da Arte em Portugal, A Ourivesaria Portuguesa, séculos XIV-XVI, (Ensaio histórico)*, s.l., s.d. [obra truncada] – de acordo com Couto e Gonçalves (1960, p.129) esta obra teve uma edição prevista em 1882 que não se chegou a efectivar; *Idem*, "Ourivesaria portuguesa. Ensaio Histórico (até fins do século XV)", in *Notas sobre Portugal*, vol. II, Exposição Nacional Rio de Janeiro - Secção portuguesa, Imprensa Nacional, Lisboa, 1908; *Idem*, *Arte Religiosa em Portugal*, 2 vol., Emílio Biel & C<sup>a</sup> Editores, Porto, 1914-1915.

<sup>2</sup> Sousa Viterbo, *Artes Industriais e Indústrias Portuguesas. Ourivesaria, Quinquilharia e Bijutaria*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1914; *Idem*, *Artes e Artistas em Portugal. Contribuições para a História das artes e indústrias portuguesas*, Liv. Ferin Editora, 2<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1920.

<sup>3</sup> Laurindo Costa, *A Ourivesaria e os nossos artistas*, Costa & C<sup>a</sup> Editores, Porto, 1917; *Idem*, *Artistas portugueses*, Costa & C<sup>a</sup> Editores, Porto, 1922; *Idem*, *A Ourivesaria antiga. Evolução*, Imprensa Nacional, Porto, 1925.

<sup>4</sup> Vergílio Correia, "A Arte no século XV" e "Arte: ciclo Manuelino", in *História de Portugal*, Vol. IV, Portucalense Editora, Barcelos, 1932; *Idem*, «Arte: o Século XVI» *ob.cit.*, vol V, 1933. Publica e prefacia o *Livro dos regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa (1572)* [compilação de Duarte Nunes de Leão], Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926.

<sup>5</sup> Mário Chicó "As artes decorativas em Portugal no século XV. – A ourivesaria"; e M<sup>a</sup> José Mendonça, "As artes ornamentais no século XVI", in *História da Arte em Portugal*, vol.II, Cap. IV e VIII, Portucalense Editora, Porto, 1948.

Irene Quilhó <sup>6</sup>, António Nogueira Gonçalves <sup>7</sup>, João Couto <sup>8</sup> e António Manuel Gonçalves <sup>9</sup>.

Exceptuando Joaquim de Vasconcellos <sup>10</sup>, que dedica um estudo exclusivamente aos séculos XIV-XVI, no qual é o primeiro a fazer uma abordagem à iconografia das salvas e dos gomis (tirando um ou outro caso, são suas as identificações que durante tempos se foram repetindo), regra geral a ourivesaria foi um género por todos tratado sob o ponto de vista da técnica e dos estatutos profissionais (aquele que aqui menos nos detém), ou num “estilo inventário”. A isso levava também a abordagem que era usual fazer-se: uma história dos primórdios ao presente. Apesar desse perfil e do carácter generalista que a inclusão em obras de conjunto obrigava, nas quais a maioria se insere, revestem-se de indiscutível importância: cada um, ao seu modo, traz

---

<sup>6</sup> Reinaldo dos Santos e Irene Quilhó “Os primeiros punções de Lisboa e do Porto”, *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série, nº 6, Lisboa, 1953 ; *Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, (Dir. Reinaldo dos Santos), Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1955 ; Santos e Quilhó, «Ourivesaria Portuguesa no Estrangeiro (Séc. XVI a XVII)» in *Colóquio, Revista de Belas Artes*, nº. 2, Lisboa, Março, 1959; *Idem*, *A Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, 2 vol., ed. dos autores, Lisboa, 1959 (vol. I), 1960 (vol. II); I. Quilhó, “Ourivesaria”, in *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, vol III, (Dir. R. dos Santos), Empresa de Publicidade, Lisboa, 1970.

<sup>7</sup> A. Nogueira Gonçalves, *Estudos de Ourivesaria*, Paisagem Editora, Porto, 1984; *Idem*, «A Ourivesaria Manuelina» in *História da Arte em Portugal*, vol. 5, *O Manuelino*, Alfa, Lisboa, 1986

<sup>8</sup> João Couto, “A arte da ourivesaria em Portugal. Elementos decorativos”, *Arte Portuguesa, As Artes Decorativas*, João Barreira (Dir.), Ed. Excelsior, s.l., s.d. [c. 1928] ; *Idem*, “A prataria indo-portuguesa – elementos decorativos”, *Garcia de Orta*, nº especial, Lisboa, 1956 ; João Couto e A.M. Gonçalves, *A Ourivesaria em Portugal*, Livros Horizonte, 1960.

<sup>9</sup> António Manuel Gonçalves e J. Couto, *ob.cit.*, 1960; A.M. Gonçalves, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, Univ. de Lisboa, Fac. de Letras, Lisboa, 1965 ; *Idem*, *Da Ourivesaria Portuguesa*, Lisboa, s.d. (= texto da Conferência Internacional *Os Portugueses e o Mundo*, Porto, Junho de 1985) ; *Idem*, “A Rainha D. Leonor e as Artes Ornamentais da Iluminura e da Ourivesaria”, *Olisipo*, nº 149, Edição Grupo “Amigos de Lisboa”, 1986.

<sup>10</sup> Esta obra de Joaquim de Vasconcellos, porque se tratou de uma edição em fascículos (?), chegou até hoje incompleta. É uma obra cujo título difere consoante o responsável pela sua encadernação (ou biblioteca em que se encontra). Pode ser pesquisado como acima citámos na

novos contributos. Eram também outras as metodologias e os critérios históricos empregues, desde já advertimos, portanto, para a necessidade da sua actualização.

No que concerne aos séculos XV e XVI, a todos os autores assistia um problema comum : como classificar e em que estilo enquadrar tão “barroca” mestria ?

O criticismo de Joaquim de Vasconcellos não lhe permitia reivindicar para a ourivesaria portuguesa mais do que o estatuto de *peninsular*, pois “os seus caracteres [dizia], são perfeitamente identicos aos da ourivesaria hespanhola, reconhecido isto, não faremos questão do termo *manuelino*, applicado às obras d’essa epoca”, termo que aliás classificava de *entono patriotico*. Qualquer *originalidade* pretendida mais não se tratava do que um pretensiosismo pátrio dos defensores do estilo <sup>11</sup>; a única coisa que se aproveitava da ourivesaria manuelina era uma série de motivos ornamentais que podiam servir de base à *restauração da arte peninsular* e de processos técnicos entre nós perdidos. <sup>12</sup>

Referindo-se em concreto à colecção do rei D. Fernando II (hoje no Palácio da Ajuda), afirmava conter peças que não resistiam ao “menor exame de estylo”, integrar salvas “com uma *virtuosidade* que deslumbra, mas que zomba[va] de todas as leis da economia artística”: com motivos sem qualquer ligação ou unidade histórica, com mitologia antiga que não se relacionava com os factos

---

nota 1, ou por *Historia da Ourivesaria e Joalheria Portuguesa* [...], ou ainda por *Ensaio Histórico sobre a Ourivesaria Portuguesa - séculos XIV-XVI*.

<sup>11</sup> J. Vasconcellos, *História da Arte em Portugal, A Ourivesaria Portuguesa*, *ob.cit.*, p. 17

<sup>12</sup> *Idem, ib.*, p. 19

contemporâneos, com alegorias e simbolismos incompreensíveis, combinações sem nexos entre episódios bíblicos e os da história grega e romana, etc. Enfim, como resumia, tudo concorria para uma obra sem harmonia<sup>13</sup>, para um trabalho cujo “vegetabilismo das formas” e “phantasia exuberante” rompia todos os diques e reflectia a perturbação e o tumultuar de ideias de uma época.

Na mesma esteira, e ventilando idêntica dificuldade classificativa, encontravam-se, nos últimos anos do século XIX e os primeiros do XX, Ramalho Ortigão, António Augusto Gonçalves e Eugénio de Castro. O acento creditado ao trabalho luso era, porém, de maior orgulho.

Ortigão não duvidava integrar os mesmos espécimes da casa real no quadro português do século XVI. Não obstante, achava que os gómis lembravam, “[...] pelo perfil, fôrmas indianas ou persas, [e que a sua] decoração, de uma invasiva espessura parasitaria, sem espaços intercalares, apresenta[va] frequentes analogias com gargulas, florões e folhagens da architectura de Thomar”. Se na primeira analogia reflectia a confusão reinante, na segunda demonstrava inteira razão. O estilo apaixonado e personificado que utilizava ao falar das salvas, levava-o a ajuizá-las por entre uma notável colecção de adjectivos, que não resistimos aqui enumerar. De um só fôlego dizia assim: “toda a alma da Renascença peninsular, triumphadora nos maiores feitos humanos, aventureira, poetica, sensualista, supersticiosa, pagã, namorada, rica, desvanecida, embriagada de todos os perfumes da India,

---

<sup>13</sup> *Idem, Ib., p. 52*

palpita[va] na mão dos *ourivezes* lusitanos ao serviço da mais rica monarchia e da mais ostentosa nobreza do mundo”.<sup>14</sup>

António Augusto Gonçalves e Eugénio de Castro, em trabalho de parceria de 1911, voltam a confirmar a grande semelhança da obra nacional e a espanhola, contrapondo o gómital da Sé de Coimbra<sup>15</sup> ao (português) da Catedral de Sevilha<sup>16</sup>, que então consideravam espanhol. A tal sobreposição não foi estranha grande parte dos historiadores estrangeiros que durante muitos anos classificou o trabalho luso, achado em museus internacionais, por entre o coetâneo espanhol.<sup>17</sup> Data de anos recentes a sua clara distinção.<sup>18</sup> Mas Gonçalves e Castro sustentam também uma mesma ideia de “indisciplina cheia de fôrça e de audácia”; continuam a falar num “exagêro de imaginosa sensualidade”, numa “sobreeexcitação mental, especie de phobia, das aventuras e riquezas orientaes”, numa “acumulação desordenada dos episódios [que demonstrava] como o génio inventivo [desacatava] todas as leis e todos os

---

<sup>14</sup> Ramalho Ortigão, *Catalogo da Sala de Sua Magestade El-Rei*, Exposição de Arte Sacra Ornamental [...], Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1895, pp.31-32; *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a presidência de Sua Magestade El-Rei D. Fernando II*, 2 vol., Imprensa Nacional, Lisboa, 1882

<sup>15</sup> Hoje no Museu Nacional Machado de Castro, invº 6092 O-27; ver nº IX.95 no apêndice

<sup>16</sup> Ver nº IX.94, no apêndice

<sup>17</sup> Ada Marshall Johnson, *Hispanic Silverwork*, Printed by order of the Trustees, New York, 1944.

<sup>18</sup> Charles Oman, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, V. & A., Londres, 1968.

preceitos fundamentaes da composição”.<sup>19</sup> A. Gonçalves chegou inclusive a falar numa “arte incoercível de forte e intrépida *alucinação manuelina*”.<sup>20</sup>

Porém, aquilo de que esta primeira geração não suspeitava era que por detrás duma tal *alucinação* irrefreável se escondiam constantes de grande teor intelectual, que nada tinham de casual ou impensado. Subjacente à aparente amálgama morfológica, encontrava-se um ideário estético manuelino firme e determinado, uma mensagem concreta por si não entendida mas que aos contemporâneos tocava.

João Couto, na *Arte Portuguesa* (c. 1928), é o primeiro a estabelecer um quadro da categorias pelas quais distribui os temas e os estilos gramaticais, contribuindo para uma visão mais ordenada do seu conjunto. Mesmo assim, na grande obra que realiza posteriormente com A. M. Gonçalves (1960), mantêm-se as expressões de “euforia ornamental”, sublinhando os autores a dificuldade de destrinçar com clareza a complexidade e abundância de elementos dispostos de uma forma tão confusa. É todavia o contributo mais valioso, aquele onde se alvitram melhores hipóteses de catalogação por intermédio dos enquadramentos formais apresentados, que subscrevem, de um modo desenvolvido, os moldes utilizados por Couto décadas antes, na obra dirigida por Barreira.

---

<sup>19</sup> A. Augusto Gonçalves e Eugénio de Castro, *Notícia histórica e descritiva dos principais objectos de ourivesaria existentes no Thesoiro da Sé de Coimbra*, Imprensa Academica, Coimbra, 1911, pp. 18-19.

<sup>20</sup> A. A. Gonçalves, num artigo da *Ilustração Moderna* de 1927, cit. por J. Couto in a “A arte da ourivesaria em Portugal. Elementos decorativos”, *ob.cit.* (c. 1928), p. 44.

A obra de Reinaldo dos Santos e de Irene Quilhó configura uma vantagem máxima : revela ao público um grande número de salvas do século XV e XVI, reunidas pelos autores ao longo das suas incursões por coleções particulares e estrangeiras.

Mas não faremos deste um capítulo exclusivo de análise historiográfica. Antes de nos voltarmos para as formas e tipologias da nossa ourivesaria, queremos apenas acrescentar que aos autores da segunda geração assistia um ponto de vista comum. De acordo com os estudos de Vergílio Correia, os estrangeiros instalados em Lisboa constituíam, nos primeiros anos do século XVI, um quarto dos ourives nacionais.<sup>21</sup> Baseados nestes dados, estudos posteriores são concordantes na afirmação de que Lisboa abria então perspectivas seguras para os ourives flamengos, germânicos, franceses, espanhóis...<sup>22</sup>

Porém, essa circunstância em nada inviabilizou a proeminência de *uma expressão de cariz nacional* nas peças produzidas. Afirmam Couto e Gonçalves que as influências nórdicas na lavrança quinhentista são notórias; no entanto, se se compararem essas peças com as suas contemporâneas germânicas, espanholas, etc., constata-se ser a diferença acentuada e a solução portuguesa

---

<sup>21</sup> V. Correia, "Arte: ciclo Manuelino", *ob.cit.*, "Em 1513 estavam estabelecidos na capital: 15 espanhóis, de todas as províncias; 2 italianos; 2 franceses; 1 flamengo; 1 alemão. Os artistas portugueses não temiam então a concorrência dos colegas forasteiros, [...]" p. 472. Os autores posteriores corroboram estes dados, remetendo para V. Correia. No entanto nunca em lado algum se apresentaram comprovativos; aliado às circunstâncias então vividas em Lisboa a afirmação de Correia foi por todos tida como óbvia e naturalmente segura, mas o que nos parece carecer de mais provas.

inconfundível.<sup>23</sup> Com efeito, assim o parece mostrar a realidade dos dados e não a simples repetição de afirmações posteriores.

Os testemunhos literários confirmam que a nossa ourivesaria apresenta, de facto, uma morfologia muito própria e muito característica. Uma singularidade distinguida por entre as congéneres europeias: uma feição lusitana. O seu riquíssimo trabalho de cinzel, a profusão de elementos representados e a extraordinária capacidade narrativa, capaz de reunir em espaços tão exíguos múltiplos temas, conferiam-lhe provavelmente essa originalidade. À excepção da temática de cariz nitidamente nacional – os episódios históricos alusivos às batalhas contra turcos e muçulmanos e os eventos passados entre nativos africanos –, praticamente todos os outros temas – bíblicos, mitológicos, naturalistas, grotescos, etc. –, são comuns aos que circulavam pelo resto da Europa, não sendo por isso novidade ou desconhecidos dos estrangeiros. É claro que em qualquer país da Europa existiam baixelas de prata de excelente trabalho de cinzel, chegando-se em certos casos a conhecer a autoria de determinada peça, o que entre nós não acontece, à excepção da célebre *Custódia de Belém*, lavrada pelo ourives Gil Vicente.

As nossas salvas deviam, portanto, distinguir-se, pelo seu admirável trabalho, sendo, com toda a probabilidade, à época já consideradas *obras de arte*, isto é, objectos suficientemente distintos e dignos de serem oferecidos às

---

<sup>22</sup> Cf. Couto e Gonçalves, *ob.cit.*, 1960, p. 102; Quilhó, *ob.cit.*, 1970, p. 368; Pedro Dias, "L'Orfèvrerie au Portugal à l'Époque des Grandes Découvertes", *Feitorias*, Europália, 1991, p. 229-231.

<sup>23</sup> Couto e Gonçalves, *ob.cit.*, 1960, p. 120.

personagens vindas do exterior, enquanto fieis representantes da produção nacional, de algo que só entre nós se produzia. Constituíam-se como presentes de Estado.

Garcia de Resende dá-nos um exemplo desta situação. Em Lisboa, D. João II despede-se de uma embaixada italiana que regressa a Roma, oferecendo

*"[...] muyta e muyta rica prata laurada de bastiães, e ginetes, e mulas com ricos jaezes, e guarnições, muytos negros muyto bem dispostos, e bem vestidos, e assi outras cousas que em Veneza não auia."*<sup>24</sup>

Temos outro importante testemunho da novidade das nossas peças, e que é demonstrativo de que tal conceito não existia apenas entre nós, na oferta feita ao 4º duque de Ferrara, Afonso II (1533-1597), quando da sua ascensão ao poder, em 1559. Nesta data, os judeus da cidade (com toda a certeza oriundos de Portugal, ou seus descendentes, para quem Ferrara foi um dos grandes refúgios), ofereceram ao duque um sumptuoso serviço de prata em parte dourado, composto por um bacio e gomil cinzelados *alla portoghese*, decorados com rosas, figuras, animais e a insígnia estense.<sup>25</sup> É sem dúvida a mesma tradição de exotismo "à portuguesa", sem paralelo na ourivesaria europeia do tempo, que se manifesta no extraordinário bacio e gomil

---

<sup>24</sup> Garcia de Resende, *Crónica de D. João II*, *ob.cit.*, cap. 59, p. 93 (s.n.)

<sup>25</sup> AA.VV., *A Tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara, 1988, p. 367. A expressão "alla portoghese" é incluída no texto do catálogo entre aspas, o que provavelmente indica ser uma expressão original, extraída dum documento coevo - "[...] in occasione dell'ascesa al potere di Alfonso II (1559), gli ebrei della città regalarono al nuovo duca un sontuoso servizio d'argento in parte dorato composto da un bacile e un boccale cesellati 'alla portoghese' decorati con rose,

executados em 1565 em Génova pelo ourives português (judeu ?) António de Castro, por encomenda da família Lercaro.<sup>26</sup>

Os programas iconográficos lavrados nas salvas e nos gomis não lhes são exclusivos: estendem-se a um leque de peças de diferentíssimas tipologias, tanto de carácter civil como religioso. Se tomarmos como exemplo o dote da Infanta D. Beatriz, filha segunda de D. Manuel, encontramos nele uma grande quantidade de peças de funções muito distintas, mas com idêntica gramática decorativa. Os temas dos *sete pecados e virtudes*, dos *bastiões e esperas*, dos *bastiões e folhagem*, das *pontas de diamantes*, das alcachofras, medronhos, episódios bíblicos, etc., são temas que tanto se representam em salvas e gomis, como em copas e sobrecopas, taças, bacios, pichéis, barris, escudelas, saleiros, etc. Não há uma associação directa entre a função da peça e o tema representado. Trata-se, portanto, em senso lato, de uma iconografia de aparato : iconografia que se queria veiculada, independentemente das tipologias a que era aposta.

Vejamos quais eram essas tipologias. Para diferentes exemplos seleccionámos peças referidas no dote da Infanta D. Beatriz (1522)<sup>27</sup>, no

---

figure, animali e l'insegna estense"; mas, apesar de novas tentativas não nos foi possível encontrar essa fonte.

<sup>26</sup> Rinaldo dos Santos e Irene Quilhó, *Colóquio*, 2, 1959.

<sup>27</sup> A. Caetano de Sousa, "Dote da Duqueza Infante D. Beatriz, [...]", *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Tomo II, Regia Officina Sylviana da Academia Real, Lisboa, 1742, pp. 27-81

inventário da casa de D. João III (1534)<sup>28</sup> e no dote da Infanta D. Maria (1544).<sup>29</sup>

(A) Do inventário do dote da Infanta D. Beatriz (1522):

- A1 *Hum **bacio dagoa às mãos** de prata com as bordas e o fundo dourado **lavrado de bastiães**, e folhagem, e o corpo de dentro branco lavrado de **pontas de diamantes** com seu esmalte darmas de Portugal, e Saboya [...]*
- A2 *Hum **gomil** de prata todo dourado lavrado de folhage de arrazes, e a cobertura dalcachofre, e no bico outro alcachofre com sua semente de esmalte, e outro esmalte pello bico,[...], com agoa de São Joaõ [...]*
- A3 *Duas **copas grandes todas douradas lavradas de bastiães**, e **Romano** ambas de uma sorte, e feição: tem cada huma no pé huma coroneta e quatro esperas, e quatro cruces de Christos, e em sima no corpo tem huma as **sete virtudes**, e a outra os **sete pecados mortaes** [...].*
- A4 *Quatro **taças** de prata grandes douradas de dentro e de fora, pés e bordos **lavrados de bastiães**, saber, huma da **Istoria de Troya**, que tem no corpo huma cidade, Cavaleiro, e huma tenda, e no fundo **cinco profetas**, e cinco pilares. Outras da **Istoria de Celestina**, e quatro pilares, com duas cazas com senhas [= cada um a sua] arvores ao pé, e no fundo **seis evangelistas**, e outra da **Istoria de Santa Susana** que tem seis pilares, em cada hum seu delfim em sima, e no fundo as **sinco virtudes** em sinco pilares.[...]*
- A5 *Hum **pratel** de prata de levar o **pucaro** dourado de dentro e de fora, de pé, e tem o pé aberto de sima, e tem a borda, e fundo dourado de **bastiães** com a **divisa das maravilhas** [...]*
- A6 *Huma **sobrecopa** douro esmaltada, que serve com **pucaro** lavrada de amagos compridos [?] com hum cordaõ esmaltado por baixo com oito R. O sima delle ao redor de ... com **medronhos** no meyo e de dentro outra rosa,[...]*

<sup>28</sup> Braamcamp Freire, "Inventário da Casa de D. João III em 1534", *Archivo Histórico Portuguez*, vol. VIII, Lisboa, 1910, pp. 261-280, e, 367-390.

(B) Do inventário da casa de D. João III (1534):

- B1 *Huü agomill de prata branca, que foy do Bispo de Coimbra, que tem no bojo a **estorya dOrfeo** e arriba do bojo a **estorya del Rey David** com bersabe, e no collo as **sete vertudes**, e a hasa **llavrada de bastiaes** com as armas do dito Bispo [...]*
- B2 *Huü **baçio** de prata todo dourado de dêtro e de fora que **serve de fruta**, tem por esmalte hũa **espera emlevada**, **lavrado o fumdo de romano**, [...]*
- B3 *Huü **baçio** de prata branco **dagoa as mãos**, **lavrado por bordas**, e **fumdo de romano** de çizell baixo, com huü escudo por esmalte com as **quinas nelle**, [...]*
- B4 *Huüa **taça** de prata **grande de pomtas de diamaes**, **dourada em partes**, e por esmalte huüa **chapa lisa**, [...]*
- B5 *Outra **taça** de prata branca, **lavrada de romano**, que tem **sagitarios e bastiaes**, e he de pee com sua **coroneta**, sem esmalte, [...]*
- B6 *Outra **taça** de prata branca de pee, **lavrada de bastiaes**, das **sete artes lyberaes** e amtre cada huüa **duas bichas**, com sua **coroneta**, sem esmalte, [...]*
- B7 *Quatro **taças** de prata, tres brancas e huüa dourada, novas: huüa dellas **lavrada de bastiães**, com os **sete pecados mortaes**, dourada, com sua **coroneta**, sem esmalte, [...]; tres **lavradas de romano**, com suas **coronetas**, sem esmaltes [...]*
- B8 *Outra **taça** de pee toda dourada de demtro e de fora, **lavrada de bastiaes**, da **estorya dArzila**, com a **ditta villa e homês armados a cavallo**, com huü esmalte **corrido de laços**, [...]*

(C) Do dote da Infanta D. Maria (1544):

- C1 *Pesaram outros dous **bacios** de prata dourados **vimte marcos** e tres **homças** que **servem de fruteiros** **lavrados de cimzel alto** com as **ditas armas no meo**, [...]*

---

<sup>29</sup> A. Silva Rego (coor.), "Caderno de peças de ouro e prata que levava a princesa de Castela em desconto do seu dote, e respectiva avaliação. Valladolid.1544. Fevereiro 21", *As Gavetas da Torre do Tombo*, vol. 6, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1967, pp. 702-770.

- C2 *Pesou outro **bacio de serviço de damas d'aguoa as mãos dourado de prata lavrado de cinzel baixo, [...]***
- C3 *Pesou hũa **taça de prata dourada de salva lavrada de cimzel alto com hûas colunas e hã figura de hum homem a cavalo no meo com seis istorias, [...]***
- C4 *Pesou outra **taça de prata dourada de salva lavrada de bastiães com hum Sam Martinho no meyo com os sete pecados mortaes a roda e com seis colunas, [...]***

Antes de tudo, esclarecemos que acima transcrevemos apenas alguns dos exemplos mais semelhantes às peças que ora analisamos; em seguida, chamamos a atenção para o facto destas peças, não obstante o seu profundo labor, serem descritas a par da sua função específica, logo, de não serem somente decorativas.

Tratemos então, em primeiro lugar, das peças que muito concretamente nos interessa aqui definir : o bacio, a taça, o gomil. Em segundo lugar, e de um modo sumário, de algumas outras tipologias de aparador, em cujo contexto as primeiras se integravam : os saleiros, as navetas e o *languier*. Por fim, uma menção às peças destinadas à bebida e às de faqueiro. No conjunto, portanto, a enumeração de um leque de tipologias constitutivas das chamadas *artes de mesa*.

## O BACIO.

O bacio tinha a função concreta de aparar a água da lavagem das mãos (A1, B3 e C2), e servia de fruteiro (B2 e C1). Prestava-se ainda para levar guardanapos à mesa ao longo da refeição, bem como para transportar (levar até ao senhor) os seus acessórios de traje. Veja-se a este título, o caso da

cerimónia em que D. João II confere o título de Marquês de Vila Real ao Conde de Ourem, D. Pedro de Menezes. No final de um grande préstito em que vários membros traziam à presença do rei os atributos para a investidura, o estandarte, a espada, etc., vinha "[...] *outro [com] hũa carapuça de seda forrada darminhos em um bacio de prata lavrado de bastiães.*"<sup>30</sup>

Não transcrevemos muitos outros exemplos de bacios (e bacias) por não indicarem iconografia ou por se dizerem de prata lisa; no entanto, entre as *peças de camara* são sempre eles que se indicam utilizados em práticas como *as de lavar pees, de barbear ou de lavar cabeça.*

## A TAÇA.

Nos três documentos as peças designadas por *taças* têm exactamente as mesmas características e programas decorativos das que actualmente chamamos "salvas". O vocábulo *taça*, não corresponde, portanto, ao recipiente para beber que por vezes surge com essa denominação. Salientamos, ainda, o facto de inicialmente as taças não serem vinculadas a qualquer função (A4, B4 a B8), sendo-lhes apenas descritos os temas representados. Só no dote da infanta D. Maria as taças são pela primeira vez associadas a uma das suas mais importantes funções, aquela que se designava *de salva* (C3 e C4).

---

<sup>30</sup> Garcia de Resende, *ob.cit.*, p. 118. (s.n.). Curiosamente ainda no século XIX este tipo de salvas continuava a ser utilizado em cerimónias de oficiais de grande gala. É o caso da aclamação ao trono do rei D. Luís I. No protocolo estabelecido para o tal dia determinou-se que nas Cortes deviam estar "[...] *promptos nos convenientes logares a Corôa Real e o Sceptro collocados em uma grande salva de prata lavrada e sobre dourada, uma cruz pequena [...], posta sobre sobre outra salva semelhante, o estoque real e as outras quaesquer insígnias [...]*", que eram com certeza algumas das que pertenciam à casa real e que eram tidas como peças de grande valor histórico e arqueológico. (Documentação inédita do ANTT/ AHMF - CR cx. 4630).

Embora seja difícil distinguir dentre o conjunto das “salvas” actualmente existentes, o que era um *bacio* e o que era uma *taça*, talvez se possa dizer que à época essa distinção ocorria porque os *bacios* tinham um vínculo maior ao serviço de mesa e de quarto (sendo porventura mais côncavos), enquanto as *taças* assumiam um papel predominantemente simbólico, de aparato : eram utilizadas por excelência na *salva*, e quando acabava a função de suporte, ou de transporte, daquilo que devia ser submetido à prova, voltavam para exposição na copa. Tinham um desempenho de grande significado se integradas num cerimonial, fora dele cabia-lhes sobretudo ocupar uma posição de destaque nos móveis para isso destinados, no que demonstravam a riqueza e o poder pretendidos.

Outros objectos havia para o cumprimento do ritual da *salva*. Já em 1429 contavam-se entre as peças de prata do Infante D. Duarte duas *copas de salua* e um *copo de salua*.<sup>31</sup> Também o inventário da Infanta D. Maria menciona quatro *bacios pequenos de salva quadrados* e um *oytavado*, pelo que não podem corresponder às actuais “salvas”.

É em 1558, no inventário da rainha D. Catarina, que vemos utilizar-se pela primeira vez o vocábulo *salva* para designar um objecto e já não uma função – *dezaseis salvas* –; acresce que aí também se indica *salva* e *taça* serem a mesma coisa – *cinco salvas taças*.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Brito Rebello, *ob.cit.*, p. 10

<sup>32</sup> “Inventário da pedraria de D. Mecia de Andrade, 1558”, Doc. VIII publicado por J. Vasconcellos, *ob.cit.*, p. CXXXIX.

*Tomar a salva* correspondia ao acto de provar todos os alimentos e todas as bebidas antes de serem dados ao senhor. Era exactamente com o sentido de salvar, do envenenamento, que era utilizado o vocábulo *salva*, levando a que as peças usadas nessa função se viessem a chamar *salvas*.<sup>33</sup> A expressão “*tomada a salva*”, era usada na linguagem corrente. O copeiro-mor do duque D. Teodósio I, por exemplo, antes de lhe dar algo a beber tinha primeiro “*tomada a salva que sempre bebia, e não taõ somente tocava*”.<sup>34</sup>

*[...] Fazer a salva, ou tomar a salva, antigamente era cerimonia nos Palácios dos Príncipes. Quando se administrava ao Príncipe a bebida, derramava o trinchante do vaso, em que havia de beber o senhor algũa parte, sobre hũa especie de pratinho, & bebendo-a o trinchante, se chamava a isto Tomar a salva, porque com esta cautela se dava a entender que estava o senhor salvo de toda a traição, & veneno; & daí nasceu, que a peça em que se serve o vaso de beber se chama Salva. [...]*<sup>35</sup>

## O GOMIL.

Era o jarro que continha a água que havia de ser bebida ou utilizada na lavagem das mãos (A2), descendente do *aquamanile* medieval. Por vezes é associado a um bacio.

<sup>33</sup> A mesma interpretação de que acto de salvar do envenenamento está na origem da palavra “salva”, é feita em Espanha. Ver entrada nº 297, relativa a uma salva portuguesa, do catálogo *Arte y Cultura en Torno a 1492*, Sevilha, Expo 92.

<sup>34</sup> Vidé título do *Copeiro-mor* in A. Caetano de Sousa, “O modo dos Officiaes do Duque Dom Theodosio I. era o seguinte”, *Provas, ob.cit.*, Tomo IV, 1ª parte, Atlântida, Coimbra, 1950, pp. 235-252.

<sup>35</sup> D. Raphael Bluteau (P<sup>o</sup>), *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico* [...] *offerecido a ElRey de Portugal D. João V*, Tomo VII, Coimbra, No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1720.(S.n.) Não sabemos de que século é, mas um adágio português que aqui se refere, a propósito, diz assim: “*A verdade da boca do mao, deve-se tomar com salva*”.

## OUTRAS PEÇAS DE SERVIÇO.

Queremos assinalar o facto de serem simultaneamente inventariadas peças de *prata liza*, ou *chans*, bem como peças que se indicam para *servir* : *pratos de servir pequenos*, *escudelas redondas de prata do teor* [= de servir] e *salvinhas de prata brancas chans*. Isto é : as peças que se colocavam na mesa, sobre as quais se comia ou as travessas, eram as lisas, tanto de prata branca como dourada.

Peças de aparador e simultaneamente, tanto quanto parece, para serviço de alimentos eram também as **faianças** hispano-mouriscas de Manises, na região de Valência, produzidas nos séculos XV e XVI. Eram peças que imitavam na forma e decoração as artes sumptuárias do metal. Criação árabe para substituir a utilização das baixelas de ouro e de prata proibida pelos livros santos, a aplicação de óxidos metálicos sobre o esmalte que as cobria, tornou estas cerâmicas num dos produtos de grande luxo, cuja exportação se estendeu muito além dos limites da Península.<sup>36</sup> É considerável o número de exemplares hoje existentes em Portugal.

## O SALEIRO E O ESPECIEIRO.

Eram peças muito importantes pela preciosidade das espécies que guardavam, e pelo seu alto simbolismo. Do dote da Infanta D. Beatriz extraímos

---

<sup>36</sup> AA.VV, *Le dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance*, (catálogo), Musée national de la Renaissance Château d'Ecouen, Réunion des Musées Nationaux, 18 Oct.-19 Fev., 1996, p. 33

dois exemplares muito representativos, e que pela sua tipologia deviam fazer conjunto:

*“Hum saleiro de prata posto sobre uma rocha, que tem no meyo huma torre, e quatro cubelos ao redor della com quatro lioês antre os cubelos, cada hum com seu escudo dourado todo,[...]”*,

*“Hum especieiro de prata todo dourado, e tem quatro cubelos no meyo, hum mayor, e ao redor delles tres pequenos, e seis torreoêsinhos [sic] antre elles, e pello pé em roda hum cordão torcido, que vai em vão em partes, todo lavrado de Romano de meyo relego [...]”*.

Ambos têm a extraordinária capacidade de se assemelharem a uma fortaleza em miniatura, reproduzindo perfeitamente a visão inexpugnável que delas se tinha quando erguidas no cimo de montanhas rochosas e rodeadas pelos cordões que dificultavam a escalada, tal como aquele que decora o exterior deste especieiro. A alusão à protecção e salvaguarda a que estavam submetidos os ingredientes contidos nestas peças é clara.

#### A NAO OU NAVETA.

No inventário de D. Beatriz descreve-se uma naveta de feição singular, que não é muito frequente encontrar-se na documentação portuguesa:

*“Huma naveta de prata toda dourada com sua colher presa por huma cadea, que tem hum alefante na popa, e na proa tem huma cabeça de serpe, [...]”*

É exemplar curioso pelo vincado cunho nacional que lhe foi impresso através dos signos exóticos alusivos ao continente africano, ou asiático, decoração tão ilustrativa dos tempos então vividos pelo Império português.

Servia, porventura, para guardar alguma especiaria. Ainda que muito menos espectacular, pode corresponder à aparatosa *nef* existente em diversos países da Europa – França, Espanha, Inglaterra, etc.

Em França a *nef* era a peça principal e mais importante da mesa. A mais espectacular. Embora o interior servisse para guardar objectos individuais do serviço de mesa, o seu papel era essencialmente decorativo. Regra geral, abria-se com uma chave, como uma espécie de cofre, e tinha dentro o necessário do talher pessoal do senhor da casa : colher, faca, guardanapo e o *cure-dents*, que deve ser o equivalente ao objecto que entre nós servia *dalimpar dentes* existente num estojo de peças de faqueiro, individual, da Infanta D. Beatriz.<sup>37</sup> A seguir ao talher vinham as especiarias, tão preciosas quanto o ouro, que se usavam muito para retirar o gosto demasiado forte das carnes de caça. Finalmente, como sinal dos tempos, das crenças e superstições, a nave guardava também as “provas”, ou contra-venenos. Esta peça era a mais característica da Idade Média. No Renascimento é relegada para o aparador, alterando posteriormente a sua forma até ganhar a denominação de *cadena*.<sup>38</sup>

### **O LANGUIER.**

No inventário de D. João III é descrito um extraordinário objecto com a seguinte feição:

---

<sup>37</sup> Falaremos deste estojo no capítulo seguinte.

<sup>38</sup> Z. Gourarier, “La nef de Table”, *Trésors sur la Table*, (coord. Jacques Deraeve et Jean M. Duvosquel), Les Éditions de l'Amateur, Bélgica, s.d., p 151

*"Hũa perna de corall desganhos gramde, com hũ Christus cruçeficado no dito corall, e posta a dita perna de corall em hũ pee de prata dourada lavrado com hũus pillares, e pesa asy sete onças, duas oytavas, em hũua caixa de paaõ de pinho peqena. - 1 peça"*

Corresponde a um objecto em França chamado "languier". Infelizmente a sua inexistência em Portugal impede que saibamos como se denominava. O *languier* era a peça onde se suspendiam os amuletos, os antídotos utilizados nas provas contra venenos: "obras de arte da ourivesaria, hoje raríssimas, apresentam-se sob a forma duma árvore, cujos ramos podem ser de coral, e sustentam os contra-venenos à maneira de frutos."<sup>39</sup> Este de D. João III aliava à sua imagem de objecto protector, uma forte carga simbólica de cariz cristão, por via da figura de Cristo nele representada.

#### PARA BEBER.

Os objectos destinadas à bebida são os *púcaros*, que se serviam sobre um prato pequeno, lavrado, o *pratel* (A5); as copas e sobrecopas (A3 e A6); os copos de prata – pese embora terem os *fundos lavrados dobra dalcachofre* e esmaltes policromos *de dentro* –, as *jarras*, os *jarros*, os *picheis*, e provavelmente também os *cantaros*, as *fontes* e os *barris feição de frascos*, todos eles referidos nos três inventários seleccionados.

Em Portugal eram muito famosos os púcaros de barro do Alentejo: de Estremoz, de Évora e de Montemor-o-Novo. Foi, aliás, um destes recipientes

---

<sup>39</sup> Zeev Gourarier, *Arts et Manières de Table en Occident, des origines à nos jours*, Gérard Klopp Éditeur, France, 1994, p. 88.

que chamou a atenção de João Baptista Venturino quando no paço das Alcáçovas assistiu ao jantar de D. Sebastião:

*"Sobre a mesa estava sempre um grande vaso de prata cheio d'agua, do qual se deitava em um jarro, chamado na lingua portuguesa **pucaro**, do feitio de uma urna antiga, d'altura dum palmo, e feito de certo barro vermelho, subtilissimo e luzidio, que chamam **barro d'Estremoz**, pelo qual el-rei bebeu seis vezes."*<sup>40</sup>

Já algumas décadas antes as loiças de barro alentejano tinham granjeado fama. No inventário da imperatriz D. Isabel (m. 1539), mulher de Carlos V, encontra-se uma colecção de púcaros portugueses:

*"17 piezas de bucaros de Montemayor; otra pieza grande que es um jarro grande de Montemayor, a manera de botija; um bucaro de vidro con dos asas de oro [...]"*<sup>41</sup>

## O FAQUEIRO.

Assinalamos o facto do dote da Infanta D. Beatriz reunir diversas peças de faqueiro numa época em que não era corrente o talher individual. Não se inventariam **facas**, mas no entanto sabemos que entre todos os talheres estas foram os primeiros a aparecer. Inventariam-se **garfos de prata grandes com tres nós cada hum nas astes, e duas cabeças de serpes**, usados para servir, **doze garfos de prata pequenos com tres nós cada hum nas astes**, e várias **colheres** também com nós nos cabos. Chamamos a atenção para a sua decoração, de

---

<sup>40</sup> Alexandre Herculano, "Viagem do Cardeal Alexandrino", *Opusculos*, tomo VI., Antiga Casa Bertrand - José Bastos & C<sup>a</sup>- Editores, Lisboa, s.d., p. 85

<sup>41</sup> Doc. do Arquivo Geral de Simancas, citado por Carolina Michaëlis de Vasconcellos - *Algumas palavras a respeito de púcaros de Portugal*, José Ribeiro Editor, Lisboa, 2<sup>a</sup> ed. 1988, p. 22

“nós” e “cabeças de serpe” nos cabos, morfologia que vinha sendo reproduzida pelos talheres de marfim africanos.

Nos bens de D. João III contam-se garfos e colheres com descrição, sendo vários de ouro, mas também não se apontam facas, que surgem só no inventário de D. Maria.

Seja pela morfologia, seja pela tipologia, era real a distinção que a ourivesaria portuguesa configurava. Tal especificidade relacionava-se muito directamente com os materiais e cultura assimilados ao longo do período das descobertas, os quais permitiram tornar evidente uma expressão de cariz nacional nas formas e nos tipos elaborados.

Grande parte destes objectos pertenciam ao conjunto de peças de aparador, móvel onde o número das salvas e dos gomis se podia contar entre a casa das centenas. A sua presença nas salas de banquete nos dias de grande gala, integrava os princípios dum cerimonial cujas regras se estendiam a vários países da Europa, tal como de seguida veremos.



### CAPÍTULO 3

#### UTILIDADE E FUNCIONALIDADE DA OBRA: O CERIMONIAL E A ETIQUETA DE CORTE.

A classificação de *aparato* aplicada a obras de ourivesaria, sendo correcta, peca por reduzir os seus verdadeiros atributos. Induz a que sejam olhadas apenas como peças decorativas e encobre o seu propósito também funcional. Contudo, é uma interpretação para a qual naturalmente corrobora o poder narrativo que essas peças encerram, que tudo indicaria ser programado para a exibição e admiração, não para ocultação.

Ainda que dificilmente se conceba a utilização de objectos tão prodigiosamente lavrados, a documentação contemporânea – inventários, testamentos, crónicas, relatos de viajantes e de embaixadas, etc. – descreve-os em associação a uma função. Outros suportes gráficos, pintura e gravuras da época, testemunham a mesma circunstância quando representam o copeiro junto de um aparador, fazendo uso de peças de ourivesaria relevada, sobretudo dos gomis, dos quais verte o conteúdo sobre uma salva.

Não é fácil destringir quando é que a função decorativa dá lugar à utilitária. Talvez não seja possível, ou nem sequer se deva, estabelecer um critério igual para todas as peças de idêntica tipologia. Para lá das convenções estabelecidas, circunstâncias pontuais poderiam, talvez, decidir a adopção de



determinada forma de utilização, nesse caso efêmera. Quando é descrito o emprego de uma salva historiada como *fruteiro*, indica-nos apenas que ela também servia para esse efeito, mas não lhe invalida qualquer outra finalidade. De algum modo as funções destes objectos podiam variar, no que dependia do proprietário e do objectivo que presidira à sua encomenda.

### **Circunstâncias, espaços e locais. O aparador.**

A posse de baixelas em metais preciosos revestia-se de grande significado para os seus proprietários, constando dos objectos mais importantes dentre o mobiliário duma casa, que era escasso. Nas descrições dos interiores paços, a seguir às magnificentes colecções de têxteis que se evidenciam pela enorme abundância, qualidade, riqueza e colorido – tapeçarias, veludos, cetins, sedas, brocados, doceis, alcatifas, almofadas, etc. –, as baixelas são os bens que em segundo lugar se destacam. Para além do uso efectivo que lhes era dado, apresentam-se como objectos decorativos por excelência, acima de tudo símbolos duma riqueza que se pretendia dar a ver, muito em particular nas ocasiões festivas quando ao paço tinha acesso um infinito número de convidados.

A copa, mais tarde designada aparador, dentre as reduzidas peças mobiliário – leitos, arcas, mesas, bancos e cadeiras (estas eram raras e reservavam-se sobretudo ao senhor da casa) –, era o móvel de aparato por excelência: as de menores dimensões eram reservadas aos aposentos privados,

as maiores ao espaço da festa.<sup>1</sup> Nelas se guardavam e expunham as baixelas, bem como outras obras de arte sumptuárias.

Em Portugal, e de acordo com a documentação relativa aos séculos XV e XVI, estes móveis de apoio ao serviço de mesa e de quarto possuíam diversas denominações: *copeira*, *copa*, *aparador* e *credência*. Entre todos o termo *copa* é o mais correntemente utilizado até meados do século XVI, altura em começamos a encontrar designações paralelas para móveis de idênticas funções, como por exemplo a de *aparador*. O vocábulo *copa*, ou, como utiliza Garcia de Resende, *copeira*, aparece por escrito desde o século XV e prolonga-se por todo o século XVI.

Não sabemos ao certo quando no século XVI se começa a utilizar a expressão *aparador* para designar o móvel com essas funções, mas no dote de casamento da Infanta D. Maria (1544) alguns títulos dizem já respeito à "prata da camara e *aparador*".<sup>2</sup> Por outro lado, em 1603, quando se descrevem as decorações das salas e *camaras* feitas para o casamento do duque D. Teodósio II, é feito um comentário que sublinhamos: "[...] na sala erguiam-se duas riquíssimas copas, ou, como hoje se chamam *aparadores*, em forma de throno, e cobertos com doceis de veludo"<sup>3</sup>, dando a ideia de tratar-se de um termo de introdução recente.

---

<sup>1</sup> Cf. M<sup>a</sup> Helena Mendes Pinto, *Os móveis e o seu tempo. Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, séculos XV-XIX*, MNAAJ IPPC, Lisboa, 1985-87, p. 6.

<sup>2</sup> A. Silva Rego (coord.), "Caderno de peças de ouro e prata [...]", *ob.cit.*

<sup>3</sup> Este documento é citado na obra de Bernardo Ferrão- "Relação das festas de casamento de D. Teodosio II, Duque de Bragança, com D. Ana de Velasco, em Vila Viçosa, em 1603", *Mobiliário Português*, vol.4, *Anexos*, Lello & Irmão, Porto, 1990, pp. 224-228.

Em relação ao móvel *bofete* ou *bufete*, do qual existe a tendência de se julgar ser a mesma coisa que um aparador, pois tal era a função do *buffet* francês, é um termo que entre nós designava uma mesa pequena dos aposentos privados, que se destinava à escrita.<sup>4</sup>

Por fim, a referência que encontramos para o termo *credência* não é expressa em nenhum documento coevo. Surge numa tradução portuguesa do século XIX, do original italiano de 1565, que descreve um banquete nessa data realizado em Lisboa. Provavelmente o termo utilizado no original seria o de *crédanza*, designação que aliás só começa a ser utilizada em França nos finais do século XVI – *crédence*. As palavras *credência*, *crédanza* e *crédence*, com origem na mesma raiz latina – *credere* = sinónimo de confiança –, designam o mesmo móvel de apoio aos banquetes. Em França, nos dias de festa, os contra-venenos eram colocados sobre uma pequena mesa ou *buffet* destinada aos objectos de confiança: a credência. É, portanto, uma designação que se encontra em estreita relação com a função. A partir do século XVI, os franceses assimilam o termo aos de *buffet* e *dréssoir*, designações que eram utilizadas indistintamente durante a Idade Média.<sup>5</sup>

Segundo Bernardo Ferrão, a copeira, enquanto variante da arca e do armário, é uma novidade do mobiliário gótico, de origem borgonhesa, constituindo-se o modelo mais comum por "um armário de duas portas elevado

---

<sup>4</sup> Veja-se um exemplo desta utilização no documento "Bodas de D. Duarte, irmão de D. João III, com D. Isabel de Bragança, em 1537.", citado por B. Ferrão, *ob. cit.*, p.169

<sup>5</sup> Gourarier, *Arts et Manières de Table*, *ob. cit.*, p. 88. Para nomenclatura ver também Nicole Reyniès, *Le Mobilier Domestique. Vocabulaire Typologique*, Tomo I, Imprimerie Nationale, Paris, 1987.

sobre quatro pernas altas, as posteriores ligadas por um painel, tendo às vezes soco ou tabuleiro inferior".<sup>6</sup> É de facto esta a configuração de um aparador do século XVI, hoje nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga <sup>7</sup>, considerado como um protótipo peninsular, semelhante aos congéneres espanhóis, mais baixo e mais largo do que os de tipo flamengo ou francês. Este aparador apresenta vestígios da parte inferior ter sido fechada com portas, o que provavelmente levava a que fosse também designado *armário*, no que se tornaria muito semelhante aos móveis representados em iconografia da época, como os que se vêem nas iluminuras que ilustram uma refeição nos meses de Janeiro e de Fevereiro nos Livros de Horas de D. Manuel I e no dito de D. Fernando <sup>8</sup>, respectivamente ; ou ainda como os que se vêem nos painéis da Igreja de S. João Baptista de Tomar : *O Banquete de Salomé* e *A Última Ceia*.

Como não existia uma sala própria ou exclusiva para as refeições diárias (eram tomadas na sala pontualmente escolhida pelo senhor), os móveis de apoio – a mesa e a copa – eram peças que permanentemente se transportavam e armavam. Os verbos *pôr* ou *tirar* a mesa, tinham um significado concreto, uma correspondência directa com essa acção: punham-se e tiravam-se as mesas por ocasião da refeição, cuja estrutura se formava por tábuas sobrepostas a

---

<sup>6</sup> B. Ferrão, *ob. cit.*, vol. I, *Dos primórdios ao Maneirismo*, p.109

<sup>7</sup> MNAA, inv.º. 1104. Ver imagem in M<sup>a</sup> Helena Mendes Pinto, entrada n.º 131 do *Catálogo da XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura, A Dinastia de Avis, Casa dos Bicos*, Lisboa, 1987; *Idem, ob. cit.*, cat. 6. Veja-se outro exemplar (armário) muito semelhante, de finais do século XV, nas colecções do Museu de Artes Decorativas de Madrid, representado sob o n.º 87 do catálogo *La paz y la guerra en la época del Tratado de Tordesilhas*, Electa, Madrid, 1994, p.131.

<sup>8</sup> Ambos os livros são pertença do MNAA. O de D. Manuel (inv.º 14) é datado do 1.º quartel do século XVI, e o dito de D. Fernando (inv.º 13) segundo F.A. Baptista Pereira data da 1.ª metade do séc. XVI, após 1530 - vidé *Livro de Horas dito de D. Fernando*, BPA, Inova-Artes Gráficas, Porto, 1984.

cavaletes.<sup>9</sup> Quando o duque D. Teodósio I entendia comer nos seus aposentos, a copa ficava armada numa sala à parte: “[...] se a *meza não estava posta*, e o *Duque avia de comer na caza, onde estava, entravaõ os Reposteiros com a meza, e o Veador a punha, e ajudava o Mantieiro a deitar as toalhas sobre a meza, [...]*, chegava o Veador a cadeira ao Duque, e say a porta da caza, onde estava a copa, e fazia entrar os Porteiros, e elle pella ordem, que se costumava, hia diante dagoa as mãos, e fazia sua mezura; o Mantieyro lavada a salva dava o prato, e o gomil ao Trinchante, que estava já junto da meza esperando. [...]”<sup>10</sup>

Nos dias de festa a sala do banquete era preparada com especial rigor. Cobriam-se estrados com alcatifas e encimavam-se por um docel; sobre eles armava-se a mesa do rei e dos convidados cuja hierarquia permitisse nela sentarem-se; ao centro colocava-se uma cadeira para o senhor da casa. Dispunham-se depois outras mesas para os restantes convidados : sentavam-se todos apenas num dos lados, naturalmente em bancos, deixando a frente livre para se poderem ver as actuações, teatros, momos e danças.<sup>11</sup> A própria etimologia da palavra *banquete*, do italiano *bancheto*, que significa banco, tem origem no hábito adquirido na Alta Idade Média de se comer sentado sobre um

---

<sup>9</sup> O mesmo se passava noutros países da Europa. Segundo Zeev Gourarier, especialista das artes da mesa em França, “salvo raras excepções não existe uma ‘mesa de refeições’, para o efeito colocam-se pranchas sobre cavaletes, sobre os quais se estendem toalhas [*nappes*] brancas.” cf. *Arts et Manières da Table en Occident, des origines à nos jours*, Gerard Klopp Editeur, 1994, p. 85. (O termo *nappe* certamente terá dado origem o vocábulo *naperon*, entre nós utilizado). A sala para refeições só surge a partir do século XVIII.

<sup>10</sup> A. Caetano de Sousa, “O modo dos Officiaes do Duque Dom Theodosio I. era o seguinte”, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo IV, 1ª parte, Atlântida, Coimbra, 1950, p. 243.

<sup>11</sup> Gourarier, *Trésors sur table*, Éditions de l'Amateur, Belgica, s.d., p. 87; Cf. Resende, *ob.cit.*, p.163 : “as mesas que estauam em todo o cima, com seus assentos encostados as paredes”.

banco. O termo rapidamente foi associado à ideia de uma refeição excepcional e copiosa.<sup>12</sup>

Nos “[...] dias de festas principaes, Natal, dia de Reys, Paschoa, Pentecostes, comia o Duque [D.Teodósio I] com grande Magestade; mandava o Veador por a meza na sala, e armavasse copa com toda a prata, hiaõ os Porteiros com suas maças de prata, e Passavantes, Arautos, com suas cotas de armas do Duque diante do Veador, e do serviço dagoa as mãos; e assy diante dos Copeiros mor, e pequeno, quando levavaõ agoa para beber.”<sup>13</sup>

As copas podiam armar-se em diversos locais e não apenas nas salas onde se realizaria o banquete. Também se encontravam dispostas em permanência, à vista de todos, nas ante-camaras do quarto do anfitrião, que eram salas públicas e de passagem<sup>14</sup>, bem como no exterior das casas, nos pátios fronteiros.

Da viagem da infanta D. Maria até Espanha, quando parte para casar com Filipe de Castela (Outubro de 1543), fizeram-se relatos pormenorizados que incluem a descrição de banquetes onde figuravam copas ricas em prata.<sup>15</sup> Para além deste dado natural e que pode ser confirmado em diferentes locais, o

---

<sup>12</sup> Gourarier, *Arts et Manières ...*, *ob. cit.*, p. 85. Segundo o autor, os termos *coberta (couverf)*, *entremez (entremef)*, e *pôr a mesa (dresser la table)*, têm origem na Idade Média. De acordo com o significado expresso no dicionário de Bluteau, o termo *Banquete*, também se relaciona com a palavra *banco*, mas de uma outra forma. O facto de antigamente os bancos servirem de mesa, deu origem a que se chamassem *banquetes* aos convites; acontecia ainda que, quando os convites eram muitos, era necessário utilizarem-se bancos pequenos, chamados por definição *banquetes*.

<sup>13</sup> A. Caetano de Sousa, *ob.cit*, p. 243.

<sup>14</sup> *Idem, Ibidem*, p.240

<sup>15</sup> Caetano de Sousa, "Diário da jornada da Infanta D. Maria Princesa das Astúrias [...]”, *Provas, ob.cit.*, Tomo III, Regia Officina Sylviana da Academia Real, Lisboa, 1744, pp.141-210. Ver por exemplo o jantar no castelo de Estremoz, pp.147-148.

documento dá-nos outras informações importantes. Em primeiro lugar que as copas também se armavam nos espaços exteriores; em segundo confirma que, quando em deslocação, os convidados levavam consigo baixelas de prata: os objectos de serviço de mesa e de quarto.

Para o primeiro caso referem-se os objectos que o Duque de Bragança levou consigo até Elvas, onde no “[...] *pateo tinha a sua Copa toda branca com peças muito fermosas em estremo principalmente huã bacia e dous ou tres potes [...]*”.<sup>16</sup> O costume de armar copeiras no exterior era comum a Espanha, pois quando aqui se descrevem os objectos que o Duque de Medina Sidónia trouxera consigo até Badajoz e a decoração dos seus aposentos, assim expressamente se indica.<sup>17</sup>

Do transporte dos bens móveis por parte de quem participava no evento, diz-se que “*Dom Rodrigo Lobo baraõ dalvito trazia rica prata e muita [e que] D. Francisco de Castelobranco Camereiro moor trazia muito boa prata*”.<sup>18</sup> A finalidade deste transporte era não só poder “dar mesa” a todos os que pretendessem, como poder ser servido com as mesmas regalias e conforto que se tinha em casa, propósito que se depreende quando no regulamento dos oficiais de D. Teodósio I, se diz nas obrigações do Veador que, “quando o Duque caminhava *mandava hir dous serviços para ser melhor servido. Hum partia o dia*

---

<sup>16</sup> *Idem, doc. cit.*, p. 152.

<sup>17</sup> *Idem, lb.*, p. 162.

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem*, p. 153.

*antes aonde avia de hir a jantar, os Reposteiros com o estrado, cadeira, mezas, guardaportas, alcatifas, bancos, e todas as couzas de sua obrigaçãõ*.<sup>19</sup>

Testemunhos mais tardios continuam a atestar a montagem de copas em espaços eventuais, à vista de todos. No ano de 1571 um legado do Papa Pio V, o Cardeal Alexandrino, visita os reis de França, Espanha e Portugal. Integrado na sua comitiva vinha João Baptista Venturino que redigiu o diário da viagem. Da estadia no Paço de Vila Viçosa diz o seguinte:

*“O palacio é notavel, bello exterior e interiormente, e o mais aprazivel e commodo que até aqui vimos [...]. **No topo da escada** que já mencionei, sobre um estrado da altura de dois palmos ou palmo e meio, coberto de tapetes de seda, havia um docel de brocado d'buro, debaixo do qual havia de comer o Legado. Com outro [docel] de brocado de prata estava um **aparador grandissimo** contendo peças de ouro, de prata e douradas, que avaliaram em cento e cincoenta mil escudos d'ouro. Havia ahi dois vasos, como urnas antigas; duas bacias, dois gomis, e duas copas grandes, **lavradas de figuras primorosamente**. Os vasos dourados eram cincoenta e seis de diversos feitios, uns levantados outros lisos, além de **muitas taças, e de um numero quasi infinito de pratos**. A prata era da mesma qualidade.”*<sup>20</sup>

Nestes aparadores, onde o número de salvas de aparato podia ascender à casa das centenas, era frequente expôr-se em separado a prata branca da dourada, bem como as peças em porcelana da China, então consideradas mais preciosas que as de metal nobre.<sup>21</sup>

O protocolo de corte fixava o número de prateleiras autorizadas exhibir, o qual variava em função da hierarquia nobiliárquica. Segundo Bernardo Ferrão era

<sup>19</sup> C. Sousa, “O modo dos Officiaes do Duque Dom Theodosio I.”, *doc.cit.*, p. 244.

<sup>20</sup> A. Herculano, “Viagem do Cardeal Alexandrino.1571”, *Opúsculos, ob.cit.*, p.58-59 (s.n.).

<sup>21</sup> Veja-se por exemplo os aparadores no casamento de D.Teodósio II, pp. 54-55 deste trabalho.

acima do tampo da copeira que se acrescentavam as prateleiras para exposição dos símbolos do poder. Em Portugal "um Barão tinha direito a duas e a cada grau hierárquico da nobreza correspondia mais uma".<sup>22</sup> Os dados que encontramos nas fontes não confirmam este número; de qualquer modo, a sua oscilação parece ser frequente.

Em finais do século XV, uma informação de Garcia de Resende – embora não discrimine um número exacto de prateleiras – faz supôr que fosse elevado. Conta que em Évora, na sala de madeira erguida para o casamento do príncipe D. Afonso,

*"[...] era feyta hũa muyto grande e muyto alta copeira, de muytos degraos, ha maior que nunca vi, que tomava da porta ate a parede da sala, e tinha tanta, e tam rica prata, e tantas e tamanhas e ricas peças, que era cousa espantosa, e de grande marauilha."*<sup>23</sup>

Entrados no século XVI, em Vila Viçosa, armou-se para o casamento do Infante D. Duarte (1537) uma riquíssima copa, no entanto só com três degraus. Quem recebia era o 5º duque de Bragança, D. Teodósio I, ducado que em vários relatos é apontado como tendo mais e melhor prata do que a casa real.

*"[...] Estava defronte delles no outro topo da sala hũa **copa alta com tres degraos**, em cima toda chea de muita e mui excelente prata branca, lavrada toda por excelencia de **obra romana** em que havia grandes [tenores] de prata e cantaros grandes e muitos Gomis e bacios de agoa as maos grandes, e de mui excelentes **obras romanas**, lavradas, muitos copos grandes, e pequenos, muitas*

<sup>22</sup> B. Ferrão, *ob. cit.*, vol I, p. 109.

<sup>23</sup> Resende, *Crónica de D. João II*, *ob.cit.* p. 163 (s.n.).

*fontes [barnegais], albarradas, de toda a sorte, muitas taças e taçoes, e jarros de mil invenções; [...]*"<sup>24</sup>

Já em 1565, na festa de casamento da Infanta D. Maria e Alexandre Farnese, realizada no Paço da Ribeira, existiam copas de oito degraus:

*"Teve logar este banquete na sala real, onde se tinha erguido um amphitheatro de madeira, com sete e oito degrãos, o qual rodeava toda a sala [...] Neste havia um baldaquino recamado de perolas de espaço a espaço [...] Ao pé havia duas grandes credencias, fechadas por uma balaustrada, **cada uma com oito degrãos** e por cima das quaes estavam dois doceis de tela de ouro, estando numa **baixella de vasos dourados, com alguns jarros, bacias, taças e copos de ouro macisso, e na outra um grande jarro e bacia de ouro puro, cravejado de pedras preciosas de enorme valor, digno, na verdade de um Imperador, de forma que não se cansavam os olhos de admirar esta grande e riquissima credencia, ornamentada com um tão copioso numero de copos, bacias, jarras, frascos, taças, candelabros, tudo isto com **profusão de subtis e varios labores, de folhagens** e diversos esmaltes, sendo os trinchadores dourados, e alguns de ouro macisso.**"*<sup>25</sup>

A bibliografia relativa a outros países da Europa assinala sempre o mesmo princípio : o número de prateleiras identifica o grau social do anfitrião. Em França, no século XV, só o rei ou um príncipe podiam ter uma copa com cinco degraus; no entanto esta regra nos finais do século foi deixando de ser respeitada, acabando por dar origem aos aparadores puramente ornamentais do Renascimento.<sup>26</sup> Da

<sup>24</sup> "Festas e apercebimentos que fes em Villa Viçosa o Duque de Bragança Dom Theodosio. E os casamentos do Infante D. Duarte e da S<sup>ra</sup> Infante Dona Isabel sua Irman. No mes de Abril do anno de 1537." In *Memórias da Casa de Bragança*, Reservados IBNL, Cód. 1544, fl. 129v. (s.n.).

<sup>25</sup> *Narratione particolare del Capitan Francesco de' Marchi da Bologna, del gran feste, e trionfi, fatti in Portogallo, ed in Fiandra nello sposalitio dell' Illustrissimo, & Excellentissimo Signori il Sign Alessandro Farnese, Prencipe di Parma, e Piacenza e al Sereniss. Donna Maria di Portogallo. Con licentia de' Superiori. In Bologna Apresso Alessandro Benaci M.DLXVI.* Traduzido e transcrito por Anibal Fernandes Tomás, *Cartas Bibliográficas*, 2ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1877, pp. 53-54 (s.n.).

<sup>26</sup> Gourarier, "Modeles de Cour et usages de table: origines", *Versailles et les Tables Royales en Europe XVIIe - XIXe siècles*, Réunion des Musées Nationaux, Versailles, 1993, p. 17 e nota 34.

obra de Leonor de Poitiers – *Des Honneurs de la Cour* –, se colige que as copas de cinco degraus estavam reservadas aos príncipes e duques soberanos, as de quatro a uma duquesa, as de três aos condes, duas para um cavaleiro porta-estandarte, e às pessoas não titulares não se reservava o direito de colocar prateleiras.<sup>27</sup>

Crónicas inglesas do século XVI assinalam que um duque podia ornamentar quatro ou cinco prateleiras (dependendo do seu grau), o nobre abaixo de duque três, um cavaleiro porta-estandarte duas, e o nobre comum apenas uma. No entanto, num desses textos faz-se referência a um aparador de Henrique VIII (1509-1547) com doze prateleiras todas repletas de peças só de ouro.<sup>28</sup>

Algumas destas peças eram mesmo só decorativas. Nas relatos de banquetes de que nos temos vindo a auxiliar, por vezes sublinha-se o facto de existirem aparadores armados apenas por ornamento. Em 1565 armaram-se duas grandes credências na sala da festa do casamento:

*"[...] sómente por grandeza e pompa real, porque nas cozinhas havia uma outra baixella, composta de um sem numero de pratos, taças e outros generos de peças adequadas ao serviço da mesa".*<sup>29</sup>

Também no casamento de D. Teodósio II, em 1603 :

*"Ornavam o primeiro [aparador] cento e cincenta e tres peças de prata dourada, vasos, bandejas, jarros e outra variedades de objectos de diferentes feitios e delicados labores. O segundo ostentava quarenta e cinco peças de prata, umas todas douradas,*

<sup>27</sup> *Idem, Arts et Manières de Table, ob. cit., pp. 93-94.*

<sup>28</sup> Gerard Brett, *Dinner is Served. A history of dining in england 1400-1900*, Rupert Hart-Davis, London, 1968, pp.31.

<sup>29</sup> A. Fernandes Tomás, *ob. cit., p.54 (s.n.).*

*outras em parte; e noventa peças de prata branca, tudo lavrado com o maior primor. Junto dos aparadores viam-se ainda mais duas mui grandes bacias, quartas, tocheiras, e outros objectos de notaval grandeza, tudo de prata. E advirta-se que toda esta baixella era usada simplesmente para ornato, e inteiramente separada da que servia na capella, na meza, nas camaras dos duques, de seus irmãos, e nas dos hospedes. Para o serviço das mezas haviam tres riquissimas baixellas, que n'estas festas serviam alternadamente: uma de ouro e prata lavrada; outra de prata lisa; a ultima de procelana [sic] da China, mui estimada e rara n'aquelle tempo.[...]*"<sup>30</sup>

Uma vez que estas duas últimas festas datam já de 1565 e de 1603, pode levantar-se a hipótese de à data os aparadores terem já assumido uma função mais ornamental do que funcional, tal como parece ter acontecido em França durante o Renascimento, a partir do momento em que se deixaram de cumprir as regras estipuladas quanto o número de prateleiras a apresentar. Foi a partir de então que os aparadores se começaram a elevar, "até ornar progressivamente as paredes da sala do banquete".<sup>31</sup>

### O ritual comensal.

O modo de servir à mesa, realizado por oficiais recrutados entre os membros da alta nobreza, obedecia a um ritmo cadenciado e regulamentado ao mínimo detalhe. O rigor, a pormenorização e a especificação do mais pequeno passo a ser dado pelos altos funcionários responsáveis pela manipulação de tão valiosos objectos, descritos em fontes documentais da 1ª metade do século XVI

<sup>30</sup> Doc. citado por Bernardo Ferrão, *ob. cit.*, vol.IV, p.228 (s.n.).

<sup>31</sup> Gourarier, *Arts et Manières...*, *ob. cit.*, p. 102

<sup>32</sup>, não desmentem a nossa adesão a um código imperial, a uma etiqueta capaz de afirmar a superioridade do soberano perante todos os súbditos, de o erguer à esfera do semi-divino.

Um dos momentos altos da cerimónia da refeição consistia na tomada da salva, na prova de tudo quanto havia de ser servido ao senhor. Embora da 1ª metade do século XVII, daremos aqui um exemplo muito ilustrativo desse acto, e que porventura segue um procedimento idêntico ao do século anterior.

*“Antes das iguarias hirem para a meza, tomará o Vedor da semana a salva, para que hum Reposteiro da copa porà num prato pequeno à roda humas fatias de paõ delgadas e do tamanho de hum dedo, e o chegará ao Vedor tendoo na mão, e não no pondo na copa; e elle com as fatias hirá tocando em cada huma das Iguarias, e provandoas”.*

LXVII - *“Lavadas as mãos, e feita a salva hirão as Iguarias para a meza, hindo diante dellas o prestes, e de traz delle o servidor da toalha da semana com huma deitada no pescoço, e huma iguaria nas mãos, e de traz delle os moços da Camara, e pondoas na meza, e o Mantieiro hirá passando algumas para sua parte, e accomodandoas de modo que caibão. As que ElRey quer comer, pede ao Trinchante, e elle tirará do prato a que ElRey lhe disser; e quando ElRey não disser nada, escolherá a que lhe parecer melhor, e o chegará a ElRey, e tornará a tirar os mesmos pratos em que ElRey comeo, e os dará ao Mantieiro, e elle aos moços da Camara, mas os pratos em que ElRey deitar os ossos, ou couzas semelhantes, tirará o Mantieiro, e não o Trinchante.*

LXVIII - *“Os Moços Fidalgos assitirão à meza de joelhos junto à cadeira de S. Magestade de huma banda e da outra sobre a alcatifa, [...]”* <sup>33</sup>

As faças ou salvas que ora estudamos, estão directamente relacionadas com a temática do envenenamento e das “provas”. Estudos sobre a matéria,

---

<sup>32</sup> Caetano de Sousa, “O modo dos Officiaes do Duque Dom Theodosio I”, e, “Eticheta, que se praticava em Casa do Duque de Bragança Dom Theodosio I. do nome, tirada do Archivo da dita Casa”, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portugueza*, tomo IV, 1ª parte, Atlântida, Coimbra, 1950.

<sup>33</sup> A. Caetano de Sousa, “Regimento dos Officios da Casa delRey D. João IV”, *Provas, ob cit.*, Tomo IV, 2ª Parte, pp. 389-412 (s.n.).

bastante avançados para o caso francês, afirmam que a voga dos contra-venenos, ou antidotos, não remonta para lá do século XIV.<sup>34</sup> No final da Idade Média a protecção contra os venenos tomou uma importância tão grande que veio a acabar por organizar o serviço de mesa. Na opinião de Jacques Le Goff este era um comportamento interligado à mentalidade e sensibilidade, aos sentimentos de medo e de insegurança então emotivamente vividos. Face a uma grande angústia, a uma ameaça moral e material, a festa surgia como um refúgio, como um dos valores fortes dessa civilização.<sup>35</sup>

Foi o medo do envenenamento que deu origem à prática de tocar os alimentos com a ajuda de objectos, em França denominados *épreuves*. As *provas* eram talismãs, amuletos, aos quais se atribuía a propriedade de mudarem de cor quando em contacto com um produto tóxico: o dente de unicórnio, proveniente do narval, a pedra-sapo, a língua de serpente e o coral. Quando chegados os pratos um dos criados fazia a prova do contra-veneno: tocava nos alimentos com uma das referidas pedras duras e acreditava-se que isso pudesse eliminar qualquer veneno que eles contivessem.<sup>36</sup> Trazer os pratos cobertos quando vinham da cozinha e fazer acompanhá-los de guardas conferia alguma protecção, mas testar os alimentos com substâncias que supostamente tinham poderes mágicos inspirava uma confiança bastante superior.

"O corno de unicórnio, que se pensava sangrar na presença de uma substância impura, era um dos favoritos. A ágata, como era uma pedra mais fácil

---

<sup>34</sup> Z. Gourarier, *Arts et Mœurs*, ob. cit., p. 85.

<sup>35</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 89

<sup>36</sup> *Idem*, *ib.*, p. 85; *Idem*, *Trésors sur Table*, ob. cit., pp 87-88.

de obter, utilizava-se com mais frequência, tal como outros objectos, que se alegava ser pedra-sapo – pensava-se que esta preciosa jóia (inexistente), se encontrava escondida na cabeça do sapo. O sal era testado com a língua de serpente, hoje prosaicamente conhecida como sendo o dente de tubarão”.<sup>37</sup>

Estes amuletos eram extremamente apreciados e encastoavam-se em armações preciosas, cinzeladas em ouro, ou prata. Tanto se podiam guardar no interior das naves de mesa, ou nos saleiros, como se podiam agrupar e suspender em peças de ourivesaria concebidas exclusivamente para esse efeito, os *languier*.<sup>38</sup>

Dos objectos descritos na documentação portuguesa pode concluir-se que entre nós se desenrolavam exactamente os mesmos rituais de mesa. Já em 1507 D. Beatriz (mãe de D. Manuel) tinha no seu testamento diversas peças *exóticas*: “cascavees e hûs arguanees [?] de hûu colar de gato”, várias ramadas de coral e de contas de ambar.<sup>39</sup> No inventário de D. João III, para além de se descrever um objecto à semelhança do *languier*, são indicadas “tres llingoas de scorpiam hûa dellas maior, tem hû emcasto de prata com seu cabo” – típicos amuletos de pendurar num *languier* –, “hûu pedaço de corno dalicorny com hûu pouco de poo delle em hûu papell” e “hû vaso de calçedonia que servio em salleyro”.<sup>40</sup>

De igual modo, a rainha D. Catarina possuía nas suas colecções muitos objectos classificados dentro dos *Naturalia*, categoria referente aos espécimes

---

<sup>37</sup> Barbara K. Wheaton, *Savouring the Past. The French Kitchen and Table from 1300 to 1789*, The Hogarth Press, London, p. 6

<sup>38</sup> Gourarier, *Arts et Manières*, *ob. cit.*, p. 88.

<sup>39</sup> B. Freire, “Inventário da Infanta D. Beatriz”, *ob. cit.*, 1914, p. 73.

naturais e aos artigos exóticos que se acreditava terem propriedades mágicas ou profiláticas : duas linguas de escorpião (= dentes de tubarão fossilizados) e uma cabeça de cobra coberta de ouro, ambos usados como antídoto para veneno; duas pedras de jaspe em forma de coração, para estancar o sangue; um grande ramo de coral, para afastar o mau olhado; uma raiz de peónia coberta de ouro e esmaltada a preto e branco, como amuleto profilático; um corno de unicórnio (presa de narval) com dois palmos de comprimento, e jarras de ágata e de jaspe, para fins medicinais ou afrodisíacos.<sup>41</sup> Estes eram objectos muito queridos e muito prezados para ofertas. Já quase no final do século, em 1583, um dos presentes que D. Catarina ofereceu ao Cardeal Arquiduque Alberto, quando este a visitou em Vila Viçosa, foi, precisamente, “[...] *huma peça da India de notavel estimação, porque era huma corneta feita de ponta de unicornio verdadeiro, bem guarnecido de ouro, e rubins, e cadea forrada de ambar*”<sup>42</sup>, assaz demonstrativo de como a crença em tais animais era muito real, e se prolongou durante décadas.

A estes exemplos juntam-se os objectos anteriormente referidos – saleiros, especieiros, navetas, etc., – produzidos com pedras naturais semipreciosas que atestam a fé depositada nas suas qualidades mágicas.

---

<sup>40</sup> B. Freire, “Inventário da casa de D. João III”, *doc. cit.*, p. 265. Na p. deste trabalho damos a descrição do *languier*.

<sup>41</sup> Annemarie J. Gschwend, “Catarina de Áustria: colecção e Kunstkammer de uma princesa renascentista”, *Oceanos*, CNCDP, nº 16, Lisboa, Dez. 1993, p. 63.

<sup>42</sup> O Cardeal Arquiduque Alberto foi “[...] *chamado por ElRey D. Filippe para o encarregar do governo do Reyno, conforme ao que havia promettido nas Cortes de Thomar* [...]”. A. Caetano de Sousa, *História Genealógica*, *ob. cit.*, vol VI, p. 185 (s.n.).

Para além dos objectos de susceptível utilização comum, existiam os de uso individual: os *trinchadores* (uma das designações dos pratos), os copos e depois os talheres. Todos os estudos europeus indicam que só quando mais avançado o século XVI se enraíza a moda do talher individual, trazido por cada convidado em estojo próprio, característica que aliás assinala uma certa mudança do cerimonial medieval para o renascentista, já que de um modo geral não existe uma diferença declarada entre ambos, mas sim um prolongamento de costumes.<sup>43</sup> Afirmam que o garfo, “adoptado timidamente no início do século XVI, vai muito lentamente penetrando nos meios de corte da Itália do Norte. [...] Em França, na corte, não se começa a utilizar garfos, senão na 2ª metade do século XVI”.<sup>44</sup> É preciso esperar pelo século XVII para que o garfo adopte a forma actual e seja utilizado não mais como um simples “instrumento para picar”, mas como o complemento da faca, com a qual será utilizado em conjunto.<sup>45</sup>

Da obra de Erasmo (1530) – *De civilitate morum puerilium* –, depreende-se que a maior parte das pessoas traz consigo as facas para a refeição. Estas e as colheres eram quase sempre utilizadas em comum. Nem sempre havia uma por pessoa, por isso Erasmo recomenda : “depois de teres provado devolve a colher limpa”. Os garfos que havia ainda eram só para servir.<sup>46</sup>

De acordo com a descrição de um estojo feita no dote de D. Beatriz (e lembramos que se este documento data de 1522 as peças inventariadas têm que

---

<sup>43</sup> Cf. Gourarier, *Tresors sur Table, ob.cit.*, p.149.

<sup>44</sup> *Idem, Arts et manières de table, ob. cit.*, pp.110-111

<sup>45</sup> AA. VV., *Le dressoir du Prince, ob. cit.*, p.16

ser de data anterior), podemos pensar que em Portugal o emprego do talher individual, e sobretudo a utilização do garfo para levar os alimentos à boca, já vigorava. Entre diversos objectos – tesouras, canivete, agulheiro –, esse estojo integrava *hum garfo, e huma peça dalimpar dentes tudo de ouro*. Esta peça *dalimpar dentes* corresponde certamente ao *cure-dents*, francês, objecto que neste país se guardava dentro da *nef*, juntamente com o serviço individual, propriedade do senhor da casa.

Um exemplo de 1537 confirma-nos que em Portugal a utilização do garfo e da faca em conjunto era certa. Em Vila Viçosa, nos aposentos preparados para D. João III, uma das antecâmaras estava “[...] *armada com meza posta, coberta de pano de veludo [...] duas toalhas ahi postas dois garfinhos com suas facas e alguns pratos piquenos tudo de prata e logo junto hua talha de barro nova com seu coberto e pucaro de barro chea de muito fria e singular agoa, cuberta com hua grande toalha, metido tudo em hum alquidar de Alabastro com alguns pucaros de vidro de veneza*”.<sup>47</sup>

### O cerimonial ao modo da Borgonha.

Estudos recentes sobre a etiqueta e cerimonial de corte em Espanha, ao tempo dos Reis Católicos, confirmam que até ao final do século XIV, o modelo medieval francês, inspirado nos fastos do Império Bizantino, foi o que deu origem

---

<sup>46</sup> Norbert Elias, *O Processo civilizacional*, *ob.cit.*, p. 106. Sobre a vida quotidiana e os hábitos comensais não deixe também de se ver a *História da Vida Privada*, vol.2, *Da Europa Feudal ao Renascimento*, Philippe Ariès e Georges Duby (dir.), Edições Afrontamento, 1990.

a quase todos os outros cerimoniais. No entanto, com o abalo e a desordem instalados durante a Guerra dos Cem Anos, “o brilhante e minucioso cerimonial de Borgonha converte-se na inveja de todos os monarcas da Europa.”<sup>48</sup>

Filipe o Bom, Duque de Borgonha, casado em 1430 com a Infanta D. Isabel de Portugal, foi o verdadeiro criador do novo protocolo. Chamado pelo Papa “o príncipe mais poderoso da Cristandade”, intitulou-se a si mesmo o “Grande Duque do Ocidente”, lutando para que os laços de vassalagem que o prendiam ao rei de França e Imperador da Alemanha fossem rompidos. A sua corte, uma das mais faustosas e ricas da Europa, tinha sede em Dijon, enquanto o poderio comercial estabeleceu na Flandres, tinha nos portos de Bruges e de Antuérpia os grandes centralizadores das rotas europeias.<sup>49</sup>

Foi na Borgonha que os ritos religiosos presidentes ao cerimonial comensal, deram lugar a novos códigos dirigidos não mais a Deus, mas ao seu representante na terra: o Príncipe. O Príncipe torna-se, então, o centro de uma cerimónia modelada pela representação teatral.<sup>50</sup> Uma refeição tornada um espectáculo no qual personagens e objectos desempenhavam um papel pré-estabelecido. Um espectáculo de tal modo importante que relevava da magia.

Entre os diversos factores que se encontram na origem de tão rigoroso cerimonial, talvez o mais importante e o mais pragmático seja aquele que se prende com o papel desempenhado pela corte enquanto centro político,

---

<sup>47</sup> *Memórias da Casa de Bragança, doc. cit.*, fl. 117v. (s.n.)

<sup>48</sup> Rafael Dominguez Casas, *Arte y Etiqueta de los Reyes Catolicos*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993, p. 562.

<sup>49</sup> Cf. AA.VV. *Princesas partem, Princesas chegam...D. Isabel de Portugal. Do Paço de Sintra ao Ducado da Borgonha*, Ed. Associação Acordar a História Adormecida, Lisboa, 1991, p. 32

administrativo e judicial do Estado. Filipe o Bom, reunia aos seus Estados da Flandres, Borgonha e Artois, um mosaico de vários territórios, de diferentes línguas e costumes, sobre os quais era preciso estabelecer uma coesão. O melhor mecanismo para isso encontrado foi o da criação dum cerimonial de corte capaz de pôr em paralelo serviços idênticos, prestados por membros da nobreza de diferentes países. Era também necessário rodear o soberano de um ritual capaz de afirmar a sua superioridade perante todos os súbditos, uma vez que o seu poder provinha de Deus: "O Duque era o centro glorificado de toda a máquina cerimonial, que estava orientada a reproduzir no seu Paço a ordem perfeita da Corte Celestial".<sup>51</sup>

Apesar da forma do novo código ascender às primeiras décadas do século XV, o que de facto aconteceu foi que ao longo dos anos cada soberano foi introduzindo novas regras e adaptando o cerimonial aos novos tempos. Carlos, o Temerário, por exemplo, acrescenta elementos que o complicaram ainda mais. A obsessão com que procurava rodear-se da beleza mais suprema, e que levava à criação de uma "cenografia sustentada num luxo asfixiante", era disso um sintoma.<sup>52</sup>

A etiqueta começou a alterar-se depois da sua morte, em 1477. Os desequilíbrios políticos incidiram de forma negativa no cerimonial da corte flamengo-borgonhesa, agora regida por Maximiliano da Áustria. Maximiliano era casado com Maria da Borgonha, o que levou a que a nova etiqueta passasse

---

<sup>50</sup> Cf. AA. VV., *Le dressoir du Prince*, *ob.cit.*, pp. 12 e 13

<sup>51</sup> Dominguez Casas, *ob.cit.*, p.558

<sup>52</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 558

rapidamente para a corte de Viena de Áustria, e daí para a de Paris.<sup>53</sup> É o filho destes, Filipe o Belo, encarregue do poder nos Países Baixos desde 1494, quem, tentando restaurar as posturas do avô, introduz novas alterações. Finalmente o seu filho, Carlos V, com o intuito de aumentar a sua proeminência, leva a cabo as mais profundas alterações. Era também aquele que “mais sabia sobre estas matérias”.<sup>54</sup>

Apesar do cerimonial de Borgonha ter sido sempre o preferido de Carlos V, “durante toda a sua vida respeitou e manteve em funcionamento as cortes dos países por si governados. Em Espanha continuam a existir as cortes castelhana e aragonesa. A sua mulher, a Imperatriz Isabel de Portugal, não dúvidava empregar alguns costumes da cerimónia portuguesa. [...] A este cerimonial da Borgonha ir-se-á unindo uma fusão de elementos procedentes das etiquetas de Castela, Aragão e da velha etiqueta imperial, a qual tinha muitos pontos em comum com a do Vaticano.”<sup>55</sup>

A 1ª vez que em Espanha se teve contacto com o a etiqueta usada na Borgonha foi precisamente em 1497, através do séquito de Margarida da Áustria, que chegou a Castela para casar com o príncipe D. João e trazia a sua Casa organizada ao modo da Borgonha.<sup>56</sup> Quando em Julho de 1502, em Toledo, Filipe, o Belo, aposentado em casa dos marqueses de Moya, oferece um banquete aos Reis Católicos, a *grande novidade* consistiu no facto do ritual usado ter seguido os cânones do cerimonial de Borgonha. O jantar foi servido por

---

<sup>53</sup> AA.VV. *Princesas Partem...*, *ob. cit.*, p 38.

<sup>54</sup> Dominguez Casas, *ob. cit.*, p 562

<sup>55</sup> *Idem, ibidem*, p. 559

membros da alta nobreza, que se ocuparam individualmente de cada uma das pessoas reais; os pratos foram trazidos em solene procissão por funcionários flamengos, e, no aparador, trazido da Flandres, brilhavam as baixelas de ouro e de prata do Arquiduque, adornado com enorme riqueza, o que causou grande estima e admiração aos castelhanos.<sup>57</sup>

Não se conhece uma data certa para a introdução do cerimonial da Borgonha em Portugal, mas desde cedo que existiam boas razões para que estivéssemos a par daquela etiqueta.

O casamento de D. Isabel com Filipe o Bom contribuiu em muito para o estreitamento das relações entre as nações. Para além dos laços políticos e dinásticos, desenvolveram-se bons contactos comerciais entre os dois Estados. Graças à influência que a princesa portuguesa exercia na política borgonhesa, os interesses comerciais portugueses em Bruges foram então fortemente defendidos, suscitando o surto económico da Feitoria.<sup>58</sup>

A influência da Infanta verificou-se também ao nível das artes. “D. Isabel viveu sobretudo em Dijon, onde nasceu seu filho Carlos, o Temerário, em 1433, e onde morreu em 1472. Durante o tempo que aí viveu, a Duquesa esteve rodeada de portugueses nobres, artistas e letrados, contando-se, entre outros, os filhos do Infante D. Pedro e o escritor Vasco Lucena.” O seu gosto pela música parece ter influenciado o grande florescimento musical da Borgonha, onde executantes e compositores se tornaram célebres. Coube também à sua iniciativa mandar

---

<sup>56</sup> Dominguez Casas, *ob. cit.*, p. 558

<sup>57</sup> *Idem, Ibidem*, p. 558

<sup>58</sup> Cf. AA.VV., *Princesas Partem, ob. cit.*, p. 37.

estabelecer por escrito as rigorosas regras de conduta da corte de Borgonha, no célebre tratado *Des Honneurs de la Cour*, redigido por Leonor de Poitiers, filha de D. Isabel de Sousa, dama que de Portugal consigo partiu para a Borgonha.<sup>59</sup> É natural que este livro tenha circulado pelas cortes europeias, tal como não é improvável que Portugal fosse um dos seus primeiros destinatários.

Aquilo que Garcia de Resende diz sobre a etiqueta da casa de D. João II leva a crer que esse cerimonial era já aí conhecido, e talvez até parcialmente adaptado aos cânones nacionais. As observações sobre as honras e cortesias empregues na recepção oferecida ao príncipe da Guiné, em 1487, são reveladoras. Conta o cronista que Bemohi :

*"[...] foy dous dias ver comer el Rey, que pera isso se vestio ricamente, e a sala armada de rica tapeçaria, e com dorsel de brocado, e muyta, e muy rica prata, e seus officiaes mores com reis darmas, e porteiros de maça, e muytos ministros, e danças, trombetas, e atabales, **tudo feyto em grande perfeição, porque el Rey nas cousas que tocavam a seu estado era sobre todos muy cerimonial, e perfeito.**"*<sup>60</sup>

Também a maneira como neste reinado se decoravam as salas de banquete, com a mesa principal colocada sobre um alto estrado, com balaustradas dividindo as zonas, com copas, doceis e baldaquinos, já correspondia a um cenário próprio da etiqueta imperial.<sup>61</sup> Inclusivé, as palavras empregues por Resende para descrever a sala armada no casamento de D. Afonso, deixam entrever um procedimento pouco usual entre nós. Logo no início

---

<sup>59</sup> *Idem*, pp. 38-39

<sup>60</sup> Resende, "De como Bemohi veyo a estes Reynos, e foy feito Christão, e de sua morte", *ob. cit.*, p. 116. (s.n.)

do texto o cronista refere tal decoração ser "[...] *cousa noua, que parecia muyto bem polla diferença que tinha*"; também a copa era armada como nunca antes se vira - "*ha maior que nunca vi*".<sup>62</sup> Tudo "*era cousa espantosa e de grande marauilha*", tudo correspondia ao cerimonial adequado a um imperador.

Os regimentos dos oficiais da casa de D. Teodósio I, cuja redacção se baliza entre 1532, ano em que D. Teodósio ascende ao ducado, e 1563, ano da sua morte, são dois excelentes testemunhos de como se exercia a etiqueta entre a mais alta nobreza.<sup>63</sup> De um comentário expresso no título do *Copeiro pequeno*, que refere que este oficial já cumpria as mesmas funções ao tempo do duque D. Jaime, deduz-se que esta etiqueta já vigorava anteriormente. Por isso, apesar de não termos exemplos directos para o período manuelino, tudo indica que desde D. João II até então se tenha dado um prolongamento do cerimonial em vigor, tendo-se ao longo do reinado de D. Manuel procedido à introdução/adaptação de novos costumes.

Obviamente que o cerimonial do ducado brigantino era o exercido na casa real, ainda que com as variantes necessárias e próprias a um maior distanciamento e enaltecimento que a superioridade da personagem real exigia. Quando no casamento do Infante D. Duarte, o duque D. Teodósio I determina que o serviço de mesa seja feito *a todos realmente*, quer dizer que devia ser feito à maneira real. Porque as regras "como neste Reino se costuma fazer a EIRej, nas

---

<sup>61</sup> Vidé Krista de Jonge, *ob. cit.*, p. 90.

<sup>62</sup> Resende, *ob. cit.*, p.162 (s.n.).

<sup>63</sup> A. Caetano de Sousa. "O modo dos Officiaes do Duque Dom Theodosio I" e "Eticheta, que se praticava em Casa do Duque de Bragança Dom Theodosio I.", *Provas, ob.cit.*, tomo IV.

festas principaes, com todos os officiaes mores e pequenos”<sup>64</sup>, não se permitiam estender a todos os membros da nobreza, a não ser por consentimento ou presença do rei.

Mas uma vez entrado em Portugal, esse cerimonial não foi adoptado na integra, procedeu-se antes ao seu ajustamento aos costumes pelos quais antes nos regíamos. Quando em 1531 o embaixador de Portugal na corte imperial de Bruxelas, D. Pedro de Mascarenhas, recebe a notícia do nascimento de um herdeiro do trono de Portugal, oferece aos imperadores Carlos V e mulher uma festa que durou três dias. Já então o banquete se revestiu de uma ostentação tipicamente ao modo da Borgonha, mas os pratos servidos reflectiam toda a riqueza exótica do Império português. O programa da festa foi concebido de maneira a que nele participassem tradições de vários países da Europa, danças e teatros, entre os quais a encenação da peça satírica de Gil Vicente *Jubileu de Amor*. Apesar de tudo, a organização do banquete correspondia à etiqueta imperial, fundada sobre a da casa de Borgonha.<sup>65</sup> A reunião de costumes de nacionalidades distintas era, portanto, concebida.

Também no diário das festas de casamento de D. Maria e Alexandre Farnese, é frisada a mistura de influências entre as cortes portuguesa e flamenga. O facto do serviço ter sido feito à moda da Flandres foi algo destacado da rotina :

“[...] levantaram um edificio de madeira, similhando um palacio todo elle ornado de riquissimas tapeçarias de ouro, prata e sêda, dentro

---

<sup>64</sup> *Idem*, p. 66

<sup>65</sup> Krista de Jonge “Rencontres portugaises. L'Art de la fête au Portugal et au Pays-Bas méridionaux au XVIe et au début du XVIIe siècle.”, *Portugal et Flandre*, Europália, Belgique, 1991, pp. 86-88

*do qual, á moda de Flandres, serviram um soberbo banquete, onde, entre outras cousas raras, se via uma grande quantidade de toalhas magnificamente bordadas com figuras e personagens da historia antiga, sendo certo que em muitas das mais ricas casas não existem eguaes serviços de toalhas, guardanapos e tapeçarias, completando um tal aparato uma orchestra, como diviana, composta de musicos e cantores flamengos, sendo servidos ao modo da Flandres todos os convidados, e outra muitas pessoas que se apresentaram.”*<sup>66</sup>

De qualquer modo, quer em Lisboa, quer na recepção dias mais tarde oferecida em Bruxelas, ambas as festas integraram costumes dos dois países, causando admiração as riquezas portuguesas provenientes do Oriente.<sup>67</sup>

Outra especificidade da corte portuguesa era o facto de se realizarem banquetes para homens e mulheres em salas separadas. Frequentemente os documentos assinalam dois jantares à parte: um nos aposentos da rainha, outro nos do rei. As palavras do italiano Francesco de' Marchi são disso muito ilustrativas:

*“Nesta mesma noute, em outro aposento do palacio real deu tambem a Rainha um solemnissimo banquete, não menos pomposo do que o do Rei, no qual tambem havia uma grande porção de baixella dourada, [...] sendo o banquete servido pellos cavalleiros e fidalgos do Reino, os quaes traziam os pratos com as viandas até á porta do aposento, onde estavam as damas da Rainha, que ahi recebiam os pratos das mãos dos dictos cavalleiros, e iam servi-los dentro á mesa da Rainha e da Princeza, e isto porque, desde muito tempo, é costume prohibir-se a entrada dos homens no mesmo aposento em que estão as damas. Ao banquete assistiu sómente a Rainha, S.A. a Princeza, a Infanta D. Maria, filha do fallecido Rei D. Manuel e da Rainha D. Leonor, e a Infanta D. Isabel, pois que igualmente não é costume que senhora alguma, por grande que*

---

<sup>66</sup> A. Fernandes Tomás, *ob. cit.*, pp. 56-57. (s.n.)

<sup>67</sup> Cf. K. de Jonge, *ob. cit.*, pp. 88-91

*seja, coma à mesa ou se sente em local onde esteja o Rei ou a Rainha.*"<sup>68</sup>

Quando Dominguez Casas afirma que a própria D. Isabel mantivera na corte de Carlos V costumes portugueses, refere-se precisamente ao facto de se servir "[...] *ao estilo de Portugal*, a saber: estão pegadas à mesa três damas e postas de redor; uma que corta e as duas que servem; de maneira que a comida trazem os homens, e a servem as damas."<sup>69</sup>

Na descrição das festas do casamento do Infante D. Duarte (1537), foi exactamente este o procedimento seguido. No texto de 1603 relativo às festas de casamento do duque D. Teodósio II, já se sentam lado a lado homens e mulheres, do que talvez se possa depreender que o costume se foi desvanecendo no final do século XVI.

Um dos grandes objectivos que presidiu à formulação do cerimonial borgonhês foi justamente a criação de um código exclusivo à personagem no vértice da hierarquia social, aquela que por presumíveis direitos divinos se encontrava acima de todos os súbditos. Mais uma vez partilhamos as observações de Dominguez Casas quando afirma que a essência da etiqueta de Borgonha tratava "de envolver o Soberano numa atmosfera quase divina para assim aumentar a sua 'majestade', a sua distância, em relação àqueles por si

---

<sup>68</sup> Fernandes Tomás, *ob. cit.*, pp. 55-56 (s.n.).

<sup>69</sup> Dominguez Casas, *ob. cit.*, p. 629 - nota 80; citado por Frei Antonio de Guevara, "*Epistolas familiares*", 1529.

governados.” A rigorosa precisão com que era cumprida elevava a figura do Soberano aos limites semidivinos.<sup>70</sup>

É por isso muito provável que em Portugal esse código tenha já impressionado D. João II, e que no reinado manuelino a sua adopção se tenha processado dum modo sistemático. Numa sociedade extremamente hierarquizada, o exercício de um protocolo complexo e rigoroso, próprio de um Imperador, deve ter constado das medidas de centralização do poder e de reestruturação nobiliárquica por D. Manuel levadas a cabo, monarca que justamente se tinha por grande imperador da cristandade ocidental e cujo poder real presumia de direito divino.

E é a própria arte da ourivesaria nacional – cuja produção inferimos corolária de uma etiqueta cortesã – que ao presente se revela como fiel testemunho da adesão a um protocolo imperial, partilhado por diferentes cortes europeias. Seja como objecto de colecção, seja como peças intervenientes nas «artes da mesa», a produção das salvas e dos gomis de iconografia narrativa, atesta a anuência do Portugal de Quinhentos a um cerimonial conveniente à afirmação da intangibilidade régia.

---

<sup>70</sup> Dominguez Casas, *ob. cit.*, p. 558 e 562

## **PARTE II**

**OS PROGRAMAS  
ICONOGRÁFICOS**



## CAPÍTULO 4

### A COMPOSIÇÃO E O JOGO DE FORMAS : CRITÉRIOS CLASSIFICATIVOS.

Neste trabalho são inventariados 92 salvas e 6 gomis. Para além deles, e por não possuímos elementos que permitam ir além da mera referência, informaremos (apenas) da existência de outras salvas.

À sua organização e classificação sobrepôs-se, acima de qualquer outro, o critério temático: a iconografia. Quando a ausência de marcação das obras, sobretudo em épocas tão recuadas, se revela um dos principais obstáculos à sua identificação, impossibilitando uma filiação em parâmetros básicos como sejam o autor, o ano, a escola, o estilo, etc., resta-nos a sua leitura como o melhor dos documentos, enquanto testemunho histórico primordial.

#### **As marcas.**

Para os séculos XV e XVI conhecem-se dois tipos de *marcas de cidade*: a de Lisboa, representada por uma caravela – de início com dois corvos, depois sem eles – dentro de um perímetro específico; e a do Porto, identificada por um P gótico também dentro de uma orla. Para além destas, chamadas *contrastes* ou marcas de garantia, existem ainda as *marcas do ourives* e/ou dos *juízes do ofício* – geralmente as iniciais do seu nome e apelido dentro de uma divisa de

contorno variado.<sup>1</sup> Certas inscrições ou iniciais, não identificáveis, considera-se a hipótese de tratar-se de marcas de posse.

Os ourives de Lisboa, por temerem ser injustamente acusados pelo mal que os parceiros estrangeiros praticavam na capital, acusados de lavrar ouro e prata falsificados, apresentam a D. Afonso V uma petição que em 1457 era confirmada: é doravante proibido lavrar-se ouro inferior a 17 quilates, e prata de menos de 11 dinheiros (toque da prata). Da impossibilidade de distinção dos trabalhos se infere que àquela data as peças ainda não eram marcadas, pelo menos por obrigatoriedade.

Passados três anos, agindo de novo em prol do bom nome da cidade e da justa fama das suas obras, os ourives da prata de Lisboa invocam ao rei a urgência da existência de marcas estabelecidas. Entre as várias disposições régias daí resultantes, ficou legislado que todo o ourives que lavrasse taças novas era obrigado a pôr nelas vasas e a marca da cidade, sob a pena máxima de poder ser preso e perder o ofício; também sobre as peças velhas, compradas para novos trabalhos, era obrigatória a imposição da marca da cidade quando o teor da sua prata correspondia ao toque estabelecido. A partir de então os trabalhos passam a ser submetidos ao juízo de um vedor, oficial camarário, que fiscaliza o cumprimento das regras, autoriza e confirma o puncionamento da obra.<sup>2</sup>

Todas estas medidas levam a crer que, pelo menos desde 1460, seria obrigatória a marcação de peças. Todavia, tal não se verifica. Afirmam Santos e

---

<sup>1</sup> F. Moitinho de Almeida, *Marcas de pratas portuguesas e brasileiras (Século XV a 1887)*, INCM, Lisboa, 1995.

Quilhó que a ausência de marcas se justifica porquanto as encomendas régias e as de grandes prelados não necessitavam da garantia do ensaiador <sup>3</sup> : era apenas obrigatório que essas peças fossem distintas pela sua inicial ou armas. O que faz sentido.

Em 1472, quando aos ourives é imputada a responsabilidade da sobrevalia da prata e do ouro, devido ao alto valor da mão-de-obra especializada em dourar e lavar *cardos bastiões e outros labores*, ordena-se que daí em diante os ourives deixem de lavar e dourar a prata própria que comercializam, e que a passem a lavar *branca e chaã, ou com alguia pouqua obra sem algũ douramento*, sendo a venda da lavrada proibida acima dos 1.820 reis o marco (1 marco = 229,5 gr.). As peças que já se encontrassem realizadas podiam ser vendidas por preço livre somente até ao final daquele ano. Daí por diante só lhes era permitido dourar prata sob encomenda privada e desde que a recebessem do encomendante, a quem entregavam a obra depois de concluída, diante de um escrivão da Câmara, e na qual eram obrigados a *pôr devisa, armas ou o nome do dono da prata, para que não trabalhassem na [prata] que lhes pertencesse dizendo que lh'a mandavam outras pessoas lavar*.<sup>4</sup> Ressalvada a margem de fuga possível (pois havia como contornar a ordenação), a lavrança de prata lavrada e dourada fica algo confinada à encomenda de particulares, vindo corroborar a ideia das salvas em análise serem objecto de um comércio em circuito fechado.

---

<sup>2</sup> Gama Barros, *ob.cit.*, pp. 255-260

<sup>3</sup> R. Santos e I. Quilhó, *ob. cit.*, 1974, p. 229

<sup>4</sup> Gama Barros, *ob.cit.*, pp. 262-263

Mas, para além das medidas dimanadas da Coroa, existiam as disposições municipais, e a partir delas descobriu António Cruz que ao abrir do século XV já no Porto se *marcava* e *afinava* a prata!<sup>5</sup> Este autor, ao analisar o segundo volume dos *Livros das Vereações* da Câmara do Porto, deu conta da existência de um novo *Regimento* da cidade apresentado à Câmara em 30 de Dezembro de 1401, e posto em prática logo no início de 1402. Nele se ordenava aos ourives “Que não vendam prata nenhuma nem ponham à porta des que fôr lavrada, até que não seja *afinada* e *marcada* por Gonçalo Esteves, ourives, a quem deram carrego para o fazer. [...]”. Embora, até prova em contrário, não se possa garantir se estas foram operações nascidas da iniciativa camarária ou de um cumprimento da disposição régia, tudo aponta para a primeira circunstância. Mais do que nos trabalhos em metal, para salvaguardar a qualidade da manufactura dos seus produtos, a Câmara do Porto impunha, na mesma data, a qualquer outro mesteiral, “a aposição de um sinal próprio ou *marca*, através de um punção”, punção este que, no caso da ourivesaria, veio a ser mantido por tempos fora. Foi portanto no Porto que nasceu o *contraste* da prata, a sua marca de garantia.<sup>6</sup>

A análise de algumas ordenações da Câmara de Lisboa da 1ª metade de Quatrocentos, ainda que não sejam conclusivas, apontam, segundo o mesmo autor, para que na capital tivessem ocorrido medidas semelhantes, no entanto é pelas ordenações afonsinas que o nosso conhecimento continua, até hoje, a

---

<sup>5</sup> António Cruz, “A Marca da cidade do Porto é o mais antigo Contraste de Ourivesaria de Portugal”, *O Tripeiro*, Nov-Dez, 1984, pp. 354-362

melhor pautar-se. Outros documentos forçosamente existiram: ainda por descobrir, ou na realidade perdidos por instâncias da tradicional anexação das corporações mesteirais a edifícios hoje desaparecidos, de que o Hospital de Todos-os-Santos é o maior exemplo.

Algumas salvas estão hoje marcadas com os punções de Lisboa e do Porto, é um facto. Acontece que esta questão das marcas é muito problemática porque os punções de uma cidade ou de um ourives, para os séculos XV e XVI, não são efectivamente conhecidos para além das peças, pois, não existem registos de contrastarias! Logo, a data que se atribui a um punção é aquela que se julga ser a da peça. Ou seja **uma peça baliza o punção** e não o contrário. Por sua vez, são muito poucas as peças marcadas e, o que normalmente se faz é datar-se as peças sem punção, pela mesma época de outras semelhantes, com punção. A questão complica-se ainda mais quando conhecemos peças de grande similitude – o que nos levaria a julgá-las do mesmo período –, contudo marcadas com punções a que se atribuíram datas distintas. É realmente um ciclo de difícil contorno; ainda mais complicado porquanto não podemos ignorar completamente a sua existência: os punções terão que ser tidos em conta, é certo, o que faremos com as necessárias reservas.

Por isso, o critério que acabámos por considerar mais seguro para o agrupamento das peças entre si, de algum modo criando séries atravessadas por constantes, foi o temático e o do seu estilo compositivo, o que simultaneamente nos induz à época de execução.

---

<sup>6</sup> António Cruz vem deste modo antecipar as conclusões de Reinaldo dos Santos que considerava a mais antiga das marcas do Porto ter sido usada na segunda metade do século

Em boa verdade pareceu-nos falível basearmo-nos em datas atribuídas talvez um pouco aleatoriamente. Lembramos tratar-se de atribuições assentes em raciocínios analógicos nem sempre revelados os mais correctos, bem como o facto de lidarmos com metodologias de análise já com alguns anos de história. Para todos os efeitos, as fronteiras cronológicas em que nos movemos não são muito rígidas, ou muito distantes entre si. As peças marcadas são tradicionalmente datadas pelas balizas genéricas de finais do século XV, sua transição, ou primeira metade do século XVI, apontando alguns exemplares para um trabalho já provável do meado de Quinhentos, mas estes de datação mais segura.

#### **Composição e formas.**

A estrutura de uma salva é essencialmente esta: um prato de duas ou três faixas concêntricas desenvolvidas em crescente a partir de um medalhão central. São em menor número aquelas cujo prato se compõe de uma só banda com medalhão ao centro. Por vezes este centro, junto com a estreita faixa imediata, sobreleva-se de um modo acentuado, fazendo com que a faixa central resulte côncava, face à externa alteada pelo centro. Ocorre também, no caso das salvas só com duas bandas, existir uma barra cavada, estreita e lisa, entre o centro bastante proeminente e a faixa externa. Sugere uma imagem: a de vermos correr para si o líquido vertido na prova ou na lavagem das mãos.

O diâmetro destas peças varia entre os 20 e os 58 cm, e a altura entre os 3 e os 7 cm. Têm portanto um pé muito baixo. Estas dimensões só contabilizam

a peça original: não atribuímos qualquer importância aos elementos estruturais que não são da época, às dezenas de pés e de orlas que no século XVIII foram acrescentados e que destituíram a peça da sua originalidade. O mesmo é válido para o campo analítico.

Existem dois tipos formais de salvas. Um constitui-se por uma composição em ciclo contínuo, na qual a narrativa pode, ou não, ter um princípio e um fim demarcados. O segundo por uma composição em quadros sectoriados, à imagem perfeita de uma banda-desenhada. Aqui as pequeninas cenas são compartimentadas por entre diversos tipos de colunas – torsas, clássicas, fitomórficas, etc. –, ou em alternância com elementos decorativos repetidos em intervalos constantes. Podem não apresentar uma leitura sequenciada entre si, no que se afirmam perfeitos ideogramas.

O centro de uma salva é um elemento amovível, razão pela qual muitas vezes já não é o original. Normalmente, era nele que se figurava o escudo de armas ou o moto do seu proprietário. Temas tão particulares fizeram com que ao longo dos anos fossem sendo substituídos em função de um novo senhorio e das armas que aí se queriam ver representadas. A perda da aliança entre a marca de posse e a história figurada, arrastou naturalmente consigo um mais fácil discernimento e a identificação dos momentos retratados, bem como o vislumbre do perfil do encomendante.

Hoje são raros os centros em esmaltes incisos, embora esta seja a decoração mais conforme à original; apresentam-se também em trabalho cinzelado e relevado, de um modo idêntico ao resto do prato. Neste caso, para

além dos brasões de família, de época e posteriores, podem aí ver-se representados vários outros temas: cardos e alcachofras (em maioria), cavaleiros, monogramas, bustos, etc. São muito poucos os que se encontram lisos, o que não significa que tenham sido retirados: nos inventários coevos há peças que assim se descrevem. No caso das salvas que salvaguardaram os esmaltes de origem, neles figuram temas geométricos e temas religiosos, sendo significativo salientar que estes últimos só existem em peças saídas de Portugal.<sup>7</sup> As que ficaram entre nós parecem ser aquelas que mais descaracterizadas foram.

### **Grupos criados.**

Dentro de cada grupo organizámos as peças privilegiando sempre as afinidades iconográficas. Uma salva atribuída (por via das suas marcas) ao final do século XV pode vir seguida de outra da 1ª metade do século XVI no caso de terem signos comuns, independentemente de a ela esta se seguir outra dita do final do século XV. Salientamos que uma "atribuição" é válida por suposição. Mas, apesar de tudo, em raras exceções alterámos as datas até hoje atribuídas às peças sem punção; actualizámos apenas as que perante um número suficiente de exemplares se nos revelaram atribuições indevidas.

Chegámos, então, à formação de nove grupos temáticos e compositivos, que passamos a explicar:

---

<sup>7</sup> Vejam-se as salvas da colecção do Victoria & Albert Museum de Londres - n<sup>os</sup> III.23 a 25, no Apêndice, e as que integravam os bens do Infante D. Duarte, referidas na pp. 14-15 deste

**Grupo I – Salvas I.1 a I.7****(7 peças)**

É um grupo sem figuração humana e animal, com composições que julgamos muito características do tardo-gótico: pregueados, elementos arquitectónicos, ogivas, folhagem de cardos e alcachofras.

À excepção de duas que não têm marcas (I.6 e I.7), todas as salvas têm punções atribuídos à segunda metade do século XV ou de transição para o XVI.

**Grupo II – Salvas II.8 a II.21****(14 peças)**

Conjunto de catorze salvas que designamos de temas geométricos: a decoração em pirâmides – *bicos e diamantes* –, gomos e círculos, reveste quase todo o seu prato. A figura humana é rara (apenas em 3 peças – II.7, II.8 e II.11) e restringe-se ao medalhão; a iconografia animal e vegetal quando passa para além do centro, não ultrapassa a estreita banda imediata.

Só seis têm marcas datadas da 2ª metade ou finais do século XV, e da 1ª metade do século XVI. As outras balizam-se por idêntica cronologia.

**Grupo III – Salvas III.22 a III.25****(4 peças)**

É um grupo intermédio. Conta apenas com quatro salvas cuja temática pode ter dado origem às peças dos grupos seguintes. Têm todas um trabalho de formas muito ingénuas. O fundo é preenchido por galhos e pequenas folhas, nascidos de um só tronco de árvore; sobre eles desenrola-se um encadeamento

---

trabalho.

e afrontamento de *bastiões*: animais, fantásticos ou não, e selvagens ou mascarados.

Só uma tem marcas de Lisboa: duas de ourives atribuídas ao último quartel do século XV, e uma terceira de contraste da prata dita já do século XVI, o que achamos duvidoso, poder-se-á tratar de uma marca posterior. Cremos, inclusivé, que poderiam balizar-se as duas primeiras marcas de ourives por datas recuadas, provavelmente muito próximas do meado de Quatrocentos, de quando a morfologia destas peças deve datar.

**Grupo IV – Salvas IV.26 a IV.32**

**(7 peças)**

Grupo formado por sete salvas de tema perfeitamente idêntico, apenas com pequenas diferenças no modo de representação: seis pares de sagitários/centauros e selvagens – neste caso homens mascarados, e não o selvagem natural – em cortejo alegórico. Só numa (IV.26) é que figuram sete pares. O fundo é coberto de ramos, parras e cachos de uvas, bem como de pássaros, cães e/ou raposas suspensos no ar. Um tronco de árvore, germinador, é comum a todas – constante já do grupo anterior.

Nenhuma é marcada. Julgamos serem da 1ª metade do século XVI, embora um estudo recente alvitre serem já de finais desta centúria.<sup>8</sup>

**Grupo V – Salvas V.33 a V.48****(16 peças)**

Neste núcleo incluímos todas as salvas que se caracterizam por uma composição em ciclo contínuo, com o fundo do prato revestido por grandes folhas de cardo e de acanto, e alcachofras – tema repetido na maioria dos centros. Por entre tal "floresta" desenrolam-se combates entre seres humanos, homens selvagens, animais exóticos e fantásticos. Uma circunstância que caracteriza este grupo de dezasseis salvas é a sua acção decorrer sempre em ambiente rural: não existem signos indiciadores do meio urbano, a não ser um número reduzido de personagens (neste caso externas) que dele podem ter vindo, de que são exemplo os homens com armaduras.

Apenas seis apresentam punções ditos da 2ª metade e finais do século XV; duas outras têm umas marcas não identificáveis que podem tratar-se duma marca de posse. Datam-se as restantes pelas primeiras e por uma época de transição para o século XVI, ou já da 1ª metade deste.

**Grupo VI – Salvas VI.49 a VI.67****(19 peças)**

É um núcleo de temática variada que continua a desenvolver-se sempre em ciclo contínuo. São dezanove salvas com narrativas históricas – batalhas contra turcos e muçulmanos, cercos de cidade ... –, episódios bíblicos e

---

<sup>8</sup> *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. A colecção de ourivesaria, 1º vol., Do Românico ao Manuelino*, IPM/SEC, 1995, p. 146

mitológicos, alegorias aos Pecados e Virtudes, composições de grotescos, entradas imperiais, cenas de tritões e nereides, etc.

Só quatro são marcadas: duas com marcas de posse não identificadas; uma com punções datados da 1ª metade do século XVI, e a última com um punção (GF) atribuível a um ourives, ou juiz de ofício, citado em 1471. Exceptuando esta, datam-se todas pela 1ª metade do século XVI, e algumas por anos próximos do seu meado.

**Grupo VII – Peças VII.68 a VII.85**

**(18 peças)**

Neste conjunto agrupámos as dezoito salvas que apresentam uma composição dividida por colunas, com as cenas compartimentadas em sectores. Esta característica não revela uma maior modernidade em relação ao grupo anterior, pois paralelamente foram sendo mantidos diversos estilos compositivos. Os temas são os mesmos do grupo anterior.

Só uma apresenta marcas consideradas da 1ª metade do século XVI, cronologia em que se enquadram as restantes; duas têm marcas de posse (?) não identificadas.

**Grupo VIII – Salvas VIII.86 a VIII.92**

**(7 peças)**

Reune as sete salvas com uma decoração distinta das anteriores, bastante linear e despojada, apresentando algumas barras lisas. Nas bandas relevadas figura iconografia ao *romano*: enrolados vegetalistas, *putti*,

candelabros e taças, temas mitológicos, etc. Tratam-se de tipologias que se aproximam de meados do século XVI, ou já consideradas da 2ª metade.

Duas têm punções portuguesas considerados da 1ª metade do XVI; outra têm uma marca não identificada – de posse ?

#### Grupo IX – Gomis IX.93 a IX.98

(6 peças)

Na incerteza destes seis gomis formarem de facto um par com as salvas a que por tradição são associados, optámos por os destacar do seu conjunto. O primeiro é o único com decoração totalmente conforme ao gosto *moderno*, todo revestido de cardos; os dois seguintes têm uma gramática de transição, conjugando temática tardo-gótica e *ao romano*, esta última é exclusiva nos restantes.

São todos datáveis da 1ª metade do século XVI, e só dois apresentam uma marca de posse (?) não identificável.

#### Localização das peças reunidas.

#### Portugal (total 63)

##### a) Museus e instituições oficiais (total 48)

- Casa Museu Guerra Junqueiro, Porto: 1 salva = **I.3**
- Fundação Medeiros e Almeida, Lisboa: 2 salvas = **VI.59; VII.83**
- Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa: 5 salvas = **II.10, 11; IV.29, 30; VIII.91**

- Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa: 6 salvas = **I.6; IV.28; V.45, 46; VI.64; VII.80.**
- Museu N. Machado de Castro, Coimbra: 1 salva + 1 gomil = **VI.58; IX.95**
- Museu Quinta das Cruzes, Funchal: 1 salva = **VII.81**
- Museu Nacional Soares dos Reis, Porto: 1 salva = **IV.27**
- Museu de Lamego, Lamego: 2 salvas = **II.8 e 9**
- Museu Municipal de Viana do Castelo, V. do Castelo: 1 salva = **VIII.90**
- Museu do Tesouro da Sé de Lisboa, Lisboa: 1 salva = **IV.31**
- Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa: 23 salvas + 3 gomis = **II.15; IV.26; V.33, 38; VI.50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 60, 61; VII. 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78; VIII. 89; IX. 93, 96, 97**

**b) Colecções particulares (total 15)**

- Ourivesaria Baptista (Lisboa): 1 salva = **I.5**
- Col. Álvares Ribeiro (Porto)<sup>9</sup>: 1 salva = **V.35**
- Colecção Particular<sup>10</sup>: 1 salva = **II.18**
- Colecção Particular<sup>11</sup>: 1 salva = **I.4**
- Col. Guimarães Carvalho<sup>12</sup> (Lisboa): 1 salva = **V.40**
- Colecção Particular<sup>13</sup>: 1 salva = **VI.9**
- Col. Amaral Cabral (Estoril): 2 salvas = **I.1, 2**
- Col. Falcão Trigoso (Lisboa)<sup>14</sup>: 4 salvas = **II.21; III.22; V.41; VI.65**
- Col. Ernesto Vilhena (Lisboa)<sup>15</sup>: 2 salvas = **V.42; VIII.92**

<sup>9</sup> Salva apresentada in Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol II, 1960, p.43. Não sabemos se ainda se manterá nesta colecção.

<sup>10</sup> Salva da antiga colecção Burmester Martins (Porto). Vidé Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol I, 1960, fig. 112. Sabemos que já foi vendida

<sup>11</sup> Salva que pertenceu à colecção da família Palha (Vila-Franca). Vidé Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol II, 1960, p. 30. Sabemos que já foi vendida

<sup>12</sup> Ainda fará parte desta colecção? Em 1960 foi apresentada por Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol I, fig. 42

<sup>13</sup> Da antiga colecção de Eduardo Malta. Vidé Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol I, 1960, fig. 108. Sabemos que já foi vendida.

<sup>14</sup> Ainda farão parte desta colecção ? Em 1960 são apresentadas por Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol II, fig. 118 a 121

- Col. José Lico: 1 salva = **VII.79**

### **Estrangeiro (total 35)**

- Art Institute of Chicago, Chicago: 1 salva = **II.14**
- Ashmolean Museum, Oxford : 1 salva = **V.37**
- British Museum, Londres: 2 salvas = **II.32; IV.32**
- Catedral de Sevilha, Tesouro, Sevilha: 1 gomil = **IX.94**
- Honolulu Academy of Arts, Hawai: 1 salva = **VII.82**
- Igreja Paroquial Womburn, Inglaterra: 1 salva = **I.7**
- Kunsthistorisches Museum, Viena: 1 salva = **VII.73**
- Metropolitan Museum, Nova Iorque: 7 salvas = **V.39, 44, 48; VI.62; VII.72, 84, 85**
- Museu Lázaro Galdiano, Madrid: 1 salva = **V.43**
- Rijksmuseum, Amsterdão: 1 salva + 1 gomil = **VIII.87; IX.98**
- Royal Ontario Museum, Toronto: 1 salva = **II.12**
- Wallace Collection, Londres: 1 salva = **II.20**
- Victoria & Albert Museum, Londres (V&A) : 15 salvas = **II.16, 17, 19; III.23, 24, 25; V. 34, 36, 47; VI.53, 63, 66, 67; VIII. 86, 88.**

---

<sup>15</sup> Ainda farão parte desta colecção ? Em 1960 são apresentadas por Santos e Quilhó, *ob.cit.*, vol II, fig. 131 e 138.



## CAPÍTULO 5

**A IDEOLOGIA DAS FORMAS E O PODER DA IMAGEM:  
UMA ESTÉTICA ENTRE O MODERNO E O ROMANO.**

Panofsky um dia afirmou que "[...] numa obra de arte, a 'forma' não pode ser separada do seu 'conteúdo': a distribuição da cor, a das linhas, da luz e da sombra, dos volumes e dos planos – não importa quão agradável possa resultar como espectáculo visual – *tem também de ser compreendida como suporte de um significado mais do que visual*".<sup>1</sup> Segundo o autor, o verdadeiro sentido da imagem só se alcança se alargarmos o seu estudo ao campo iconológico, para o que é obrigatório passar do estudo das formas ao estudo do tema; atender ao conteúdo cultural da obra e à sua inserção nos quadros culturais da época; compreender o processo de estruturação da imagem partindo da reunião do maior número de documentos possíveis relacionados com o tema que essa imagem pretende representar: ou seja, tratar dos significados.<sup>2</sup>

A análise iconográfica das nossas salvas vem comprovar não nos encontrarmos perante meros artefactos de superior qualidade artística – seja no sentido técnico seja no da precoce introdução estilística e gramatical –, mas antes de obras denunciadoras de uma imagem do país, reflectoras da sociedade e da suprema realeza. Enquanto objecto figurativo e fenómeno

---

<sup>1</sup> Panofsky, "A 'alegoria da prudência' de Ticiano: um post scriptum", in *O Significado nas Artes Visuais*, Ed. Presença, Lisboa, 1989. p.109 (s. n.)



cultural, são peças onde se projectavam imagens e ideias que se queriam dar a ver, que se queriam divulgadas e assimiladas, eternizadas.

Este espelho que nos é dado observar é o de um país com uma concepção medieval do poder real. Um poder que D. Manuel pretendia de origem divina e que tentava promover como dado natural e adquirido. A cultura era justamente um dos meios que o monarca melhor reconhecia como bom instrumento de centralização do poder, pelo que se justificava a máxima utilidade da obra de arte: fazendo sujeitar as formas ao conteúdo, os modelos estéticos manuelinos impunham-se como valores de ordem ideológica. O papel desempenhado pelo tema era fundamental e a escolha das imagens era acima de tudo determinada pela mensagem pretendida transmitir. Da carga simbólica implícita, cuja expressão se pretendia iconografada, dependia a sua selecção.

Mantínhamo-nos portanto na mais pura tradição medieval, de acordo com a qual os signos figurativos surgiam não tanto a partir da descrição do real mas, sobretudo, como testemunho de um sistema mental. Longe de se trabalharem os valores plásticos da obra de arte, constituíam-se sistemas de signos exemplificativos dos valores sociais comuns.<sup>3</sup>

O nosso ponto de partida situa-se no entender estes objectos como uma banda-desenhada do espírito e acontecimentos coevos. Destacamos a ideia de se tratarem de encomendas de corte, simultaneamente reveladoras dessa corte; de obras encomendadas por uma elite cultural que nelas fazia projectar o meio ambiente envolvente, físico e espiritual.

---

<sup>2</sup> E. Panofsky, *Estudos de Iconologia*, Estampa, Lisboa, 1995, pp.19-28

Na nossa opinião a partir do reinado manuelino a ourivesaria civil passa a ser aproveitada como espaço de informação e de propaganda. Para além de manter a temática anteriormente em voga – geométrica e naturalista –, isolada ou em conjunto com iconografia totalmente nova, o que nela acima de tudo se começa a representar são composições narrativas que deixam vislumbrar o imaginário de uma sociedade.

A nova proposta de utilização de estruturas narrativas na representação do espaço vivencial assentava em ideais morais e de homenagem, em aspirações sociais. Começa então a querer-se perpétuar feitos históricos gloriosos, a revelar-se aquilo que para muitos era ignorado ou desconhecido – a cultura livresca, o exótico, o maravilhoso –, ou tão simplesmente uma pedagogia evangélica e catequisadora.

Para a dignificação da História nacional surgem agora os relatos de conquistas e batalhas no continente africano, ilustrados minuciosamente através da representação de diferentes tipos de luta, de armaduras, armas, peças de artilharia, fortificações – muralhas, castelos, ... –, tendas de campanha, etc.

No âmbito dos acontecimentos históricos inseridos nos grandes Descobrimientos, seleccionam-se os temas exóticos do indígena, da fauna e da flora ultramarinas.

Numa acção moralizadora, as inúmeras e quase sempre presentes cenas de confronto entre a virtude e o pecado, o bem e o mal, o racional e o irracional,

---

3 Cf. P. Francastel, *Études de Sociologie de l'Art*, Denöel/Gouthier, Paris, 1970, pp. 68 e 75.

expressas nos quadros sobre a natureza humana e nos seres fantásticos que simultaneamente transportam em si a alegoria da «Idade de Ouro», do ideal de regresso aos tempos míticos primordiais.

No mesmo intuito pedagógico introduzem-se episódios bíblicos por intermédio dos quais se possam transmitir os ideais de fidelidade, de justiça, da sabedoria inerente ao rei que é ungido e ao poder da realeza divina. Por isso as figuras que por excelência mais se representam são Judite e Daniel, testemunhos da justiça, e os traidores Absalão e astuta Dalila. Com maior significado os Reis do Antigo Testamento, David e Salomão, sendo hoje sobejamente reconhecida a identificação que D.Manuel estabelecia entre si e os reis-sacerdotes dos tempos bíblicos.<sup>4</sup> Fêz-se inclusivé retratar à sua imagem, tal como provam as figuras alegóricas de David, na escultura do claustro superior do Mosteiro dos Jerónimos<sup>5</sup>, e a figura de um dos Reis Magos no painel da Adoração dos Magos, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>6</sup> Se até aqui se tem encontrado na pintura e na escultura o retrato de D. Manuel, a ourivesaria permite agora acrescentar não outro retrato físico, mas o ideológico.

Como reflexo dos novos tempos emerge, já no reinado joanino, a herança de imagens da Antiguidade clássica: o culto dos antigos gregos e romanos é representado nos cortejos e triunfos imperiais desses povos, quer denunciando as novas ideias que de Roma nos chegavam, por intermédio de personagens de destaque da corte, quer numa alusão ao próprio Império Português.

---

<sup>4</sup> Rafael Moreira, *Jerónimos*, Lisboa, Verbo, 1987, p.17; e Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Lisboa, 1990, pp. 85-87.

<sup>5</sup> R. Moreira, *ob.cit.*, 1987, p. 11.

Como explicou Rafael Moreira, em Portugal encontrávamo-nos em plena transição entre um estilo *moderno*, de feição genuinamente tardo-gótica, e a obra *ao antigo*, reveladora de um gosto romano, que tão grande resistência encontrava na sua implantação. A arte clássica – porque pagã – era contestada por um goticismo imponente. Na ourivesaria temos como bons exemplos desta situação dois casos estilisticamente opostos: as salvas manuelinas e o Relicário da Madre de Deus, dito da rainha D. Leonor.<sup>7</sup>

Testemunho máximo da precoce introdução de elementos classicizantes, contudo de excepção pois só em meados do século XVI as formas renascentistas se impõem neste ramo artístico, o relicário da rainha D. Leonor, cuja estrutura é a de uma pequena capela de arquitectura erudita, *ao romano*, tem na base do seu projecto uma obra literária: o *Boosco Deleitoso*, obra impressa em 1515 por intervenção da rainha viúva. A interpretação do texto em analogia com a morfologia da peça é fortemente indicadora da falta de correspondência entre a forma pagã, e o conteúdo cristão, em si latentes.<sup>8</sup>

A ideologia subjacente a grande parte da iconografia manuelina é a da sacralização do poder e da imagem régia, reveladora do desejo acalentado por D. Manuel de legitimar, por intermédio do divino, o poder que lhe fora investido. Tal como os monarcas ungidos, colocados no trono por vontade de Deus e incumbidos da salvação do Homem, o monarca chamava a si o papel de cruzado e de messias salvador da humanidade, sustentando a firme crença de

---

<sup>6</sup> Ana Maria Alves, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, INCM, 1985, p.46.

<sup>7</sup> Esta obra integra o espólio do Museu Nacional de Arte Antiga com o nº de inventário 106.

que a Portugal cabia resgatar o paganismo. A redenção de Jerusalém, bem como a conquista dos reinos Norte africanos, eram um óptimo meio para alcançar tais virtudes. A seguir ao Papa, era ao rei que cabia representar Deus na Terra e, além disso, o nome que lhe fora dado - Emanuel = *Deus conosco* -, era o primeiro a denunciar o seu providencialismo, a missão salvífica para que nascera.<sup>9</sup> Segundo Damião de Góis, tal nome fora-lhe atribuído porque o seu nascimento ocorrera no dia da invocação do Santíssimo Sacramento, precisamente no momento em que às portas de suas casas passava a procissão.

Arreigado a um goticismo imponente, o rei promovia uma arte imperial de contexto profundamente cristão, de carácter *neocavaleiresco* em relação ao papel providencialista que coubera ao reino português na missão de redenção do mundo<sup>10</sup>, pelo que impôs durante muito tempo resistência à introdução da obra *ao antigo* no campo das artes nacionais. Seja através da projecção do fabuloso, do real, ou do bíblico, a ourivesaria manuelina aponta-nos, claramente, para o triunfo duma estética da fé sobre a razão. Através dela vemos justificada a resistência à entrada da obra *ao antigo* nas artes nacionais, a teimosa persistência dos padrões *modernos* numa época em que o Renascimento se fazia tardar.

---

<sup>8</sup> O estudo simbólico desta peça foi feito por Nuno Vassallo e Silva: "O Relicário que fez o Mestre João", *Oceanos*, nº 8, Lisboa, Outubro, 1991

<sup>9</sup> Paulo Pereira, "As edificações e a celebração Imperial", *História de Portugal*, Estampa, Lisboa, 1993, pp. 433-435

<sup>10</sup> *Idem. ob.cit.*, pp. 433-435



## CAPÍTULO 6

### **ISTORIAS, BASTIÃES E FIGURAS : A ICONOGRAFIA NARRATIVA.**

*Istorias, bastiães e figuras* são expressões coevas que designam eficazmente a profusão iconográfica de diferentes artes do manuelino; as inúmeras pequenas e grandes formas representadas quer em peças de ourivesaria, quer na escultura arquitectónica, nas tapeçarias ou nos grandes cadeirais de Igrejas. *Istorias*, quando a miríade de figurinhas narra em sábia composição um relato histórico, um episódio bíblico, ou quando as próprias *figuras* ilustram narrativas literárias. *Bastiães*, quando um rico imaginário de animais naturais e fantásticos, de monstros marinhos, de homens selvagens e híbridos, redigem alegorias morais.

Trata-se de iconografia inspirada basicamente em gravuras do Norte da Europa, de finais do século XV e do século XVI, começadas a circular entre nós desde cedo, muitas imediatamente após a sua feitura. Assim se explica o facto de diversos temas serem comuns a géneros artísticos tão distintos, e a circunstância de encontrarmos peças com idêntica iconografia noutros países da Europa, de que Espanha se aponta como bom testemunho. Observem-se alguns exemplos: a grande afinidade que existe entre a iconografia de certos cadeirais espanhóis e as nossas salvas: vejam-se os episódios da batalha de Granada no cadeiral da *Catedral de Toledo (1489-1495)*, da autoria de um escultor da



Alemanha do Sul, *maestro Rodrigo entallador*, ou *Rodrigo Alemán* <sup>1</sup>, comparando com salvas portuguesas de temática afim, por exemplo as salvas VI.54 a 57; algumas cenas da história de Judite e Holofernes na salva VII.74 e as imagens do cadeiral da Catedral de Plasencia (a partir de 1500), onde também trabalhou Rodrigo alemão <sup>2</sup>; ou, ainda, o quadro da *Raposa e das Uvas* no cadeiral do Mosteiro de Yuste (c.1520) <sup>3</sup> a par da nossa salva com temas das fábulas de Esopo (IV.26). Já Robert Smith chamara a atenção para a semelhança existente entre imagens do Cadeiral de St<sup>a</sup> Cruz de Coimbra e de determinadas salvas, nomeadamente a representação da cidade e suas muralhas na salva VII.73 e as caravelas da salva VI.53.<sup>4</sup>

A selecção iconográfica do período manuelino tinha uma declarada intencionalidade programática, evidenciando uma enorme apetência pela temática de efeito moralizador. A *História de Tróia*, a *História de José*, a *História de David e Betsabé*, de *Suzana*, a *História de Páris e Helena*, o romance de *Vespasiano*, as séries de *Júlio César* e de *Alexandre*, e os combates entre os Vícios e as Virtudes, são apenas alguns dos temas da ourivesaria que sabemos também terem sido tecidos nas tapeçarias.

Seria então aleatória a selecção de iconografia comum para veículos tão distintos ? Não. Tal pressupunha, naturalmente, um objectivo concreto: a transmissão de uma história / vivência ou de uma mensagem. Tratavam-se de

---

<sup>1</sup> Mata Carrazio, Juan de, *Los Relieves de la Guerra de Granada en la Silleria del Coro de la Catedral de Toledo*, Granada, 1985.

<sup>2</sup> Fotografias publicadas na obra de Dorothy y Henry Kraus, *Las sillerias góticas españolas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, nomeadamente fig.155 (p.172) e fig. 163 (p.181)

<sup>3</sup> Serradilla Martin, Cândido, *La Silleria del Coro del Monasterio de Yuste. Estudio Historico, artístico e iconográfico*, Cáceres, 1993, imagem p.96

*objectos-propaganda*. E é por isso que embora sendo uma iconografia de origem estrangeira, a narrativa impressa em cada obra, a selecção e a conjugação temática realizadas para cada salva, configurava sem dúvida características exclusivas do imaginário lusitano.

Na impossibilidade de interpretar todos os temas iconográficos identificados peça a peça – (vide *Apêndice: inventário e imagens*) –, fazemos aqui a análise de alguns exemplos que, simultaneamente, permitem conhecer temas distintos.

#### a) A BÍBLIA E A MORAL, OS PECADOS E AS VIRTUDES.

«... we need to realize that images at this time, far too important to be called 'art' in the modern sense of the term, actively sought to shape society ». <sup>5</sup>

As salvas VII.68 e VII.69 vinculam uma convincente mensagem de cariz messiânico e moral. Na primeira, na faixa interna, seis cenas bíblicas reproduzem muito fielmente gravuras da *Crónica de Nuremberga*, relativas à *Segunda e à Terceira Idade do Mundo*: a luta de Jacob com o Anjo (*Gn.32, 25-39*); José chamado diante do Faraó para interpretar o seu sonho (*Gn. 41,14*) – quadro onde também se alude a outro episódio da história de José: uma cena

---

<sup>4</sup> Robert Smith, *The Art of Portugal 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968, p. 266.

<sup>5</sup> Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1992, p. 185

entre o Sacerdote Putifar e a sua mulher (*Gn.* 39) –; duas imagens do sacrifício de Abraão (*Gn.*22, 1-13); a fuga de Lot, sua mulher e filhas (*Gn.*19, 26); a embriaguez de Noé (*Gn.*9, 20-23). Uma sétima imagem representa ou as Tentações de Santo Antão (?) ou uma cena do Juízo Final, a *Sétima Idade do Mundo* – o novo tempo (o futuro) introduzido na crónica por Hartmann Schedel, o tempo correspondente ao Apocalipse.<sup>6</sup> Na faixa externa representam-se quadros da história de Moisés e de David, também cinzelados a partir de gravuras do mesmo incunábulo. Na salva VII.69 a par de episódios bíblicos da história de Salomão, Absalão, Joaquim e Sansão, são figurados temas da Antiguidade clássica, bem como o combate entre os Pecados e as Virtudes, identificados por uma inscrição em filacteras sobrepostas. Os sete vícios estão todos representados na faixa exterior, as virtudes figuram na faixa interna.

Podemos agora balizar a produção destas duas peças, que tudo indica serem da mesma oficina, por entre os anos do reinado manuelino (1495-1511), reinado durante o qual, pelo que a sua ideologia revela, as salvas não podem deixar de ter sido cinzeladas.

Na primeira salva a apologia duma aliança entre os poderes real e divino é evidente. Na segunda veicula-se mais uma mensagem de ética moral, quer através das alegorias às virtudes e aos pecados, quer através das alegorias bíblicas, no conjunto todas apontam ao homem aquilo que ele não deve fazer. Para além disto, também nesta salva a figuração das doze sibilas aponta para

---

<sup>6</sup> Veja-se o capítulo 8, onde fazemos uma abordagem à *Crónica de Nuremberga*.

um significado cristológico: revela a adopção cristã de um tema na origem pagão, no intuito de uma vez mais simbolizar um passo da vida de Cristo.

A ideologia subjacente à iconografia da 1ª salva é a da sacralização do poder e da imagem régia. Revela-nos o ensejo manuelino de legitimar o poder divino em si investido. À imagem dum messias salvador da humanidade, era a si que cabia reunir as cortes terrestre e celeste; a conquista de Jerusalémurgia, portanto.<sup>7</sup>

Nesta salva, para além duma perfeita alegoria ao próprio D. Manuel, cuja omnipresença se afirma por intermédio da presença dos profetas e monarcas bíblicos, doutrinam-se todos aqueles a quem é dada a ver : **as cenas seleccionadas são aquelas cuja mensagem prepara o anúncio messiânico.** O plano divino dado a conhecer a Abraão, a Jacob, a Moisés, a Noé, etc., prefigura os acontecimentos vindouros: Cristo será tornado Homem para o salvar. Significa, portanto, que a obra se constitui como meio que permitia ao homem servir a Deus, ao mesmo tempo que de Si se aproximava.

O quadro de Melquisedec e Abraão (*Gn.14, 20*), por exemplo, que simboliza através da entrega do pão e do vinho a Eucaristia, não se trata senão duma prefiguração de Cristo. A legenda incisa, que lhe está aposta, diz tratar-se duma fuga do Rei David, mas qual ? O facto sempre fora intrigante já que na Bíblia não encontrávamos paralelo para a imagem cinzelada, e o que nela se observa também não se trata duma fuga. A *Crónica de Nuremberga* veio permitir

---

<sup>7</sup> A salva VII.70, que ilustra a *Estoria de muy noble Vespesiano emperador de Roma* (1496), também se revela um bom reflexo artístico do imaginário manuelino. O tema da obra versa sobre o resgate da Terra Santa da mão dos infieis, e por isso circulou muito tempo pela Europa com o

esclarecer o mistério : afinal não passa de um erro de legendagem, o único até agora verificado. Terá sido accidental ? Apesar de determinadas formas serem sujeitas aos conteúdos que se desejavam transmitir, não se vê nenhuma razão para que este não tenha sido um erro casual.

Um quadro de duplo simbolismo – bíblico e moral –, como o do Sacrifício de Abraão, mostra como por vezes uma só gravura dava origem a várias composições isoladas, neste caso a duas rigorosamente fiéis. Mais uma vez o que aqui se prefigura é a vida de Cristo. Tal como Ele, Abraão oferece em sacrifício o seu filho único; tal como Jesus transportou a cruz para o Calvário, Isaac acarreta o fardo da lenha. No seu conteúdo moral é símbolo da obediência total à vontade de Deus, da alma salva por intervenção da graça divina. Todos os outros episódios transportam mensagens análogas, exemplificando : a fuga de Lot e família, que prefigura a partida dos reis Magos para Belém, revela a protecção divina em relação ao justo; o escárnio e a ridicularização à volta da embriaguez de Noé, bem como a sua nudez, prefiguram o que veio a ser feito a Jesus.<sup>8</sup>

A 2ª salva (VII.69), da qual se destacam as espantosas cenas entre o anjo, a mulher e o diabo, talvez seja menos erudita, isto é, de entendimento mais generalizado / evidente. A mensagem deste tipo de iconografia regra geral era muito directa, e o seu significado assegurado: "[...] o processo [consistia] em separar propriedades afins em dois entes e confrontá-los", neste caso à mulher

---

nome de *A Destruição de Jerusalém*. Dele D. Manuel mandou imprimir 100 cópias para serem enviadas para África, quando da cristianização da Etiópia.

<sup>8</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2º vol., *Iconographie de la Bible, Ancien Testament...*, PUF, Paris, 1956, pp.112 a 118.

e ao diabo.<sup>9</sup> O que se constata, tal como prossegue Umberto Eco, é que o pensamento medieval era fascinado pelo símbolo e pela alegoria, termos que aliás, como o autor nota, eram tidos como sinónimos: "É bom que as coisas divinas sejam indicadas por símbolos muito diferentes, como leão, urso, pantera, porque é precisamente a estranheza do símbolo que o torna palpável e estimulante para o intérprete [...] as alegorias aguçam o espírito, reavivam a expressão, ornaram o estilo".<sup>10</sup>

Nesta salva ao que mais se apela é a uma ética de conduta. Para além das famosas alegorias ao bem e ao mal, se fizermos uma leitura das cenas bíblicas – Salomão, Absalão, Joaquim, Sansão e Dalila – pela sua antítese, concluimos que nos falam da injustiça e da traição, dos resultados obtidos por conta da ambição e da insensatez.

Outros dos temas bíblicos mais recorrentes nas salvas (tal como nas tapeçarias), são os relativos à história de Judite (ver VII.72 a 74), de Suzana (VII.75) e da Rainha de Sabá (VII.71 e VII.75). Dois exemplos: Suzana, a casta, torna-se símbolo da Igreja e os dois anciãos que a caluniam, símbolo dos judeus e pagãos seus perseguidores. Moralmente demonstra que Deus não abandona os seus servidores, mas pune quem comete traição.<sup>11</sup> A rainha de Sabá tem múltiplas significações: o seu desejo de conhecer a sabedoria de Salomão representa os povos pagãos na espera do Messias; a sua visita a Jerusalém prefigura a adoração dos Reis Magos, a Epifania em Belém. O país de Sabá, vila dos Magos, era como o reino do Prestes João, um dos centros orientais

---

<sup>9</sup> Umberto Eco, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Ed. Presença, Lisboa, 1989, p.68

<sup>10</sup> *Idem, Ibidem*, p. 70

identificados com a aventura, que os ocidentais eram ávidos por conhecer.<sup>12</sup> E assim sucessivamente. Em todos os exemplos que se procurem verifica-se que a selecção iconográfica recaía sempre sobre episódios edificantes ou indicadores de analogias místicas – circunstância muito típica do imaginário medieval, para o qual a permanente significação de ordem moral, intrínseca ao mundo, se esclarecia por intermédio da ordem cristã.<sup>13</sup>

## b) AS COMPOSIÇÕES FANTÁSTICAS

« One way in which propaganda functions is by naturalizing the Other, dressing him in deviations of our own convention to form a travesty we can understand ».<sup>14</sup>

É riquíssima a tipologia de *bastiões* representada nas nossas salvas: animais naturais e híbridos, monstros e seres fantásticos (marinhos e terrestres), homens e mulheres selvagens, etc. Também estas composições, mais uma vez, parecem tratar-se de figurinos moralistas ou de modelos portadores da doutrina divina.

---

<sup>11</sup> L. Réau, *ob. cit.*, pp. 394 a 396

<sup>12</sup> André Chastel, "La légende de la Reine de Sabá", *Fables, Formes et Figures*, 1º vol., Flammarion, Paris, 1978, pp. 91-101

<sup>13</sup> *Idem*, *ob. cit.*, p. 91

<sup>14</sup> M. Camille, *ob. cit.*, p. 142

A representação dos seres fantásticos, demoníaca, dos monstros teratológicos ou híbridos, na arte, não é um fenómeno exclusivo do imaginário medieval, ou de qualquer época em particular. Trata-se de uma manifestação secular que se verifica no mais presente dos tempos e que, de acordo com uma interpretação clássica, se justifica através de um processo antinómico entre o ser e o não-ser, o eu e o outro, a ordem e a desordem, etc. Trata-se de uma realidade resultante do facto dos homens necessitarem de monstros para afirmarem a sua humanidade.<sup>15</sup>

Objecto de curiosidade ou de repulsão, alegoria ou caricatura, fruto dos medos e dos desejos, respondendo a todas as exigências, os monstros, expressam a ambiguidade humana e têm a sua perenidade assegurada : são necessários à demarcação, ao estabelecimento da normalidade e à fruição do prazer de se ser aquilo que se é. A vitória sobre o Outro é em primeiro lugar uma vitória sobre si mesmo, uma vez que tal implica o conhecimento da sua natureza profunda.<sup>16</sup>

Os monstros são, portanto, parte integrante dum processo de conhecimento. O homem, para se entender e encontrar a si próprio, na busca da sua humanidade e dos "limites da sua naturalidade", faz-se representar pela oposição, pela negação ou distância, daquilo que é, e não é: o seu olhar suspende-se numa "revelação-ocultação" do duplo latente, dentro e fora de si.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Para a questão veja-se a obra recente de José Gil, *Monstros*, Quetzal, Lisboa, 1994.

<sup>16</sup> Cf. Claude Lecouteux, *Les Monstres dans la Pensée Médiévale Européenne*, P.U.F.-Sorbonne, Paris, 1993, pp.141 a 143

<sup>17</sup> José Gil, *ob.cit.*, em especial cap. II e pp. 84 e 142,

A duplicidade, ou a dicotomia, é em boa verdade uma das características que de modo particular define a espiritualidade do homem medieval. Tal personalidade é reveladora dos medos, dos sentimentos de insegurança e incompreensão presentes sempre que o homem não encontra uma resposta explicativa para aquilo que o rodeia. A habitual polémica entre o bem e o mal, a vida e a morte, o sagrado e o profano, etc., ainda que não seja uma circunstância inerente ao período medieval, é nele que encontramos espelhados os exemplos artísticos que particularmente nos interessam, enquanto produtos de uma vivência religiosa exacerbada : uma vivência geradora da indefinição entre as fronteiras do natural e do sobrenatural, mesmo que a convivência dos planos sagrado e profano fosse indispensável a uma relativa paz de espírito.

No final da Idade Média o homem revela uma enorme tendência para projectar o seu universo mental em imagens. O seu pensamento, obviamente religioso, cristaliza-se porque ao assumir uma "forma figurada definitiva, [...] perde as suas qualidades etéreas e vagas".<sup>18</sup> Um dos medos do sobrenatural residia no carácter indefinido dos seus fenómenos, que ao ganharem uma forma definida perdiam a qualidade de terríveis, o que valia tanto para figuras angélicas como demoníacas; ao fixarem-se os arrebatamentos místicos, reduzia-se o mal que poderiam causar: "[...] a exuberante exteriorização em imagens [...] inutilizava em certa medida as mais perigosas tendências da vida religiosa de então [...]".<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Cf. Johan Huizinga, *O declínio da Idade Média*, Ulisseia, s.l., s.d., p. 159

<sup>19</sup> *Idem, ib.*, pp. 176 e 205.

Neste âmbito, e aqui referimo-nos apenas à representações do monstro – do Outro – na arte, as projecções iconográficas assumem um papel relevante, adquirem como que uma função purgativa, um papel expiatório, no dizer de Huizinga tornam-se um sedativo salutar.

Existe uma linguagem plástica distinta de todas as outras – a matemática, a verbal, a escrita,... –, e a arte, tal como qualquer linguagem, regista as lições colhidas na experiência.<sup>20</sup> Ora, sendo a experiência medieval de ordem eminentemente religiosa, o fruto da actividade artística revela-se acima de tudo um notável espelho da época.

A figuração do monstro nas artes plásticas tem as mais diversas origens, desde a literatura da Antiguidade, às tradições orais, à mitologia. Tem inclusive origem em erros paleográficos – erradas interpretações dos copistas que vieram a dar origem à criação de novas imagens.<sup>21</sup>

Continuando a leitura das salvas acima analisadas (VII.68 e VII.69), vemos nelas cinzelados diferentes tipos de monstros, mas nenhuns teratológicos. Na primeira seres fantásticos, de origem mitológica – dragões com várias cabeças, animais híbridos – e homens selvagens; na segunda representações fantásticas estritamente do âmbito demoníaco. Ambos os casos parecem apresentar-se como representações morais e modelos indicadores da doutrina cristã.

Na salva VII.68 os quadros bíblicos são alternados com quadros fabulosos, parecendo pôr em paralelo dois mundos contrários : as Luzes e as

---

<sup>20</sup> P. Francastel, *ob.cit.*, 1970, p. 47

<sup>21</sup> Para esta questão ver Lecouteux, "L'Autre genèse des monstres", *ob.cit.* pp. 127-143

Trevas. Ao homem são reveladas as benesses do reino das Escrituras, para cuja vivência se apela, ao mesmo tempo que se põe em evidência o reino do caos. Trata-se da representação do monstro enquanto imagem distorcida da ordem, apresentado como um enigma não da negação da ordem, mas antes como prova do seu poder, o monstro como "lugar da pluralidade dos sentidos" por excelência.<sup>22</sup>

Em relação ao homem selvagem que nesta primeira salva surge combatendo, alternado com monstros mitológicos, a sua interpretação pode ser vista não tanto como símbolo do "bom selvagem" que desperta no homem o ideal de regresso a uma idade mítica primordial, a *Idade de Ouro*, nem tão pouco enquanto imagem reflectora de encenações teatrais de corte, tal como defendemos poder tratar-se em salvas onde são objecto exclusivo de representações folclóricas, mas mais uma vez como símbolo do Outro, como ser onde se encontravam sublimadas "as fobias proeminentes da sociedade medieval – o caos, a insanidade, e a impiedade divina."<sup>23</sup>

Na salva VII.69 surgem estritamente as famosas representações do diabo, tão características do Outono medieval. No gótico tardio, ao imaginário dos monstros que retomara ou prolongara desde a Antiguidade a componente do maravilhoso, simultaneamente revestida de uma concepção cristã operadora dos conceitos do medo, do pecado, da morte, etc., foi acrescentado a figura do

---

<sup>22</sup> Cf. Cecília Granja "Os monstros no imaginário quinhentista", *Oceanos*, nº13, CNCDP, Lisboa, Março, 1993, p.75

<sup>23</sup> Para o tema do *Homem selvagem* ver a obra de Timothy Husband, *The Wilde Man. Medieval Myth and Symbolism*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1980.

demónio : uma nova concepção de monstro coexistente com a antecedente.<sup>24</sup> Opera-se então um deslizamento progressivo do monstruoso para o diabólico, trata-se dum "[...] monstro que 'fala' das realidades próximas, que condena ou aprova as circunstâncias presentes, que interpela todo um povo em nome de Deus".<sup>25</sup>

A iconografia do monstro insere-se neste caso numa estética do fantástico onde o tema da demonologia faz a sua aparição, enquanto reflexo de uma "tensão entre o real e o possível", começando a decrescer à medida que se avança no século XVI.<sup>26</sup>

As representações iconográficas mostram-nos o homem constantemente colocado em presença das forças do mal e da punição do pecado: a paisagem das almas, as disputas entre os anjos e o diabo. Nestas alegorias o monstro surge como evidente ministro de Satanás, a sua interpretação é nitidamente de cariz moral.

Tal como observou Claude Kappler, parece que quanto mais a Idade Média se aproxima do fim, mais se afirma uma tendência de fazer do monstruoso um reino à parte e de encontrar em si uma estética nova, anunciada já na fórmula de S. Bernardo: "formosidade disforme, disformidade formosa" - *deformis formositas ac formosa difformitas* -, afirmação que exclui uma visão unilateral da natureza, uma concepção simplista do mundo.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> C. Granja, *ob. cit.*, p. 72.

<sup>25</sup> C. Kappler, *Monstres Démons et Merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, Paris, 1980, p. 245

<sup>26</sup> Cecília Granja, *ob. cit.*, p. 73

<sup>27</sup> C. Kappler, *ob. cit.*, p. 43

Mas é justamente na duplicidade que o homem medieval se afirma, sendo a "consustancialidade dos contrários uma condição própria da estética. [...] o monstro obscurece, ao mesmo que revela, a ordem universal; ele obscurece-a para a revelar. Lugar onde se joga a natureza, ele é o enigma que oferece ao homem a oportunidade de alcançar o conhecimento fora das vias pueris que o desviam para uma ilusória necessidade de separar, para o compreender, aquilo que é uno." <sup>28</sup>

Mas para além destas composições de âmbito demoníaco, existe uma outra tipologia de salvas, reunidas no grupo V, onde são representados quase em exclusivo (são poucos os seres humanos) animais exóticos, fantásticos e mitológicos (o unicórnio, por exemplo), certamente com um significado muito concreto e específico, embora hoje de embricado esclarecimento. Tratam-se concerteza de alegorias morais, simbolizando cada animal uma virtude, ou um vício, normalmente afrontados entre si, nunca inseridos sem contexto ou por mero acaso. Um bom exemplo : na faixa 2, cena e) da salva VII.69, a *humildade*, figura feminina protegida por um anjo, é afrontada por um demónio que lhe estende um objecto circular que pensamos ser um espelho. Neste caso, sendo a humildade o contraponto da *soberba*, deve ser este o pecado que o demónio simboliza. Ora, este mesmo animal grotesco aparece representado exactamente na mesma atitude, só que de um modo invertido, noutra salva (V.45) <sup>29</sup>, aqui estendendo um objecto idêntico a um guerreiro adormecido reclinado sobre a

<sup>28</sup> *Id., ib., p. 43 (s.n.)*

<sup>29</sup> Salva que pertence à colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, invº 837 Our., e cuja imagem pode ser vista na p. 145 do *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga, A colecção de Ourivesaria, 1º vol., do Românico ao Manuelino*, IPM, 1995.

lança, que deve simbolizar a *preguiça*, donde o monstro simbolizará a *diligência*. Por sua vez, um guerreiro a dormir encostado à lança, quase igual a este mas também cinzelado de modo invertido, surge na salva V.46, na qual julgamos estarem representados vícios relacionados com a preguiça e a cobardia. Esta última é uma peça onde os únicos homens existentes se encontram indolentemente adormecidos perante os animais, apoiados em suas lanças. É notável o grupo do homem (primitivo ?) que segue curvado sobre o chão, enrolado a uma corda que é puxada por um grande caracol; este, por sua vez, é ajudado por uma águia que do alto segura a corda com as garras. Para além de ser uma imagem característica das *drolleries* e das emblemáticas cenas do mundo ao revés, pode também ser vista como exemplificativa das consequências da preguiça e da cobardia, pecados pelos quais o homem é nesta peça alvo do escárnio e do ridículo.<sup>30</sup>

Alguns híbridos fantásticos – de cabeça demoníaca, corpo de mulher com grande peito, e membros inferiores de aves ou de quadrúpedes –, representam provavelmente pecados femininos, a *luxúria* e a *ira*. Outras vezes o vício é representado cavalgando sobre o animal que lhe serve de atributo. A *luxúria* é normalmente representada por uma mulher montada num dragão (V.44), num porco (VII.81), ou num homem – iconografia provavelmente decorrente do tema de *Filis e Aristóteles* (VI.69 e VII.71). Na salva VII.81, de meados do século XVI mas com uma temática perfeitamente medieval, com uma morfologia muito despojada e ordenada, com as cenas legendadas e bem enquadradas entre

---

<sup>30</sup> Vide Isabel Mateo Gómez, "El caracol", *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*, Instituto Velázquez, Madrid, 1979, p. 52-58

pilastras, também se representa a *soberba* sob a forma de uma mulher montada num dragão, a *preguiça* por via dum homem adormecido sobre um burro, e a *inveja* através duma mulher que separa, ou cessa uma discussão entre dois macacos.

Também os animais naturais tinham um papel assegurado nestas alegorias morais. Cada um era identificado por um pecado ou virtude e disposto isolado ou em conjunto com os seres fantásticos. Num manuscrito de c. 1475, da obra de Stº Agostinho *De Civitate Dei*, uma iluminura ilustra os sete pecados capitais justamente a partir de sete animais, reconhecidos por inscrições sobrepostas em filacteras: o macaco é identificado com a *luxúria*, a burro com a *preguiça*, o leão com a *soberba*, o porco com a *gula*, o urso com a *ira*, um cão roendo um osso com a *inveja*, e outro pequenino animal (um cão?) com a *avareza*.<sup>31</sup> No entanto, quer por correspondência à fonte iconográfica tida em mãos – por exemplo *Bestiários* de diferentes nacionalidades <sup>32</sup> –, quer por conformidade ao deliberado transmitir, cada animal podia assumir mais do que um papel e, como tal, simbolizar diferentes conceitos, de acordo com a conveniência do objecto.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *De Civitate Dei*, manuscrito de c. 1475 atribuído a França. Haia, Museu do Livro, Meermannno-Westreenianum, cota 10 A 11, fl. 68v. Agradeço à minha colega Teresa Serra a indicação desta iluminura.

<sup>32</sup> Remetemos para o capítulo 8, onde é abordada a questão das fontes literárias, nomeadamente o caso dos *Bestiários*.

<sup>33</sup> Sobre os diferentes significados simbolizados por cada animal, veja-se a obra de Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, 2 vol., Librairie E. Droz, Genève, 1958.

### c) A ENCENAÇÃO TEATRAL DO HOMEM SELVAGEM.

A interpretação da figura do *homem selvagem* ou *silvestre* conhece entre nós, fundamentalmente, duas teses clássicas. Uma, de Jaime Cortesão, que nos fala do homem novo e selvagem encontrado quando das viagens às Canárias, os seres "nus, hirsutos e literalmente cobertos de pêlos, com a longa cabeleira caindo-lhes até cerca da cintura [...]"<sup>34</sup>, alheios ao paraíso e ao conceito do pecado original, que a partir de meados do século XIV começam a ser representados na escultura arquitectónica, estendendo-se depois aos outros géneros artísticos; e outra, mais recente, de Fernando António Baptista Pereira que se inclina para o seu entendimento naquilo que "[...] diz mais respeito às formas de integração, nos padrões culturais vigentes numa dada época, das trocas culturais advenientes da expansão e dos próprios mitos que a justificavam." Mitos que entroncam na busca da *Idade do Ouro* e do bom selvagem, no ideal de regresso à inocência e pureza dos tempos primordiais.<sup>35</sup>

É difícil recusar que as mentalidades subjacentes a esta representação se filiem nesses ideais ou que denotem uma crença real em tal criatura, porque na verdade não duvidavam da sua existência, ela era um dado adquirido. É disso um bom exemplo o testemunho de uma personalidade tão ilustre quanto Duarte Pacheco Pereira que, no *Esmeraldo de Situ Orbis*, descreve a existência na Serra Leoa de "[...] *homens selvages, a que os Antigos chamaram Sátiros, e são*

---

<sup>34</sup> Jaime Cortesão, *Os Factores Democráticos na Formação de Portugal*, L. Horizonte 1984, p. 142, e *Os Descobrimientos Portugueses I*, L. Horizonte, pp.277-290.

<sup>35</sup> F. A. Baptista Pereira, "Notas sobre a representação do Homem Silvestre na Arte Portuguesa dos séculos XV e XVI", in *História e Crítica*, nº 9, 1982, pp.58-63

*todos cobertos de um cabelo ou sedas quasi tão ásperas como de porco; e estes parecem criatura humana e usam coito com suas mulheres como nós usamos com as nossas; e em vez de falarem gritam quando lhe fazem mal.*"<sup>36</sup>

Descrição perfeitamente correspondente à imagem do selvagem cinzelada nas salvas de contexto naturalista (vidé grupo V, *Apêndice*).

No entanto, a ideia que defendemos para a sua representação nas salvas que representam exclusivamente *cortejos de selvagens* – selvagens fora do seu habitat natural, envergando trajes e máscaras (grupo IV) –, é de que se tratam de testemunhos / retratos de cerimónias festivas. Não apenas as de cariz laico, as famosas encenações teatrais de corte, como também as do foro religioso, as procissões públicas.

Para o primeiro caso temos o exemplo dos conhecidos momos descritos por Rui de Pina e Garcia de Resende, que relatam a entrada nas festas de "*ventureiros vestidos de guedelhas de seda fina como salvajens [...]*"<sup>37</sup>, ou de "*momos metidos em hũa fortaleza antre hũa rocha, e mata de muytas verdes aruores, e dous grandes saluajens á porta, com os quaes hum homem darmas pelejou [...]*"<sup>38</sup>, e o próprio teatro de Gil Vicente. Para o segundo, temos o exemplo da Procissão do Corpo de Deus, a procissão mais importante do ano e das mais solenes em todo o país, principalmente nas grandes cidades. Misturava sagrado e profano – os mesteres eram obrigados a comparecer –, o que mais fazia lembrar a representação de uma cerimónia pagã do que uma

<sup>36</sup> Duarte Pacheco Pereira, *Esmeraldo De Situ Orbis*, Academia Portuguesa de História, 3ª ed., Lisboa, 1988, p.118

<sup>37</sup> Rui de Pina, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V.*, Lello & Irmão, Porto, 1977, p. 761

<sup>38</sup> G. Resende, *ob. cit.*, p. 179

feita cristã.<sup>39</sup> Estas observações de Sousa Viterbo completam-se com os estudos de Veiga de Oliveira, que nos informa que a parte profana era coordenada pela Câmara, que impunha a cada ofício a apresentação dum conjunto, de tema e simbólica fixados. A representação "consistia em pantominas e entremezes, danças, folias e chacotas, alegorias, [...]".<sup>40</sup> Os ofícios ligados aos metais, serralheiros e ferreiros, levavam a bandeira e o sagitário <sup>41</sup>, ao que o autor alia o exemplo do sagitário descrito na obra de Pires de Lima : "Um homem vestido de cores, fitas, ouropéis e guizos, fazendo visagens e momices, com arco e flecha na mão [...] ora fugindo com ademanes e gestos de medroso, ora parando e voltando-se com a postura e modos ameaçadores [...]".<sup>42</sup>

Segundo Stephen Reckert, na Europa do final da Idade Média o selvagem desdobra-se: ora troca o seu cacete por uma espada, armando-se cavaleiro, ora confunde-se com o papel do figurante nos espectáculos e procissões.<sup>43</sup> Se conjugarmos esta descrição com a do sagitário feita por Pires de Lima, aproximamo-nos muito rapidamente das salvas que ilustram precisamente selvagens agarrando, alternadamente, um tronco, uma cruz ou um báculo, formando par com um sagitário (ou centauro), que traz consigo um arco e flecha, ou instrumentos de música, guizos e pandeiros. As máscaras e indumentária

---

<sup>39</sup> Sousa Viterbo, *Fastos Religiosos (Festas e Procissões)*, Porto, 1898, p.25

<sup>40</sup> E. Veiga de Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Publ. D. Quixote, 1984, p. 275

<sup>41</sup> Luís Chaves, "Os Oficiais mecânicos de Coimbra na Procissão do Corpo de Deus", *O Instituto*, nº 89, 1953, pp. 356-357, citado por Veiga de Oliveira, *ob.cit.*, p. 275

<sup>42</sup> Pires de Lima, *Mestre Gil ou o Barbeiro de D. João II*, Rio de Janeiro, 1839, pp. 33 e segs., citado por Veiga de Oliveira, *ob.cit.*, p 275. Encontrámos a referência a esta crónica num artigo de Paulo Pereira que aborda o tema do selvagem do ponto de vista vicentino: "Gil Vicente e a

que cobrem os selvagens e sagitários destas salvas, associa-as com evidência a um acto teatral. Não se representam aqui as convencionais caçadas ou combates entre homens selvagens; o contexto naturalista do homem silvestre encontra-se daqui afastado.

O facto de se aproveitarem os autos processionais para a realização de sátiras sociais e transmissão de prédicas morais, vem ao encontro da nossa ideia de que o fundo destas salvas, cobertos com uvas, parras de videira, raposas, cães e aves, suspensos no ar, fazem alusão a diferentes fábulas de Esopo : a *Raposa e as Uvas*, a *Raposa e Corvo*, o *Lobo e o Cão*, fábulas que também são esculpidas por Mestre Machim no Cadeiral de Santa Cruz de Coimbra <sup>44</sup>, e, como acima referimos, no Cadeiral de Yuste (Espanha, c. 1520), onde pode ver-se um quadro particularmente semelhante ao fundo desta salva (vide imagens salva IV.26, *Apêndice*).

#### d) OS EPISÓDIOS HISTÓRICOS

As salvas identificadas com os n<sup>os</sup> VI.57 e VII.76, são dois excelentes testemunhos de ilustração de episódios históricos nacionais.

A primeira (VI.57), julgamos ser uma salva do final do reinado manuelino. Já inclui a temática dos candelabros e *putti*, representativa de uma cedência à entrada da gramática renascentista.

---

contaminação das Artes. O Teatro na arquitectura - o caso do Manuelino.", *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, ICALP, Lisboa, 1992, pp. 101-123.

<sup>43</sup> Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, INCM., 1983, pp. 45-49

A faixa exterior funciona como uma autêntica *banda-desenhada* de uma batalha portuguesa. O desenvolvimento da luta, os pormenores e os detalhes..., tudo é de tal modo rigoroso que acreditamos que o ourives tenha presenciado o acontecimento. Se fosse necessário ilustrar as batalhas relatadas nas crónicas dos reis portugueses deste período, esta salva podia servir de imagem. A cena desenvolve-se ao longo de toda a faixa, mas sem uma sequência contínua. No fundo é como se estivessem retratados diversos apanhados mais significativos do acontecimento.

O tipo de batalha representado é o característico da época medieval, ainda que o castelo revele o conhecimento do estilo pré-abaluartado. Este afigura-se já com cubelos salientes de guaritas nos ângulos e cobertura piramidal, tão semelhantes às torres implantadas por todo o Norte de África <sup>45</sup>, a partir do exemplo de S. Jorge da Mina e ainda hoje visível na fortificação de Arzila; cubelos curvos, tendo um uma bombardeira cruzetada e bombardeiras (ou troneiras) abertas no pano do muro que retratam espantosamente a bombarda sobressaindo para o exterior. Estas são as armas de fogo com maior alcance, que aqui se representam. Para além delas, só se vêem besteiros, espingardeiros e homens que do topo da muralha arremessam pedras para baixo. É notável como foi conseguida transmitir a acção (ainda que inconsciente) do tiro mergulhante. Trata-se portanto de um tipo de guerra ainda distante dos grandes efeitos da pirobalística, baseada na luta corpo a corpo e de

---

<sup>44</sup> Vejam-se desenhos destes animais e temas, na obra de A. Nunes Pereira, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, Ed. Paróquia de Sta Cruz, Coimbra, 1984.

aproximação total ao castelo. Vêm-se, inclusivamente, várias escadas encostadas aos muros com homens a escalar e outros a resvalar por terra.

Os pormenores que se distinguem entre os grupos de cavaleiros são também brilhantes: armaduras completíssimas, arreios de cavalos, corneteiros e escudeiros que caminham ao lado dos cavalos, etc. Dos dois grupos de cavaleiros chamamos a atenção para o que se encontra do lado esquerdo do castelo, pois nele se distingue aquele que deve ser o cavaleiro principal : o seu cavalo é o único aparelhado com ricos arreios e o seu elmo é encimado por uma águia (elemento exclusivo e que não aparece em mais nenhuma peça); encontra-se retratado no momento em que crava a lança no adversário, e é imediatamente seguido por um corneteiro e um porta bandeira; esta tem desenhadas quatro arruelas em sautor com uma estrela ao centro (estandarte de guerra ?)

Finalmente destacamos o curioso grupo que ilustra um momento de pausa perto do acampamento: guerreiros enchendo jarros nas barricadas e, enquanto uns atrás vão bebendo, outros aguardam a vez; logo ao lado, um carro cheio de pelouros, no qual até o pormenor dos veios da madeira é desenhado; seguem-se-lhe as tendas de campanha, entre as quais se vê num dos interiores um cão deitado de atalaia – guardião (?), símbolo da virilidade (?), da fidelidade (?), veja-se uma representação idêntica na 3ª faixa das salvas VI.54 e 55.

---

<sup>45</sup> Podem ver-se desenhadas na obra de George Bráunio, *Civitates Orbis Terrarum*. Colónia 1572, algumas representadas in R. Moreira, *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, Alfa, 1989

De acordo com o tipo de luta e de fortificação, não será forçoso classificar esta cena como um relato das campanhas do Norte de África e, dentro destas, mais precisamente as da província do Garbe. A província do Norte corresponde a uma 1ª fase de conquista, na qual, e até pela sua precedência no tempo, as fortificações do estilo de transição não revelam senão o tipo de guerra que lhe era implícito : o de cavalaria.<sup>46</sup> Também a construção sistemática neste continente só se inicia com D. Manuel, mas o tipo de fortificação construído posteriormente na província do Sul, bem como o modo de guerra que lhe é inerente, nada tem a haver com o que aqui se representa.

Ainda dentro das lutas travadas no Norte, inclinamo-nos para que se trate da reconquista de Arzila. Se partimos da ideia de que estas peças relatam feitos gloriosos, de modo a enaltecer e a perpétuar a sua memória, não faria muito sentido vermos aqui figurados os desaires das primeiras conquistas ou os fracassos de Tânger. O cerco de Arzila em 1508, pelas consequências repercutidas quer a nível nacional, marcando o arranque da implantação efectiva no continente africano, quer a nível internacional, deslocando Portugal para a esfera da política internacional, adquire, à época, uma importância que nenhum outro logrou alcançar.

É sabido que uma batalha era uma empresa que arrastava consigo um séquito sem fim, alargado a um número de gentes muito além daquelas que iam combater. Do continente partiam não só os guerreiros como todos aqueles cujas funções contribuían para um bom termo da campanha. Entre muitos

---

<sup>46</sup> Cf. R Moreira, *ob.cit.*, 1989, p 132.

encontravam-se os artistas que através do seu engenho iam fixando o sucedido, tal como o demonstram as famosas tapeçarias de Pastrana ou as chamadas tapeçarias de D. João de Castro, recentemente expostas no Museu Nacional de Arte Antiga.<sup>47</sup> Em qualquer destes casos é inegável a presença, no acontecimento histórico, de um artista, desenhador ou cartonista.

O facto da convivência próxima entre determinados ourives e a corte está documentado. Porque não considerarmos então a grande probabilidade de um ourives ter registado aquilo que em campanha vira e ouvira, vindo mais tarde a divulgá-lo através do seu *precioso* mester ?

Quanto à salva VII.76, o curioso detalhe ilustrado na figura 3-c (vide *Apêndice*), levou-nos a criar uma teoria para o acontecimento histórico que julgamos encontrar-se aqui ilustrado e que, embora remonte a décadas anteriores à feitura da peça, é coadjuvada pelo brasão de armas cinzelado ao centro.

Referimo-nos aos episódios históricos da tomada da vila de Alcácer por D. Afonso V e aos cercos que se lhe seguiram sob a capitania de D. Duarte de Meneses (1457-1459), as duas personagens centrais da peça.

D. Duarte de Meneses foi casado com D. Isabel de Castro, descendente do 2º Duque de Bragança e de D. Joana de Castro, filha de D. João de Castro senhor do Cadaval. São justamente as armas da Casa de Cadaval, simultaneamente usadas pelos primeiros Duques de Bragança, que se encontram no centro da salva, ao que acrescentamos ainda a prática

---

<sup>47</sup> *Tapeçarias de D. João de Castro*, F. Faria Paulino (coord.), catálogo da exposição do Museu Nacional de Arte Antiga, CNCDP / IPM, Printer, Lisboa, 1995

identificação com as armas usadas pela família Portugal, na qual entroncam os mesmos Castro.<sup>48</sup>

Pela idade que à data da feitura da peça teriam, a iniciativa desta realização não deve caber a D. Duarte e a D. Isabel, mas sim aos descendentes a quem coube o título de Cadaval. A ideia subjacente seria assim, não a de homenagear os antepassados porque já teriam morrido, mas a de glorificar e sobretudo não deixar esquecer os seus feitos, no que simultaneamente se contribuía para o enaltecimento e engrandecimento necessários a uma justificação linhagística.

O que defendemos então estar aqui representado, são os feitos ocorridos no Norte de África descritos pelo cronista Rui de Pina, nos capítulos 138 a 142 da crónica de D. Afonso V.<sup>49</sup>

Faixa exterior. Em 1457, D. Afonso V, após incitamento da Santa Sé, decide aceitar de novo a cruzada contra os turcos, partindo para África onde toma aos mouros a vila de Alcácer Ceguer.

(a) – D. Afonso V é representado pelo cavaleiro que se vê à esquerda da imagem; o adversário apresenta um escudo em forma de máscara humana.

(b) - Ganha a batalha, e vendo-se sem salvação, os mouros começaram imediatamente a buscar a defesa na "[...] *piedade do Ifante* [D. Henrique,...], e *pera aprovaçam de seu rendimento enviaram logo suas seguras arrefeës, que*

---

<sup>48</sup> Ver família "Portugal", in *Armorial Lusitânico*, Lisboa, 1961, p. 447. O escudo de armas dos Portugal que, tal como os Cadaval, descendem de D. João I, é igual ao representado na salva só que com o timbre de um cavalo sainte.

<sup>49</sup> Rui de Pina, *ob.cit.*, pp. 772 a 789.

*foram levadas aa tenda d' ElRey, com que o combate logo cessou*".<sup>50</sup> Na imagem mostra-se D. Afonso V sentado à porta da tenda, com coroa e ceptro na mão, recebendo a oferta de um gomil, símbolo da rendição. O homem que de joelhos por terra lho entrega, é apoiado por outro que usa um turbante oriental.

(c) - Foi a partir desta imagem que fizemos a associação com D. Duarte de Meneses e sua mulher D. Isabel de Castro. Antes de partir de Alcácer D. Afonso V entrega "[...] *pubrycamente e assy lho disse com palavras de muyta honrra e louvor* [...]", a capitania da vila a D. Duarte de Meneses.<sup>51</sup> Mal o rei de Fez soube da tomada da vila reuniu esforços para a reconquistar e deu início ao 1º cerco que saiu logrado. D. Duarte manteve-se na vila e efectiva a presença portuguesa com a construção da fortificação; em 1459 envia "[...] *pedir a ElRey, que lhe mandasse trazer sua mulher Dona Isabel de Castro, e seus Fylhos que eram em Portugal, [...]*". Os tempos eram por isso de paz e nada fazia prever o novo cerco que se avizinhava, mas dadas as naturais demoras que envolviam estas transacções, D. Isabel acaba por chegar a Alcácer no momento em que o rei de Fez decide a investida do 2º cerco: "[...] *ElRey de Feez [...]* começando de cercar Alcacere, a não em que vinha surgio sobre o porto. E como D. Duarte ouve della conhecimento, detriminou com gente e fustas e batees, [...] andaram na praya registindo aos Mouros, atée que muytos Fidalgos apée segura e honrradamente a meteram pellas portas da coiraça. Deceosse Dom Duarte, e levou sua mulher aa Igreja, onde em vigilia e por devaçam dormiu aquella noite, e ao outro dia a meteo em hum cubello do Castello, de que podia ver os

---

<sup>50</sup> *Idem*, p.777

<sup>51</sup> *Idem*, p. 778

*combates e afrontas da Vyla*".<sup>52</sup> Ao centro da imagem vemos D. Duarte a falar para o alto de uma torre onde se vê, com o corpo meio saído, D. Isabel sua mulher. No exterior os preparativos da batalha, homens armados e duas grandes bocas de fogo.

A presença de D. Isabel foi na altura entendida como algo de "*muito esforço e ousadia*", nela incluídas todas as suas benfeitorias no "*reparo dos feridos e doentes em suas curas*". Foi por conseguinte encarado, sob diversos pontos de vista, como um feito singular, digno de memória.

Na faixa interior são representadas três cenas directamente relacionadas com as anteriores : duas de vassalagem real, sendo o rei caracterizado tal como o da faixa acima, e outra em que se vê um mensageiro a entregar uma missiva a um personagem representado com o mesmo perfil de D. Duarte. O cronista Rui de Pina relata como depois do cerco ganho foram trocadas várias cartas entre D. Duarte e o rei de Fez. Pode ilustrar-se aqui um desses episódios.

#### e) A ANTIGUIDADE

O anúncio de uma cultura humanística e o despertar para o género *antigo*, manifestado pelo favoritismo de D. João II e D. Leonor, foi, no reinado de D. Manuel, rapidamente substituído pelas preferências ornamentais de gosto ao *moderno* : momento em que o figurino italiano deu lugar aos modelos chegados

---

<sup>52</sup> *Idem*, pp. 787-788. (s.n.).

da Europa do Norte e se embebeu "o objecto estético de uma retórica medieval e de teologia".<sup>53</sup> Contudo, pese embora o desfavor manuelino para com o modo *ao romano*, considerado de índole paganizante, o gosto foi ganhando forma, passando, a partir da 2ª década de Quinhentos, a conviver lado a lado com padrões do gótico tardio.<sup>54</sup>

Os últimos anos do reinado manuelino acompanharam, portanto, a adopção duma gramática de feição clássica, cuja introdução contou, entre nós, com as figuras charneiras de Nicolau Chanterene e João de Castilho, responsáveis de um Pré-Renascimento e de um Primeiro Renascimento.<sup>55</sup> Foi, assim, uma gramática representada em primeiro lugar (oficialmente) na arquitectura <sup>56</sup>, nos edifícios que contaram com a intervenção destes dois Mestres. Chanterene: em Coimbra, no Púlpito e baixos relevos do Claustro do Silêncio do Mosteiro de Stª Cruz; em Lisboa, no Mosteiro dos Jerónimos; em Évora, nas janelas do Convento da Graça; em Celas, no Mosteiro de Stª Maria; e, em Sintra, no retábulo do Convento da Pena, entre outros.<sup>57</sup> Castilho: na Igreja Matriz de Vila do Conde (1511); no Convento de Cristo, em Tomar (1515 e 1518); no Mosteiro de Stª Maria de Belém (1516/17) e no Portal da Conceição Velha (após 1520), em Lisboa; e no Mosteiro de Alcobaça (1519).

---

<sup>53</sup> Rafael Moreira, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, *ob.cit.*, 1991, pp. 60-65.

<sup>54</sup> Sobre a expressão *ao romano*, veja-se o capítulo 1 deste trabalho.

<sup>55</sup> Sobre as figuras de Chanterene e Castilho veja-se R. Moreira, *ob.cit.*, 1991.

<sup>56</sup> Não negamos a probabilidade da arquitectura ter sido precedida – no que respeita a assimilação de estilos ornamentais – por outros géneros artísticos, nomeadamente pela ourivesaria, uma arte que tantas vezes se mostrou vanguardista na introdução de novas gramáticas. Contudo, é das obras arquitectónicas que se conhecem autorias ou datas precisas, o que infelizmente não acontece em relação às salvas em questão, não permitindo como tal assegurar-lhes uma primazia.

<sup>57</sup> Vejam-se imagens na obra de Pedro Dias, *Nicolau Chanterene. Escultor da Renascença*, Publicações Ciência e Vida, Lisboa, 1987.

Designamos estas construções, especificamente, porque nelas se incluem representações escultóricas de grande afinidade com algumas composições *ao romano* das salvas e dos gomis – uns ainda manuelinos, outros, seguramente, já do reinado joanino. Compare-se, tão somente, os motivos escultóricos e decorativos das seguintes obras: o pórtico da Igreja da Conceição Velha e a salva VI.60; esta mesma salva e a decoração castilhana dos Jerónimos, bem como do portal da Igreja Matriz de Vila do Conde, onde estão esculpidas diversas taças de ourivesaria e onde se vê, tal como no prato, um busto feminino saindo de dentro duma delas; a delicadeza dos enrolamentos de acanto, permeados de *mininos* e de filamentos herbáceos terminados por uma cabeça animal, lavrados por Chanterene naqueles edifícios, a par com a iconografia da salva VI.61 e do gomil IX.97.

Embora, a tendência seja a de balizar a produção destas peças de ourivesaria *ao romano* pelo reinado de D. João III, algumas dentre elas negam tal datação. A salva VI.61, por exemplo, desmascara qualquer integridade renascentista ao introduzir (propositadamente), um escudo com a Cruz de Cristo – signo emblemático da sua raiz manuelina. Escudo que, aliás, é representado exactamente do mesmo modo na iluminura nº 13 da *Leitura Nova* – (Estremadura 4) –, datada de 1509, sob a direcção de Rui de Pina.<sup>58</sup>

São poucas as peças de perfil puramente renascentista, tal como as reunidas no grupo VIII, cujo depuramento, simetria e organização temática, nos leva a desse modo classificá-las. Mesmo em objectos de pleno reinado joanino,

como o extraordinário gomil adquirido pela casa régia ao Barão de Alvito (IX.96), quase todo realizado a partir de gravuras italianas da autoria de Marcantonio Raimondi, continuam a aplicar-se temas *bestiaes* do gótico tardio – o bico e o colo em prata esculpidos, à imagem de uma gárgula – e pormenores decorativos do manuelino, tal como os laureis e a cercadura rendilhada e vazada, no pé e na tampa, tão semelhante ao lavor das platibandas de edifícios da época (veja-se por exemplo nos Jerónimos).

À boa maneira de uma época de transição, o que de um modo geral se verifica nestas obras de ourivesaria é a tendência para uma fusão de estilos diferentes, característica da indefinição, ou incompreensão, do que (ainda não) fora assimilado. Mas isto por um lado, porque, por outro, e pensamos agora no caso concreto de um Mestre como Castilho, tais conjugações gramaticais podem não ter nada de inconsciente, pelo contrário. Observando a salva VI.57, de extraordinária qualidade, que alterna faixas de elaborada temática proto-renascentista com iconografia de história tardo medieval, somos tentados a classificá-la como uma obra nascida da vaga criada pelo espírito castilhiano.<sup>59</sup> Neste sentido, observe-se o esquema do portal sul do Convento de Cristo, em Tomar, cujas arquivoltas intercalam, em perfeita sintonia, motivos manuelinos e *romanos*, ou a iconografia da porta da Sacristia do Mosteiro de Alcobaça, onde Castilho introduz motivos grotescos por entre uma decoração de forte naturalismo, contradizendo o contexto manuelino. Veja-se, ainda, a proximidade

---

<sup>59</sup> Sylvie Deswartes, *Les Enluminures de La Leitura Nova 1504-1552, Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de L'humanisme*, F.C.G., Paris, 1977. O nº referido é o da ordem cronológica.

temática entre a iconografia *romana* da salva e os relevos do parapeito do varandim do claustro dos Jerónimos, também da autoria do mestre biscaíno. Dotado de conhecida capacidade eclética, Castilho ía deixando lavrados programas iconográficos com uma marca muito própria: um estilo que não era o do manuelino, mas antes o resultante de uma nova *linguagem ibérica* por si recriada a partir de formas internas, uma *iberização* ornamental bem conveniente aos ideais políticos de D. Manuel.<sup>60</sup>

Oriundo da Bíscaia, e tendo trabalhado em diferentes estaleiros espanhóis, nos quais contactou com lavrantes de múltiplas nacionalidades (Burgos e Sevilha, por exemplo), Castilho chegara a Portugal familiarizado com o *plateresco* espanhol e com a ornamentação *lombarda*, situando-se numa fronteira entre o *moderno* e o *romano*.<sup>61</sup> Também no Norte do país, onde realiza os seus primeiros trabalhos – capela-mor da Sé de Braga e portal da Matriz de Vila do Conde –, encontrara o mestre biscaíno uma atmosfera cultural apta a aceitar as novidades de que era portador. Na Igreja Matriz de Caminha, nas duas fachadas e na Capela dos Mareantes (1511), haviam já sido introduzidos os *motivos lombardos* como alternativa à gramática manuelina: “panópias de armas, medalhões, candelabros, folhagem com *putti*, cornucópias, caveiras, etc., [divulgados] através de obras importadas: pinturas, tapeçarias, livros, iluminuras,

---

<sup>59</sup> Infelizmente a ausência do medalhão central original, onde poderiam figurar as armas do encomendante, não permite hoje estabelecer com maior precisão a data da feitura desta salva.

<sup>60</sup> Rafael Moreira, “João de Castilho e os percursos da arquitectura portuguesa do Renascimento”, Conferência proferida na F.C.S.H., Universidade Nova, no âmbito do *I Curso Livre de História da Arte*, 20 de Março de 1996 (não publicado).

<sup>61</sup> *Idem*, *ob. cit.*, 1991, p. 492.

ourivesaria, vestuário, gravura, peças esculpidas [...] ou, mais directamente, através de desenhos e «cadernos de modelos» utilizados pelos artistas".<sup>62</sup>

Fora cedo, portanto, que o gosto classizante se afirmara no panorama cultural português. Encoberto, mas não extinto, preparara ao longo do reinado do *Venturoso* a sua gestação, vindo a eclodir com o *Piedoso*, monarca para quem o novo modelo artístico se apresentou como um excelente veículo de "propaganda de ideais políticos e sonhos militares, nutridos na epopeia expansionista e em triunfos à antiga".<sup>63</sup> A *modernização* da figura régia operara-se pela aproximação a uma ideologia política humanística, em tudo contrária à *moderna* ideologia religiosa. No enalço da grandiosidade da época romana, ao rei era agora investido o papel de imperador. Envolvido pelo contexto humanístico eborense e "assumindo até às últimas consequências a imagem augusteana que lhe era proposta pelos ideólogos da corte"<sup>64</sup>, D. João III transpõe do campo poético para o figurativo uma imagem idealizada do rei semideus: é *sua* a própria imagem de *rei glorioso* aquela que surge retratada nas tapeçarias da série das "Esferas", hoje no Escorial e no Palácio Real de Madrid.<sup>65</sup>

As artes plásticas tinham, pois, abertas as vias que permitiam a concepção iconográfica de programas como os das salvas VI.51 e 52, onde figura o característico tema renascentista das entradas triunfais. Poderão neste

---

<sup>62</sup> R. Moreira, A "Capela dos Mareantes" na Igreja Matriz de Caminha, *problemas de iconografia e iconologia*, Separata de "Lycerna", 2ª série - vol.II, Porto, 1987, p. 356

<sup>63</sup> *Idem*, *ob.cit.*, p. 357

<sup>64</sup> *Idem*, *A Arquitectura do Renascimento*, *ob. cit.*, 1991, p. 329

<sup>65</sup> *Idem*, *Ibidem*, pp. 330-337.

caso tratar-se de objectos comemorativos de entradas régias joaninas <sup>66</sup>, sob a forma de alegorias aos grandes Impérios da Antiguidade, de entradas triunfais de Júlio César e de Alexandre Magno ? A primeira salva é modelarmente decalcada sobre as pinturas dos *Triunfos de César* (c. 1484-1506) da autoria de Andrea Mantegna, feitas para o palácio da família Gonzaga, em Mantua, murais que atraíram dezenas de artistas que posteriormente os foram reproduzindo em desenho e gravura. Admitimos que estas salvas possam ter-se baseado em desenhos de Bernard Malpizzi (Mantua, 1533-1623) <sup>67</sup>; a segunda salva inspira-se nas mesmas pinturas e introduz-lhes novos elementos, provavelmente tirados da obra impressa *Qvintvs Cvrtivs De Rebus gestis Alexandri Magni Regis*, panegírico dos grandes feitos daquele Imperador.

Vários relatos coevos demonstram como o acontecimento festivo de uma entrada régia, associado à ideia de Império, era um dos mais apreciados pelos príncipes de toda a Europa.<sup>68</sup> De acordo com os estudos de Ana Maria Alves <sup>69</sup>, para o reinado de D. Manuel não existem descrições de entradas régias propriamente ditas, para além dos festejos com alguma proximidade e da marcante embaixada ao Papa Leão X (1513). Neste período não se conhecem

<sup>66</sup> Para a questão veja-se Ana Maria Alves, *As Entradas Régias Portuguesas*, Livros Horizonte, Lisboa, s.d.

<sup>67</sup> Os *Triunfos de César* foi um tema que inspirou inúmeros artistas, que ao longo dos anos o foram reproduzindo quer em pintura, quer em gravura. É natural que tenham circulado em Portugal diferentes versões do tema, de diferentes autorias. Estas salvas devem basear-se em desenhos de Bernard Malpizzi. Embora não os tenhamos visto, conhecemos as gravuras que Andrea Andreani deles realizou já no final do século, em 1599, data muito avançada em relação à destas salvas. Veja-se "Le Triomphe de Jules César", *Le Peintre Graveur Illustré, Illustrations to Adam Bartsch's Le Peintre Graveur, vol.I, Italian Chiaroscuro Woodcuts (Bartsch vol XII)*, ed. Caroline Karpinski, Pennsylvania State University Press, 1971, e, Jane Martineau, *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Gallimard/ Electa, Royal Academie of Arts - London / The Metropolitan Museum of Art - New York, 1992.

referências "[...] à construção de arcos de triunfo ou quaisquer outras construções efémeras de inspiração antiquizante. [...] Em Portugal ter-se-à dado a este respeito [...] uma resistência formal à modernização da imagem do Rei e da imagem do poder real que permanece, no essencial, envolvida na estrutura do gótico e que tende a dar ao Rei uma imagem muito mais religiosa do que a realidade institucional e o projecto político desejariam".<sup>70</sup>

É no reinado de D. João III que, do ponto de vista artístico, se dá finalmente o triunfo do Renascimento. A sociedade abre-se então a todo o tipo de influências, contando-se entre elas as sugestões antiquizantes chegadas directamente de Itália ou da Europa do Norte. Introduce-se pela primeira vez "[...] nas festas régias o uso dos arcos triunfais propriamente ditos, ou seja, inspirados nas formas romanas e erigidos em materiais leves [...]".<sup>71</sup>

Do ponto de vista das fontes iconográficas, o novo imaginário, desperto para os tempos áureos do período imperial, encontrava quer nos relatos vivos dos que em Roma tinham assistido a entradas triunfais, quer em modelos literários, o suporte das suas realizações. Por volta do ano de 1538, Francisco de Holanda assistira na cidade de Roma a um triunfo "[...] *ao modo antigo, saindo do Capitólio com tanta magnificência e antiguidade, que parecia a homem que se via no antigo tempo dos imperadores e triunfo dos Romanos. [...] doze carros triunfais dourados, e inventados de muitas figuras de vulto, e divisas muito ilustres, onde iam os Romanos e os cabeças das regiões de Roma,*

---

<sup>68</sup> Ver inúmeros exemplos in *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 vols., Paris, 1973 e 1975; e Ana Maria Alves, *As entradas régias [...]*, *ob.cit.*

<sup>69</sup> A.M. Alves, *ob.cit.*, p. 25.

<sup>70</sup> *Idem*, *ob. cit* pp. 33-35.

*vestidos à antiga, com toda a ambição e ufania que se podia esperar, e com cem filhos de cidadãos vestidos, em cavalos, tão bravamente e tão rasgados naquela galantaria da pintada antiguidade [...]*.<sup>72</sup>

A par deste testemunho, bastante identificável com a composição destas salvas, e para além de sabermos agora que circularam entre nós desenhos e/ou gravuras dos *Triunfos de César*, de Mantegna, integravam os arquivos régios incunábulo sobre a vida de Alexandre. Joaquim de Vasconcellos, sem dar a menor importância e como por mero acaso, observara que o programa da salva de Alexandre fora "[...] copiado fielmente segundo o texto de Curcio"<sup>73</sup>, o que nos parece certo. Na verdade, só a rainha D. Catarina tinha na sua biblioteca, em Évora (1534), três destas obras: *Quinto Curcio, de Alexandre* [nº37]; *Quinto Curcio* [nº54]; e *Quinto Curcio e Comentaria Cesar* – este último com a indicação de estar então a *enquardernar*.<sup>74</sup>

Encontram-se hoje na Biblioteca Nacional três incunábulo sobre os feitos de Alexandre: um original em latim, *Qvintvs Cvrtivs De Rebus gestis Alexandri Magni Regis [...]*, de 1494, e duas traduções em castelhano impressas em Sevilha, uma de 1496 e outra de 1534.<sup>75</sup> Em relação a estas duas traduções, a primeira tem a enorme coincidência, ou se calhar apenas a particularidade de, no final, apresentar um capítulo comparativo das vidas de Alexandre e Júlio César, justamente as duas personagens centrais das salvas, capítulo que foi

---

<sup>71</sup> *Idem, Ib.*, pp. 36-37

<sup>72</sup> Francisco de Holanda, *Diálogos em Roma*, Livros Horizonte, Lisboa, 1984.

<sup>73</sup> J. de Vasconcellos, *História da Arte em Portugal. A Ourivesaria Portuguesa (século XIV-XVI)*, s.l., s.d., [obra truncada] p.71.

<sup>74</sup> S. Viterbo, *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*, Lisboa, 1901, pp. 26-36

<sup>75</sup> Biblioteca Nacional, Reservados: INC 1428 ; INC 181; e Res. 1413 V.

acrescentado a pedido do "*princepe e muy excelente señor Filippa maria duque de Milan e de Pavia, conde de Anguera, e señor de Genoua*", o que revela a grande atracção já então suscitada por estes temas. Pode eventualmente tratar-se de uma tradução análoga à que no inventário de D. Catarina era referida como estando a *enquardernar*.

Na 2ª tradução (1534), aumentada por "*otros auctores los mas autéticos que dello escriuierõ* ", o capítulo segundo do Livro V, relata com inúmeros detalhes e grande vivacidade a chegada e recepção de Alexandre na Babilónia, depois de ter derrotado as tropas de Dario. Comparando as duas edições verifica-se que o relato mais completo, de 1534, se afigura uma hipótese bastante segura de modelo literário seguido na composição da salva de Alexandre, a par com as gravuras dos *Triunfos de César*.

Obras nascidas no seio da nova atmosfera artística, estabelecida com carácter oficial a partir da intervenção dos Mestres escultores em edifícios de protecção régia – Nicolau Chanterene e João de Castilho –, algumas das salvas de temática *ao antigo*, se é que não antecedem no tempo tais representações na arquitectura, são, pelo menos, suas contemporâneas. A mesma possibilidade de ver subjacente no portal sul do Convento de Cristo, em Tomar, lavrado por Castilho, um desenho do poeta-ourives Gil Vicente <sup>76</sup>, nomeado vedor das obras de ourivesaria do Convento em 1509 (e paralelamente dos Jerónimos), pode ser colocada numa relação diametralmente inversa, ou seja: poderemos pensar em Castilho como um programador iconográfico de peças de ourivesaria ? E em

Chanterene ? – Ele próprio, no final da vida (c. 1554), realizador de peças de ourivesaria para a rainha D. Catarina ? <sup>77</sup> E em Vicente e Castilho como co-autores do programa iconográfico dos Jerónimos, cuja temática em muito se relaciona com as salvas VII.68 e VII.69, que julgamos de encomenda régia e saídas das mãos dum ourives da melhor qualidade, e que por sua vez apresentam personagens comuns ao *Auto da Sibila Cassandra* ?

São, pois, novas questões que ficam em aberto, pense-se, no entanto, nos inevitáveis elos pessoais estabelecidos entre os melhores Mestres do reino, e a forçosa ligação existente entre as artes por si dominadas: a escultura, a ourivesaria e a literatura.

---

<sup>76</sup> Paulo Pereira, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei, Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Coimbra, 1990, p.156.

<sup>77</sup> R. Moreira, *ob.cit.*, 1991, p. 324-326.

# **PARTE III**

**NA ORIGEM DA  
OURIVESARIA DE  
TRADIÇÃO NARRATIVA**



## CAPÍTULO 7

## O OURIVES: UNIVERSO SOCIAL E LAVOR OFICINAL.

"O nosso ourives era sabedor, munido de razoável cultura geral e apurado senso estético, era um técnico especializado e servidor da complexa administração do ofício, mas possuía igualmente perspicácia e trato comerciais: foi também um negociante. Simultaneamente hábil artífice e avisado mercador, assim permaneceu ao longo dos séculos (...)." <sup>1</sup>

A ideia do relato de *histórias* da corte através da ourivesaria remete-nos para uma nova abordagem : o desempenho do ofício da ourivesaria e o estatuto social do ourives.

Se é corrente a ideia de que a ourivesaria era, entre todas, a mais nobre das artes mecânicas, tendo os seus oficiais estatutos e regalias de excepção, essa ideia sairá reforçada se virmos no ourives alguém que convivia e privava de perto com a corte; que se movia na esfera das elites culturais com a proximidade suficiente para poder ver e ouvir aquilo que constituiria a sua fonte de inspiração, integrar-se das matérias subjacentes ao seu labor, fossem elas literárias ou decorrentes da observação directa da sociedade.

Em boa verdade, muitas das obras saídas das suas mãos tinham uma função predominantemente de aparato. Eram peças que, acima de tudo, se

---

<sup>1</sup> António Manuel Gonçalves, "Ourivesaria" in *Dicionário da História de Portugal*, vol.IV, dir. Joel Serrão, Ed. Ferreirinhas, Lisboa.

davam a ver e que por isso se expunham em aparadores. Deste modo, e sem querer anular a veia criativa e a capacidade de intervenção naturalmente subjacentes e implícitas ao génio artístico, não somos da opinião que nas salvas armoriadas a selecção temática coubesse ao ourives, tanto mais que o universo cultural aí reflectido não é o seu. Naturalmente, era ao patrono da peça que caberia indicar quais as imagens (ideogramas), que pretendia ver tornado perene. Ao ourives cabia a mais árdua tarefa de corresponder em formas plásticas à procura e desejos formulados. Para tanto necessitava, no mínimo, de ter uma vivência suficientemente próxima das esferas do poder e elites sociais, facto inegável diante do testemunho das próprias peças.

Avaliando pelos testemunhos documentais, a actividade dos nossos ourives devia não só ser incessante, como de uma habilidade e perícias inimagináveis. A vulgarização dos materiais preciosos, estendidos à indumentária, toda revestida de ouro e pedrarias, parece ter sido considerada por D. João II de tal modo excessiva que em 1486 se insurge determinando que daí em diante terminassem os gastos desnecessários com as "*sedas, e brocados, chaparias...*", de modo a que todos se passassem a vestir modestamente, dando para isso o primeiro exemplo.<sup>2</sup>

A própria crónica comprova que a pragmática não deve ter sido seguida com rigor e que, sobretudo, não o foi durante muito tempo, pois durante o reinado de D. Manuel não existiram limites para a vivência do luxo. Contava Garcia de Resende, a propósito da partida da Infanta D. Beatriz para Sabóia, em

---

<sup>2</sup> G. Resende, "De como el Rey defendeo as sedas, e brocados", *ob. cit.*, cap. 64, pp. 96-97.

1521, que se podia com verdade "[...] dizer, e afirmar, que nunca de Espanha sahyo, nem se vio gente tam rica, tam galante, e tam atilada"<sup>3</sup> como as que naquele dia se viam em Lisboa.

Apesar de na corte ou nos paços de altos dignitários do reino funcionarem oficinas de ourivesaria, onde elas essencialmente se concentravam era "[...] nas ricas catedrais como as de Braga, de Lisboa, de Évora e do Porto, e mesmo nos mosteiros, cistercienses, como os de Alcobaça, de Arouca e de Lorvão, de cônegos regulares como os de Santo Agostinho, de Santa Cruz de Coimbra e de S. Vicente de Fora, beneditinos, sem falar nas casas que gozavam da protecção de personagens da linhagem real como o convento da Madre de Deus de Xabregas, sob a protecção de D. Leonor, o convento de Cristo de Tomar e o mosteiro dos 'Jerónimos', edifícios tão apreciados por D. João III".<sup>4</sup> Era a estes centros que os monarcas encomendavam a feitura de peças religiosas, tendo-se Coimbra destacado a par de Lisboa durante muito tempo.<sup>5</sup>

No entanto, com a generalização do estabelecimento de tendas laicas pelas cidades, no reinado de D. Manuel a primazia é transferida para a capital. Aqui, organizados em corporações, os artistas realizavam encomendas tanto regulares como seculares.

---

<sup>3</sup> *Idem*, "Hida da Infanta D. Beatriz pera Saboya", *ob. cit.*, pp.326-327.

<sup>4</sup> Pedro Dias, "L' Orfèverie au Portugal à l' Époque des Grandes Découvertes", *Feitorias*, Europália, 1991, pp. 230-231.

<sup>5</sup> Sousa Viterbo fez alguns levantamentos em documentação da época, sobre os ourives a exercer funções em Portugal. Os dados coligidos revelam a predominância do número de ourives nos centros de Lisboa e Coimbra. Cf. "Ourivesaria. Algumas notas para a historia d'esta industria", *Arte e Artistas em Portugal*, Livraria Ferin, Lisboa, 1920, pp. 120-142; e, *Artes Industriais e Industrias Portuguesas. Ourivesaria, Quinquilharia e Bijutaria*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1941.

"Em Lisboa, sabe-se com certeza que a *rua da Ourivesaria* estava já lançada em 1373, embora apareça a usar esse nome no ano de 1392, [...] após ter sido determinado o arruamento dos mesteres".<sup>6</sup> As tendas dividiam-se entre os ourives da prata e os ourives do ouro, acabando D. Manuel, em 1514, por os separar mesmo por ruas diferentes: doravante os ourives do ouro passaram a centrar-se na rua *Nova d'El-Rei*, ulterior *rua dos ourives do Ouro*, enquanto os da prata se mantiveram na mesma rua, depois chamada de *Ourivesaria da prata* ou *Ourives da prata*. Aí perto, na Igreja de S. Julião, estava instalada desde os finais do século XV uma das mais ricas e prósperas confrarias: a dos ourives e lapidários, sob a protecção de Santo Elói.

Tem sido demasiado frisado a espectacularidade e o fausto que asfixiavam Lisboa durante o período manuelino. Capital do reino e da Europa, era das cidades que mais gentes atraía, não só do continente como também do exterior : viajantes, aventureiros, indígenas ..., que aqui desembarcavam curiosos da vivência do luxo e do exotismo febris, bem como na busca da oportunidade que uma capital do Império sempre tinha para oferecer. Ainda em meados do século XVI "[...] a população apresentava-se como uma multidão de várias nacionalidades – flamenga, espanhola, italiana, alemã – e de várias raças: negra, índios, mouriscos".<sup>7</sup>

Uma circunstância inerente a esta conjuntura foi o extraordinário surto da ourivesaria, que atingiu então a sua verdadeira idade de ouro. Era precisamente

---

<sup>6</sup> João Couto e A. M. Gonçalves, *ob.cit.*, p. 17.

<sup>7</sup> Ana Cristina Leite, "A Lisboa de Camões", in *Oceanos*, nº 1, CNCDP, Lisboa, 1989, p. 32.

o grande número de profissionais estrangeiros, aliado ao corpo nacional, que formava a corporação dos ourives.

Durante o século XV a comunidade judaica influenciou fortemente e contribuiu com avultada mão-de-obra para a produção de ourivesaria nacional. Com o édito de 1496, os judeus são obrigados a deixar o país justamente numa época de grande procura de trabalhos em metal e pedras preciosas. O espaço deixado livre e que se queria com urgência restabelecido, veio dar lugar aos estrangeiros aqui instalados, os quais, segundo Virgílio Correia constituíam um quarto dos ourives nacionais.<sup>8</sup>

Fosse por intermédio do traje pessoal, fosse pela posse de peças religiosas ou laicas, a ourivesaria permitia demarcar a distinção social e a dimensão do poder e da fé. Para as mais altas camadas económico-sociais, era tida como um "bem de primeira necessidade".

O contributo dos ourives para a sumptuosidade decorativa dos interiores palacianos e religiosos, a arte do seu labor aplicada aos têxteis, indumentárias e inúmeros objectos do quotidiano, concorria para que se julgassem à frente de quaisquer outras actividades artísticas. No entanto, a consciência da superioridade do seu mester, bem como da sua distinção social, não era promovida apenas por si : dela era também responsável a população de mais elevada categoria quando, cumplicemente, os distinguia no trato. A própria defesa que os ourives encontram desde cedo na figura régia, revela os estatutos especiais por que era regida a sua corporação.

---

<sup>8</sup> Virgílio Correia, "Arte: ciclo Manuelino", in *História de Portugal*, Vol IV., Barcelos, 1932. Sobre o trabalho do ourives estrangeiro vidé o capítulo 4 deste trabalho.

Na *História da Administração Pública*, Gama Barros colige vários exemplos da 2ª metade do século XV comprovativos da anuência do rei perante as queixas que os ourives apresentavam nas Cortes. As disposições que os nacionais redigiam contra as falsificações dos metais feitas pelos ourives estrangeiros (1457), os pedidos para que se passassem a marcar as peças, de modo a evitar a injusta identificação entre uma obra de má qualidade e um oficial qualificado (1460), encontravam junto do rei a defesa requerida.<sup>9</sup> Tais ordenações contribuíram para que os ourives passassem a actuar quase como entidades económicas autónomas, com uma orgânica regida e fiscalizada através de disposições por si apresentadas, e posteriormente tornadas norma, o caso dos Regimentos.

Era, pois, uma profissão tão querida aos que a exerciam quanto ao Estado, que ao prestigiá-la simultaneamente a mantinha sob controle.

Dos documentos coligidos por Sousa Viterbo, com base nas *Chancelarias, Corpo Cronológico e Arquivo Histórico Português* (basicamente), que fazem referência a ourives a trabalhar em Portugal, infere-se a protecção e proximidade entre o ourives e o rei. Entre inúmeros casos de doação de mercês, privilégios, isenções e licenças régias, seleccionámos exemplos que denotam a maior preferência do monarca em relação a determinado ourives, deixando entrever a existência de estreitos contactos entre ambos. Assim, um *Jorge Rodrigues*, ourives morador em Coimbra, esteve na Batalha de Alfarrobeira com o Infante D. Pedro; em atenção aos serviços prestados por *Josef Arame*, ourives

---

<sup>9</sup> Cf. H. Gama Barros, *ob.cit.*, pp. 256-259. Para esta questão vidé capítulo 4 deste trabalho, onde se fala sobre as marcas dos ourives.

do Infante D. Henrique, D. Duarte concede-lhe em Setembro de 1439 o privilégio de isenção do pagamento a que estavam sujeitos os judeus ao serviço real; em 5 de Junho de 1484 D. João II concede carta de privilégio ao ourives *Afonso Anes* "por ser seu espingardeiro e estar sempre pronto a servi-lo com a sua espingarda quando o mandasse"; no mesmo ano toma o ourives *Braz Alvares* para seu espingardeiro; *Diogo Fernandes* era "ourives, a quem D. João III, em carta de 4 de Novembro de 1524, fez mercê que pudesse andar em sua côrte e pelos logares onde êle estivesse, nos quais lhe dariam aposentadoria, bestas carros, barcas e mantimentos, que lhe fossem precisos, e que êle pagaria de seu dinheiro, segundo o costume da terra".

Por último, apontamos um caso já da 2ª metade do século XVI, muito elucidativo do valor alcançado por um ourives. O documento diz o seguinte: "*Eu elRei [D. Sebastião] faço saber aos que este alluara virem [que] Gregorio de Barros, meu ouriuez da prata, ey por bem que elle faça daqui em diante todas as obras e cousas de prata, assi ordinarias como extraordinarias tocantes a seu officio que se ouuerem de pagar a custa de minha fazenda per qual quer via que seja, e as não faça mais outro algum official senão elle Gregorio Barros, o qual donde quer que estiuer poderá mandar fazer as tais obras pellos officiais que elle pera isso ordenar [...]*".<sup>10</sup> Um cargo de chefia, portanto, ligado pessoalmente ao rei e não à corporação.

A proximidade dos ourives com a corte é também testemunhada pela sua participação em duas circunstâncias distintas, pelo menos. Em primeiro lugar

---

<sup>10</sup> Cf. Sousa Viterbo, *Artes Industriais, ob.cit.*, exemplos tirados das pp. 59, 11, 9, 6, 24 e 12, respectivamente (s.n.)

sabemos que o ourives se contava entre o corpo dos homens que partiam para as campanhas ultramarinas, tendo como provável missão o registo artístico dos acontecimentos; em segundo lugar é conhecida a sua habitual competência na concepção de cenografias festivas ou comemorativas.

Para o primeiro caso aponte-se um exemplo de um estudo recente, que informa que na corte do Infante D. Henrique só vivia permanentemente um artista, o ourives judeu Josef Arame, que acompanhava o Navegador até nas jornadas de África <sup>11</sup>; outro, de Diogo do Couto, segundo o qual, no cortejo da entrada triunfal de D. João de Castro em Goa, seguiam também ourives da prata e do ouro.<sup>12</sup>

Enquanto cenógrafos e encenadores são conhecidos, entre outros, o caso de Gil Vicente, organizador de espectáculos ao serviço da corte, de quem existem as consabidas encenações teatrais realizadas no interior do paço, bem como as programadas para o exterior, e o caso de João Aleixo – ourives que adornou o pátio do cortejo fluvial realizado por ocasião da travessia do rio Douro, quando da peregrinação do rei D. Manuel a Santiago de Compostela, em

---

<sup>11</sup> Pedro Dias, "As empresas artísticas do Infante D. Henrique (1394-1460)", *Mare Liberum*, nº 6, Dez. 1993, pp.31-48.

<sup>12</sup> Diogo do Couto, *Décadas da Ásia VI*, Livro IV, Cap. VI (pp.311-319 da edição de 1781), citado por Joaquim de Vasconcellos – *História da Arte em Portugal*, *ob.cit.*, p. 45, nota 2. Sobre o triunfo de D. João de Castro em Goa, veja-se também o catálogo *Tapeçarias de D. João de Castro*, CNCDP / IPM, Lisboa, 1995. Nas reproduções fotográficas da tapeçaria nº 2 (pp. 210 a 217), a primeira tapeçaria da série a retratar a entrada triunfal na cidade, na qual D. João de Castro caminha sob o pátio, podem ver-se figurantes levando em mãos salvas de prata. A 1ª peça, transportada por Tristão de Paiva, informa Gaspar Correia (*Lendas da Índia*), ser um prato grande de prata dourada, no qual o Governador pousara a sua gorra quando, no mesmo prato, lhe foram entregues a coroa e o ramo de palma (cat. cit. p. 211). Sobre o transporte de peças ou acessórios do traje, em salvas de prata dourada, veja-se o capítulo 3 desta dissertação.

1502.<sup>13</sup> Quanto a Gil Vicente, em 1511, recebia por uma representação feita para o dia do Corpo de Deus mais do dobro da quantia paga ao ourives Diogo Lopes, por um espectáculo integrado exactamente nas mesmas cerimónias.<sup>14</sup> Também em 1521 foi entregue a Gil Vicente a coordenação artística da entrada de D. Manuel e D. Leonor em Lisboa, espectáculo para o qual lhe foram encomendadas “pinturas”, planos para “cadafalsos” e outras “couzas”.<sup>15</sup>

O facto de, entre todos os profissionais mecânicos, estes oficiais possuírem privilégios e regalias de excepção, bem como eles próprios se terem por condição “nobilitante”, não se devia só às privilegiadas relações sociais que mantinham, mas também à natureza dos materiais que circulavam por suas mãos. Materiais que não se restringiam às matérias preciosas em bruto : ao ouro, à prata e às gemas. Existia um grande leque de peças de colecção, ou intervenientes nas artes da mesa – as porcelanas orientais, os marfins africanos, etc. – os já referidos objectos executados com materiais exóticos e pedras semi-preciosas –, muitos deles postos em circulação pelos ourives. Por via da clientela e da disponibilidade financeira alcançadas, eram eles os receptores e intermediários mais indicados para o comércio de tais artefactos. Muitas vezes,

---

<sup>13</sup> “Só o ouro que se gastou no *escudo*, com as suas quinas, nas quatro *esferas* e nas *letras*, para adomar o pátio, montou a quarenta e dois mil reais liquidados ao ourives João Aleixo”, in António Cruz, “No V centenário de Dom Manuel I”, Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Universidade do Porto, 1970.

<sup>14</sup> A. Dias Miguel, “Entremezes e representações na Procissão do Corpo de Deus, no Reinado de D. Manuel (1509-1514)”, *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, nº 43, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Abril, 1967, pp. 65-67

<sup>15</sup> Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa, *Cod. 79*, fl. 13-14, agradeço esta indicação à minha colega Teresa Sequeira Santos. Veja-se também Renata Araújo, *Lisboa a cidade e o espectáculo na época dos Descobrimentos*, Livros Horizonte, 1990, pp. 52-53, bem como Ana Maria Alves – “Recorde-se que Gil Vicente escreveu as *Cortes de Júpiter* para as festas de despedida da Infanta D. Beatriz (1521), *Frágua de Amores* (1524) para o casamento de D. João

era-lhes também solicitado intervir sobre os objectos importados : antes da sua entrega ao destinatário, deviam, ou podiam, adicionar aplicações em ourivesaria, donde alguns deles pudessem ter a feição dos que hoje vemos descritos em documentação coeva e que combinam diferentes materiais, engastados ou emoldurados em prata, ouro ou esmaltes.

Para além dos objectos artísticos em si, existia o facto concreto das matérias primas laboradas pelos ourives serem demasiado dispendiosas, pelo que não podiam dispensar escudar-se junto da justiça oficial. As primeiras posturas legais cuidavam essencialmente do comércio das peças lavradas e das condições da sua produção, justamente porque ao Estado convinha zelar pela drenagem de uma matéria-prima que era comum à cunhagem da moeda.<sup>16</sup>

Era ainda essa mesma natureza do material que lhes possibilitava a vantagem de fabricarem peças inigualáveis nos seus delicadíssimos labores e rendilhados. Num tão difícil quanto excelente trabalho de cinzel e martelo, conseguiam a proeza, que tinham por exclusiva entre todos os artífices, de criarem verdadeiras e superiores obras de arte. Através desta rica tipologia de peças (na qual bem se integram os objectos que vimos estudando), de grande naturalismo e realismo, e vanguardista nas formas e na gramática aplicadas<sup>17</sup>, pode explicar-se o rigor e a exigência patentes nos *Regimentos*.

Os regulamentos dos ofícios mecânicos – disposições camarárias e ordenações régias passadas a "lei" por via dos *Regimentos* –, são documentos

---

III, e que nas festas de entrada deste rei em Coimbra se apresentaram três obras vicentinas (1526-1527)" – *As Entradas Régias Portuguesas*, Livros Horizonte, Lisboa, s.d., p.48 - nota 10.

<sup>16</sup> J.Couto e A.M. Gonçalves. *ob.cit.*, p.25.

que nos informam sobre o estatuto e exercício da profissão. O chamado regimento de ofício constituía-se por um regulamento imposto aos mesteres, aprovado pela Câmara e confirmado pela Coroa, que reunia um conjunto de normas obrigatórias que pautava o desempenho de um cargo ou o exercício de uma profissão. A fuga de um oficial à sua prática implicava o cumprimento de rigorosas sanções.<sup>18</sup> Dentro de um concelho cada mester formava uma unidade orgânica regida por leis e fiscalização próprias. A sua observância estava a cargo de uma autoridade também eleita pelos próprios – o vedor –, submetido no entanto à autoridade municipal.

De um modo geral, a matéria dos regimentos respeitava "à técnica do exercício [dos mesteres], à moral social e à disciplina interna do seu desempenho, ao exame dos candidatos a mestres, à instituição das autoridades e à discriminação dos seus deveres".<sup>19</sup>

Só no século XVI é que a regimentação dos ofícios surge bem definida. Até lá, a disciplina tradicional, as normas consuetudinárias, aliadas às posturas da Câmara, parecem ter tido uma eficácia razoável. Quando faltava o "costume" os ofícios regiam-se pelas cartas régias, pelas disposições de "motu-próprio" ou resultantes das Cortes.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Veja-se a precocidade das estruturas arquitectónicas das peças religiosas do tardo-gótico e a decoração renascentista de algumas peças de ourivesaria.

<sup>18</sup> Marcelo Caetano "A antiga organização dos mesteres da cidade de Lisboa", estudo introdutório à obra de Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua História*, vol. I, Imp. Nac. de Lisboa, p. 34.

<sup>19</sup> *Idem, Ibidem*, p. 12

<sup>20</sup> *Idem*; e, Joaquim de Vasconcelos, segundo o qual a autonomia desta classe permitia-lhe fixar "de motu-próprio", com plena liberdade de acção, as suas leis, cf. *História da Arte em Portugal. A Ourivesaria Portuguesa, século XIV-XVI (Ensaio Histórico)*, s.d., s.l., p. 202

Foi, provavelmente, o recrudescimento urbano influenciado pelos Descobrimentos, a enorme afluência de nova população que a Lisboa chegava de todas as partes do mundo, vindo competir com os profissionais nacionais, que despoletou o assentamento definitivo de regras regimentais em prol dos nossos oficiais.

Relativamente ao mester da ourivesaria, "profissão delicada e dispendiosa, era necessário rodeá-la de todos os cuidados e defesas".<sup>21</sup> O regimento dos ourives do ouro da cidade do Porto, datado de 1548, copia o de Lisboa de 1538. Dos ourives da prata, o mais recuado que se conhece é o de Lisboa, de 1550, surgido provavelmente de uma revisão geral ordenada por D. João III em 1545. O tão conhecido *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lixboa*<sup>22</sup>, de 1572, resultou do trabalho de compilação de novos regimentos, bem como da reforma daqueles já existentes. Foi incumbido desta realização o licenciado Duarte Nunes de Leão que, ao verificar a desordem vigente, tratou de proceder à sua uniformização e de estabelecer um modelo de regimento. Aí apresentou as disposições legais dos oitenta ofícios exercidos na capital.<sup>23</sup>

A cada um dos mesteres foi então dada uma cópia do novo regimento em vigor, implicando provavelmente, e para que de futuro não houvesse mais

---

<sup>21</sup> J. Couto e A.M. Gonçalves, *A Ourivesaria em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1960, p.8

<sup>22</sup> Regimento publicado por Virgílio Correia : *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mecanicos da Mui Nobre e Sempre Leal Cidade de Lixboa (1572)*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926.

<sup>23</sup> Cf. M. Caetano, *ob.cit.* pp.18-22; J. Couto e A.M. Gonçalves, *ob. cit.* pp.26-33; e Virgílio Correia - "Arte: o século XVI", in *História de Portugal*, vol.V, Barcelos, 1932, pp.221-222.

enganos, a entrega das antigas posturas; hipótese que pode explicar o desaparecimento dos regimentos originais, anteriores a 1572.<sup>24</sup>

A grande reforma ocorrida na profissão do ourives a partir deste novo regimento perdura no essencial até à época pombalina, até 1755. Exceptuando a inclusão de alguns aditamentos, os seus estatutos mantêm-se, fundamentalmente, tal como estipulados no século XVI.

Na verdade, um género artístico como o da ourivesaria exigia do artífice uma especialização muito completa e bem regimentada. A sua aprendizagem não só levava anos, como as provas que tinha de prestar para ser admitido eram de grande complexidade. Antes que um ourives chegasse a realizar uma obra, tinha primeiro que saber manejar criteriosamente as ferramentas e só passava à execução de um objecto depois de ultrapassadas diversas etapas, num percurso profissional deveras exigente.

Nenhum ourives podia abrir tenda em Lisboa sem primeiro ser submetido a um exame que, para as peças civis, constava da realização de um gomil liso – "*obra de martelo chã*" – , ou então de um gomil lavrado "[...] *bem feito e bem acabado seraa examinado de toda a obra de martello e de cinzel e de bastiães tirando imagões, e da dita obra podera usar em sua tenda.*" Para as peças religiosas o exame constava da realização "[...] *de hũa maçãa de calex como a adiante vai debuxada* [<sup>25</sup>] *seraa examinado de toda a obra de maçonaria conuê a*

<sup>24</sup> M. Caetano, *ob.cit.*, p.20. Em relação à lamentável falta de documentação actualmente sentida, o autor chama ainda a atenção para o facto de com o terramoto de Lisboa de 1755, ter desaparecido o Hospital de Todos-os-Santos, instituição onde tinha sede a Casa dos Vinte e Quatro com o respectivo arquivo, e estavam também instalados cartórios de algumas bandeiras, capelas e casas privadas de outros ofícios, com a respectiva documentação (p. 23).

<sup>25</sup> Indica que existiam desenhos de modelo.

*saber cruces, calizes, porta-pazes, bagos, turibulos, e assi todas as outras mais peças de maçonaria, e de todas ellas poderaa poer tenda [...]*.<sup>26</sup>

Os primeiros anos da profissão eram bastante duros. Depois do exame feito entravam numa fase de grande responsabilidade e após chegarem a Mestres de Ofício tinham o pesado encargo de examinar as obras das oficinas, tornando-se juizes. Assim encerravam um ciclo tão rigoroso quanto compensador: não fora a base sólida do mester, a garantia de uma educação técnica superior, a forte disciplina de costumes, a formação dentro de elevados princípios de seriedade e honestidade profissional, a boa aplicação da fiscalização pelos próprios juizes, nunca teriam alcançado tão notória clientela, nem granjeado a autonomia e a elevada posição social de que tanto se orgulhavam.

---

<sup>26</sup> Cf. *Livro dos Regimentos dos Officiaes Mechanicos [...] (1572)*, *ob.cit.*, pp.17-18.

## CAPÍTULO 8

### A CORTE E A CULTURA DO LIVRO: OS CASOS DE GIL VICENTE E VALENTIM FERNANDES.

A identificação das fontes iconográficas na origem da ourivesaria de tradição narrativa confirma o facto de que, também em Portugal, as obras impressas constituíram uma grande fonte de inspiração para os ourives quinhentistas. Os estudos estrangeiros, relativos aos primeiros livros ilustrados dados à estampa, não deixam dúvidas quanto à existência de estreitos laços entre a profissão do ourives e a do tipógrafo, por via da arte da gravura que a ambos assistia. Esta ideia, entre nós não partilhada, pode a partir de agora ser assegurada através da análise das salvas e dos gomis manuelino-renascentistas, objectos evidenciadores do forte intercâmbio outrora existente entre ourives, gravadores e impressores. É, pois, chegado o momento de deslocarmos o ponto de vista do nosso estudo, e de partirmos da análise do objecto artístico como o melhor dos testemunhos documentais.

A ilustração dos incunábulos, quer por via da gravura – desenho aberto em superfície de metal, normalmente o cobre –, quer por via da xilogravura – desenho talhado num bloco de madeira –, contava sobretudo com arte do ourives/pratives, pois a decoração duma superfície de metal, com um estilete ou buril, obedecia a uma técnica própria, a uma aptidão por si conhecida e detida em primeiro lugar. Para realizar uma gravura utilizavam-se materiais e instrumentos comuns aos da

ourivesaria.<sup>1</sup> Era por isso frequente, na origem, buscarem-se os tipógrafos entre os ourives, prestigiados profissionais devido ao elevado valor do seu material e das suas produções. Não raramente, a par duma convergência técnica, acabava por emergir uma competência entre ambos.<sup>2</sup> No caso da xilogravura, não eram os ourives quem esculpia o bloco de madeira, já que isso obedecia a uma especialização que passava pelo perfeito conhecimento das madeiras, e tal não era o seu caso. Contudo, na maior parte das vezes, eram eles os autores desses desenhos, pelo que também eram chamados *peintres-graveurs*. Era a profissionais entalhadores que se encomendava o talhe da madeira.<sup>3</sup> Martin Schongauer (c. 1450-1491) e Albrecht Dürer (1471-1528), são dois bons exemplos desta sobreposição profissional: dois grandes ourives e simultaneamente gravadores, estreitamente relacionados com as artes da imprensa.<sup>4</sup> No panorama nacional, Gil Vicente, trovador, ourives, “mestre da retórica das representações”<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Já Vasari defendia a ideia de que a arte da gravura nascera no contexto do trabalho do ourives; os instrumentos dos gravadores eram os que há muito os ourives utilizavam na decoração duma chapa metálica e, tanto em Itália como no Norte da Europa, onde ocorreu a sua invenção, os primeiros gravadores parecem ter sido ourives. Cf. Jay Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn Sheehan, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973, p. xvi.

<sup>2</sup> Para questões técnicas, relativas à complementaridade destes mesteres, veja-se David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale University Press, New Haven and London, 1994, em especial capítulos I e II.

<sup>3</sup> Giulia Bartrum, *German Renaissance Prints 1490-1550*, British Museum Press, 1995, pp.26-27.

<sup>4</sup> No recente catálogo, supra citado, podem seguir-se de perto bons exemplos da obra destes dois artistas.

<sup>5</sup> Em 1535 Gil Vicente recebia tenças reais como pagamento do seu cargo de “mestre da retórica das representações” - vidé: M<sup>a</sup> José da Silva Leal, “Fundos de Arquivos”, *Nova História*, nº 1, Junho, 1984. Infelizmente não existem outros testemunhos documentais que possam comprovar uma identificação entre o poeta e o ourives, “mestre da balança”. No entanto, esta polémica, que remonta já ao século XIX, parece ter sido finalmente ultrapassada pela impossibilidade de se tratarem de duas pessoas distintas: a própria ausência da especificação dos cargos na documentação da época, aponta para a sua sobreposição: sendo a mesma pessoa não havia porque diferenciá-las.

e (presumível) gravador <sup>6</sup>, bem como Valentim Fernandes, grande precursor da arte da tipografia nacional, impressor, autor e, ao que parece, também ele abridor de gravuras <sup>7</sup>, ambos protegidos da rainha D. Leonor, são as duas figuras que melhor ilustram o perfil multifacetado e a capacidade de intervenção artística dos mesteres por si representados.

Como referimos, nos escassos trabalhos entre nós realizados sobre a iconografia do livro impresso (que basicamente se resumem à obra de Pina Martins e à de Artur Anselmo, ainda que este último aborde a ilustração do livro de um modo secundário) <sup>8</sup>, afirma-se que em Portugal ourives e impressores viviam de costas voltadas : a colaboração entre a imprensa e a ourivesaria, dizem, era ausente. <sup>9</sup> Mesmo num estudo monográfico recente, continua a sustentar-se esta suposição. <sup>10</sup>

Pina Martins, embora reconheça a filiação da gravura na arte da ourivesaria, apura que não se conhecem gravadores portugueses relacionados com o ofício de ourives, isto é, artistas que acumulassem ambos os mesteres. <sup>11</sup>

Os impressores estrangeiros entre nós radicados eram obrigados a recorrer a

---

<sup>6</sup> Hipótese já há alguns formulada por Dagoberto Markl, *História da Arte em Portugal*, vol 6, *O Renascimento*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p.154, e sobre a qual julgamos agora existirem dados seguros para a confirmar.

<sup>7</sup> Cf J.J. Alves Dias, *No Quinto Centenário da Vita Christi. Os primeiros impressores alemães em Portugal*, IBNL, Lisboa, 1995, pp. 22, 26, 67 e 91.

<sup>8</sup> José de Pina Martins, *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: a iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Dürer*, Arquivos do Centro Cultural Português, vol.V, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972; *Idem*, "Le Livre Portugais sous le règne de Manuel I<sup>er</sup>", in *Forum Litterarum*, Holland University Press, Amsterdam & Maarssen, 1984; e Artur Anselmo, *Les Origines de l'Imprimerie au Portugal*, Jean Touzout Libraire-Editeur, Paris, 1983.

<sup>9</sup> Pina Martins, *ob. cit.*, 1972, p. 126; A. Anselmo, *ob.cit.* p. 397.

<sup>10</sup> José Pacheco, *A Divina Arte Negra e o Livro Português. Séculos XV e XVI*, Vega, Lisboa, 1994, p. 45, onde o autor repete, sem que se perceba uma justificação ou fundamento, as conclusões de Pina Martins; mais, acalenta a ideia de que "a falta de colaboração entre a tipografia e a ourivesaria não [era] uma situação invulgar."

material técnico importado ou consigo trazido, “[...] até porque não encontravam cá uma interdependência da gravura de madeira e da gravura de metal, e uma colaboração dos ourives na arte de gravar”.<sup>12</sup>

Artur Anselmo procurou justificar estas ideias de Pina Martins através de um factor de ordem económica: a provável pobreza dos nossos impressores. Seria esta a circunstância, de certo, a move-los na procura de soluções práticas e do melhor mercado, como fossem a realização ou a compra de gravuras sobre madeira.<sup>13</sup> Na realidade, tanto quanto parece, a xilogravura foi o material iconográfico mais usado entre nós durante o século XVI, mas talvez não por motivos financeiros. Desde que introduzida em Portugal, c.1485, a imprensa foi de imediato promovida e protegida pela casa régia, verificando-se serem os impressores profissionais de razoáveis posses. Aqueles que por cá se radicassem podiam alcançar honras de cavaleiro da casa real e, quando detentores de determinada quantia fiduciária, D. Manuel garantia-lhes a nobilitação.<sup>14</sup> Para além disso, verifica-se ainda que as primeiras imagens impressas em livros portugueses foram abertas a partir de chapas metálicas – (precocidade assinalável mesmo do ponto de vista internacional)<sup>15</sup> –, gravuras utilizadas pela tipografia hebraica em Faro e Leiria, trazidas de Espanha por Eliéser Toledano, judeu que em 1492 encerra o seu atelier em Lisboa. Eliéser Alantasi chegara de Espanha munido de

---

<sup>11</sup> Pina Martins, *ob. cit.*, 1972, p. 95 e 113.

<sup>12</sup> *Idem, ibidem*, p.118

<sup>13</sup> A. Anselmo, *ob.cit.*, p.397

<sup>14</sup> Novos dados proferidos por João J. Alves Dias na conferência intitulada “A Nobre Arte da Ympresam - uma nova arte de nobilitar”, *Colóquio Encontro sobre as transformações da sociedade portuguesa 1480-1570*, Fundação das Casas Fronteira e Alorna, Lisboa, 18-21 Novembro 1995. (não publicada)

<sup>15</sup> A. Anselmo, *ob.cit.*, p.397

conhecimentos adquiridos junto de Alfonso Fernandez de Cordoba – ourives, gravador, abridor de caracteres tipográficos, ilustrador..., enfim, mestre conhecedor das artes da imprensa.

Este ciclo, que se encerra na relação tipografia portuguesa hebraica / alta especialização dos judeus como ourives, é mais um dado que corrobora a defesa do improvável afastamento da imprensa e da ourivesaria em Portugal. É verdade que em Portugal, ainda não se encontraram documentos comprovativos da actividade de um ourives que fosse simultaneamente gravador, porém, esta é uma conjectura mais do que verosímil. Além do mais, quando deslocamos o centro desta análise, pondo de parte o livro e partindo para a observação directa de objectos de ourivesaria, verificamos ter existido uma estreita ligação entre a cultura técnica do ourives e a cultura literária do tipógrafo. Ao contrário do concluído por Pina Martins, a iconografia da ourivesaria nacional revela que ambos oficiais mecânicos tinham culturas convergentes: entre as diversas fontes iconográficas uma houve que serviu ao ourives de um modo particular : a cultura livresca.

Falamos em cultura livresca (e não em livro) por querermos indicar um conjunto alargado de factores, ou circunstâncias, inerentes ao mundo da imprensa. Não se trata apenas do texto, mas de todo o universo envolvente: a cultura literária e a imagem; as artes da gravura e da iluminura; as artes da imprensa à época partilhadas por tipógrafos e ourives. O *Liber Chronicarum*, incunábulo impresso na Alemanha em 1493, vulgarmente conhecido por *Crónica de Nuremberga*, é disso um bom testemunho, pois, as duas magníficas salvas VII.68 e VII.69 reproduzem de modo fidedigno onze gravuras da Crónica, num

total de treze quadros cinzelados na prata : onze na salva VII.68 (a partir de oito gravuras) e dois na VII.69.

Escrito pelo médico alemão Hartmann Schedel (1440-1514), gravado e ilustrado pelos artistas Michel Wolgemut (1434-1519) e Wilhelm Pleydenwurff (c.1458-1494), e indirectamente pelo discípulo deste último, Albrecht Dürer, o *Chronicon Mundi*, ou *Chronicon Chronicarum*, como também era conhecido, foi publicado por Anton Koberger a 12 de Julho de 1493, tal como o nome indica, na cidade de Nuremberga.<sup>16</sup> À imagem de uma enciclopédia universal, era dos livros mais divulgados e consultados na Europa dos finais do século XV. Procurava ir ao encontro dos interesses da época, dando uma visão do mundo através da descrição da História da Humanidade desde a Criação até 1492. O percurso seguido era variadíssimo; incluía desde uma compilação de conhecimentos históricos, geográficos e bíblicos, à apresentação de imagens de santos, de retratos imaginários e de vistas das principais cidades da Europa, para além das de Jerusalém e de Constantinopla.

Hartmann Schedel personificava o humanista e coleccionista de então. No regresso da sua estadia como médico em Pádua, instala-se em Nuremberga (década de 1480), onde integra o grupo dos primeiros humanistas juntamente com Sebald Schreyer (1446-1520) – grande mecenas da cidade e principal patrocinador da obra de Schedel – , Conrad Celtis (1459-1508) – poeta – , e Willibald Pirckheimer (1470-1530), um dos maiores amigos e mentor de Dürer, a quem introduziu no mundo da Antiguidade clássica e com quem colaborava

frequentemente nos trabalhos iconográficos. Schedel, o "bibliófago" ou devorador de livros (tal como Celtis o chamava) era, entre outras actividades, escritor. Tinha uma grande paixão, a sua biblioteca; dedicava a vida às línguas, à literatura clássica e aos livros. Enquanto estivera em Itália dedicara-se a copiar e a coleccionar dezenas de manuscritos de Cícero, Horácio, Virgílio, Santo Agostinho, ..., e de literatura contemporânea sobre medicina, geografia e matemática. À semelhança das tradicionais crónicas medievais, a estrutura da sua obra filia-se nas crónicas da Antiguidade, com raízes nos conceitos históricos de Eusébio e de Santo Agostinho: uma História do Mundo desenvolvida de acordo com o conceito de tempo de origem divina, dividida em Seis Idades: desde a Criação ao presente. No entanto Schedel já inclui um terceiro tempo histórico, o relativo ao futuro: a Sétima Idade, ou o Juízo Final, identificado com o Apocalipse.

A edição da Crónica revestiu-se de enorme importância pois pela primeira vez se publicava tendo em conta um público alargado, anónimo em matéria de conhecimentos; não se tratava duma obra só para especialistas. Do ponto de vista artístico, representava também um novo tipo de texto histórico. Dele imprimiram-se duas edições: a 1ª, em latim, a 12 Julho de 1493, numa tiragem estimada com o número espectacular de 1.500 exemplares (número idêntico a uma tiragem média actual !); e a 2ª, em alemão, a 23 de Dezembro do mesmo ano, numa tiragem aproximada de 1.000 cópias. A edição em latim apresentava um texto maior e uma impressão mais cuidada, inclusive com mais gravuras. O preço embora não fosse exorbitante era considerado relativamente alto, o que não

---

<sup>16</sup> Foi com a apresentação deste incunábulo que abriu a importante exposição londrina *German Renaissance Prints* (1995), sendo o seu historial e descrição feitos na entrada nº1 do catálogo

obstou uma venda acelerada. Paradoxalmente, em 1509, quando da única quebra que se fez sentir na sua comercialização, os recordes do sistema de divulgação e distribuição de Koberger aumentaram, devido ao facto de muitas cópias terem sido cativadas por comerciantes livreiros da Europa Central, França e Itália.<sup>17</sup>

A fama e a grande originalidade granjeadas pela obra, deveram-se à extrema riqueza das ilustrações. Nela foram gravadas mais de 1.800 imagens, por intermédio de 645 xilogravuras diferentes, pelo que várias foram sendo repetidas ao longo da obra, alterando-se-lhes apenas a legenda. Foi, aliás, esta abundância iconográfica que fez com que a Crónica, em pleno século XVI, se continuasse a vender e a sobrelevar às histórias universais que se iam realizando. Durante pelo menos a 1ª metade do século XVI, mantém-se, sobretudo junto dos artistas, o grande modelo a seguir. Entre nós não podíamos ter melhor exemplo do que o *De Aetatibus Mundi Imagines*, começado por Francisco de Holanda à volta de 1545 e que segue de modo evidente uma estrutura idêntica.<sup>18</sup>

Livro de luxo de grande formato, de impressão in-fólio, a Crónica devia ser conhecida em Portugal desde pouco após a sua edição. As relações que mantínhamos com a Europa Central e do Norte, justificam a sua entrada no nosso país. Destacamos três figuras com probabilidades de terem realizado essa ponte:

---

supra citado - nota 2 -, para o qual remetemos.

<sup>17</sup> Sobre a Crónica de Nuremberga veja-se Jeffrey C. Smith, *Nuremberg. A Renaissance City, 1500-1618*, USA, 1983.

<sup>18</sup> Um estudo desta obra foi feito por Sylvie Deswartes, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, INCM, 1987

a feitoria portuguesa em Antuérpia; o embaixador alemão Jerónimo Münzer e o editor-livreiro Valentim Fernandes.<sup>19</sup>

Os estreitos contactos mantidos entre Portugal e a sua própria feitoria na Flandres, fizeram chegar a Lisboa produtos para nós desconhecidos, entre os quais valiosíssimos objectos de arte. Dürer, natural de Nuremberga e justamente um dos colaboradores na ilustração da Crónica, era grande amigo da comunidade portuguesa estabelecida em Antuérpia. Reconhecia aos nacionais não só o entendimento e o fino gosto pelas obras de arte, como admirava entusiasticamente as fabulosas e exóticas peças que de Portugal lhes eram enviadas, muitas das quais ele próprio nunca antes vira, caso dos objectos oriundos da Ásia e da África. Desta amizade nasceu uma valiosa e reconhecida troca de ofertas, contando-se entre os presentes oferecidos por Dürer diversas gravuras e obras impressas. O inventário deste intercâmbio, realizado por Joaquim de Vasconcellos em 1929, não refere especificamente a *Crónica de Nuremberga*, mas afirma que em Portugal circulavam, desde finais do século XV e inícios do XVI, muitos livros ilustrados, cosmografias e crónicas, chegados do Norte da Europa.<sup>20</sup> Entre as anotações de Dürer, relativas às ofertas e vendas realizadas enquanto esteve nos Países Baixos, contam-se 24 gravuras sobre couro e 124 xilogravuras e desenhos originais oferecidos a Portugal.<sup>21</sup>

De Jerónimo Münzer, doutor em medicina, geógrafo e astrónomo, conhecedor do latim, é conhecido um dado para este caso relevante: foi amigo de

---

<sup>19</sup> Já noutro local tratámos estas questões, veja-se o nosso artigo "Ourivesaria Manuelina. Identificação de Algumas Fontes Iconográficas", *Artes e Leilões*, nº 33, Lisboa, Outubro, 1995.

<sup>20</sup> Joaquim de Vasconcellos, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929.

Hartmann Schedel e colaborador da Crónica.<sup>22</sup> Partiu de Nuremberga, donde era natural, para a Península Ibérica, em Agosto de 1494, encontrando-se em Novembro, desse ano, com D. João II em Évora. Não é, portanto, de estranhar que tenha trazido consigo uma obra cuja novidade tanto impressionava, e, para além do mais, para a qual ele próprio contribuía. A sua riqueza e inovação, decerto constituíam razões plausíveis para que a Crónica figurasse entre os bens que Münzer elegera para trazer como oferta. Caso tenha então ocorrido a apresentação da Crónica na corte, pela primeira vez, o número de exemplares que ainda hoje existem, apontam para que a partir dessa data se tenha começado uma franca importação.

Se Münzer foi o divulgador da grande obra, Valentim Fernandes de Morávia, ou Alemão, impressor, autor e tradutor, pode ser visto como o intermediário ideal, junto da família régia, bem como dos livreiros seus conterrâneos, para a encomenda e recepção de um grande número de exemplares. Um dado é certo: se Münzer trouxe consigo a Crónica, Valentim Fernandes que o acompanhou pelo país como intérprete de alemão, conheceu de imediato e de viva forma uma obra a cujo efeito encantatório se aliava a circunstância de ter sido concebida por pares do seu ofício. Chegado do centro da Europa, Valentim Fernandes, estabelece-se em Lisboa provavelmente em 1493, ano em que se sabe ter passado por Sevilha. Imediatamente em 1495, a pedido da rainha D. Leonor, imprime, em colaboração com Nicolau da Saxónia, os quatro livros da *Vita Christi* de Ludolfo de Saxónia; a partir de então a sua ascensão faz-

---

<sup>21</sup> Sylvie Deswartes, *Les Enluminures*, *ob.cit.*, p. 134.

se muito rapidamente. Em 1496 trabalha já por conta própria e figura entre o número dos protegidos da rainha-viúva, de quem tinha a honra – de que muito se fazia valer – de ser simultaneamente escudeiro. Graças aos seus bons préstimos é, em 1503, nomeado por D. Manuel para o cargo de mediador/corrector dos comerciantes alemães fixados em Lisboa, desempenhando funções de notário.

Aos indicadores desta figura como responsável pela proliferação da Crónica em Portugal, acrescem outros factores que nos permitem estabelecer relações muito directas entre si e a ourivesaria da época. É de sublinhar o facto de hoje se poder identificar noutras salvas temas comuns a obras impressas por si, concretamente a *Estoria de muy noble Vespesiano emperedor de Roma* (1496), transposta para a salva VII.70, e a *Grãmatica Pastrane* (1497), que inclui frisos decorativos iguais aos da ourivesaria – ver por exemplo o da salva II.13. Tendo em conta as razões que junto do rei apresentava para justificar a edição de determinada obra, é importante assinalar o seu critério na selecção dos textos a imprimir. Veja-se a epístola que dedica a D. Manuel, precedente da versão portuguesa do *Livro de Marco Polo* (1502). Nela encontramos ideais análogos aos que se escondem por detrás da feitura das salvas VII.68 e 69, entre eles uma sensibilidade religiosa estabelecadora duma analogia entre D. João II e Moisés – profeta que tantos anos levara para alcançar a terra prometida –, faz ver a D. Manuel a oportunidade de salvar os infiéis por intermédio da propagação da palavra de Deus.

---

<sup>22</sup> AA.VV., "Jeronimo Munzer", *Viajes de Extranjeros por España y Portugal desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo XVI*, vol I, Madrid, 1952, p. 328

As salvas VII.68 e 69 são hoje a prova visível do efeito provocado pela *Crónica de Nuremberga*, em pouco tempo tornada alvo de projecção artística. A sua introdução em pleno coração da corte, terá permitido um visionamento, em primeiro lugar, aos artistas movidos em seu torno, como era o caso de Valentim Fernandes e, muito naturalmente, o de Gil Vicente, ourives a quem uma obra desta categoria, também por motivos do próprio mester, não era de modo algum indiferente. É assaz evidente ser a ideologia manuelina aquela que se encontra subjacente a essas salvas; de algum modo, é também notório que existe uma afinidade entre as suas personagens e as que povoam o universo vicentino: Moisés, Abraão, Salomão, David, as Síbilas, e as próprias alegorias aos Vícios e Virtudes, nomeadamente no *Auto da Síbila Cassandra* (1513). Por outro lado, a perfeição e a qualidade com que as gravuras da Crónica foram abertas na prata, com tanto realismo e fidelidade, não sugerem uma manufactura qualquer, mas sim a de um ourives de elevada qualificação.

A única obra que não se duvida ser da autoria do poeta-ourives é a célebre Custódia de Belém, autêntico paradigma da ourivesaria quinhentista. Talvez seja a peça de ourivesaria sobre a qual mais estudos se têm feito; mas, de tudo quanto se tem dito, destacamos uma importante observação de Dagoberto Markl, segundo o qual esta "[...] não é uma alfaia litúrgica para ser utilizada: é antes um objecto para ser apreciado e venerado. A delicadeza da sua construção impede o seu manejo. Por outro lado nela está obviamente representada uma cena dos Actos dos Apóstolos, e um Pentecostes: os doze apóstolos e a Santíssima Trindade, [...] mas também o rei está presente, duplamente (na legenda da base e nas seis esferas armilares do nó); aqui o significado é o da sacralização do poder

régio".<sup>23</sup> É este programa apologético de uma aliança entre os poderes real e divino que aqui, mais do que a secular identificação entre a peça e o pórtico sul do Mosteiro dos Jerónimos, interessa realçar, já que a custódia se constitui como uma das criações artísticas que mais nitidamente revela a relutância manuelina em aceitar a nova corrente do humanismo renascentista.

Claude-Henri Frèches, autor que pesquisou as origens culturais de Gil Vicente (que considera ourives antes de dramaturgo), observou que o *Ostensório de Belém* manifesta uma influência flamenga e alemã no tema flamejante da parte superior e na base, a qual copia o estilo de certas gravuras de Dürer, contemporâneo de Gil Vicente (1471-1528). Esta é uma hipótese muito plausível, atendendo à importância e destaque da obra de Dürer, bem à altura de uma encomenda de corte. Outras produções nacionais denotam também a aplicação de gravuras de Dürer: uma Cruz (no Museu Alberto Sampaio, Guimarães) e os relevos da série da *Paixão de Cristo*, no claustro de Santa Cruz de Coimbra. Ainda segundo o estudo de Frèches, faz todo o sentido pensar-se que os ourives portugueses e alemães estavam em contacto uns com os outros, e que por vezes se visitavam. De acordo com as memórias do embaixador Münzer, sabemos que viviam em Lisboa muitos cidadãos de Nuremberga, cidade donde vinham tipógrafos para se estabelecer em Lisboa. Os contactos estabelecidos com Nuremberga eram variadíssimos, pelo que os gravadores alemães – e os dessa cidade em particular – podem ter naturalmente inspirado facetas do mestre

---

<sup>23</sup> D. Markl, *ob.cit.*, 1986, p. 158-159

vicentino, senão mesmo alguns dos temas do seu teatro.<sup>24</sup> São muitos os factores a contribuir para que, cada vez mais, vejamos em Gil Vicente o autor das salvas VII.68 e 69.

O *Livro*, objecto de luxo tornado cada vez mais acessível a todos – não num sentido económico, mas no da sua mais fácil compreensão –, nos seus propósitos didácticos preferencialmente ilustrado, revela-se em Portugal uma excelente fonte de inspiração para as composições de ourivesaria, seja como factor de propagação dos estilos, seja como divulgador de novos motivos ornamentais e iconográficos.<sup>25</sup> As circunstâncias religioso-sociais então vividas, abonavam a favor deste procedimento. A *Devotio Moderna*, linha espiritual seguida pela rainha D. Leonor, foi um movimento forte impulsionador da necessidade de difusão do saber a todo o povo, baseado no sustentáculo essencial do *Livro*.<sup>26</sup> Uma das obras patrocinadas por D. Leonor, com nitítidas intenções didácticas e muito revelador deste desejo de propagação da palavra escrita, foi o *Livro de Horas* (de Frei João Claro), impresso em Paris no ano de 1500. É uma obra que, quer no contexto da *devotio*, quer no da ourivesaria (para a qual bem pode ter servido de modelo), se reveste de particular significado, pois, trata-se, nada menos, dum Livro de Horas em português, com histórias ilustradas aos "quadrádnhos". O texto, "[...] *tresladado todo de latim em lingoajem portuges, visto e êmendado per o reverendo frei Johã Claro, purtuges, doctor em a sancta*

<sup>24</sup> Claude-Henri Frêches, *Le Théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Paris-Lisbonne, 1964, pp.31-33, citado por Sylvie Deswartes, *ob.cit.*, p. 135.

<sup>25</sup> S. Deswartes, *ob.cit.*, p.150

<sup>26</sup> A grande obra e paradigma da *devotio*, *A Imitação de Cristo* (entre c. 1390 e c.1440), foi, a seguir à Bíblia, um dos livros mais difundidos. Ver Michel Mullett, *A Contra-Reforma*, Gradiva, Lisboa, 1985, p.15

*Theologia*, e Luis Fernandez, outrosi purtuges, estudante em artes, criado da rainha de Portugal dona Lyanor [concerteza um seu bolseiro], foy todo em Paris eprimido por mestre Narcisus Bran elemão [...]; as gravuras, francesas e legendadas em português, ilustravam episódios do Antigo e Novo Testamento – a História de José (muito explicada, em 27 quadradinhos), de Suzana (em 12), de David, de Samuel, do nascimento e vida de Nossa Senhora, e outros.<sup>27</sup> Entre todos os incunábulos que sabemos terem-se imprimido em Portugal a partir da introdução da imprensa, e mesmo nas primeiras décadas de Quinhentos, nenhum se lhe iguala, era por isso uma obra inédita, de certo já concebida na esteira de incunábulos como a *Crónica de Nuremberga* ou da *Bíblia de Colónia* (c.1478)<sup>28</sup>, obras cujo sucesso se devera à sua abundante ilustração.

Com D. João II e D. Leonor, a corte assume um crescente protagonismo cultural. Traduziram-se então muitas obras em latim e línguas romance – (a rainha nutria particular simpatia pela importação de literatura francesa<sup>29</sup>) – e gerara-se um clima decisivo para o desenvolvimento artístico com o apoio e protecção de letrados, pintores, escultores, impressores, de um número cada vez maior de artistas com vocação para servir as crescentes solicitações da vida áulica.<sup>30</sup> D.

<sup>27</sup> Mário Martins, "A Bíblia aos quadradinhos", *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*, Biblioteca Breve, SEC, Instituto Cultura Portuguesa, 1979. Infelizmente o autor não diz onde hoje se encontra esta obra de Frei João Claro. Informa que é descrito por F. Leite de Faria – *Estudos sobre Damião de Góis e a sua época*, Lisboa, 1977, da qual pertence a transcrição dada.

<sup>28</sup> A *Bíblia de Colónia* não podia deixar de ser conhecida em Portugal. Para além de ser outro dos grandes "best-sellers" da época que rapidamente circulou pela Europa, muito didáctico e profusamente ilustrado, apresenta xilogravuras semelhantes a alguns quadros cinzelados na prata – veja-se por exemplo a cena da morte de Absalão nas salvas VI.50 e VII.69 comparando com essa imagem na *Bíblia*: vidê *The Illustrated Bartsch*, nº 82, *German Books Illustrations before 1500*, part.II, *Anonymous Artist 1478-1480*, p.63

<sup>29</sup> Mário Martins, *Estudos de literatura medieval*, Livraria Cruz, Braga, 1956, p.135

<sup>30</sup> Pedro Cardim, "Portugal: ciência, pensamentos e contacto literários", *La Paz y la Guerra en la época del Tratado de Tordesillas*, 1994, p. 54-61.

Leonor "[...] soube melhor que ninguém aproveitar os préstimos da plêiade de artistas espalhada por todo o lado. Numerosos lavrantes, entalhadores, imaginários, pedreiros, músicos e impressores, vieram cá estabelecer-se porventura [por si] recomendados [...]", tendo a todos apoiado financeiramente, e acompanhado de perto as produções que, lentamente, se foram integrando no panorama nacional.<sup>31</sup> Um excelente exemplo deste vanguardismo artístico da corte joanina (cedo cerceado), da sua particular predilecção pela arte «moderna» e, simultaneamente, indicador do papel desempenhado por D. Leonor no campo artístico, é o belíssimo Relicário da Madre de Deus, cujo projecto mais uma vez assenta numa obra literária: o *Boosco Deleitoso*, obra impressa em 1515 por intervenção da rainha-viúva. A interpretação do texto em analogia com a morfologia da peça denuncia a falta de correspondência entre a forma *pagã* e o conteúdo *cristão*, que lhe está subjacente <sup>32</sup>, como bem convinha ao ideário estético da realeza.

Para além do livro circulavam em Portugal inúmeras gravuras avulso – de que os ourives foram os principais agentes difusores –, as quais constituíam outro grande polo de atracção artística e inspiravam múltiplas artes figurativas, não apenas a ourivesaria. Aliás, ao presente, é o objecto artístico que comprova essa existência, pois, as próprias gravuras não deixaram rasto. O facto não é de estranhar na medida em que a arte neste período dependia, essencialmente, dum mecenato real : uma *arte de corte*, muito centralizada e praticada por artistas

<sup>31</sup> Mário Sampaio Ribeiro, *A rainha D. Leonor de Lancastre e os alvares do teatro português*, Separata da Revista Ocidente, vol. LVI, Lisboa, 1959, p. 81

<sup>32</sup> O estudo simbólico desta peça foi feito por Nuno Vassallo e Silva: "O Relicário que fez o Mestre João", *Oceanos*, nº 8, Lisboa, Outubro, 1991

estrangeiros – pintores flamengos, escultores franceses, espanhóis, etc. –, que viajavam com os seus próprios modelos, factores a que acresce o desaparecimento das colecções reais, por ocasião do terramoto de 1755.<sup>33</sup>

Ao longo do reinado de D. Manuel as estampas aplicadas na ourivesaria são, em grande maioria, de proveniência nórdica; as de origem romana começam utilizar-se mais com D. João III, sobretudo de um modo mais coerente e integral. Esses dois figurinos – nórdico e latino –, encontram-se bem patentes em dois gomis completamente distintos (de semelhante só têm a estrutura), apesar de só deverem distar entre si pouco mais de uma década: os gomis IX.93 e IX.96. O primeiro, muito semelhante a espécies inventariadas no dote da Infanta D. Beatriz (1522), apresenta uma iconografia tardo-gótica de exarcebado naturalismo: folhagem de cardo muito relevada e recortada, espinhosa ao tacto, que parece ser copiada de gravuras da série *Folhagem ornamental*, realizada por Martin Schongauer entre 1485 e 1491, uma série de estilo clássico "animada de um movimento maravilhosamente elástico e dinâmico".<sup>34</sup> Ao que parece, "a origem das gravuras de ornamentos deve ser procurada nas práticas artesanais dos ateliers de ourives. Estas chapas permitiam conservar o modelo dos motivos realizados afim de serem utilizados em nova criações. Na época de Schongauer, eram os gravadores – o Mestre E.S. et Israël van Meckenem, entre outros – quem arranjava, para os artesãos menos imaginativos, exemplares cuidadosamente

<sup>33</sup> Marie-Therèse Mandroux França, *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIe au XVIIIe siècles*, XXIV Congresso do Comité Internacional de História da Arte, Bolonha, 1979.

<sup>34</sup> Sophie Renouard de Bussierre, *Martin Schongauer. Maître de la Gravure Rhenane vers 1450-1491*, Paris, 1991-92, catálogo n.ºs 65 a 67, e p.214.

elaborados".<sup>35</sup> O segundo gomil (IX.96), em 1534 arrolado entre os bens de D. João III, de estrutura gótica mas de estética *ao antigo*, reproduz quase integralmente gravuras de um dos melhores gravadores italianos – Marcantonio Raimondi (1480-1534) –, intercaladas com faixas de *grotescos*. Nascido em Bolonha, Raimondi vai para Roma onde chega em meados da década de 20; para além de já então ser um hábil impressor independente, produzindo algumas das mais refinadas gravuras do seu tempo, entra para o serviço de Rafael, cuja obra começa a reproduzir em gravuras.<sup>36</sup> A aplicação de gravuras de Raimondi é um caso flagrante da nossa actualização face aos mais recentes modelos que circulavam pela Europa, pois, à data da morte de Raimondi o gomil já constava entre os bens de D. João III. O estabelecimento da gravura como meio de reprodução, permitiu disseminar, de um modo quase instantâneo, o conhecimento de inúmeras obras de arte. A composição do *Homem das duas trompetas*, transposta para o gomil, trata-se de uma cópia de Raimondi feita a partir de um trabalho de Baccio Bandinelli<sup>37</sup> ou de Rafael, a qual, por sua vez, foi posteriormente glosada por Hieronymus Hopfer (Augsburgo c.1500 – Nuremberga 1563 ?).<sup>38</sup>

Estes dois gomis de temática germânica e italiana, são apenas dois exemplos que se estendem a outras peças neste trabalho inventariadas, ainda que a iconografia nórdica seja predominante. Os temas italianos, mais raros, de

<sup>35</sup> *Idem, ob.cit.*, p. 212. Ver também as gravuras da p. 258.

<sup>36</sup> David Landau and Peter Parshall, *ob.cit.*, 1994, pp.119-120

<sup>37</sup> *The Illustrated Bartsch* nº 27, *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, 1978, p. 52.

<sup>38</sup> Vidé F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol XV, Menno Hertzberger, Amsterdam, 1986, p. 220, nº 46 : *Six figures in emblematical composition*. Ver também Bartsch, *ob. cit.*, nº 17, vol 8 (4), p. 238.

início mesclados com temas góticos, surgem de um modo franco só a partir da nossa total abertura a Itália, operada com D. João III, como vimos nas salvas VI.51 e 52, que reproduzem os *Triunfos de César*. A temática hiper-naturalista dos cardos e alcachofras, das bolotas e dos medronhos, patente nas salvas dos grupos I e II, e nas salvas do grupo V, onde numa farta folhagem de cardo e de acanto emergem seres fantásticos e reais, mais não se trata do que temática nórdica trabalhada e conjugada com imaginação pelos nossos mestrais. Os ourives nacionais não podiam deixar de dispor diante de si das famosas gravuras glosadas por dezenas de gravadores-ourives a partir da obra do *Mestre dos Jogos de Cartas* – autor de conjuntos de desenhos ornamentais (possivelmente de finais da década de 1430), que formavam séries de cartas temáticas: leões, ursos, animais fantásticos, diversos tipos de aves, homens e mulheres selvagens, etc., em diferentes posições e atitudes, representados isoladamente ou conjugados e afrontados entre si.

Os ourives e gravadores Israel van Meckenem (da região do Baixo Reno c-1440/5-1503) e o Mestre das iniciais E.S. (Alto Reno, activo talvez desde a década de 1450, autor de um extraordinário *Alfabeto* cujas letras se formam pela associação de corpos animais e humanos dispostos em imaginosas posições), são porventura os dois artistas que mais contribuíram para a difusão das séries ornamentais dos jogos de cartas. As gravuras ornamentais eram produzidas com o objectivo de empossar os artistas de diferentes países e géneros, de ricos repertórios de formas. Muitos dos animais e ornamentos vegetalistas das salvas do grupo V (sobretudo), parecem copiados dessas séries, vejam-se exemplos nas salvas V.37 a V.46. Também as iniciais fitomórficas utilizadas por Valentim

Fernandes nas obras por si impressas – maiúsculas envoltas em folhagem de cardo e de acanto, algumas com alcachofras (ver exemplos na salva V.39) –, muito se assemelham a espécies tiradas de séries de ornamentos florais realizados por Meckenem, os quais, por sua vez, também parecem ter influenciado as composições dos centros V.39 a V.42.

O cardo e a alcachofra – signos da redenção e da missão espinhosa por Deus imposta ao homem –, bem como o medronho – fruto humilde e modesto muito usado nas composições heráldicas –, serviam convenientemente a uma sensibilidade mística, pura e despojada, que no tardo-gótico promovia o retorno a um cristianismo primitivo, por oposição e contestação a uma sensibilidade exuberante e ostentatória, espelho da vivência teatral e espectacular, características do outono medieval; uma devoção mística exacerbada que constituía "[...] um curioso contraponto ao luxo (quase desregrado) que invadia a sociedade".<sup>39</sup>

No caso das salvas reunidas no grupo V, ricas composições naturalistas permeadas de confrontos entre toda a espécie animália, real (o bem) e irreal (o mal), cremos tratarem-se de alegorias morais onde cada animal, dependendo do contexto, simboliza diferentes vícios ou virtudes. Estas representações eram estruturadas a partir de um manancial iconográfico riquíssimo, colocado à disposição de oficiais mecânicos que nem sempre o sabiam *ler* da maneira mais

<sup>39</sup> J. C. Vieira da Silva, *O Tardo-Gótico em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989, p. 175; e J. Huizinga, *O Declínio da Idade Média*, Ulisseia, Lisboa, s.d., em particular o capítulo "A Arte e a Vida" onde pode ler-se: "A vida intelectual e moral do século XV parece-nos dividida em duas esferas distintamente separadas. Por um lado a civilização da corte, a nobreza e a rica classe média: ambiciosa, orgulhosa e usurpadora, apaixonada e luxenta [sic.]. Do outro, a esfera tranquila da *devotio moderna*, da *Imitação de Cristo*, de Ruysbroeck e de Santa Colette", p. 267.

correcta, salvo indicação ou evidência expressa. Quer isto dizer que o suporte literário prevalecia como fonte iconográfica preferida: as suas alegorias serviam de um modo eficaz tanto o artista, como o encomendante. Ora, o que acontece é que ao longo de toda a Idade Média, e já mesmo desde a Antiguidade, os autores dos textos não faziam qualquer distinção entre a natureza dos seres fantásticos, levando a que plasticamente se representassem todo o tipo de monstros.<sup>40</sup> Tanto Ctésias, como Plínio, Estrabão, Solino, Aristóteles, ou outros, não faziam exclusões nos seus textos, colocavam lado a lado deformidades animais, híbridas e da biologia humana.<sup>41</sup> E foram precisamente eles os autores retomados pelos medievais, por Isidoro de Sevilha, Vicente de Beauvais, Mandeville, Tomás de Cantimpré,..., e uma série de anónimos <sup>42</sup>, autores de *Bestiários*, que recuperaram a Antiguidade cristianizando-a, dotando o enciclopedismo medieval dum manancial de alegorias morais colocadas ao serviço da Igreja. Estes autores sintetizavam nas suas obras toda a informação disponível, ordenando as matérias – sagradas ou profanas – de acordo com as necessidades da época. Daqui resultavam as ditas enciclopédias "ao cumulo" <sup>43</sup>, de que o primeiro grande exemplo surge com as *Etimologias* de St. Isidoro e se prolonga até à obra de Hartmann Shedel, na *Crónica de Nuremberga*.

---

<sup>40</sup> O tímpano da Catedral de Vézelay é porventura dos melhores mostruários duma rica tipologia de seres fantásticos, colocados lado a lado: famílias de seres humanos com enormíssimas orelhas sobre as quais dormem, cinocéfalos e seres do imaginário maravilhoso. Cf. Wittkower, *L'Orient Fabuleux*, Thames & Hudson, Paris, 1991, p. 36

<sup>41</sup> Entre os autores pelos quais nos temos orientado – Lecouteux, Kappler, Wittkower – já anteriormente citados (vidé capítulo 6), a obra de Claude Lecouteux, é aquela que mais inclui pequenos excertos de fontes literárias antigas. Assim, para confrontar o nosso texto, remetemos em primeiro lugar para a sua obra.

<sup>42</sup> Cf. Lecouteux, "Les Sorces", *ob. cit.*, pp.15-34.

<sup>43</sup> U. Eco, *ob.cit.*, 1989, p. 80.

Ao verificar-se a sistemática combinação de diferentes fontes artísticas, bem como a conciliação de signos iconográficos de uma ou mais gravuras numa só peça, constata-se a criação de composições narrativas originais. Não existe uma salva ou um gomil cujo programa reproduza na íntegra uma só gravura ou texto. Voltamos, então, ao tópico de abertura deste capítulo: o da intercomunicabilidade entre ourives, gravadores e impressores. É certo que maior parte da iconografia cinzelada é de origem internacional, e que os nossos ourives não eram autores de todos os desenhos que gravavam na prata. No entanto, uma questão se-nos coloca: quando se afirma que as gravuras circulavam facilmente pela Europa, é algo que concerne apenas à sua imagem impressa, à estampa, ou à própria gravura ou xilogravura? Ou seja, seriam as chapas de metal e os blocos de madeira que circulariam de país para país? Uma parte (menor) é natural que sim, mas não a totalidade. Tais peças faziam parte do oneroso material técnico de uma tipografia, material cujo proprietário, regra geral, levava consigo quando da radicação num novo centro, caso contrário vendia-o a outro tipógrafo local. Ora, entre os impressores radicados em Portugal, não existe nenhum a quem se possa atribuir a realização das gravuras ou das xilogravuras que vieram a ser abertas nas salvas. Alguns desses blocos, ou chapas, podem ter acompanhado os artistas nas suas deslocações, ou podem ter sido enviados para Portugal como ofertas (como se sabe ter sido o caso de algumas peças de Dürer), mas não todos. Acima de tudo, o que circulava eram os próprios livros e as imagens impressas, isto é, peças cuja fragilidade do material de suporte, aliada a um exaustivo manuseamento e utilização oficial, contribuíram para o seu fácil desaparecimento.

Assim sendo, fica implícita a existência local de oficiais habilitados a abrir gravuras, ou seja, de técnicos especialistas no domínio duma superfície de metal. E, para esse efeito eram os ourives, entre todos, os mesterais mais aptos. Não nos esqueçamos que para a realização de uma salva era inevitável que o seu desenho fosse primeiro gravado na superfície de prata, após o que era então martelado, repuxado e cinzelado. Existem por isso todas as probabilidades de grande parte das gravuras terem sido abertas pelo punho de oficiais nacionais. Lembramos ainda outra questão: as gravuras seleccionadas não eram reproduzidas na integra, pois, tanto podiam ser utilizadas de modo parcial, quando delas só se aproveitavam excertos – ver o caso das salvas VI.54 e 55, cujo relato guerreiro integra elementos duma gravura de tema religioso, do Martírio de Stª Catarina –; podiam servir apenas como modelo de inspiração; como ainda eram permeáveis à introdução de novos signos – veja-se o caso dos caracóis acrescentados às imagens da *Crónica de Nuremberga*, na salva VII.68. O ourives quase sempre introduzia elementos identificadores da sua autoria, pelo que se tornava um co-autor.

Por detrás do desenho de uma salva encontra-se, portanto, um desenho de co-autoria, o qual, ao ser transposto para a prata por um ourives nacional, concorreu para a revestir do singular cunho *alla portoghese*<sup>44</sup>, arauto das fascinantes obras de ourivesaria do período colonial português. Muitas destas obras, pese embora a ausência de marcas e o levantamento do seu centro original, que ao ser armoriado muito diria sobre o primeiro encomendante, deixam a iconografia falar por si. Uma iconografia erudita, mas educativa; alegórica, logo

didáctica; simbólica, contudo ingénua e declarada; uma iconografia nalguns casos delatora do seu régio patrono e mentor, por conseguinte, programada e cinzelada pelos melhores dos oficiais mecânicos, aqueles que se moviam em torno da corte e serviam a pessoa régia, para o que tinham acesso, em exclusivo, a fontes raras e preciosas.

Se não for o resultado duma observação da sociedade que descreve, a iconografia das salvas e gomis quinhentistas também não nos remete para o quotidiano do ourives. Eles podem ter impressas marcas suas, mas não o seu universo. E ainda admitindo a hipótese do artista não ter presenciado a temática que deixava lavrada por obra de cinzel, temos de aceitar que, por mais gravuras e obras impressas que conhecesse e o tivessem inspirado, não eram elas que veiculavam a ideologia e simbolismo que, de acordo com as mais variadas circunstâncias conseguia exprimir, numa quase perfeita adaptação da forma ao conteúdo tão claramente denunciadora da personagem subjacente à encomenda. Senão pensemos no caso da Custódia de Belém. Teria partido de Gil Vicente a sua composição? Será que nas salvas manuelinas, onde para além da ideologia representada ser a mesma, existirem signos idênticos, como os enigmáticos caracóis<sup>45</sup> representados na base da custódia e por toda a salva VII.68 (tal como nos frisos do portal das *Capelas Imperfeitas* da Batalha, de 1509), não poderemos suspeitar de uma encomenda régia feita ao mesmo ourives? Uma resposta positiva certificar-nos-ia quanto à identificação do ourives, do encomendante, do propósito subjacente à produção, e do provável local e data de fabrico destas

---

<sup>44</sup> Ver capítulo 2.

<sup>45</sup> A simbologia do caracol é dada na análise da salva VII.68 – vidé Apêndice.

fascinantes peças de ourivesaria do período colonial português. Note-se que é o mais puro ideário estético manuelino aquele que embebe estas obras maiores; que o virtuosismo técnico e a capacidade de transmissão do simbolismo régio por intermédio da arte da ourivesaria, implicam a intervenção de um profissional superior e depositário da inteira confiança dos monarcas, tal como sabemos ser o caso de Mestre Gil, um personagem de múltiplos dotes e atributos – (a versatilidade que mais tarde veio a caracterizar o *génio* renascentista) –, e uma das mais fulgurantes figuras do panorama artístico e cultural português. Artista protegido da rainha D. Leonor, introduzido na convivência diária da corte graças à sua mestria ouriveseira, depois coadjuvada pelos dotes de encenador e programador de teatros e festas cortesãos, o fundador do Teatro nacional, afigura-se-nos como o mais digno mentor (e autor ?) da salva VII.68 que, tal como a carismática custódia, pode bem ter sido realizada para o Mosteiro de Belém, onde a partir de 1509 foi vedor das obras de ourivesaria e no qual encontramos iconografia análoga à da ourivesaria ora analisada.



**CONCLUSÃO**



## CONCLUSÃO

Assiste-se em Portugal, na 1ª metade do século XVI, a uma verdadeira *produção de ouro* de objectos de ourivesaria. Uma produção fascinante e muito diversa, de peças de perfil e atributos múltiplos, religiosas e profanas. Entre todas, seleccionámos para estudo as salvas e gomis em prata dourada, obras maravilhosamente ilustradas com *istorias, bastiões e figuras* da História nacional, do imaginário colectivo, da Bíblia, etc., sobre cuja obscura função e iconografia narrativa recaíam os enigmas : que imagens nelas se lavravam ? Para que serviam ? Aonde e como serviam ? Que significados encerram ?

Não se tratou, portanto, de um estudo versado sobre as características materiais e a prodigiosa feição técnica destas obras de arte, sobre a mestria da ourivesaria enquanto ofício mecânico. Procurámos, sim, lançar um olhar sobre a cultura e imaginário de então, tomando as salvas e os gomis manuelino-renascentistas como fio-condutor. A uma primeira e morosa fase de catalogação – levantamento e localização das peças, identificação iconográfica e inventário, sua classificação e distribuição por grupos uniformes –, apresentada no *Apêndice*, seguiu-se a análise dos resultados obtidos, orientada por três perspectivas complementares – estudo que veio a formar o corpo de texto do presente volume. É aqui que tratamos, então, da concepção das salvas e dos gomis enquanto produções áulicas, da sua integração no contexto das encomendas de corte e das "artes da mesa", logo, da sua função e da sua

apropriação por parte do protocolo de corte; em seguida, debruçámo-nos sobre o seu simbolismo, sobre os diversos significados iconográficos implícitos; por último, ao passar aos agentes por detrás da sua feitura – os artistas e as fontes de inspiração –, regressámos ao mundo da corte, nisso encerrando um ciclo.

São algumas, mas não todas, as respostas obtidas, e mesmo essas, naturalmente, controversas. Felizmente, muitas são as conclusões a perseguir. Porém, o caminho agora aberto, afigurando-se como um ponto de partida avançado, poderá ser continuado com novo vigor.

As salvas e os gomis de tradição narrativa afirmam a ourivesaria manuelina por entre uma das "pequenas" *artes maiores* da sua época. Quando o objecto artístico se apresenta vanguardista na gramática e nos estilos ornamentais aplicados, apelativo para os grandes do reino e sedutor para os artistas de mais elevada categoria, com um riquíssimo conteúdo ideológico, digno constituinte da imagem que de si o rei e a corte queriam dar, não deve ser padronizado por entre o conceito de *arte menor*, conceito aliás contraditório com a realidade destes objectos há época, pois, já então, assumiam o valor de *obras de arte*: identificados como sendo das melhores criações tipicamente nacionais, eram eleitos como honrosos presentes de Estado. Talvez este um dos principais motivos porque tanto se propagaram por todo o mundo, o que, aliado ao seu eclipse natural, fruto do valor monetário em si investido, faz com que hoje possamos admirar apenas uma ínfima parte das milhares de peças outrora existentes.

Objectos úteis e simbólicos, nas casas régias e senhoriais o seu número ascendia à casa das centenas; para lá da corte, e nisso demonstrando a descentralização geográfica da sua produção, apresentavam-se como excelente meio de entesouramento para os ricos proprietários rurais. Julgamos, no entanto, que são produções que imperaram graças ao forte elo estabelecido com a corte: é notável a promoção e a protecção de que as artes aplicadas gozavam por parte das pessoas régias. Foram, neste período, grandes impulsionadores da sua proliferação a rainha D. Leonor, D. Manuel e D. Catarina. E não destacamos apenas as salvas e os gomis, mas ainda um importante leque de artes portáteis – livros de Horas, relicários, marfins africanos, e diferentes objectos do serviço da mesa –, cuja manufactura também envolvia a presença dos melhores artistas do reino. Não se trataria de uma mera coincidência o facto de algumas destas peças, à semelhança das salvas, espelharem imagens do quotidiano. Veja-se o exemplo dos artefactos em marfim, nos quais o artista africano retratava cenas relativas aos costumes ocidentais; o caso de livros de Horas, como o dito de D. Manuel (1517-1538, hoje no Museu de Arte Antiga) no qual, após a morte do monarca, se eternizaram imagens da quebra do escudo e das exéquias fúnebres, vistas do Paço da Ribeira, em Lisboa, etc. Acaso em algum outro género artístico serão visionáveis acontecimentos históricos contemporâneos tal como nas artes portáteis? Encontraremos expressas em algum outro género imagens coevas, tal como de fotografias ou de ilustrações ao vivo se tratasse? Só este factor, de importância maior, é suficiente para que se possa estimar o poder detido por

estas pequenas grandes peças (à época, tanto como nos dias de hoje), bem como o facto de serem tão queridas das pessoas régias.

Um dos principais trunfos das salvas e dos gomis era, justamente, o facto de funcionarem como objectos de propaganda social e política, acção conquistada sobretudo a partir do reinado de D. Manuel, quando assumem uma morfologia predominantemente narrativa. Era possível em si projectar ideias e imagens da vida cortesã, feitos gloriosos de personagens ilustres ou relativos ao encomendante, bem como ideais de vida cristã – (úteis manifestos de fé) –, uma série de valores aos quais acrescia a conveniente circunstância da sua posse atestar o poder e a riqueza do proprietário.

A sua produção girava fundamentalmente em torno da corte – pólo convergente de encomendas –, de uma atmosfera cultural que ditava o ideário estético que acabava por se estender a outras esferas sociais e geográficas. É por isso que se verifica ser a ourivesaria portuguesa quinhentista, uma arte assaz distinta das congéneres europeias, seja na tipologia, seja na morfologia. Tratando-se de *objectos-propaganda*, as salvas configuravam, forçosamente, narrativas e conjugações temáticas específicas e peculiares, o que, aliado ao forte exotismo e a um certo sabor popular das formas e dos tipos elaborados, característicos do labor de cinzel dos nossos ourives, as dotou de uma expressão e de conteúdos exclusivos do foro nacional, de uma feição *alla portoghese*.

Porém, não obstante revestirem-se de relevos muito pronunciados, não existiam apenas como objectos decorativos. A prova de que tomavam parte

activa no teatro de corte e no ritual comensal, é prestada pelos próprios documentos – inventários e dotes de casamento – e por testemunhos pictóricos, que os descrevem a par de uma função específica. Foi, aliás, a própria função da *faça* que acabou por determinar a mudança da sua designação para *salva*, pois, tratava-se duma peça utilizada por excelência no cerimonial da “salva” devida ao rei ou ao senhor, no entanto, a sua morfologia é muitas vezes descrita como sendo *lavrada de bastiões e de romano*.

Um mistério permanece em aberto: quem foram, ao certo, os artistas plásticos destas fascinantes obras? Como vimos, há excepção das marcas da cidade, é raríssima a presença de outros punções, nomeadamente daqueles que particularmente nos interessam: os dos próprios ourives. Por sua vez, estes quando existem, não são identificáveis, dada a inexistência de registos de contrastarias para épocas tão recuadas. Esta questão terá, portanto, que vir a ser investigada ou ao nível da técnica, considerando a hipótese de que uma análise plástica escrupulosa, bem como o levantamento de signos gráficos comuns a diferentes peças possa indiciar marcas pessoais de um ourives, à semelhança das marcas que os pedreiros deixavam lavradas nas paredes dos edifícios, ou então, e uma vez mais, ao nível da iconografia, cujo estudo ao ser aprofundado poderá denunciar constantes ou símbolos relativos a um autor.

Embora sem testemunhos palpáveis, diversos são os indícios que nos permitem adivinhar a presença de alguns dos melhores artistas do reino, ou de discípulos seus, na concepção destas obras de ourivesaria. Tal como relacionámos, nomes como os de Gil Vicente, Valentim Fernandes, Nicolau

Chanterene e João de Castilho, génios protegidos da família real e para a qual trabalhavam directamente, não devem ser dissociados de certas criações. Todos conviveram entre si e trabalharam nos mesmos estaleiros, por vezes em simultâneo: Vicente e Castilho em Tomar, Chanterene, Castilho e Vicente nos Jerónimos. Não será necessário levantar aqui questões de afinidade entre as gramáticas decorativas patentes na ourivesaria e na arquitectura, por demais consabidas que são. O que está em falta enfatizar é, sim, o vanguardismo da ourivesaria face à arquitectura, no que concerne a introdução e divulgação de novos estilos ornamentais, circunstância devida ao carácter móvel das peças de pequenas dimensões, à natureza nómada dos oficiais do mester e à intensa circulação de gravuras – peças capitais para a assimilação de novidades e indispensáveis à criação do ourives.

São, aliás, estas mesmas gravuras que constituem as mais importantes conclusões, neste trabalho alcançadas. As identificações iconográficas agora estabelecidas, permitem assegurar que a criação da ourivesaria portuguesa assentava sobre obras de gravura internacional – afirmação que até hoje carecia de provas concretas –, bem como o facto de que em Portugal existia um forte intercâmbio profissional, cultural e artístico, entre tipógrafos, gravadores e ourives. Por sua vez, ao presente, a própria existência das salvas e dos gomis historiados, representa um testemunho vivo de como entre nós circularam, necessariamente, centenas de gravuras, de que hoje desconhecemos o paradeiro. De igual modo, procedendo à sua interpretação a par da leitura de

documentos e textos coevos, torna-se possível confirmar que em Portugal vigorava uma etiqueta de corte imperial, comum a diversos estados da Europa.

Cúmplices das gravuras eram a habilidade plástica e a perícia técnica dos nossos ourives, garantes da transmissão de episódios contemporâneos e de relatos de histórias de corte por intermédio do labor de cinzel, tal como numa banda desenhada se tratasse, vieram a dar origem às magníficas composições das salvas e dos gomis de aparato. Obras de engenho encantatório, signos de instrumentalização política e da manipulação artística por parte de uma elite cultural, estes foram objectos que muito concorreram para o brilho da arte da ourivesaria portuguesa quinhentista, a qual ascendeu então a um legítimo *período de ouro*.



## **BIBLIOGRAFIA**



## BIBLIOGRAFIA

## FONTES

- AA.VV, *Viajes de Extranjeros por España y Portugal desde los tiempos mas remotos hasta fines del siglo XVI*, vol I, Recopilacion, Traducccion, prologo y notas J. Garcia Mercadal, Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1952,
- BARTSCH, Adam, *The Illustrated Bartsch* (25), vol.13, part 2, *Early Italian Masters*, 1980.
- IDEM, (26 e 27), *The works of Marcantonio Raimondi and of his school*, vol 14 (1 e 2), 1978.
- IDEM, "Le Triomphe de Jules César", *Le Peintre Graveur Illustré, Illustrations to Adam Bartsch's Le Peintre Graveur*, vol.I, *Italian Chiaroscuro Woodcuts (Bartsch vol XII)*, ed. Caroline Karpinski, Pennsylvania State University Press, 1971.
- IDEM, (82), *German Books Illustrations before 1500*, part.II, *Anonymous Artist 1478-1480*, Ed. Walter L. Strauss, Abaris Books, New York, 1981
- IDEM, (23), *Palying card series and ornaments*.
- BÍBLIA Sagrada*, Difusora Bíblica (Capuchinhos), Lisboa, 11ª ed., 1984.
- BLUTEAU, Pº. Raphael, *Vocabulário Portuguez e Latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, [...], ofrecido a EIRey de Portugal D. João V*, Coimbra, No Collegio das Artes da Companhia de Jesu, Anno de 1712.
- CORREIA, Virgilio (publica e prefacia), *Livro dos regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lixboa (1572)* [compilação de Duarte Nunes de Leão], Imprensa da Universidade, Coimbra, 1926
- CÚRCIO Rufo, Quinto, *Historia de Alexandre Magno [1496]* - (BNL / INC.181)
- IDEM, *Delos hechos del Magno Alexandre rey de Macedonia*, Sevilha, 1534 (BNL/ RES 1431 V)
- IDEM, *Historiae Alenxandri Magni*, Venezia, 1494 (BNL / INC.1428)
- FREIRE, A. Braancamp, "Inventário da Casa de D.João III em 1534", *Archivo Histórico Portuguez*, vol. VIII, Lisboa, 1910.
- IDEM, " Inventário da Infanta D. Beatriz, 1507", *Archivo Histórico Portuguez*, vol. IX, Lisboa, 1914.

- GÓIS, Damião de, *Descrição da Cidade de Lisboa [1551]*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988.
- HERCULANO, Alexandre, "VIAGEM do Cardeal Alexandrino.1571", in *Opusculos*, tomo VI., Antiga Casa Bertrand - José Bastos & C<sup>a</sup>- Editores, Lisboa, s.d.
- HIND, Arthur M., *Early Italian Engraving, part.I, Florentine Engravings and anonymous prints of other schools*, Bernard Quaritch Ltd., London, 1938.
- HOLANDA, Francisco de, *Diálogos em Roma*, Liv. Horizonte, 1988.
- HOLLSTEIN, F. W. H., *German Engravings, Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol XV, Menno Hertzberger, Amsterdam, 1986.
- IDEM, vol. XXIV.
- LEHRS, Max, *Late Gothic Engravings of Germany & The Netherlands*, Dover Publications, Inc., New York, 1969
- MEMÓRIAS** da Caza de Bragança, Biblioteca Nacional de Lisboa, Manuscrito, Res. Cód. 1544
- OLIVEIRA, Cristovão Rodrigues de, *Sumário de algumas cousas que há na cidade de Lisboa [1551]*, Ed. biblion, Lisboa, 1938.
- PEREIRA, Duarte Pacheco, *Esmeraldo De Situ Orbis*, Acadademia Portuguesa de História, 3<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1988.
- PINA, Rui de, *Chronica do Senhor Rey D. Affonso V*, Lello & Irmão, Porto, 1977.
- REGO, António Silva (coord.), "Cademo das peças de ouro e prata que levava a princesa de Castela em desconto do seu dote, e respectiva avaliação. Valladolid, 1544, Fevereiro 21.", in *As Gavetas da Torre do Tombo*, vol 6., Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1967.
- RESENDE, Garcia de, *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1973.
- RIPA, Cesare, *Iconologia I e II*, Akal, Espanha, s.d.
- SCHEDL, Hartmann, *Liber Chronicarum*, Anton Koberger, Nuremberga, 1493.
- SOUSA, D. António Caetano de, "Diario da Jornada da Infanta D. Maria Princeza das Asturias. [...]" in *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo III, Lisboa, Regia Officina Sylviana da Academia Real, 1744
- IDEM, "Dote da Duqueza Infante D. Beatriz [...]", *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo II, Regia Officina Sylviana da Academia Real, Lisboa, 1742.

IDEM, "Carta de Pedro de Sousa Senhor do Prado que escreveu ao Duque de Bragança D. Jayme, quando conduzio a Emperatriz D. Leonor a Italia, e a entregou ao Emperador Frederico III", *Provas da Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Tomo I, Parte III, Atlântida, Coimbra, 1947

IDEM, "O modo dos Officiaes do Duque Dom Theodosio I. era o seguinte", *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo IV, 1ª parte, Atlântida, Coimbra, 1950.

IDEM, "Eticheta, que se praticava em Casa do Duque de Bragança Dom Theodosio I. do nome, tirada do Archivo da dita Casa.", *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo IV, 1ª parte, Atlântida, Coimbra, 1950.

IDEM, "Do Senhor D. Theodosio, II de nome, VII Duque de Bragança", *Historia Genealogica da Casa Real Portuguesa*, Tomo VI, Atlântida, Coimbra, 1949.

IDEM, "Regimento dos Officios da Casa delRey D. João IV", *ob. cit.*, Tomo IV, 2ª Parte, Atlântida, Coimbra, 1950.

TOMÁS, Anibal Fernandes (tradução e transcrição), "Narratione particolare del Capitan Francesco de' Marchi da Bologna, del gran feste, e trionfi, fatti in Portogallo, ed in Fiandra nello sposalitio dell' Illustrissimo, & Excellentissimo Signori il Sign Alessandro Farnese, Prencipe di Parma, e Piacenza e al Sereniss. Donna Maria di Portogallo. Con licentia de' Superiori. In Bologna Apresso Alessandro Benaci M.DLXV" *Cartas Bibliográficas*, 2ª série, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1877.

## BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AA.VV, *Inventário da Coleção Museu Nacional de Machado de Castro. Ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Presidência do Conselho de Ministros, SEC / IPM, Ed. Asa, 1992

AA.VV, *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. A Coleção de Ourivesaria*, 1º vol., *Do Românico ao Manuelino*, Leonor d'Orey (Coord.) SEC / IPM, 1995

AA.VV, *Le dressoir du Prince. Services d'apparat à la Renaissance*, (catálogo), Musée national de la Renaissance Château d'Ecouen, Réunion des Musées Nationaux, 18 Oct.-19 Fev., 1996.

AA.VV, *Les Français et la Table* (catálogo), Musée National des Arts et Traditions Populaires, Éditions de la réunion des musées nationaux, França, Nov.1985 - Abril 1986.

AA.VV, *Livelier than Life, the Master of the Amsterdam Cabinet or the Housebook Master, ca. 1470-1500*, (Coord. J. P. Filedt Kok), Rijksprentenkabinet / Rijksmuseum, Amsterdam, 1985.

- AA.VV. *Princesas partem, Princesas chegam... D. Isabel de Portugal. Do Paço de Sintra ao Ducado da Borgonha*, Ed. Ass. Acordar a História Adormecida, Lisboa, 1991,
- AA.VV., *A Tavola con il Principe. Materiali per una mostra su alimentazione e cultura nella Ferrara degli Estensi*, Gabriele Corbo Editore, Ferrara, 1988.
- AA.VV. - *La Sociabilité à Table. Commensalité à travers les âges, Actes du colloque de Rouen*, Publications de L'Université de Rouen nº178, Rouen, 14-17 Novembre 1990.
- AA.VV. - *The Splendour of the Table The Art and Pleasure of the Renaissance Banquet*, Sevilla Universal Exposition, Regione Lazio, 1992.
- ACTAS do Colóquio de Ourivesaria do Norte de Portugal*, ed. Fundação Eng.º António de Almeida, Porto, 1986.
- L'ÂGE d'Or des Grandes Cités*, 2ª. ed., Gand, 1958.
- ALVES, Ana Maria, *As Entradas Régias Portuguesas*, Livros Horizonte, Lisboa, s.d.
- IDEM, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, INCM, Lisboa, 1985.
- ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Inventário de Marcas de Pratas Portuguesas e Brasileiras, Século XV a 1887*, Lisboa, INCM, 1993 (2ª ed., 1995).
- ANDRADE, Mª do Carmo Rebello de, "Ourivesaria Manuelina. Identificação de Algumas Fontes Iconográficas", *Artes e Leilões*, nº 33, Lisboa, Outubro, 1995.
- IDEM, "As artes de mesa e a ourivesaria de corte na 1ª metade do século XVI", Colóquio *Encontros Sobre As Transformações na Sociedade Portuguesa 1480-1570*, Fundação das Casas Fronteira e Alorna, Lisboa, Nov.1996 (conferência não publicada).
- IDEM, "Iconographic narrative of stately silverware. Portugal XV-XVI centuries", Colóquio *Royal and Princely Tables. Comissions and gifts*. Instituto Português de Museus / Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Dez.1996 (no prelo).
- IDEM, "A Ourivesaria de aparato e as artes da Imprensa ao tempo do rei D. Manuel I. Uma abordagem", *I Colóquio Português de Ourivesaria*, Círculo Dr. José de Figueiredo / Fundação Eng.º António de Almeida, Porto, Fev. 1997 (no prelo).
- ANSELMO, Artur, *Les Origines de l'Imprimerie au Portugal*, Jean Touzout Libraire-Editeur, Paris, 1983.
- ARAGÃO, António, *O Museu da Quinta das Cruzes*, ed. da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1970
- ARAÚJO, Renata de, *Lisboa, A Cidade e o Espectáculo na Época dos Descobrimentos*, Livros Horizonte, Lisboa, 1990.
- ARGAN, Giulio Carlo, *A História da Arte como História da Cidade*, Liv. Martins Fontes, S. Paulo, 1992.

ARIÈS, Philippe, e DUBY Georges (dir.), *História da Vida Privada*, vol.2, *Da Europa Feudal ao Renascimento*, Edições Afrontamento, 1990.

*ARMORIAL Lusitânico*, Representações Zairol, Lda, Lisboa, 1961.

ARMINJON, Catherine, et BLONDEL, Nicole, *Objets Civils Domestiques. Vocabulaire*, Ministère de la Culture, Inventaire Générale des Monuments et des Richesses artistiques de la France, Paris, Imprimerie National, 1984.

ARMINJON, Catherine, "L' Utile et l'agréable: le décor de la table du XV<sup>è</sup> au XIX<sup>è</sup> siècle", in *Table et Partage* (Rencontres de L' École du Louvre) Documentation Française, Paris, 1986.

*ARTE e Cultura en torno a 1492*, Exposición Universal, Sevilla, 1992.

BAPTISTA PEREIRA, Fernando A. "Notas sobre a representação do homem silvestre na arte portuguesa dos séculos XV e XVI", *História e Crítica*, nº 9, 1982.

IDEM, *Livro de Horas dito de D. Fernando*, BPA, Inova-Artes Gráficas, Porto, 1984.

BARROS, Henrique da Gama, *História da Administração Pública em Portugal nos séculos XII a XV*, Tomo IX, Sá da Costa, Lisboa, 1950.

BARTRUM, Giulia, *German Renaissance Prints 1490-1550*, British Museum Press, Great Britan, 1995.

BAYER, Raymond, *História da Estética*, Estampa, Lisboa, 1993.

BRETT, Gerard, *Dinner is Served. A history of dinning in england 1400-1900*, Rupert Hart-Davis, London, 1968.

BUSSIERRE, Sophie Renouard de, *Martin Schongauer. Maître de la Gravure Rhenane vers 1450-1491*, Catálogo exposição Musée du Petit Palais, Paris, Nov.91-Fev.92.

CAETANO, Marcelo, "A antiga organização dos mesteres da cidade de Lisboa", estudo introdutório à obra de Franz-Paul Langhans, *As Corporações dos ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua História*, vol. I, Imprensa Nacional de Lisboa, 1943.

CAMILLE, Michael, *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge University Press, 1992.

*CATÁLOGO de Antiguidades, Dinastia*, Maio de 1988, e Junho de 1993.

*CATALOGO Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola Celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a presidência de Sua Magestade El-Rei D. Fernando II*, 2 vol., Imprensa Nacional, Lisboa, 1882.

CHAVES, Luís , "Os Oficiais mecânicos de Coimbra na Procissão do Corpo de Deus", *O Instituto*, nº 89, 1953.

CHASTEL, André, "La légende de la Reine de Sabá", *Fables, Formes et Figures*, 2º vol., Flammarion, Paris, 1978.

CHICÓ, Mário, "As artes decorativas em Portugal no século XV – A ourivesaria" *História da Arte em Portugal*, vol.II, Portucalense Editora, Porto, 1948.

CHRISTIE'S *Magnificent Silver*, Geneva, 27 Abril, 1976.

CIRCA 1492. *Art in the Age of Exploration*, Jay Levenson (Coord.), National Gallery of Art, Yale University Press, Washington, 1992.

COLE, Alison, *Art of the Italian Renaissance Courts. Virtue and Magnificence*, The Every Man Art Library, London, 1995.

AUX CONFINS du Moyen-Âge. *Art Portugais XII-XV siècle*, Luís Adão da Fonseca (Coord.), ed. Europália, Gand 1991.

CORREIA, Virgílio, «Arte: o Século XVI» in *História de Portugal*, Vol. V, (3ª. época - 1557-1640), Portucalense Editora, Barcelos, 1933.

IDEM, "A Arte no século XV", *História de Portugal*, Vol IV., Portucalense Editora, Barcelos, 1932.

IDEM, "Arte: ciclo Manuelino", *História de Portugal*, Vol IV., Portucalense Editora, Barcelos, 1932.

CORTESÃO, Jaime, "As Expedições às Canárias e a Representação Artística do Selvagem", *Os Descobrimentos Portugueses*, vol.I, Liv. Horizonte, 4ª ed, Lisboa, 1984

IDEM, *Os Factores Democráticos na Formação de Portugal*, Liv. Horizonte, Lisboa, 1984.

COSTA, Laurindo, *A Ourivesaria e os nossos artistas*, Costa & Cª Editores, Porto, 1917

IDEM, *Artistas portugueses*, Costa & Cª Editores, Porto, 1922

IDEM, *A Ourivesaria antiga. Evolução*, Imprensa Nacional, Porto, 1925.

COUTO, João, "A arte da ourivesaria em Portugal. Elementos decorativos", *Arte Portuguesa, As Artes Decorativas*, João Barreira (Dir.), Ed. Excelsior, s.l., s.d. [c. 1928]

IDEM, "A prataria indo-portuguesa – elementos decorativos", Garcia de Orta, nº especial, Lisboa, 1956

COUTO, João, e GONÇALVES, A. Manuel, *A Ourivesaria em Portugal*, Livros Horizonte, 1960.

CRUZ, António, *Os mesteres do Pôrto no século XV. Aspectos da sua actividade e taxas dos ofícios mecânicos*, Edições Marânus, Porto, 1940.

IDEM, "No V centenário de Dom Manuel I", Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Universidade do Porto, 1970.

IDEM, "A Marca da cidade do Porto é o mais antigo Contraste de Ourivesaria de Portugal", *O Tripeiro*, Nov-Dez, 1984

CRUZ VALDOVINOS, Jose Manuel, *Catalogo de Plateria*, Museo Arqueologico Nacional, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982

DAUGET, Claire et GUILLEMÉ Bruion, Dorothé, "À la Cour de Borgogne, quand la table était un spectacle", in *L'Estampille*, nº110, juin, 1979.

DESWARTES, Sylvie, *Les Enluminures de La Leitura Nova 1504-1552, Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de L'humanisme*, F.C.G., Paris, 1977

IDEM, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, INCM, 1987.

DIAS, João J. Alves, "A Nobre Arte da Ympresam - uma nova arte de nobilitar", Colóquio *Encontro sobre as transformações da sociedade portuguesa 1480-1570*, Fundação das Casas Fronteira e Alorna, Lisboa, 18-21 Novembro 1995 (não publicado).

IDEM, *No Quinto Centenário da Vita Christi. Os primeiros impressores alemães em Portugal*, IBNL, Lisboa, 1995.

DIAS, J. S. da Silva, *Os Descobrimentos e a Problemática Cultural do século XVI*, Editorial Presença, 3ª. ed., Lisboa, 1988

DIAS, Pedro, «As Artes Decorativas» in *História de Arte em Portugal*, Vol. 4, O Gótico, Publicações Alfa, Lisboa, 1986

IDEM, *Nicolau Chanterene. Escultor da Renascença*, Publicações Ciência e Vida, Lisboa, 1987.

IDEM, «L' Orfèverie au Portugal à l' Époque des Grandes Découvertes», *Feitorias*, ed. Europália, Antuérpia, Set.-Dez., 1991.

IDEM, "As empresas artísticas do Infante D. Henrique (1394-1460)", *Mare Liberum*, nº. 6, Dez. 1993.

DOMINGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y Etiqueta de los Reyes Catolicos*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993.

ECO, UMBERTO, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Ed.Presença, Lisboa, 1989.

ELIAS, Norbert, *O Processo civilizacional*, 1º vol., Publicações D.Quixote, Lisboa, 1989.

ETTLINGER, Helen, "The Virgin Snail", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol 41, The Warburg Institute, University of London, 1978.

EXPOSIÇÃO de Ourivesaria, Maio Florido, Organização SNI, Porto, 1964.

**EXPOSIÇÃO** de *Ourivesaria Portuguesa e Francesa*, (Dir. Reinaldo dos Santos), Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, Lisboa, 1955.

**XVII EXPOSIÇÃO** de *Arte, Ciência e Cultura, Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, vol. I, «Abre-se a Terra em Sons e Cores», As Descobertas e o Renascimento, Formas de Coincidência e Cultura*, M.N.A.A., Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 1983

**XVII EXPOSIÇÃO** de *Arte, Ciência e Cultura, A Dinastia de Avis, Casa dos Bicos*, Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa, 1983.

FERNIOT, Jean, *L'Europe à Table*, Les Éditions du Mécène, Paris, 1993.

FERGUSON, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Ox.Uni.Press, 1989.

FERRÃO, Bernardo, *Mobiliário Português*, 4 vols., Lello & Irmão Editores, Porto, 1990

*LES FÊTES de la Renaissance*, 3 vols. , Paris, 1973 a 1975

FRANÇA, Marie-Therèse Mandroux, *La circulation de la gravure d'ornement en Portugal du XVIIe au XVIIIe siècles*, XXIV Congresso do Comité Internacional de História da Arte, Bolonha, 1979.

FRANCASTEL, Pierre, *Études de Sociologie de l'Art*, Denöel/Gouthier, Paris, 1970.

**FUNDAÇÃO** Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, 1994.

GEORGE, Bernard, "Les plaisirs visuels de la table", in *Connaissance des arts*, n.º 276, Février, 1975.

GIL, José, *Monstros*, Quetzal, Lisboa, 1994.

GONÇALVES, A. Augusto, e CASTRO, Eugénio de, *Notícia Histórica e descritiva dos principaes objectos de ourivesaria existentes no thesoiro da Sé de Coimbra*, Coimbra, 1911.

GONÇALVES, António Manuel, "A Rainha D. Leonor e as Artes Ornamentais da Iluminura e da Ourivesaria", *Olisipo*, nº 149, Edição Grupo "Amigos de Lisboa", 1986.

IDEM, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, Univ. de Lisboa, Fac. de Letras, Lisboa, 1965.

IDEM, *Da Ourivesaria Portuguesa*, Lisboa, s.d. (texto da Conferência Internacional *Os Portugueses e o Mundo*, Porto, Junho de 1985).

IDEM, "Ourivesaria", *Dicionário da História de Portugal*, vol.IV, dir. Joel Serrão, Ed. Ferreirinhas, Lisboa.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de Ourivesaria*, Paisagem Editora, Porto, 1984.

IDEM, "A Ourivesaria Manuelina", *História da Arte em Portugal*, vol. 5, *O Manuelino*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.

GOURARIER, Zeev, *Arts et Manières de Table en Occident, des origines à nos jours*, Gérard Klopp Éditeur, France, 1994.

IDEM "L'art et la manière", *Connaissance des Arts - Tables Royales*, Hors Série, nº46, 1993.

GROISNE, Daniel, "Les arts de la table. Les couteaux", *Trouvailles*, nº.43, Nov.-Dec., 1983.

GOYA, *Revista de Arte*, nº 231, Madrid, 1992.

GRANJA, Cecilia, "Os monstros no imaginário quinhentista", *Oceanos*, nº.13, CNCDP, Lisboa, Março, 1993.

GSCHWEND, Annemarie Jordan, "Catarina de Áustria: colecção e Kunstkammer de uma princesa renascentista", *Oceanos*, CNCDP, nº 16, Lisboa, Dez. 1993.

HALL, James, *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, John Murray, 1986.

HERNMARCK, Carl, *The Art of the European Silversmith 1430-1830*, 2 vol., Sotheby Park Bernet Publications, London and New York, 1977.

HUIZINGA, Johan, *O declínio da Idade Média*, Ulisseia, s.l., s.d.

HUSBAND, Timothy, *The Wilde Man. Medieval Myth and Symbolism*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1980.

**JERÓNIMOS**, *4 Séculos de Pintura*, Anísio Franco (Coord.), 1º. vol., S.E.C, I.P.P.A.R., Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa, 1992

DE JONGE, Krista, "Rencontres Portugaises. L' Art de la fête au Portugal et aux Pays-Bas méridionaux au XVIè et au début du XVIIè siècle", *Portugal et Flandres*, Europália, Bruxelles, 1991.

JOHNSON, Ada Marshall, *Hispanic Silverwork*, Printed by order of the Trustees, New York, 1944.

KAPPLER, Claude, *Monstres Démons et Merveilles à la fin du Moyen Âge*, Payot, Paris, 1980.

KRAUS, Dorothy y Henry, *Las sillerias góticas españolas*, Alianza Editorial, Madrid, 1984

- LANDAU, David and PARSHALL, Peter, *The Renaissance Print, 1470-1550*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.
- LANGHANS, Franz-Paul, *As Corporações dos ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua História*, vol. I, Imp. Nac. de Lisboa, 1943.
- LEAL, M<sup>a</sup> José da Silva, "Fundos de Arquivos", *Nova História*, nº 1, Junho, 1984.
- LECOUTEUX, Claude, *Les Monstres dans la Pensée Médiévale Européenne*, P.U.F.-Sorbonne, Paris, 1993
- LEITE, Ana Cristina, "A Lisboa de Camões", *Oceanos*, nº 1, 1989
- LEITE, A. Pedro de Sousa, «Uma Salva Portuguesa da Renascença na Coleção Wemher de Luton Hoo» in *Panorama, Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, nº. 41, IV Série, Lisboa, Março 1972.
- LEVENSON, Jay; OBERHUBER, Konrad; SHEEHAN, Jacquelyn, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, 1973.
- MACEDO, Borges de, "Mais um comentário do que uma apresentação", *Tesouros Reais*, Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 2<sup>a</sup> ed., 1992.
- MARKL, Dagoberto; PEREIRA, F. A. Baptista, *História da Arte em Portugal*, vol. 6, *O Renascimento*, Publicações Alfa, Lisboa, 1986.
- MARTINEAU, Jane, *Andrea Mantegna : peintre, dessinateur et graveur de la Renaissance italienne*, Gallimard / Electa, Royal Academie of Arts - London / The Metropolitan Museum of Art - New York, 1992.
- MARTINS, José de Pina, *Cultura Italiana*, Editorial verbo, Lisboa, 1971.
- IDEM, *Para a História da Cultura Portuguesa do Renascimento: a iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Dürer*, Arquivos do Centro Cultural Português, vol.V, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1972.
- IDEM, "Le Livre Portugais sous le règne de Manuel I<sup>er</sup>", in *Forum Litterarum*, Holland University Press, Amsterdam & Maarssen, 1984.
- MARTINS, Mário, *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*, Biblioteca Breve, SEC, Instituto Cultura Portuguesa, 1979.
- IDEM, *Estudos de literatura medieval*, Livraria Cruz, Braga, 1956.
- MATA CARRAZIO, Juan de, *Los Relieves de la Guerra de Granada en la Sillería del Coro de la Catedral de Toledo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, Granada, 1985.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, *Temas Profanos en la escultura Gótica Española: las Sillerías de Coro*, Consejo Sup. de Investigaciones Científicas, Instituto Velázquez, Madrid, 1979.

MEAD, William Edward, *The English Medieval Feast*, Georg Allen & Unit Ltd, London, 1931.

MENDONÇA, M<sup>a</sup> José, "As Artes Ornamentais no século XVI", in *História da Arte em Portugal*, vol.II, Portucalense Editora, Porto, 1948.

MIGUEL, António Dias, "Entremezes e representações na procissão do corpo de Deus, no reinado de D. Manuel (1509-1514)", *Colóquio, Revista de Artes e Letras*, nº.43, FCG, Lisboa, Abril, 1967

MIRANDA, M<sup>a</sup> Adelaide "O despertar de uma identidade", *História das Artes Plásticas*, INCM, Lisboa, 1991.

MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A encomenda régia entre o moderno e o romano*. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, 1991.

IDEM, *História das Fortificações Portuguesas no Mundo*, Lisboa, Alfa, 1989

IDEM, *Jerónimos*, Lisboa, Verbo, 1987.

IDEM, A "Capela dos Mareantes" na Igreja Matriz de Caminha, *problemas de iconografia e iconologia*, Separata de "Lycerna", 2<sup>a</sup> série - vol.II, Seminário Luso-Galaico Comemorativo do VII Centenário do Foral de Caminha, Centro de Estudos Humanísticos, Porto, 1987.

MOULIN, Leo, *Les Liturgies de la Table. Une Histoire Culturelle du Manger et du Boire*, Fonds Mercator - Albin Michel, Anvers - France, 1988

MULLET, Michel, *A Contra-Reforma*, Gradiva, Lisboa, 1985

*100 OBRAS Maestras del Arte Portugues*, Luis C. Amat (Dir.), Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1985

OLIVEIRA, E. Freire, *Elementos para a História da Cidade de Lisboa*, Tomo X, Lisboa, 1898.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Publicações D.Quixote, Lisboa, 1984

OMAN, Charles, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, V. & A., Londres, 1968

IDEM, "Portuguese Silver in the Possession of English Churches", *Apollo*, nº. 317, Julho, 1951

D' OREY, Maria Leonor, *A linguagem dos Nossos Ourives*, Lisboa, IPPC/SEC, 1988.

IDEM, *Ourivesaria Portuguesa no Museu de Arte Antiga*, M.N.A.A., Lisboa, 1984.

IDEM, "Ourivesaria", *Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*, Lisboa, 1994.

- OURIVESARIA**, Museu de Lamego, Ministério da Educação Nacional, Lamego, 1971.
- OURIVESARIA Portuguesa**, *Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, Porto, 1948 a 1952.
- ORTIGÃO**, Ramalho - *Catalogo da Sala de Sua Magestade El-Rei*, Exposição de Arte Sacra Ornamental [...], Lisboa, Tipografia Castro Irmão, 1895.
- PACHECO**, José, *A Divina Arte Negra e o Livro Português. Séculos XV e XVI*, Vega, Lisboa, 1994.
- PANOFSKY**, Erwin, *Estudos de Iconologia*, Estampa, Lisboa, 1995
- IDEM**, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Editions Gallimard, Paris, 1989.
- IDEM**, *O Significado nas Artes Visuais*, Edições Presença, Lisboa, 1989.
- La PAZ y la guerra en la época del Tratado de Tordesilhas*, Alberto B. Arraiza (coord.), Electa, 1994.
- PEREIRA**, Augusto Nunes, *Do Cadeiral de Santa Cruz*, Ed. Paróquia de Sta Cruz, Coimbra, 1984.
- PEREIRA**, Paulo, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei, Iconologia da Arquitectura Manuelina na Grande Estremadura*, Inst. Hist. Arte da F.L. Univ. Coimbra, 1990
- IDEM**, "As edificações e a celebração Imperial", *História de Portugal*, 3º vol., *No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*, Dir. José Mattoso, Estampa, Lisboa, 1993.
- IDEM**, "Gil Vicente e a contaminação das Artes. O Teatro na arquitectura - o caso do Manuelino", *Temas Vicentinos. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*, ICALP, Lisboa, 1992
- PINTO**, M<sup>a</sup> Helena Mendes, *Os móveis e o seu tempo. Mobiliário Português do Museu Nacional de Arte Antiga, séculos XV-XIX*, MNAA / IPPC, Lisboa, 1985-87
- PORTUGAL et Flandres**, *Visions de l'Europe (1550-1680)*, Rafael Moreira (Coord.), ed. Europalia, Bruxelas, Set.-Dez. 1991
- QUILHÓ**, Irene, "Ourivesaria", *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, vol III, (Dir. R. dos Santos), Empresa de Publicidade, Lisboa, 1970.
- RANDALL**, Lillian M.C., "The snail in gothic marginal warfare", *Speculum, A Journal of Mediaeval Studies*, vol. XXXVII, nº 3, Julho, Cambridge, Massachusetts, 1962
- RÉAU**, Louis, *L'Iconographie de L'Art Chrétien*, 2º vol, *L'Iconographie de la Bible*, Paris, 1956
- REBELLO**, J.I. de Brito, *A Divisa d'El Rey D. Duarte nas Capelas Imperfeitas da Batalha*, (Separata da Revista, nº1, 3º ano), Porto, 1905.

- RECKERT, Stephen, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, INCM, Lisboa, 1983.
- REIS, Mário Beirão, *Ourivesaria Civil Indo-Portuguesa. As Salvas de D. João de Castro (ensaio de uma compreensão)*, Lisboa, 1977.
- REYNIÈS, Nicole, *Le Mobilier Domestique. Vocabulaire Typologique*, 2 vols., Imprimerie National, Paris, 1987.
- RIBEIRO, Luciano, *Uma Descrição de Entre o Douro e Minho por Mestre Antonio*, (Separata do "Boletim Cultural" da Câmara Municipal do Porto, vol.XXII. facs. 3-4), Ed. Maranus, Porto, 1959.
- RIBEIRO, Mário Sampaio, *A rainha D. Leonor de Lancastre e os alvares do teatro português*, Separata da Revista Ocidente, vol. LVI, Lisboa, 1959.
- ROSAS Júnior, José, *Catálogo das Jóias e Pratas da Coroa*, PNA, Lisboa, 1954.
- ROTEIRO de Ourivesaria, M.N.A.A., ed. Gráfica Portuguesa, Lisboa, 1975.
- RUIZ, Teofilo F., "Festivités, Couleurs et Symbols du Pouvoir en Castille au XVè siècle. Les célébrations de Mai 1428", *Annales Économies Sociétés Civilisations*, nº.3, Mai-Juin, Librairie Armand Colin, Paris, 1991.
- SANTOS, Reinaldo dos e, QUILHÓ, Irene, "Ourivesaria Portuguesa no Estrangeiro (Séc. XVI a XVII)", *Colóquio, Revista de Belas Artes*, nº. 2, Lisboa, Março, 1959.
- IDEM, *A Ourivesaria Portuguesa nas Colecções Particulares*, 2 vol., ed. dos autores, Lisboa, 1959 (vol. I), 1960 (vol. II).
- IDEM, "Os primeiros punções de Lisboa e do Porto", *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série, nº 6, Lisboa, 1953.
- SANTOS, Reinaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa, História e Espírito*, vol III, 1970.
- IDEM, *Colóquio, Revista de Belas Artes*, nº 4, Julho 1959.
- SÃO PAYO, Conde de - "A Baixela de um grande Senhor português no século XV", *Anais*, vol. IX, Academia Portuguesa de História, Lisboa, 1945.
- SARAIVA, António José, *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*, Bertrand, 3ª ed., Lisboa, 1981.
- SERRADILLA MARTIN, Cândido, *La Silleria del Coro del Monasterio de Yuste. Estudio Historico, artístico e iconografico*, Cáceres, 1993.
- SILVA, José C. Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, IPPAR, Edições Asa, 1995.
- IDEM, *O Tardo-Gótico em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 1989.

- SILVA, Nuno Vassallo e, «O Ouro de Quíloa» in *Oceanos*, nº. 10, Lisboa, Abril 1992.
- IDEM, "O Relicário que fez o Mestre João", *Oceanos*, nº 8, CNCDP, Lisboa, Outubro, 1991.
- IDEM, «Um Gomil do Tesouro de D. João III. Ourivesaria de Aparato dos Séculos XV e XVI» in *Artes Plásticas*, nº. 6, Dez. 1990.
- SMITH, Jeffrey C., *Nuremberg. A Renaissance City, 1500-1618*, USA, 1983.
- SMITH, Robert, *The Art of Portugal 1500-1800*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968
- SOTHEY' S, *Silver, Objects of Vertue and Portrait Miniatures*, Londres, 10 de Junho de 1993.
- IDEM, *Important Silver an Gold*, New York, Oct. 19, 1994.
- SOUSA, Lourenço de, "Leilão do Palácio do Correio Velho, de 22 de Março de 1996, 21 horas", *Artes e Leilões*, nº 39, Lisboa, Abril, 1996.
- STRONG, ROY, *Art and Power. Renaissance Festivals 1450-1650*, The Boydell Press, Great Britain, 1995 [1984<sup>1ª</sup>].
- TAPEÇARIAS de D. João de Castro, F. Faria Paulino (coord.), Catálogo da exposição no Museu Nacional de Arte Antiga, CNCDP / IPM, Printer, Lisboa, 1995.
- TAVARES, C. Jorge, *Dicionário de Santos*, Lello, Porto, 1990.
- TERVARENT, Guy de, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, 2. vol., Librairie E. Droz, Genève, 1958.
- TESOUROS Reais, Palácio Nacional da Ajuda, 2ª. ed., Lisboa, 1992.
- THOMAZ, Luís Filipe Reis, "L'Idée Impériale Manueline", *Actes du Colloque La Découverte, Le Portugal et L'Europe*, FCG, Centre Culturel Portugais, Paris, 1990.
- THORNTON, Peter, *L'Époque et son Style. La Décoration Intérieure 1620-1920*, Flammarion, Paris, 1984.
- LES TRÉSORS de l' Orfèvrerie du Portugal, Musée des Arts Décoratifs, Paris, Nov. 1954 / Jan.1955
- TRÉSORS sur la Table, (coord. Jacques Deraeve et Jean M. Duvosquel), Les Éditions de l'Amateur, Bélgica, s.d.
- VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, *Algumas palavras a respeito de púcaros de Portugal*, José Ribeiro Editor, Lisboa, 2ª ed:1988 (1921<sup>1ª</sup>).
- VASCONCELLOS, Joaquim de, *Albrecht Dürer e a sua influência na Península*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1929.

IDEM, *Arte Religiosa em Portugal*, 2 vol., Emílio Biel & C<sup>a</sup> Editores, Porto, 1914-1915.

IDEM, *História da Arte em Portugal. A Ourivesaria Portuguesa, Séculos XIV-XVI (Ensaio Histórico)*, s.d., s.l. (obra truncada).

IDEM, "Ourivesaria portuguesa. Ensaio Histórico (até fins do século XV)", *Notas sobre Portugal*, vol. II, Exposição Nacional Rio de Janeiro - Secção portuguesa, Imprensa Nacional, Lisboa, 1908.

VENTURI, Lionello, *História da Crítica da Arte*, Edições 70, Lisboa, 1984.

VERSAILLES et les Tables Royales en Europe XVII<sup>ème</sup> - XIX<sup>ème</sup> siècles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Éditions de la réunion des Musées Nationaux, Paris, 1993.

VITERBO, Sousa, *Artes Industriais e indústrias Portuguesas. Ourivesaria, Quinquilharia e Bijutaria*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1941.

IDEM, *Fastos Religiosos (Festas e Procissões)*, Typ. A. F. Vasconcellos, Porto, 1898.

IDEM, "Ourivesaria. Algumas notas para a historia d'esta industria", *Arte e Artistas em Portugal*, Livraria Ferin, Lisboa, 1920.

VIDAL, Manuel, e ALMEIDA, F. Moitinho, *Marcas de Contrastes e Ourives Portugueses*, Lisboa, INCM, 1974.

WHEATON, Barbara K., *Savouring the Past. The French Kitchen and Table from 1300 to 1789*, The Hogarth Press, London.

WITTKOWER, Rudolf, *L'Orient Fabuleux*, Thames & Hudson, Paris, 1991.

