

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



AS CUSTÓDIAS PORTUGUESAS DO SÉCULO XVI

identificação de tipologias, influências e abordagem de casos de estudo

RUTE ISABEL SOARES VENTURA

Dissertação orientada pela Professora Doutora Teresa Leonor Magalhães
do Vale, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em

HISTÓRIA DA ARTE E PATRIMÓNIO

2021

«Entre as mais nobres actividades do espírito humano estão, de pleno direito, as belas artes, e muito especialmente a arte religiosa e o seu mais alto cimo, que é a arte sacra.»

Sacrosanctum concilium, 122, Papa Paulo VI, 1963.

Resumo

O presente trabalho aborda a temática da ourivesaria religiosa em Portugal, com especial enfoque nas custódias (ou ostensório) realizadas em contexto nacional no decorrer do século XVI. Utilizando determinados casos de estudo como exemplares da arte da ourivesaria da Época Moderna portuguesa, procurar-se-á, reconhecer o carácter híbrido das obras, herdeiro, por um lado, de soluções decorativas do Gótico (soluções que em ainda estariam presentes no Norte da Europa, e do qual provêm inúmeras influências para a arte portuguesa do período em estudo), mas por outro lado, evidenciando as novidades do Renascimento, que vão chegando paulatinamente de Itália. Por isso, assiste-se, em muitas das peças que ainda hoje subsistem, a magníficas composições híbridas, onde há um miscigenar de vocábulos artísticos díspares.

Dito isto, numa descrição minuciosa, cuidada, assente na observação atenta de cada uma das custódias eleitas como caso de estudo, procede-se a um levantamento das suas características, de forma a que, reconhecendo-as, seja possível verificar a existência de diferenças e/ou semelhanças, identificar tipologias formais, elementos decorativos (como os fitomórficos e antropomórficos), procurar significados para estas soluções, ainda possíveis influências, entre outros.

Palavras-Chave: alfaia litúrgica; artes decorativas; exposição do Santíssimo Sacramento; ourivesaria religiosa; procissão do *Corpus Christi*

Abstract

This thesis explores the topic of religious silverware work in Portugal, with a special focus on the monstrance (or ostensory) executed in a Portuguese context in the 16th century. Using some case studies as examples of the art of silver of the Portuguese Modern Period, we will try to recognize its hybrid character, heir, on the one hand, of Gothic decorative solutions, (solutions that would still be present in the North of Europe, and from which come countless influences for the Portuguese art of the period in study), but on the other side, highlighting the new innovations of the Renaissance, which are gradually arriving from the Italy. That is why, in many of the silver pieces that still exist today, there are magnificent hybrid compositions, where there is a mixture of different artistic words

This being said, in a meticulous and careful description, based on the careful observation of each one of the monstrances elected as a case study, will making a collate of their characteristics, so that, recognizing them, it is possible to verify the existence of differences and/or similarities, identify formal typologies, decorative elements (such as phytomorphic or anthropomorphic), try to discover meanings for these solutions, also possible influences, among others.

Keywords: liturgical implements; decorative arts; exposition of the Blessed Sacrament; silverware religious; procession of *Corpus Christi*.

ÍNDICE

Agradecimentos	8
Introdução	9
1. Estado da questão	21
2. O culto do Santíssimo Sacramento	32
2.1. A evolução da festa e procissão do <i>Corpus Christi</i>	32
2.2. A celebração da festa e procissão do <i>Corpus Christi</i> em Portugal	36
2.2.1. A celebração do século XV ao século XVII	39
2.2.2. A celebração no século XVIII	43
2.2.2.1. A procissão do <i>Corpus Christi</i> de 1719	48
2.2.3. A celebração do século XIX ao século XXI	56
2.3. A custódia como principal alfaia litúrgica da cerimónia da Exposição do Santíssimo Sacramento	59
3. A ourivesaria religiosa em Portugal nos finais do século XV e no século XVI	71
3.1. Portugal nos finais do século XV e no século XVI: aspectos no âmbito da História que influenciam as artes decorativas	74
3.2. Características gerais: entre os modos do Gótico e as novas formas do Renascimento	81
3.2.1. A ourivesaria e as formas da arquitectura	83

3.2.2. A perpetuação das formas góticas e o estilo manuelino	84
3.2.2.1. A influência do Norte da Europa: o caso da Alemanha e Flandres	90
3.2.3. A introdução das formas renascentistas e dos modelos <i>ao romano</i>	95
4. O caso das custódias do século XVI: tipologias, características, hibridismos e influências presentes em vários Casos de Estudo.	109
4.1. Centros produtores de ourivesaria em Portugal durante o século XVI: Lisboa, Coimbra, Évora e Guimarães	109
4.1.1. Lisboa	111
4.1.2. Coimbra	113
4.1.3. Évora	114
4.1.4. Guimarães	115
4.2. Casos de Estudo: tipologias, características dos vários estilos, hibridismos e influências	117
4.2.1. Tipologias	117
4.2.2. Características comuns e particularismos	131
4.2.2.1. Soluções góticas	134
4.2.2.2. Soluções ao estilo do manuelino	145
4.2.2.3. Soluções renascentistas	152
4.2.3. Elementos decorativos comuns	180
4.2.3.1. As figuras antropomórficas: um elemento comum a todo os estilos artísticos modernos	180
4.2.3.2. Os tintinábulo e pingentes, os esmaltes, as pedras preciosas, e inscrições	195
5. Considerações Finais	205

6. Bibliografia	214
7. Webgrafia	247
8. Anexos	255
8.1. Iconográfico	255
8.1.1. Gravuras	255
8.1.2. Desenhos	257
8.1.3. Fotografias	258
8.2. Fichas de inventário	406
8.2.1. Custódia da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra	406
8.2.2. Custódia da igreja paroquial de Covões	408
8.2.3. Custódia da igreja paroquial de Foz de Arouce (Lousã)	410
8.2.4. Custódia da igreja paroquial de Verride	412
8.2.5. Custódia-cálice da igreja paroquial da Tábua	414
8.2.6. Custódia-cálice da igreja matriz de Viana do Alentejo	415
8.2.7. Custódia da igreja de São Salvador de Alcáçovas	417
8.2.8. Custódia da igreja paroquial do Fermedo	419
8.2.9. Custódia-cálice do museu de arte sacra da Catedral de Évora	421
8.2.10. Custódia do museu de arte sacra da Catedral de Évora	423
8.2.11. Custódia do Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu	425
8.2.12. Custódia do Museu de Alberto Sampaio (Guimarães)	428

Agradecimentos

Diversas foram as pessoas que contribuíram de uma maneira ou outra para a realização do presente trabalho, e às quais tenciono agradecer desde já. Primeiramente à orientadora, a Professora Doutora Teresa Leonor Magalhães do Vale, que desde logo, mostrou interesse quando apresentámos a nossa proposta de tema, além de toda disponibilidade, apoio, e acompanhamento, ao longo da realização do trabalho, de longa duração, devido à conjuntura, e à qual só posso agradecer toda a paciência e orientação.

No entanto, é vasto o conjunto de pessoas que de alguma forma contribuíram em uma ou outra etapa deste trabalho: o Dr. Alexandre Salgueiro, do Patriarcado de Lisboa, bem como a todos os párocos das diversas igrejas (assim como os elementos pertencentes às várias paróquias) que tão gentilmente se disponibilizaram para que me fosse possível observar as alfaias dos seus acervos. Devemos também expressar a nossa gratidão ao Dr. Gustavo, da equipa do mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, à Dra. Maria José Barril da equipa de administração da Fundação Eugénio de Almeida, pela partilha de várias informações importantes para a nossa investigação e ainda ao Dr. Artur Goulart, coordenador científico do Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora, que como sempre se mostrou disponível à partilha de várias informações importantes e relevantes para a nossa investigação.

Para terminar, um agradecimento às várias equipas das seguintes dioceses: Diocese de Coimbra (Comissão de Arte Sacra), Diocese de Évora (Comissão de Arte Sacra), Diocese de Aveiro (Comissão de Arte Sacra), bem como dos seguintes museus: Museu Nacional de Arte Antiga, do Museu Nacional de Machado de Castro, do Museu de Alberto Sampaio, do Museu do Tesouro da Sé de Viseu, do Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, Museu do Santuário de Fátima e por fim ao Museu de Lamego, todos gentilmente facultaram informações sobre as várias peças de ourivesaria que integram as suas coleções, e não só.

Introdução

A presente dissertação tem como tema *as custódias portuguesas do século XVI: identificação de tipologias, influências e abordagem de casos de estudo*. A escolha do tema, para além do interesse pessoal que nos suscitava, consideramos, que os estudos no âmbito das artes decorativas, e consecutivamente a área da ourivesaria, é um domínio da história da arte, que ainda pode, e deve ser, muito aprofundado, estudado e investigado. Tentaremos deste modo, trazer para o panorama da história da arte em Portugal, outras obras/exemplares, menos referenciadas, que caracterizem a arte da ourivesaria, nomeadamente a religiosa, e em especial a nossa que é tão rica.

Com enfoque na arte da ourivesaria do início da Época Moderna portuguesa, numa época marcada por toda aquela riqueza neste domínio das artes decorativas, mostraremos a produção de custódias (ou ostensórios) desse período, que o retratem – por custódia (ou ostensório) entenda-se objecto devocional de âmbito litúrgico, inserido no âmbito das artes decorativas de carácter religioso, com o intuito de expor de forma visível, para a adoração dos fiéis, a Hóstia Consagrada¹, tanto no altar, como em procissão². Serão portanto, contornados os exemplares comuns para a caracterização da época em questão, referenciadas nas várias publicações que se debruçam na temática da ourivesaria religiosa portuguesa, como a famosíssima custódia dita de Belém ou a custódia doada à Sé de Coimbra pelo Bispo D. Jorge de Almeida³.

O presente trabalho será então dividido em duas partes, começando inicialmente por um capítulo introdutório no qual se procurará efectuar uma abordagem histórica do culto do Santíssimo Sacramento, visto ser a custódia (ou ostensório) uma alfaia litúrgica detentora de um papel central na prática de tal devoção (*vide* FOTOGRAFIA 1).

¹Vide Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *Normas de Inventário: Ourivesaria*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 201, pp.83-84.

²Vide Alain GRUBER, (ed.), ed.), *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, Nova Iorque, Abbeville Press, 1994, p.471, [tradução nossa].

³Não deixando de referir, que sabendo nós, que naturalmente estas belíssimas peças, representam objectos importantíssimos para a caracterização da arte da ourivesaria de âmbito religioso português.

Este capítulo será necessário, para se compreender a importância desta celebração, e como se tornou numa das solenidades mais populares da Igreja Católica Ocidental⁴, o que influenciara claro está, as alfaias litúrgicas que seriam empregues para o culto. Certo é que desde cedo, a Igreja representa um dos maiores encomendadores de obras de arte, e como afirma o ilustre Sousa Viterbo: “a igreja era uma das melhores freguesas da ourivesaria”⁵, e que se observarmos atentamente a documentação desde os primórdios que tem-se a “ocasião de verificar, nas várias doações e testamentos, que aparece a cada instante a menção de objectos de culto”⁶. Deste modo, não é de estranhar a subsistência de um elevado património de objectos dedicados ao culto, que decerto era mais avultado do que o que estudamos nos dias de hoje.

Dito isto, dividir-se-á este capítulo dedicado ao Santíssimo em três subcapítulos, começando por abordar-se a evolução da festa e procissão do *Corpus Christi* na Europa, qual a sua origem e a definitiva implementação desta festividade a toda a comunidade católica. Seguidamente, dar-se-á a devida importância à prática desta devoção no contexto português, mencionando a sua evolução ao longo dos séculos. Dando especial enfoque às celebrações e toda a sua conjuntura a partir do século XV, visto ser neste século e nos seguintes, que ganha protagonismo⁷. Contando-se a celebração do Santíssimo Sacramento, como uma das mais pomposas cerimónias católicas celebradas em Portugal, sobretudo pela magnificente procissão a ela associada⁸. Esta comemoração católica ocupava um lugar importantíssimo, assumindo-se como exemplo para todas as outras⁹. O culto em honra do Corpo do Senhor, no qual se incluí a festa e procissão,

⁴Vide Mario RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Vol. I, Madrid, La Editorial Católica, 1955, p.869.

⁵Sousa VITERBO, *Artes e Artistas em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1892, p.114.

⁶*Idem.*

⁷Vide António Nogueira GONÇALVES, “Custódia”, in *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, Vol. 6, Lisboa, Verbo, 1980, p. 667.

⁸Vide A. H. de Oliveira MARQUES, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1981, pp. 161-162.

⁹Veja-se a importância concedida à procissão do *Corpus Christi*, no século XVI: “*As quaes Procissões se faram, e ordenaram com aquella gesta e solenidade, com que se faz a Procissam do Corpo de Deus*” – in *Ordenações Manuelinas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, Livro I, p. 566 (trata-se de um *fac-simile* da edição da Real Imprensa da Universidade de Coimbra em 1797); veja-se também João LOURO, *A Iconografia Musical da Custódia de Belém*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010, p.59.

tornou-se em Portugal na Época Moderna, (assim como por toda a Europa), uma festividade cada vez mais complexa, envolvendo toda a sociedade moderna. Portugal a partir do século XV, começou a dar enorme importância a esta celebração, sendo que é no período do Barroco, que uma procissão que honrou Cristo sacramentado, realizada em Lisboa, no ano de 1719, se tornou, indiscutivelmente, a mais importante e espectacular¹⁰, procissão em louvor do *Corpus*, realizada em Portugal.

Todo este capítulo onde se aborda a história do culto do Santíssimo, é importante, visto que, com a introdução da procissão solene nesta festividade, viu-se desenvolvido o objecto que viria de forma nítida, permitir a contemplação da Hóstia Consagrada por parte dos fiéis. E este será o ponto de partida para o último ponto deste capítulo, que concede a devida importância ao objecto do culto, a custódia, esta como sendo a principal alfaia litúrgica da cerimónia da exposição do Santíssimo Sacramento, que exhibe o brilho e esplendor de toda a arte que deve servir Deus, pois “se toda a obra de arte se espera que brilhe o esplendor da Beleza, com mais razão e com mais intensidade esse brilho se deve manifestar nas obras de arte sacra”¹¹.

A implantação definitiva da procissão, veio permitir ser ostentado de forma solene a sagrada partícula, até então a adoração do Santíssimo Sacramento via-se sempre fechado e protegido dentro de uma píxide (redonda ou hexagonal)¹². Assim, com a inserção da procissão na celebração, para a adoração em espaços públicos, é que se desenvolve a custódia (ou ostensório) que exhibe de forma visível, a Santa Eucaristia¹³. Os primeiros exemplares desta solução terão surgido na Alemanha oriental ainda nos

¹⁰Vide José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, in João Castelo-Branco PEREIRA, Ana Paula Rebelo CORREIA, (coord.), *Arte efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.217.

¹¹Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Portel: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2010, p.5.

¹²Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.873; veja-se também Maria Leonor MARTINHO, *Estudo sobre Ourivesaria Religiosa Portuguesa*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1947, p.12 (disponível no Repositório da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

¹³Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, Vol. IX, Vaticano, Libro Cattolico-Enciclopedia Cattolica, 1952, p.430; veja-se também Maria Isabel ROQUE, *O Sagrado no Museu*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011, p.195.

primórdios, século XIV¹⁴, a difusão por sua vez, tornar-se-á notória por vários locais só nos finais dessa centúria¹⁵.

A contemplação de forma visível da Hóstia Consagrada na custódia apesar de ter começado nos inícios do século XIV¹⁶, é só no século XV que efectivamente se generaliza o uso desta alfaia litúrgica¹⁷ por toda a comunidade católica. Efectivamente neste século e no seguinte (no século XVI a tipologia de *ostensorium* fica modelarmente definida¹⁸, até então a “terminologia aplicada aos relicários e ostensórios era comum: *monstrancia, tabernaculum, custodia*”¹⁹), assiste-se à difusão efectiva desta alfaia, a qual se prolongou nas centúrias seguintes, adoptando os mais diferentes tipos e formas²⁰, acompanhando sempre os mais variados estilos. Alfaias estas, que contrastam com aquelas formas dos tempos primórdios, muito simples e modestas²¹.

A devoção do Santíssimo Sacramento levou a que por todas as entidades oficiais desde religiosas a civis, e mesmo aos fiéis mais devotos, a encomenda e pose de custódias do mais elevado valor artístico, correspondendo a maioria a peças de incalculável riqueza em metal precioso, como a prata ou o ouro, e muitas vieram ainda a ser adornadas com pedras preciosas e esmaltes²². Em contexto português, no âmbito da prataria de cunho religioso, esta assumiu-se em “termos da produção artística”²³, como uma das peças de maior importância²⁴. Certo é, que a celebração da eucaristia, “mistério maior da fé católica (...) suscitou em Portugal, ao longo dos séculos, a fabricação de milhares de

¹⁴Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.520.

¹⁵Vide *idem*.

¹⁶Vide *Ao Divino Sacramento*, Porto, Ed. Secretariado Diocesano de Liturgia do Porto, 1992, p.7.

¹⁷Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IX, p.430.

¹⁸Vide José António FALCÃO, (coord.), *Entre o Céu e a Terra: Arte Sacra da Diocese de Beja*, Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000, pp. 89-90.

¹⁹*Idem*.

²⁰Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, pp.520-522.

²¹Vide Maria Isabel ROQUE, *op. cit.*, p.200.

²²Vide Avelino de Jesus da COSTA, “A santíssima eucaristia nas constituições diocesanas portuguesas desde 1240 a 1954”, in *Revista Lusitania Sacra*, 2ª série, Lisboa, 1989, p. 227.

²³Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, “Uma exposição e o seu enquadramento”, in Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, (coord.), *A Luz que Mais Brilha: custódias de prata da cidade do Porto*, Catálogo, Porto, Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019, p.21.

²⁴Vide *idem*.

objectos litúrgicos [inserindo-se neste conjunto as custódias], muitos dos quais de elevado valor artístico”²⁵.

Objecto litúrgico de ostentação, a custódia, está ligada “ao recrudescimento afirmativo do dogma da transubstanciação”²⁶. Com efeito, a custódia consiste numa, frequentemente muito elaborada e rica, peça de ourivesaria de âmbito religioso que possui como finalidade a exposição da Hóstia Consagrada, tanto no altar, como em procissão²⁷. Podendo ser considerada como uma das mais importantes alfaias litúrgicas que ao transportar e expor a Hóstia Consagrada, “traduz a magnificência de Deus, ou seja, a custódia tal como o cálice encontra-se mais próximas do divino através do dogma da transubstanciação”²⁸, além da Hóstia Consagrada puder perspectivar “a renovação do sacrifício de Jesus Cristo, naquilo que seria tido como um benefício de ordem material e espiritual”²⁹. Sem dúvida das mais proeminentes alfaias litúrgicas³⁰, pois “ao acreditar-se que o Filho de Deus está presente na Hóstia Consagrada, havia que se criar um ambiente condigno e uma áurea de glória onde, dentro do templo, Cristo estivesse exposto e fosse adorado. A fé na presença de Cristo na Hóstia Consagrada levou a que o seu culto fosse muito elaborado e todo o ambiente que o rodeava muito cuidado”³¹. De facto, desde os primórdios que a Igreja, “tem procurado que as coisas destinadas ao culto sagrado fossem verdadeiramente dignas, decorosas e belas, sinais e símbolos de realidades celestiais”³².

²⁵Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *Tesouros de Arte e Devoção*, catálogo de exposição, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2003, p.24.

²⁶José Alberto RIBEIRO, Alexandra ENCARNÇÃO, (coord.), *Museu de Évora*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011, p.68.

²⁷Vide Alain GRUBER, (ed.), *op. cit.*, p.471, [tradução nossa].

²⁸Nuno Cruz GRANCHO, “A prataria religiosa espanhola em Portugal como veículo de mensagem: 1580-1640”, in *Revista de Artes Decorativas*, nº6, (2012-2014), p.19.

²⁹Vide João LOURO, *op. cit.*, p.54.

³⁰Vide José António FALCÃO, (coord.), *op. cit.*, p.90.

³¹Fernando Manuel Marques APOLINÁRIO, *A Ordem de Santiago: A Arte como manifestação de culto e cultura*, Dissertação de Mestrado Integrado em Teologia apresentada à Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013, p.63 (disponível no Repositório da Universidade Católica Portuguesa).

³²Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Mourão: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2014, p.3; veja-se também a constituição apostólica *Sacrosanctum Concilium* aprovada no dia 4 de Dezembro de 1963 pelo Papa Paulo VI (1897-

Posto esta parte introdutória, a segunda parte do trabalho, consistirá num capítulo dedicado à ourivesaria religiosa realizada em Portugal nos finais do século XV e século XVI, dividindo-se em três grandes subcapítulos: no primeiro começar-se-á por abordar as características e aspectos da conjuntura de Portugal à época, quer social, quer política, e que ligação e/ou influência exercem nas artes, nomeadamente na feitura das artes decorativas. Sabendo-se que corresponde aos períodos dos reinados de D. Manuel I (1469-1521) e D. João III (1502-1557), o maior esplendor na feitura de obras, mas em especial daquelas de ourivesaria, graças ao “fausto da corte, e da sociedade portuguesa em geral, os esplendores do culto religioso e principalmente o hábito de ver e comprar produtos estranhos de grande valia nas contínuas viagens de prelados, embaixadores, feitores, artistas e grandes mercadores”³³. O objectivo neste primeiro ponto, cabe em estudar as artes decorativas num todo, uma vez que, a indissociabilidade entre a história da arte (por sua vez com a história) e as artes decorativas é importantíssima³⁴ para a concretização de uma qualquer investigação bem sucedida, e por fim para que não se minimize ou isole esse vasto património.

No subcapítulo seguinte, nomeado: “características gerais: entre os atavismos do Gótico e as novas formas do Renascimento”, abordar-se-á primeiramente as características de uma ourivesaria marcada pelo gosto enraizado e das formas do Gótico, que marcará o designado estilo manuelino e toda a Época Moderna portuguesa. Seguidamente a introdução morosa e a abertura às novas correntes artísticas europeias, e as novas formas que insurgiam do Renascimento italiano (só na “segunda metade do século a evolução cultural e artística apresenta uma viragem clara aos ideais italianos que

1978), emanada do Concílio Vaticano II (1962-1965), consultada na íntegra no website oficial do Vaticano. Publicado in :http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html [consultado a 29 de Maio de 2020].

³³Joaquim de VASCONCELOS, *A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico*, in *História da arte em Portugal: nova série da archeologia artistica*, [s.n.], 1880, p.13.

³⁴Informação veiculada na 1ª sessão do IV Curso Livre de Artes Decorativas, organizado pelo ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada “Saber. O estudo das artes decorativas: um percurso”: *“as artes decorativas: saber, fazer, vender, expor, fruir”*, realizada pela Professora Doutora Teresa Leonor Magalhães do Vale (ARTIS-IHA, FLUL) no dia 16 de Janeiro de 2020.

a partir da década de quarenta são perfeitamente determinantes”³⁵). As obras do ponto de vista formal, “vão obedecer aos modelos do gótico final, sendo sobretudo a partir da segunda década de Quinhentos, enriquecidas pela gramática ornamental renascentista. É possivelmente esta coexistência de elementos aparentemente tão antagónicos que torna o estudo da produção desta época tão interessante”³⁶.

Certo é, que esta época, que nos cabe estudar, foi marcada pelo enorme desenvolvimento artístico³⁷, e uma crescente aquisição³⁸ de todas as artes, mas em especial a da arte da ourivesaria. Tornando-se esta muitas vezes, como as restantes artes, um meio de exibição³⁹. Nota da sua elevação e importância, foi a da feitura das peças de ourivesaria, viu-se na época, dotada da mesma qualidade e de vocabulário decorativo análogo ao das grandes obras da arquitectura⁴⁰. Empregavam-se motivos e ornamentos similares aos utilizados na arquitectura, sendo as obras no âmbito das artes decorativas, criadas com a concordância das grandes construções da época⁴¹.

Neste contexto, elaborou-se em Portugal, das mais distintas obras de ourivesaria, “que evocam no seu esplendor, reminiscências de uma história gloriosa, e atestam o que foi ourivesaria portuguesa, o trabalho obscuro desses prateiros e ourives que nos deram

³⁵Fernando GRILO, “Álvaro da Costa e Nicolau Chanterene. *Virtú e memória na escultura tumular do Renascimento em Portugal*”, in Maria de Lurdes ROSA (coord.), D. *Álvaro da Costa e a sua descendência, séculos XV-XVII: poder, arte e devoção*, Lisboa: IEM – Instituto de Estudos Medievais, CHAM – Centro de História de Além-Mar e Editora Caminhos Romanos, 2013, p.272.

³⁶Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino”, in Paulo PEREIRA, (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p.181.

³⁷Vide Maria José CANTERA, Vítor SERRÃO, (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, Caleidoscópio, 2008, p.7.

³⁸Vide Paulo PEREIRA, “Artes Portáteis”, in José MATTOSO, (dir.), *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p.442; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012, p.26.

³⁹Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p.159.

⁴⁰Lúcia ROSAS, “Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais”, in Jorge ALVES, António ALMODOVAR, Maria do Pilar GARCIA, *Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos: actas do Colóquio*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p.233.

⁴¹Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1960, p.102.

tantas maravilhas”⁴², nomeadamente, as de âmbito religioso. Que além de todo o seu valor intrínseco do material precioso, estes objectos conferem, capacidade inventiva e técnica de manipular os materiais com grande arte⁴³, dos ourives da Época Moderna e os nossos sabemos que, dispunham de uma elevada qualidade criadora na feitura das suas obras⁴⁴. As obras são reflexo dessa mestria, de uma qualidade inventiva e de um manuseamento dos bens materiais e respectivos utensílios, singular⁴⁵.

Apenas comparável com este período áureo de produção de obras no âmbito da ourivesaria religiosa em Portugal, é o século XVIII⁴⁶. Na centúria de Setecentos, as maiores mudanças a nível artístico⁴⁷ ocorreram na designada época joanina, podendo considerar-se o poder régio português como um estímulo para o “renascimento da arte”⁴⁸. A “sociedade portuguesa, integrada no conjunto espaciotemporal europeu, entrava no século XVIII, trazendo consigo, como é natural, uma problemática que lhe era própria e

⁴²*Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII*, catálogo-guia, Coimbra, Bertrand (Irmãos), 1940, [p.4].

⁴³*Vide* Lúcia ROSAS, *op. cit.*, pp.232-233.

⁴⁴Veja-se as palavras de Joaquim de Vasconcelos: “*Uma rara habilidade da mão d’obra, no trabalho do vasamento ou fundição, da soldadura, do cinzel, do buril, do martelo, do niello, do esmalte, etc., isto é, excelentes qualidades técnicas.*” – in Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.39.

⁴⁵*Vide* José Marques BAPTISTA, *A Arte e o Engenho*, Lisboa, Ourivesaria Antiga, 2005, p.2.

⁴⁶De facto este século e o século XVI correspondem aos períodos áureos da produção deste tipo de objectos, nos séculos seguintes a produção diminuiu e as obras produzidas vão procurar imitar e reproduzir as formas dos tempos áureos antigos. *Vide* M. BURCH, “Sacred Vessels: The Monstrance”, in *New Catholic Encyclopedia*, Vol. VIII, Nova Iorque, Catholic University of America, McGraw-Hill, 1967, p.873.

⁴⁷Atingira-se na feitura de obras de ourivesaria, níveis de requinte e de perfeição técnica, e é certo, que os modelos provenientes da Europa contribuíram para a educação e para o progresso da técnica da ourivesaria, mas o que esta ganhou em perfeição e requinte da técnica, talvez possamos considerar que tenha perdido em “carácter e originalidade criadora”, sendo que as formas e temas decorativos não alcançaram a mesma autonomia que se pode observar, e fora notável em épocas anteriores (como por exemplo na época dos Descobrimentos) – veja-se José Monterroso TEIXEIRA, (coord.), *O Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993, p.32; *Exposição de ourivesaria portuguesa e francesa*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo, 1955, p.15; veja-se também Nelson Correia BORGES, *História da Arte em Portugal: do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Alfa, 1986, p.82; e por fim Reynaldo dos SANTOS, Irene QUILHÓ, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Vol. I, Lisboa, Edição dos autores, 1959, p.21.

⁴⁸*Vide* AAVV, *Ourivesaria do Norte de Portugal*, *op. cit.*, p.46.

uma percepção de novos recursos que se acrescentavam aos de que, já antes, beneficiava: o reforço do valor internacional da sua situação estratégica; a sua disponibilidade de metais preciosos (em especial, o ouro) e de diamantes, além de um mercado mais acessível para os seus produtos metropolitanos”⁴⁹.

Em ambos os séculos, apesar de serem várias as influências e bastante diferentes que influenciaram as artes, é certo que tanto o Quinhentos, assim como o Setecentos beneficiaram com a conjuntura económica do país à época⁵⁰, havendo assim uma crescente criação de todas as artes, mas em especial a das artes decorativas. Sendo que no Barroco português, toda aquela estabilidade, conseqüentemente contribuiu para a crescente produção de obras de arte. Condições essas, que proporcionaram um período de esplendor não só a nível económico, dando ao reinado de D. João V “uma nova e breve magnificência, comparável ao reinado de D. Manuel I no século XVI”⁵¹. Indubitavelmente, as obras de arte dedicadas ao culto, foram sendo beneficiadas por todas aquelas circunstâncias favoráveis, ao longo da Época Moderna. Sabendo-se no entanto, apesar dos estilos que caracterizam muita da arte da Igreja, esta, “nunca considerou, um estilo como próprio seu, mas aceitou os estilos de todas as épocas, segundo a índole e condição dos povos e as exigências dos vários ritos, criando deste modo no decorrer dos séculos um verdadeiro tesouro artístico”⁵², que felizmente é cada vez mais, merecedor de vários estudos.

No último capítulo, pretende-se através da selecção de várias custódias, estudar mais aprofundadamente este objecto litúrgico realizado em Portugal no século XVI (algumas já datáveis do início da centúria seguinte) – e elegendando entre estas alguns casos de estudo –, eleição esta, que permitirá, reconhecer-se características comuns em toda a ourivesaria praticada na época.

⁴⁹José Monterroso TEIXEIRA, *op. cit.*, p.21.

⁵⁰Vide Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal: A Restauração e a Monarquia Absoluta 1640-1750*, Lisboa, Verbo, 1979, p.316.

⁵¹Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1970, p.400.

⁵²*Arte Sacra e Mistério da Redenção: Exposição de Arte Sacra no Ano Jubilar da Redenção*, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1984, p.18.

O objectivo visa em estudar-se numa perspectiva aberta, os vários casos de estudo (e outras obras que contribuam para o objectivo final da dissertação) ou seja, procurando reconhecer o seu carácter híbrido, herdeiro, por um lado, de alguns arcaísmos do Gótico, que ainda estavam presentes em obras do Norte da Europa, e do qual provêm inúmeras influências para a arte portuguesa da época, e por outro, evidenciando as novidades do Renascimento, que iam chegando paulatinamente de Itália. Tal permitirá também aferir, qual a real importância da circulação e adopção de modelos provenientes de Itália e do Norte da Europa⁵³, e compreender como essa circunstância influenciou a ourivesaria portuguesa da época em questão.

Neste último ponto, um levantamento das características das peças – que elegemos como casos de estudo – aliados a uma observação analítica, permitirá que ao reconhecê-las, seja possível verificar a existência de diferenças e/ou semelhanças, identificar tipologias formais, os vários elementos decorativos (como arquitectónicos, fitomórficos, zoomórficos e antropomórficos), dividindo-os por estilos artísticos. Por fim, se possível encontrar simbolismos e ainda eventuais influências.

Começaremos por destacar alguns dos locais de produção de obras de ourivesaria, ou seja, mencionar-se certos centros produtores activos no início da Época Moderna – nomeadamente os de Lisboa, Coimbra, Évora e Guimarães –, sabendo-se naturalmente, que Lisboa, Coimbra e Porto, eram as cidades, nas quais o número, aliado a uma qualidade artística das obras, era mais elevado⁵⁴. Seleccionamos desenvolver aqueles centros, que são os possíveis locais das produções do conjunto seleccionado de casos de estudo.

Posto isto, podemos afirmar, que por todo o nosso território, se conservam por todas as igrejas, conventos, mosteiros, congregações, irmandades, entre tantas outras entidades⁵⁵, uma panóplia de obras reservadas ao culto. O avultado património deste tipo

⁵³Vide Maria Leonor d'OREY, *Ourivesaria Portuguesa no Museu de Arte Antiga*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1984, p.17.

⁵⁴Vide Virgílio CORREIA, “Arte: Ciclo Manuelino”, in Damião PERES, (dir.), *História de Portugal*, Porto, Portucalense Editora, 1932, p.472.

⁵⁵Vide Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Memória e Esplendor: a arte sacra na Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2014, p.7; veja-se também Celina BASTOS, Anísio FRANCO, Luísa PENALVA, “Testemunhos da memória”, in Luísa PENALVA. Ana de Castro HENRIQUES,

de “obras constitui o melhor que a humanidade produziu. E é merecedor de todo o cuidado para garantir a sua conservação, proporcionar o seu conhecimento e fruição”⁵⁶. No entanto, para alcançarmos os objectivos que acima referimos, alicerçados a uma descrição minuciosa, cuidada, fundamentada numa observação analítica, elegemos algumas das custódias que integram este vastíssimo e rico património. As peças escolhidas, a sua feitura é compreendida durante o século XVI e inícios do século XVII em contexto português. A eleição contou com um rigoroso critério e cuidado, fazendo parte deste conjunto, peças já fora do seu contexto original, ou seja, conservadas em contexto museológico, e outras que permanecem e se conservam ainda, *in situ*. Sendo as elegidas as seguintes:

- a custódia pertencente ao Mosteiro Novo de Santa Clara em Coimbra,
- a custódia pertencente à igreja paroquial de Covões em Cantanhede,
- a custódia pertencente à igreja paroquial de Foz de Arouce na Lousã,
- a custódia pertencente à igreja paroquial de Verride em Montemor-o-Velho),
- a custódia-cálice pertencente à igreja matriz de Tábua em Coimbra,⁵⁷
- a custódia-cálice pertencente à igreja matriz de Viana do Alentejo em Évora,
- a custódia pertencente à igreja de São Salvador de Alcáçovas em Évora,
- a custódia pertencente à igreja paroquial do Fermedo em Arouca.

e por fim as que se encontram em contexto museológico:

- as custódias do museu de arte sacra da Sé/Catedral de Évora⁵⁸,
- a custódia pertencente ao tesouro de arte sacra da Sé Episcopal de Viseu⁵⁹,

(coord.), *THESAURUS: A Ourivesaria Sacra da Real Abadia de Alcobaça*, catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2012, p.41.

⁵⁶Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Memória e Esplendor: a arte sacra na Arquidiocese de Évora*, (...), p.7.

⁵⁷Esta belíssima custódia-cálice, infelizmente nos dias que correm, não se conhece o seu paradeiro.

⁵⁸Uma custódia-cálice datada de c. 1522-1540 doada por D. Afonso de Portugal à Catedral de Évora (1509-1540) e uma outra datada de c.1550.

⁵⁹Esta que se conserva hoje no Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu, que permanece no seu sítio original, ou seja, esta datada de 1533, foi oferecida pelo então bispo de Viseu D. Miguel da Silva (c.1480-1556), à Sé daquela cidade, e nesta permanece, contudo musealizada. *Vide* Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, Lisboa, Athena, 2011, p.58.

- e a custódia do museu de Alberto Sampaio de Guimarães⁶⁰.

Para finalizar, o presente trabalho de investigação, contará com uma pesquisa documental, concretizada na inquirição de fontes em arquivos, bibliotecas nacionais, bem como junto de fundos eventualmente detidos pelas entidades ou instituições que possuem à sua guarda as obras em estudo, para a tentativa de obtenção de informações extras que poderão enriquecer o trabalho. Efectuar-se-á naturalmente, uma extensa e aprofundada pesquisa bibliográfica sobre os vários temas que teremos a oportunidade de aludir na dissertação, assim como uma observação analítica, detalhada e cuidada das peças de ourivesaria (em especial daquelas seleccionadas como casos de estudo), pois a obra deve consistir sempre, o documento e principal fonte, para um qualquer historiador de arte.

⁶⁰Esta belíssima custódia exemplar da ourivesaria de estilo manuelina “*oferecida em 1534, à Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira por um dos seus membros, o cónego Gonçalo Anes, protagonista de outros actos mecenáticos.*” incorporada hoje no acervo do Museu de Alberto Sampaio em Guimarães, cidade daquela colegiada – in Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal Guimarães: Instituto Português de Museus: Museu de Alberto Sampaio, 2000, p.94.

1. Estado da questão

Para a concretização de um qualquer trabalho de investigação, é essencial e indispensável a consulta bibliográfica sobre o assunto que se irá abordar. Um bom conhecimento da bibliografia publicada (desde a mais antiga à mais recente) permitirá um melhor conhecimento e claro está, uma melhor dominação do tema a tratar.

Este estado da questão visa incidir sobre as obras dos vários autores que ao longo dos anos abordaram a temática da ourivesaria de âmbito religioso, realizada em Portugal nos finais do século XV (visto que vocábulos e soluções estilísticas utilizadas no século XV, como sabemos, ainda permaneceram miscigenadas na feitura das obras no século XVI) e século XVI. Incidindo particularmente, em estudos, que se ocuparam, sobre os vários aspectos das custódias de produção nacional, elencando-as desse modo, as várias publicações ordenadas de uma forma cronológica.

Antes de mencionar os vários autores e as respectivas obras e estudos, que se depararam ou deparam com esta temática, importa referir que de forma geral a bibliografia pode considerar-se escassa, na medida que diversas vezes é repetida, com pouca e variada informação, onde se vai assistindo a uma fidelidade enorme aos grandes autores, alguns já antigos. O que não é de todo errado, contudo, esta fidelidade, por vezes não traz a exploração de novos campos, tornando-se assim muita da informação repetitiva e limitada.

Começando deste modo a análise das várias publicações, de forma cronológica, primeiramente destacar-se-á as obras do «notável archeologo e critico de arte»⁶¹ Joaquim de Vasconcelos (1849-1936)⁶². De destacar primeiramente a obra, *A ourivesaria*

⁶¹Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Românica em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992, p. II; veja-se também Ernesto SOARES, Henrique F. LIMA, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Ed. Instituto para a Alta Cultura, 1950, p.43.

⁶²Joaquim de Vasconcelos que ao longo da sua vida dedicou as suas obras, “*a matérias culturais tão variadas como história da arte em geral, história da música, história da pintura, escultura e gravura, história da arquitectura e das artes industriais, antropologia e etnografia, arqueologia, crítica literária, pedagogia e ensino, museus e exposições*” – in *Folheto Informativo da Exposição Bibliográfica e Documental* consultado: <https://www.uc.pt/bguc/Documentos2010/FlyerJVASconcelos> [consultado a 12 de Fevereiro de 2020].

*portuguesa séc. XIV-XVI: ensaio histórico*⁶³. Com vários capítulos a integrá-la destacaríamos a distinção feita, entre a ourivesaria de âmbito civil e religioso, onde o autor aborda várias das características das obras de ourivesaria, revela todo um sentido crítico muito interessante, seu apanágio, trazendo novas perspectivas, nomeadamente, para o estudo da arte religiosa em Portugal. É certo que selecionou peças comuns para caracterizar a ourivesaria religiosa – como a famosa custódia dita de Belém – e para aprofundar o estudo neste âmbito, contudo não deixa de mencionar muitas características comuns a algumas das custódias realizadas na idade moderna em Portugal.

No entanto a obra da sua autoria que merece maior destaque é a *Arte religiosa em Portugal*⁶⁴ de 1914, dado que, continua passados mais de cem anos, a ser respeitada e considerada, uma obra de referência para todos os autores que se debruçam sobre a temática da arte religiosa. Constituí uma das primeiras publicações a abordar a temática da arte de âmbito religioso elaborada em contexto português, numa obra inteiramente dedicada, a este domínio da arte. Numa compilação de vários comentários e descrições, a obra, apresenta uma investigação (“um estudo comentado”⁶⁵) das importantes obras de acervos museológicos (como sejam o Museu Nacional de Arte Antiga ou o Museu Nacional de Machado de Castro), assim como de Tesouros das Sés (como sejam a de Coimbra ou Porto). Aborda características de muitos dos objectos de âmbito religioso produzidos em Portugal, merecendo destaque, as descrições de várias custódias (nesta obra em comparação com a anterior referida, Joaquim de Vasconcelos nomeia outras peças de ourivesaria portuguesa, nomeadamente diversas custódias, e particularmente, a descrição da custódia de prata dourada de 1534, outrora pertencente ao tesouro da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (hoje exposta no Museu de Alberto Sampaio)⁶⁶.

Durante a primeira metade do século XX, distingue-se ainda Laurindo Costa, muitas foram as publicações que dedicou à temática da ourivesaria e aos seus artistas,

⁶³Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), 1880.

⁶⁴Vide a obra: Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, Porto, Emílio Biel & Ca Editores, 1914.

⁶⁵Nuno Vassallo e SILVA, Pedro BRANCO, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Porto, P. B. Aguiar Branco: V.O.C. Antiguidades, 2009, p.8.

⁶⁶Vide Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [pp.103-104].

assim como, às marcas de contrastaria. Merece destaque a obra, *A Ourivesaria Antiga: evolução*⁶⁷, na qual, de forma proficiente, refere todo o progresso da ourivesaria portuguesa. Esta, constitui-se como uma obra fundamental para a percepção de vários aspectos da feitura de obras de ourivesaria, nomeadamente daquelas de fabrico nacional. Revelando sempre um sentido crítico, esta e outras publicações⁶⁸, trouxeram novos campos para o estudo da ourivesaria no decorrer do século XX⁶⁹, constituindo ainda nos dias que correm, obras de cariz fundamental, aquando abordado esta temática.

Prosseguindo pelo século XX, ainda na primeira metade da centúria, destacam-se os estudos do professor Virgílio Correia (1888-1944). Um dos mais distintos historiadores de arte da primeira metade do século XX, coligado “ao desenvolvimento das áreas de conhecimento da história da arte”⁷⁰, dedicou vários textos a esta temática⁷¹.

⁶⁷Vide Laurindo COSTA, *A Ourivesaria Antiga: evolução*, Porto, Imprensa Nacional, 1925.

⁶⁸Veja-se as obras: Laurindo COSTA, *Uma Arte Famosa: estudos sobre a famosa arte da ourivesaria e as instituições de Santo Elói, com documentos inéditos, 11 gravuras e 165 fac-similes das punções de marcas oficias que foram usados pelos antigos ‘contrastes’*, Porto, Costa & Companhia Editores, 1920; Laurindo COSTA, *Artistas Portugueses*, Porto, Costa & Companhia Editores, 1922; Laurindo COSTA, “Síntese da evolução da ourivesaria”, in *Congresso e Exposição de Ourivesaria Portuguesa: Catalogo*, Porto, Freires Tipografos, 1925.

⁶⁹Veja-se, por exemplo, a opinião da imprensa no século XX de uma das suas obras: “notável conhecedor da matéria de que se ocupa, o autor (...) faz um esboço histórico da ourivesaria portuguesa, estudando os exemplares mais ricos, que no país se encontram, quer em ouro, quer em prata, e seguindo a lição nos grandes mestre tanto na estética como na história.” – in *O Comércio do Porto*, 9 de Agosto de 1917 publicado por Laurindo COSTA, *Uma Arte Famosa: estudos sobre a famosa arte da ourivesaria e as instituições de Santo Elói, com documentos inéditos, 11 gravuras e 165 fac-similes das punções de marcas oficias que foram usados pelos antigos ‘contrastes’*, (...), p.101.

⁷⁰Veja-se todas as informações relativas ao percurso de Virgílio Correia in Duarte Manuel FREITA, “Virgílio Correia”, in Emília FERREIRA, Raquel Henriques da SILVA, Joana d’Oliva MONTEIRO, (coord. de), *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019, pp. 82-84, disponível: https://institutedehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf [consultado 12 de Fevereiro de 2020].

⁷¹Veja-se algumas das obras: Virgílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, in *O Instituto*, Vol.79, Coimbra, 1930; Virgílio CORREIA, “Arte: Ciclo Manuelino”, in Damião PERES, (dir. de), *História de Portugal*, Vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1932; Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, in Damião PERES, (dir. de), *História de Portugal*, Vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1932.

Os seus estudos no âmbito da história da arte “continuam a ser hoje incontornáveis para a investigação de diversas fases e épocas artísticas, pelo seu rigor heurístico, domínio do comparatismo analítico e entendimento sociológico das relações entre comitentes e artistas no processo criativo”⁷².

No ano de 1932, colabora na obra dirigida por Damiano Peres (1889-1976)⁷³, numa breve abordagem às artes decorativas, nos dois capítulos: *a arte: o século XV* e *arte: ciclo Manuelino*, onde destaca vários exemplares de obras, consideradas por ele das mais importantes da época, e claro está, mencionando sempre várias custódias portuguesas e as suas características.

Importa por fim referir, os estudos que concerne ao número de ourives que circularam durante o século XVI em Portugal, principalmente aqueles de que há registo, e que exerciam na capital. As conclusões permitiram apurar que ourives se fixaram no nosso território, para além daqueles (maioritariamente portugueses) que ocupavam os «postos oficiais» do reino. Esta investigação torna-se determinante, para a percepção de adopção de soluções vindas da Europa (quer dos modelos nórdicos, quer dos modelos italianos), quando abordada a questão da circulação de soluções e modelos artísticos, como sabemos constituindo-se os artistas, como grandes agentes dessa propagação.

Conjunto de obras importantíssimo para conhecer muito do nosso património artístico, é o denominado *Inventário Artístico de Portugal*. Nos seus treze volumes, vêem-se dedicados estudos e investigações ao património artístico de alguns dos nossos distritos. Concretizados entre 1943 e 1995⁷⁴, os vários volumes contam com a autoria dos mais ilustres autores e historiadores de arte de todos os tempos. Entre outros, destacam-se os que se dedicaram à investigação da temática no âmbito da história de arte e das artes

⁷²Vitor SERRÃO, “O Inventário Artístico de Portugal da Academia Nacional de Belas-Artes (1942-2016): agentes envolvidos e estratégias de recenseamento”, in Maria João NETO, Marize MALTA, (ed. de), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: As Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções*, Lisboa, Caleidoscópio, 2016, p.78.

⁷³Vide a obra: Damiano PERES, (dir.), *História de Portugal*, Vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1932.

⁷⁴Veja-se os vários volumes do *Inventário Artístico de Portugal*, Vols. I-XIII, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1943-1995.

decorativas, como: Vergílio Correia (1888-1944), Luís Keil (1881-1947), António Nogueira Gonçalves (1901-1998) ou ainda Túlio Espanca (1913-1993).

Nos diversos volumes, às variadíssimas obras de arquitectura, peças de ourivesaria, entre outras, que integram o património móvel e imóvel português, vêm-se acompanhadas de descrições, mais ou menos elaboradas. De salientar, são os segundos (cidade de Coimbra), quarto (distrito de Coimbra), estes da autoria de Virgílio Correia, mas aquando a sua morte, reorganizados, complementados e concluídos por António Nogueira Gonçalves. O sétimo volume (concelho de Évora), contou com a coordenação de Túlio Espanca, neste o “objectivo de fornecer aos leitores toda a base de conhecimentos sobre cada peça inventariada e, ademais, elencar pistas para a sequência de estudos, é um dos aspectos mais singulares e melhor conseguidos deste volume”⁷⁵, os textos sobre cada uma das peças são genericamente, “longos, densos, atentos ao pormenor e cheios de informação complementar”⁷⁶. O nono volume (distrito de Évora: zona Norte) também contou com a autoria de Túlio Espanca e “segundo a mesma metodologia de exaustividade dentro da bitola de responsabilização que era seu apanágio”⁷⁷, como no volume anterior. Por fim, o décimo primeiro volume (distrito de Aveiro: zona Nordeste), coordenado por António Nogueira Gonçalves, revelando mais uma vez, a competência e “organização e fichagem, como era seu timbre do seu probo coordenador”⁷⁸. Em todos estes volumes, estão identificadas algumas das obras que elegemos como casos de estudo da presente dissertação, acompanhadas das breves descrições, que contaram com a observação analítica dos ilustres autores e com as suas apreciações críticas, tornando-se um bom ponto de partida para as nossas investigações.

Continuando as publicações e estudos elaborados durante o século XX, desde a segunda década da centúria, que João Couto (1892-1968), realizou várias publicações e

⁷⁵Vitor SERRÃO, “O Inventário Artístico de Portugal da Academia Nacional de Belas-Artes (1942-2016): agentes envolvidos e estratégias de recenseamento”, (...), p.91

⁷⁶*Idem*, p.88.

⁷⁷*Idem*, p.92.

⁷⁸*Idem*.

estudos dedicados a temáticas no âmbito das artes decorativas, incluindo a ourivesaria religiosa e a civil⁷⁹.

Numa das suas obras mais célebre, que contou também com a participação de António Manuel Gonçalves (1923-), composta no ano de 1960⁸⁰, consumaram, um minucioso estudo no âmbito da ourivesaria portuguesa, “com uma profundidade histórica sem antecedentes e debruça-se quase que exclusivamente sobre ourivesaria religiosa”⁸¹. A obra intitulada *A Ourivesaria em Portugal*, corresponde numa das publicações fundamentais para a caracterização de toda a ourivesaria portuguesa, quer civil, quer religiosa, assistindo-se, a como que uma desconstrução das várias componentes decorativas que podem/são utilizadas numa peça de ourivesaria. Se atentarmos o que às custódias concerne, elenca de forma muito sucinta e clara, todos os elementos, vocábulos, soluções artísticas, influências, das várias épocas, que as constituem.

Contemporâneo de João Couto, é o historiador de arte Mário Chicó (1905-1966)⁸². Os vários estudos e publicações que dedicou à história da arte são fundamentais para percepção de várias características da arte praticada em Portugal, e em especial a realizada no decorrer do século XVI. Merece destaque neste domínio, o segundo volume da obra, *História da Arte em Portugal*⁸³. Numa excelente descrição das artes ornamentais portuguesas concebidas no século XVI, o autor elabora e expõe, toda a evolução do gosto

⁷⁹Veja-se as obras: João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1929; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, in João BARREIRA (dir. de), *Arte Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Edições Excelsior, 1951; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, 1960.

⁸⁰Veja-se a obra: João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*

⁸¹Nuno Vassallo e SILVA, Pedro BRANCO, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, (...), p.11.

⁸²Veja-se todas as informações relativas ao percurso de Mário Chicó in Inês Gaspar SILVA, “Mário Tavares Chicó”, in Emília FERREIRA, Raquel Henriques da SILVA, Joana d'Oliva MONTEIRO, (coord. de), *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019, pp.63-66 disponível: https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf [consultado 12 de Fevereiro de 2020].

⁸³Vide a obra: Mario Tavares CHICÓ, *História da Arte em Portugal*, Vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948.

artístico, quais as várias soluções decorativas aplicadas na feitura das obras pelos ourives portugueses, como sabemos transversais a várias áreas das artes.

Já acima foi mencionado o historiador António Manuel Gonçalves (1923-), este realiza no seu longo percurso de vida, várias publicações dedicadas a temáticas no âmbito das artes decorativas portuguesas⁸⁴. São obras que contribuíram para o estudo da ourivesaria portuguesa, principalmente ao que à ourivesaria medieval e quinhentista diz respeito. Num excelente e brilhante trabalho analítico, que as caracteriza, o que permitiu descrições precisas e concisas do que era realizado no final da Época Medieval, inícios da Época Moderna.

Passemos para Reynaldo dos Santos (1880-1970), que em certos domínios foi um dos mais influentes historiadores de arte portuguesa no século XX, e dedicou vários textos a temáticas no âmbito das artes decorativas⁸⁵. Em colaboração, com sua esposa Irene Quilhó, foi autor de várias obras importantes que abordam esta temática, obras que se constituem indispensáveis para quem ainda nos dias de hoje, pretende investigar obras deste âmbito.

Designadamente, na obra *Oito Séculos de Arte Portuguesa*⁸⁶, todo o terceiro volume concede grande protagonismo às artes decorativas. Pelas palavras do próprio entende-se o propósito da obra: “procurámos renovar, criticando documentos revelando outros, estabelecendo comparações e influências, e sobretudo, analisando sempre as próprias obras – fonte essencial do juízo crítico”⁸⁷. Consiste deste modo, numa obra com um aprofundado estudo de investigação. No que concerne às artes decorativas executadas nos séculos XV e XVI, adopta a metodologia de selecção de vários exemplares das mais diferentes tipologias, para exemplificar as soluções utilizadas. Analisa estilisticamente e compara os vários exemplares, criando pontos de ligação de possíveis influências, não

⁸⁴Veja-se as obras: António Manuel GONÇALVES, “Da Ourivesaria Medieval em Portugal”, (Separata da *Revista Ocidente*, Vol. LVII), Lisboa, 1959; veja-se também António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, Lisboa, 1965; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*

⁸⁵*Vide* Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, (...); veja-se também Reynaldo dos SANTOS, Irene QUILHÓ, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, (...), Vol. I, 1959.

⁸⁶*Vide* a obra: Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, (...), Vols. I e III.

⁸⁷*Idem*, Vol. I, (...), pp.10-11.

deixando de conceder a devida importância, ao expor como a arte é influenciada pela conjuntura de uma época, ou período de um país. Mais “do que o mero elencar cronológico (...) procura igualmente compreender a respectiva lógica e contexto que”⁸⁸ moldam uma obra de arte no contexto da ourivesaria.

No último quartel do século XX também importa referir as várias investigações sobre a arte da ourivesaria levadas a cabo pelo professor António Nogueira Gonçalves (1901-1998)⁸⁹. Dedicando muitos estudos à história da arte, e “muito do seu labor à ourivesaria portuguesa”⁹⁰, dando especial atenção “às especificidades artísticas conimbricenses”⁹¹. As várias investigações e artigos testam “a mestria do investigador e a rara preocupação pela sua divulgação a um público mais alargado”⁹².

De destacar a publicação designada *Estudos de Ourivesaria*, na qual a última parte compila várias das suas investigações e artigos⁹³, merecendo destaque o subcapítulo dedicado às «custódias em época de transição de estilos». Neste seleciona várias custódias portuguesas entre os séculos XV e XVI, nomeadamente aquelas que se presume realizadas na zona geográfica de Coimbra, (exemplares que observou ao realizar alguns

⁸⁸Paulo Alexandre OLIVEIRA, *A Arte do Renascimento e o Renascimento da Arte*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004, p.3.

⁸⁹Veja-se as obras: António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Sul*. Lisboa: Academia Nacional das Belas Artes, 1959; António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Norte*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1981; António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, Porto, Paisagem Editora, 1984; António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991.

⁹⁰Nuno Vassallo e SILVA, Pedro BRANCO, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, (...), p.8.

⁹¹Veja-se todas as informações relativas ao percurso de António Nogueira Gonçalves in Duarte Manuel FREITAS, “António Nogueira Gonçalves”, in Emília FERREIRA, Raquel Henriques da SILVA, Joana d'Oliva MONTEIRO, (coord. de), *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019, pp.140-142 disponível: https://institutodehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf [consultado 12 de Fevereiro de 2020].

⁹²Nuno Vassallo e SILVA, Pedro BRANCO, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, (...), p.8.

⁹³Veja-se o destacado artigo do autor: “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular” in *Ourivesaria Portuguesa: Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº11, Porto, 1950.

dos volumes do *Inventário Artístico de Portugal*, já acima referido). Numa descrição e comparação com muitos outros exemplares da mesma época, por muitos, achamos, desconhecidos.

Por fim, destacam-se os vários textos dedicados a temáticas no âmbito das artes decorativas por Nuno Vassallo e Silva (1961-). Estes trazem sempre novas leituras às várias peças, questões bastante pertinentes, e novos pontos de vista, que muitas vezes vêm refutar opiniões e afirmações de anteriores autores.

Veja-se relativamente ao seu contributo para compreender a feitura de obras marcadas pelas formas ditas *ao romano* na ourivesaria portuguesa: “a leitura tradicional de que na ourivesaria da era manuelina se desenvolveram quase de forma independente dois tipos de produção, um renascentista e outro tardo-gótico, não tem qualquer fundamento. São de tal modo escassos os testemunhos de obras de cunho clássico que por si só refutam esta ideia. Se se regista uma «coexistência» é realmente dentro das próprias obras a nível da semântica ornamental, onde os ourives não manifestam qualquer dificuldade em unir marcas culturais aparentemente antagónicas, que na realidade não entendem como tal”⁹⁴.

Constitui-se como um dos autores da contemporaneidade, que com as investigações que tem levado a cabo, contribui para contrariar muitas de opiniões antigas, trazendo novas leituras às várias obras, que enriquecem, o estudo da ourivesaria em Portugal. Destacando-se as suas variadíssimas investigações e publicações sobre a ourivesaria religiosa portuguesa, particularmente aquela executada durante a Época Moderna⁹⁵.

⁹⁴Nuno Vassallo e SILVA “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.194.

⁹⁵Vejam-se as obras que de um carácter geral abordam a ourivesaria: Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), Vol. II; Nuno Vassallo e SILVA, *Joalheria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1995; Nuno Vassallo e SILVA, “As Custódias-jóias de Setecentos”, in *Oceanos*, nº43, Lisboa, (Julho/Setembro 2000); Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, Vol. 8, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores 2009; Nuno Vassallo e SILVA, Pedro BRANCO, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, (...), Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, Lisboa, Athena, 2011; Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012; Vejam-se também as obras que abordam

Terminado este estado da questão, muitos seriam os autores, assim como obras, que poderíamos nominar, que no decorrer dos anos se dedicaram a estudar a ourivesaria da Época Moderna. Todavia, como foi referido inicialmente, neste estado da questão procurou-se abordar as várias obras e os vários autores que se prenderam pela temática da ourivesaria religiosa realizada em Portugal, merecendo apenas destaque aquelas obras ou publicações, que se debruçaram sobre os vários aspectos que integram as custódias realizadas em Portugal, e especialmente aquelas concebidas no decorrer do século XVI. Contudo gostaríamos ainda de mencionar, autores como Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, ou Teresa Leonor Magalhães do Vale, sabendo que área de estudo de ambos se situa numa fase mais tardia da Época Moderna. Todavia, ambos vêm tecendo consideráveis contributos para a investigação em história da arte, dedicando vários textos e complexas investigações a temáticas no âmbito das artes decorativas, e por isso não os poderíamos deixar de mencionar assim de uma forma breve. Destacaríamos então, o catálogo realizado em 2019, que contou com a coordenação de Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, intitulado *A Luz Que Mais Brilha: custódias de prata da cidade do Porto*⁹⁶, falando precisamente do objecto que vimos estudar, geralmente peças em que a feitura é mais tardia que as que vimos estudar, no entanto obra que apresenta aspecto transversais a este tipo de objecto litúrgico, e por isso de consulta fundamental para o presente trabalho.

Acabariamos este estado da questão com uma frase do historiador Reynaldo dos Santos que define, e bem, o que as investigações, publicações, estudos, etc. representam: “todas as sínteses – históricas ou científicas – cada geração tem o dever de a elaborar, sabendo muito embora que outra geração a ampliará, corrigirá ou possivelmente contestará. Mas por muito que se invoque a objectividade da história, ela representará sempre mais ou menos a visão subjectiva duma época, filha da sua formação do seu gosto e da sua própria filosofia. Os factos como os homens, as obras como os artistas, são

algumas das mais notabilíssimas peças de ourivesaria da época moderna portuguesa: Nuno Vassallo e SILVA, *Notas sobre o simbolismo do Relicário da Rainha D. Leonor*, Póvoa de Varzim, (Separata do *Boletim Cultural Póvoa do Varzim*, Vol. XXVI, nº2), 1989; Nuno Vassallo e SILVA, “O Relicário que fez Mestre João”, in *Oceanos*, nº8, (Out. 1991); Nuno Vassallo e SILVA, “O Ouro de Quíloa”, in *Oceanos*, nº10, (Abril 1992).

⁹⁶Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, (coord.), *A Luz Que Mais Brilha: custódias de prata da cidade do Porto*, Catálogo, Porto, Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019.

julgados mais na perspectiva da época de quem os analisa, que na do tempo em que se realizaram. Por isso mesmo a visão crítica é variável e transitória”⁹⁷.

⁹⁷Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. I, (...), p.11.

2. O culto do Santíssimo Sacramento

2.1. A evolução da festa e procissão do *Corpus Christi*

Tratando a presente dissertação das custódias do século XVI, e estando este objecto relacionado com a festa e procissão em honra do *Corpus Christi*, detendo a função de exhibir o Santíssimo Sacramento, este representado sob a forma de uma hóstia⁹⁸, considera-se, necessária e importante uma descrição da evolução desta devoção católica, que culminara na criação desta alfaia.

A exibição do Santíssimo Sacramento, e nomeadamente a procissão do *Corpus Christi*, é das solenidades mais populares na Igreja Católica Ocidental⁹⁹. Mas antes de se abordar a questão da procissão e a sua evolução ao longo dos séculos, e especificamente ao que ao século XVI diz respeito, é necessário saber, que o culto e a devoção eucarística propriamente dito do Santíssimo Sacramento começou por delinear-se por volta de 1100¹⁰⁰, mas a festa do *Corpus Christi* começa a ter relevo e a ser praticada na Liturgia Católica só no ano de 1246, aquando o estabelecimento desta mesma festa na sua diocese pelo então bispo de Liège, na Bélgica, Roberto de Thorote¹⁰¹.

Nesta localidade belga, a celebração começou após revelações exercidas por uma Beata local, Juliana de Retinne (1193-1258), que descreveu que tivera uma visão aquando o êxtase da sua oração, e que a entendia como, a “visão que significava a Igreja presente, e na qual faltava todavia uma solenidade em honra do Santíssimo Sacramento”¹⁰². A

⁹⁸ Vide João LOURO, *op. cit.*, pp.45-46.

⁹⁹ Vide Mario RIGHETTI, *Historia de la Liturgia*, Vol. I, Madrid, La Editorial Católica, 1955, p.869.

¹⁰⁰ Vide *idem*, p.530.

¹⁰¹ Relativamente à instauração da Festa do *Corpus Christi* veja-se as informações expressas em https://www.snpcultura.org/arquivo_vemos_ouvimos_e_lemos_procissao_do_corpo_de_deus_na_baixa_de_lisboa.html [consultada a 29 de Novembro de 2019]; veja-se também Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.870.

¹⁰² Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, pp.869-870 [tradução nossa].

solenidade em honra do *Corpus Christi* foi então instaurada nesta diocese em 1246¹⁰³, com um primeiro ofício do Santíssimo Sacramento composto por um Padre local¹⁰⁴.

A extensão da festa em honra do *Corpus*, a todos os fiéis, verificou-se somente no ano de 1264, por iniciativa de Urbano IV (1195-1264), eleito papa em 1261. Para esta decisão, foram cruciais além das revelações da Beata Juliana de Retinne, o denominado Milagre de Bolsena¹⁰⁵. Este milagre ocorrido nesta cidade italiana, foi levado ao conhecimento do Papa Urbano IV, e em Junho do ano de 1264, o Sumo Pontífice quis ver o Sagrado Corporal (manchado com o sangue vivo de Cristo) ser transportado de forma solene e em procissão para Orvieto¹⁰⁶. Nesta cidade ainda hoje, se conserva a preciosa relíquia na Catedral de Orvieto, cuja edificação se verifica precisamente com o intuito de a guardar¹⁰⁷.

Tendo em conta todos aqueles acontecimentos, o Papa Urbano IV decidiu em Agosto de 1264, estender e instituir a festa como solenidade de adoração da Sagrada Eucaristia em honra do *Corpus Christi*, com a sua celebração na “primeira quinta-feira após o domingo da Trindade”¹⁰⁸ para toda a comunidade da Igreja com a publicação da Bula intitulada *Transiturus de hoc Mundo*¹⁰⁹. Sendo que a responsabilidade do ofício divino e ao que à doutrina teológica diz respeito, ficou encarregue o religioso dominicano

¹⁰³Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, Vol. IV, (...), pp.611-612.

¹⁰⁴Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.874; veja-se também AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IV, p.611.

¹⁰⁵O Milagre de Bolsena consiste, na visão de “*um sacerdote peregrino que tinha fortes dúvidas sobre a real presença de Cristo na Eucaristia, ao celebrá-la na Igreja de Santa Catarina, tivera visto a hóstia consagrada transformando-se em carne chorrando sangue vivo...*” – veja-se Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.870 [tradução nossa].

¹⁰⁶Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IV, pp.611-612.

¹⁰⁷Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.870.

¹⁰⁸Iria GONÇALVES, “As festas do 'Corpus Christi' do Porto na segunda metade do século XV: A participação do Conselho”, in *Estudos Medievais*, nº5-6, Porto,1984/85, p.69.

¹⁰⁹Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IV, pp.611-612.

Tomás de Aquino¹¹⁰ (1225-1274)¹¹¹. No entanto, é de notar, que no decreto pontifício, não se menciona qualquer Procissão Teofórica associada¹¹², como se pode ler num pequeno excerto: “*in ipsa quinta feria, devotae turbae fidelium propter hoc ad ecclesiam affectuose concurrant, ut tunc cleri et populi pariter congaudentes, in cantica laudis surgant, tunc omnium corda et vota, ora et labia hymnos personent laetitiae salutaris, tunc psallat fides, spes tripudiet, exultet caritas, devotio plaudat, iubilet puritas et sinceritas iucundetur...*”¹¹³. A procissão teofórica só posteriormente acabara por ser introduzida no costume da festa do *Corpus Christi*¹¹⁴.

Com a morte de Urbano IV nesse mesmo ano de 1264, a festa em honra do *Corpus Christi* acaba por não ter grande impacte, vindo a adquiri-lo mais tarde, em 1312, com o então Papa Clemente V (1264-1314). Deve-se à confirmação por parte deste, da Bula do anterior Sumo Pontífice no *Concílio de Viena*¹¹⁵. No entanto, pode considerar-se, que com o Papa João XXII (1249-1334) é que é efectivamente dada, uma maior importância à solenidade em honra do Santíssimo, aquando da publicação em 1317 das designadas *Constituições Clementinas*¹¹⁶, onde a bula redigida por Urbano IV passou a ser

¹¹⁰Ao seu cargo ficou a composição de hinos, das orações e textos bíblicos utilizados durante esta liturgia católica – veja-se: *Solenidade do Corpo de Deus: guia litúrgico da missa e procissão*, Lisboa, Patriarcado de Lisboa, 2001, p.11.

¹¹¹Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.874; veja-se também Anselmo GÁSCON de GOTOR, *El Corpus Christi y las Custodias Processionales de España*, Barcelona, Editorial Estudio, 1916, p.5 [tradução nossa].

¹¹²José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.218.

¹¹³Na Bula *Transiturus de hoc Mundo*, é referida a celebração da festa no interior das Igrejas e Dioceses das cidades, nunca se vê mencionada qualquer procissão. Apenas são enunciadas indicações de como através de cânticos e hinos, os fiéis devem enaltecer e celebrar o Corpo do Senhor (acções estas que tratariam alegria e esperança aos fiéis). O que se concluí que a preocupação central incide na questão da transubstanciação, enaltecendo sobretudo a sua importância. Veja-se a publicação na íntegra da Bula no website oficial do Vaticano em: <https://w2.vatican.va/content/urbanus-iv/es/documents/bulla-transiturus-de-mundo-11-aug-1264.html> [consultado a 29 de Novembro de 2019].

¹¹⁴Vide AAVV, *Dizionario Ecclesiastico*, Vol. I, Turim, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1953-58, p.738.

¹¹⁵Vide W. J. O’SHEA, “Corpus Christi”, in *New Catholic Encyclopedia*, Vol. IV, (...), p.346.

¹¹⁶Vide *idem*; veja-se também Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.872.

“reconhecida com um valor canónico definitivo”¹¹⁷, o que fez com que a sua difusão fosse então muito mais alargada a toda a Cristandade.

Decerto é, que a custódia está associada à procissão do *Corpus Christi* visando assim ostentar de forma solene o Corpo do Senhor. Permitindo, que a Hóstia Consagrada seja transportada em procissão por vários espaços públicos, possibilitando assim a adoração dos fiéis¹¹⁸. Mas como acima foi sendo descrito, desde o século XIII que se assiste à introdução de uma solenidade que visa honrar o Santíssimo Sacramento, todavia o momento solene da procissão em espaços públicos terá sido lentamente introduzido¹¹⁹. Este momento da adoração eucarística passa da procissão do interior da Igreja para fora da Igreja, e como afirma Mario Righetti (1882-1975): “começou a praticar-se aqui e ali com o incrível fervor pelo impulso espontâneo da devoção popular”¹²⁰.

Deste modo, a introdução da procissão na festa do *Corpus Christi*, prevê-se que tenha começado primeiramente em Colónia na Alemanha no ano de 1279¹²¹, porém só no século XIV, é que se assistiu efectivamente à introdução da procissão solene nesta celebração em honra e ostentação do Corpo do Senhor¹²². Contando também para a introdução desta prática da procissão solene, a decisão determinada pelo Papa João XXII (1249-1334) em 1317, de “levar publicamente em procissão o Santíssimo Sacramento”¹²³. Além deste, os Papas Martinho V (1369-1431) e Eugénio IV (1383-1447) fizeram com que esta procissão fosse dotada de indulgências, tornando-a assim bastante popular e comum a partir do século XV¹²⁴.

Posto isto, a festa do *Corpus Christi* com todo o seu desenvolvimento a nível da teologia e liturgia próprias, viu assim na procissão o ponto alto da celebração em que a

¹¹⁷Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.872 [tradução nossa].

¹¹⁸Vide Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, pp.83-84.

¹¹⁹Vide AAVV, *Dizionario Ecclesiastico*, (...), Vol. I, p.738.

¹²⁰Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.872 [tradução nossa].

¹²¹Vide W. J. O'SHEA, *op. cit.*, p.347; veja-se também Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.872

¹²²Vide *idem*.

¹²³Anselmo GASCÓN de GOTOR, *El Corpus Christi y las Custodias Processionales de España*, Barcelona, Editorial Estudio, 1916, p.6 [tradução nossa].

¹²⁴Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IV, p.612.

hóstia era transportada¹²⁵. Simbolizava “o momento mais desejado da celebração litúrgica da Missa: o momento da Elevação, a contemplação mística do Santíssimo, que tornava mais fácil a aproximação a Deus e que nenhum cristão queria perder”¹²⁶. O que permitiu uma aproximação por parte de todos os fiéis muito maior, assim como demonstrarem de distintas maneiras o culto e a devoção que tinham por Deus¹²⁷. Tornando-se assim, das solenidades de origem medieval mais populares e importantes, da Igreja Católica Ocidental¹²⁸ com a procissão mais sumptuosa e imponente de todas as procissões litúrgicas.

2.2. A celebração da festa e procissão do *Corpus Christi* em Portugal

Previamente já foi dito onde se deram os primórdios desta celebração católica, mas no que a Portugal diz respeito, deverão ter começado a realizar-se ainda no século XIV, mas é nos séculos XV e XVI que ganha protagonismo e toda uma dimensão sumptuosa, assim como em toda a parte.

Esta celebração católica tornou-se tão importante, que acabou até, por adquirir regimentos distintos¹²⁹. A celebração em honra do Santíssimo Sacramento contava-se entre as mais solenes e espectaculares¹³⁰, de toda a Igreja portuguesa, especialmente pela majestosa procissão que a esta comemoração se associava¹³¹. Desde a Idade Média, que esta celebração católica, tinha uma enorme importância no contexto português, principalmente a procissão¹³², que revelava um peso significativo na vida quotidiana de

¹²⁵Vide João LOURO, *op. cit.*, p.54.

¹²⁶Vide Amândio BARROS, “A procissão do Corpo de Deus do Porto nos séculos XV e XVI: a participação de uma confraria”, in *Revista da Faculdade de Letras: História*, nº10, Porto, (1993), p.120.

¹²⁷Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.71.

¹²⁸Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.869.

¹²⁹Vide António Nogueira GONÇALVES, “Custódia”, (...), p.667.

¹³⁰Vide José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.217.

¹³¹Vide A. H. de Oliveira MARQUES, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, (...), pp.161-162.

¹³²Veja-se relativamente à importância das procissões em contexto português, principalmente pós-tridentino: “Desde a Idade Média, Portugal está inserido no conjunto dos países católicos onde a festa religiosa, nomeadamente a procissão, tem um peso bem significativo no seu quotidiano. Não será portanto de estranhar que tenha aderido com entusiasmo. À política tridentina que se serviu da procissão, enquanto espectáculo teatral de propaganda, para fazer vincar uma certa moralidade e um certo tipo de conduta de vida cristã. A sociedade portuguesa estava profundamente inserida numa mentalidade comandada pelos

toda a população¹³³. Esta solenidade, foi se tornando cada vez mais complexa, durante a Época Moderna via-se envolvida toda a sociedade com “a representação hierarquizada dos diversos corpos constitutivos da sociedade urbana”¹³⁴. Representava “um instrumento de poder e de ostentação, implicava espontaneidade e institucionalização, reforçava simbolicamente o sentimento de pertença a um grupo e constituía um momento de pausa na vida de todos os dias”¹³⁵.

A procissão do *Corpus Christi* era de tal forma importante e significativa, que servia de exemplo para todas as outras realizadas¹³⁶. As procissões conduziam “o sagrado à rua, sacralizando-a. Eram, ao mesmo tempo, actos de piedade, de regozijo e exibição. O espectáculo, a ela ligado, o ritual e a festas, uniam a colectividade à cidade”¹³⁷. Inevitavelmente, que se promoveu desde cedo o espectáculo, em lugar de um acto de reflexão¹³⁸.

As festas em honra do Santíssimo Sacramento são anteriores à introdução da procissão solene e pública em que se ostenta a Hóstia Consagrada, e também isto se verifica em Portugal, tendo o exemplo do ano de 1275, imediatamente após a Bula do Papa Urbano IV, como se pode ler na obra do Padre Francisco da Fonseca (1668-1738) intitulada *Évora Gloriosa: Epílogo dos quatro Tomos da Evora Ilustrada, que compoz o R. P. M. Manoel Fialho da Companhia de JESU- Escrita, acrescentada, e amplificada pelo P. Francisco da Fonseca da mesma Companhia*, datada de 1728, em que este declara: “nesse mesmo anno chegou a Evora o Breve de Urbano IV. Expedido no

ritos da Fé. A igreja estava sempre presente e a ela se devia um constante apelo às suas normas religiosas e morais”. In José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.217.

¹³³Vide *idem*.

¹³⁴Francisco BETHENCOURT, “A Igreja”, in José MATTOSO, (dir.), *História de Portugal - no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Estampa, 1993, p.150.

¹³⁵Isabel Drumond BRAGA, “O *AUTO DA FÉ*: uma festa apreciada e criticada”, in Teresa Leonor M. VALE, Maria João P. FERREIRA, Sílvia FERREIRA, (coord.), *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009, p.87.

¹³⁶Veja-se a importância concedida à Procissão do *Corpus Christi*, no século XVI nas designadas *Ordenações Manuelinas*: “As quaes Procissões se faram, e ordenaram com aquella gesta e solenidade, com que se faz a Procissão do Corpo de Deus”, in *Ordenações Manuelinas, op.cit.*, p. 566; veja-se também João LOURO, *op. cit.*, p.59.

¹³⁷José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.217.

¹³⁸Vide *idem*.

anterior de 1264. em que mandava se celebrasse com toda a pompa Ecclesiastica a festa do Corpo de Deos, e o triunfo do amor de Christo na Instituição do Santissimo Sacramento...”¹³⁹ ou até mesmo na obra *História da Igreja em Portugal* de Fortunato de Almeida (1869-1933), pode ler-se: “em 1264 introduziu-se no reino e começou de celebrar-se com a maior solenidade a festa de Corpus Christi, instituída pelo Papa Urbano IV”¹⁴⁰. Contudo como afirma e bem, João Louro na tese que defendeu com o título *A Iconografia Musical da Custódia de Belém*, estas informações devem ser analisadas cautelosamente, visto a falta de fontes e documentação do século XIII¹⁴¹.

Posto isto, e conforme já foi sendo dito, é seguro afirmar que é no século XV que a solenidade em honra do Santíssimo Sacramento, começa a ganhar protagonismo e atingiu por toda a parte o seu maior esplendor¹⁴² tornando-se bastante comum, celebrando-se desde as Catedrais, às Igrejas Matrizas, das cidades e vilas mais importantes¹⁴³. A festa do *Corpus Christi* chega a adquirir muito destaque, sendo muito popular graças à sua aparatosa e notável procissão¹⁴⁴, que apesar de ser um momento de “dor e suplicia”¹⁴⁵, foi desde cedo carregada de enorme beleza.

Desde o século XV até ao XVIII (este sem dúvida o expoente máximo no que concerne a esta celebração católica), que esta, representa a mais importante celebração católica realizada em Portugal. No entanto, importa aludir, que desde os finais do século XIV, começos do XV, “os monarcas começam a apropriar-se do formato das manifestações festivas cuja raiz e essência continuavam a assentar em bases religiosas,

¹³⁹Padre: Francisco da FONSECA, “*Évora Gloriosa: Epilogo dos quatro Tomos da Évora Ilustrada, que compoz o R. P. M. Manoel Fialho da Companhia de JESU- Escrita, acrescentada, e amplificada pelo P. Francisco da Fonseca da mesma Companhia*”, Roma, Officina Komarekiana, 1728, p.274; veja-se também Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984, Lisboa, p. 273.

¹⁴⁰Fortunato ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Vol. I, Porto, Portucalense Editora, 1967, p.252.

¹⁴¹Vide João LOURO, *op. cit.*, p.59.

¹⁴²Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.72.

¹⁴³Vide Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.224.

¹⁴⁴Vide Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. I, p.472; veja-se também A. H. de Oliveira MARQUES, *op. cit.*, pp.161-162.

¹⁴⁵Carlos Moreira AZEVEDO, (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p.69.

colocando-as ao serviço da divulgação da sua imagem”¹⁴⁶, levando assim, aos inevitáveis espectáculos. Principalmente, ao que às procissões, concerne. Certo é, que durante a idade média, apesar da procissão ser utilizada por vezes “para fins políticos, tinha essencialmente função religiosa”¹⁴⁷, já na idade moderna o cenário será completamente distinto, com a questão do espectáculo a comandar esta procissão, como de seguida se ilustrará.

2.2.1. A celebração do século XV ao século XVII

As celebrações em honra do *Corpus Christi*, e em especial a procissão, que foi ficando cada vez mais complexa, atingiu por toda a parte o seu “máximo brilhantismo”¹⁴⁸ tornando-se bastante comum, a sua celebração em todas as instituições e cidades¹⁴⁹. Todavia, tentava-se que em todas as localidades do reino, esta fosse realizada da forma mais uniforme possível¹⁵⁰ envolvendo toda a sociedade, como era imposto nos regimentos. Regimentos estes, dando como exemplo, o mais antigo regimento português da procissão, datado de 1482, dos inícios do reinado de D. João II (1455-1495). Continha este, regulamentas matrizes, que os vários municípios deviam seguir, as quais, devem ter sido adoptadas nos subsequentes regimentos¹⁵¹, como é exemplo o regimento de Coimbra de 1517¹⁵², já em pleno reinado do Venturoso, D. Manuel I (1469-1521).

¹⁴⁶José Manuel TEDIM, “Arte Efêmera”, in José Alberto Seabra CARVALHO, José Manuel, TEDIM, José MECO, *Estética Barroca II: Pintura, Arte Efêmera, Talha e Azulejo*, Fubu Editores, Vol. 13, Vila Nova de Gaia, 2009, p.54.

¹⁴⁷Pedro Gomes BARBOSA, “... e todo os desa cidade façaes solene priçisom... Festas sagradas e profanas na Lisboa medieval”, in Teresa Leonor M. VALE, Maria João P. FERREIRA, Sílvia FERREIRA, (coord.), *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Civis na Cidade Medieval e Moderna*, (...), p.27.

¹⁴⁸Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.72.

¹⁴⁹Vide Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.224.

¹⁵⁰Vide João LOURO, *op. cit.*, p.60.

¹⁵¹Vide Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. II, p.559; veja-se também Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.72; veja-se também João LOURO, *op. cit.*, p.60.

¹⁵²Vide Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. II, p.559.

A festa do *Corpus Christi* chega a adquirir muito destaque, sendo muito popular graças à sua aparatosa e notável procissão¹⁵³, que se impunha pela sua magnificência¹⁵⁴. De tal importância, que na procissão em louvor do Corpo de Deus, havia “a representação hierarquizada dos diversos corpos constitutivos da sociedade urbana”¹⁵⁵ organizados em ordem gradual de importância¹⁵⁶. Nela participavam além “das autoridades que patrocinavam e contribuía para o seu brilho, os ofícios e artes da terra, com representações e grupos alegóricos”¹⁵⁷, participavam os membros do clero religioso e secular, e por fim as ordens militares¹⁵⁸. É importante referir o papel fundamental das Igrejas locais, assim como dos concelhos a que pertencem, as associações de mestres e por fim toda a alçada eclesiástica. Esta que funcionava como uma estrutura organizativa com a função da integração de todos os indivíduos, assim como de organizações particulares e públicas, mostrando assim o “carácter de totalidade” que esta festividade detinha¹⁵⁹.

Sem dúvida, que os vários regimentos que foram sendo elaborados ao longo dos tempos, demonstram a complexidade da festa e a procissão do *Corpus*, expressando com clareza toda a relevância que esta festividade foi tendo, constituindo-se como das mais importantes celebrações ao longo dos séculos. Sabe-se que era uma festividade que tinha demorados e longos preparativos¹⁶⁰, se nela participava toda a sociedade, era necessário um extremo nível de organização. Mas só com todas estas participações e integração de variadíssimos elementos, é que permitiram que a festa e procissão do *Corpus Christi* fosse das mais belas.

Se por um lado, claro está, representa uma celebração católica promovida pela Igreja, então, a esta, cabia a parte religiosa, que consistia na organização das “pessoas,

¹⁵³Vide Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. I, p.472; veja-se também A. H. de Oliveira MARQUES, *op. cit.*, pp.161-162.

¹⁵⁴Vide Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *Nova História de Portugal: Portugal no Renascimento à crise dinástica*, Vol. V, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p.673.

¹⁵⁵Francisco BETHENCOURT, “A Igreja”, (...), Vol. III, p.150.

¹⁵⁶Vide João LOURO, *op. cit.*, p.60.

¹⁵⁷João Francisco MARQUES, *op. cit.*, p.564.

¹⁵⁸Vide *idem*.

¹⁵⁹Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.72.

¹⁶⁰Vide *idem*, p.74.

autoridades religiosas, seculares e regulares”¹⁶¹ e por fim, mas não menos importante, o transporte do Santíssimo Sacramento. Representando um ponto fundamental nesta celebração, visto, que nas ruas onde passavam a Santa Eucaristia, teriam de estar em conformidade para receber Cristo Sacramentado, para isso viam-se adornadas com variadíssimos ornamentos, para dignificar assim a sua passagem¹⁶². Já a parte da festa propriamente dita, era onde se integrava dos mais variadíssimos actos profanos, que ficavam a cargo das câmaras “por intermédio das corporações e mestres”¹⁶³.

A festa foi sofrendo alterações inevitáveis, mas se se atentar aos exemplos dos séculos XV e XVI, esta manifestava um destacado carácter popular e uma acentuada marca medieval¹⁶⁴. As várias corporações, tinham uma série de obrigações no que diz respeito à festa, desde a “execução e indumentária, e que incluíam ou consistiam em pantominas e entremezes, danças, folias e chacotas, alegorias, cantos, andores com imagens de santos”¹⁶⁵, até aos instrumentos musicais que haviam de os acompanhar¹⁶⁶. A música figurava um papel importantíssimo, visto acompanhar o percurso do Santíssimo Sacramento aquando da procissão pela via pública¹⁶⁷.

Nestes séculos a festa e a procissão do *Corpus Christi* representavam um extraordinário aparato¹⁶⁸, com diversas encenações, era uma procissão carregada de grande simbologia e drama¹⁶⁹. As representações teatrais estavam bem presentes, destaque-se aquelas consideradas sacro-profanas¹⁷⁰, onde figuravam “personagens ou

¹⁶¹Vide Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 275.

¹⁶²Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.74; veja-se também João Francisco MARQUES, *op. cit.*, p.564.

¹⁶³Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 275.

¹⁶⁴Vide António Dias MIGUEL, “Entremezes e Representações na Procissão do Corpo de Deus, no Reinado de D. Manuel I (1509-1514)”, in *Colóquio: Revista Artes e Letras*, nº43, (1967), p.66.

¹⁶⁵Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 275.

¹⁶⁶Vide João LOURO, *op. cit.*, p.61.

¹⁶⁷Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.77.

¹⁶⁸No século XVI, a procissão do *Corpus Christi* realizada em Portugal, já causava espanto a quem a esta tinha o privilégio de assistir: “Com D. Manuel I a riqueza das insígnias, das alfaias litúrgicas e de outras invenções pitorescas atingiram uma tal grandeza que enlouqueciam a cidade e causavam espanto e brado por toda a Europa.” – in José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.219.

¹⁶⁹Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.79.

¹⁷⁰Vide João Francisco MARQUES, *op. cit.*, p.564.

cenas históricas, mitológicas ou religiosas”¹⁷¹. Estas que certamente, representavam, “a assimilação e corporização, e a ritualização, pela religião oficial, de personagens, crenças ou mitos anteriores ao cristianismo, que sobreviviam na memória”¹⁷². Vários são os exemplos que podiam ser dados das extravagantes representações, mas talvez o Regimento de Coimbra, datado de 1517, seja o mais eloquente. Nele pode ler-se relativamente a algumas das representações teatrais na procissão do *Corpus*: “primeiramente os forneiros e carniceros, e telheiros, e caieiros e lagareiros da Cidade, e termos san obrigados a fazer a Judenga, com sua toura (...)” ou “os carpinteiros da Cidade e termo são obrigados de dar a Serpe (...) e hamde hir na Perciçam após los Ferreiros, e a Serpe cora por diante apolo Segitorio”¹⁷³.

Já nos finais do século XVI, o Rei D. Filipe I (1527-1598), descrevia e atesta, numa das cartas enviadas para uma das suas filhas, tudo o que acima foi sendo dito, relativamente à grandiosidade daquela procissão¹⁷⁴: “também fui ver as danças do *Corpus Christi*. (...) Aqui não houve foliões mas antes muitas danças de mulheres e algumas que cantavam bem, ainda que como vos escrevi, tenha visto pouco, por ir num dos extremos da procissão e por ser tão grande”¹⁷⁵.

Além de todos estes elementos que integravam a celebração católica, há outros tantos que podíamos referir, falemos apenas nas corridas de touros, sabendo-se de casos concretos na cidade do Porto e de Évora. Diversão esta, que teria, como é óbvio, a desaprovação dos teólogos¹⁷⁶. Certo é, que a introdução das mais variadas diversões concedeu a esta festividade católica, um carácter extravagante que a caracterizava. Todas aquelas ostentações espectaculares e teatrais, permitiram dar lugar a excessos, e graças à procissão, com as representações de enormíssima qualidade e quantidade desvalorizavam

¹⁷¹Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 275.

¹⁷²*Idem*.

¹⁷³Vide a transcrição de Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. II, p.559; veja-se também Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 275.

¹⁷⁴Vide Diogo Ramada CURTO, "As práticas rituais e os espaços da representação: no couce das procissões", in José MATTOSO, (dir.), *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Estampa, 1993, p.140.

¹⁷⁵Fernando BOUZA ÁLVAREZ, (org.), *Cartas para Duas Infantas Meninas: Portugal na Correspondência de D. Filipe I para as suas filhas (1581-1583)*, Lisboa, Dom Quixote, 1999, p.154.

¹⁷⁶Vide Iria GONÇALVES, *op. cit.*, p.81.

certamente, o carácter religioso intrínseco, sobressaindo o carácter profano¹⁷⁷ a que mais tarde as Constituições Diocesanas procuraram pôr fim¹⁷⁸.

Se atentadas, muitas foram as queixas contra as representações e acções praticadas na procissão do *Corpus Christi*, destacando as queixas de 1537 pelo prelado de Lisboa, que proibira a “entrada na sé de danças, cantos profanos, jogos e pelas”¹⁷⁹, o que levou a mais tarde há então Rainha Regente D. Catarina (1507-1578) a elaborar uma carta régia, onde se pode ler: “proibisse se incorporassem nela imperadores, pelas e danças, que provocavam grande perturbação nos actos religiosos e quebravam o respeito devido ao SSmo Sacramento”¹⁸⁰.

No século XVII, a festa em honra do *Corpus Christi* continuava a ser a celebração mais importante, e a “mais antiga e participada de todas as procissões”¹⁸¹. Todavia manteve-se o descontentamento, dando como exemplo o caso da cidade do Porto, em que a câmara apresenta uma proposta eliminando da procissão do *Corpus Christi*, o que não consideravam decente e necessário, e é então que em 1621 um alvará régio aprovara a proposta¹⁸². Passaria a ser retirado da procissão tudo o que era considerado impróprio, pois “em lugar de excitarem a devoção serviam de escândalo”¹⁸³.

2.2.2. A celebração no século XVIII

No século XVIII, atribui-se uma enorme importância e deu-se uma magnificência, a todo o tipo de celebrações católicas¹⁸⁴. A “julgar pela intensidade e fausto com que se comemoram episódios de teor religioso ao longo do reinado do rei Magnânimo, depressa se conclui que a tradição festiva portuguesa se mantém pujante na primeira metade do

¹⁷⁷Vide Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 277.

¹⁷⁸Vide Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.223.

¹⁷⁹João Francisco MARQUES, *op. cit.*, p.564.

¹⁸⁰Veja-se a transcrição da carta in João Francisco MARQUES, *op. cit.*, p.564.

¹⁸¹Relativamente à instauração da Festa do *Corpus Christi* veja-se estas informações expressas em: <https://www.quovadislisboa.com/pt/liturgy/32> [consultado a 29 de Novembro de 2019].

¹⁸²Vide Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, pp. 280-281.

¹⁸³Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. II, pp.561-562; veja-se também Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 281.

¹⁸⁴Vide José Monterroso TEIXEIRA, (coord.), *op. cit.*, p.26.

século XVIII”¹⁸⁵. E “foi com a procissão do *Corpus Christi* que se atingiu o ponto culminante do maravilho”¹⁸⁶ das festividades religiosas. Esta continuava a ser, a “manifestação religiosa secular”¹⁸⁷ que se efectuava, por todo o território português¹⁸⁸.

Nomeadamente na cidade de Lisboa, a procissão que honrava o Corpo de Deus surpreendia todos os que tinham o privilégio de a esta assistir – desde tempos remotos que a procissão do *Corpus Christi*, era a mais importante realizada em Lisboa¹⁸⁹ – sendo descrita, por todo o seu luxo e fausto¹⁹⁰, onde “um efeito cénico de relevo”¹⁹¹ marcava e apelava “à sensibilidade”¹⁹². Era tudo conjugado, num belíssimo cenário, em que as despesas eram esquecidas em favor da adoração e louvor a Deus¹⁹³.

A procissão em honra do *Corpus Christi*, desde 1717¹⁹⁴, que sofreu uma espécie de “apropriação” por parte do rei D. João V (1689-1750), tornando-a este, a celebração

¹⁸⁵Maria João Pacheco FERREIRA, “A tradição das armações têxteis aos olhos dos estrangeiros que visitam Lisboa (séculos XVI–XVIII)”, in Maria João Pacheco FERREIRA, Pedro FLOR, Teresa Leonor M. Vale, (coord.), *Lisboa e os Estrangeiros: Lisboa dos Estrangeiros até ao Terramoto de 1755*, Lisboa, Grupo Amigos de Lisboa- Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2013, p. 126.

¹⁸⁶José Manuel TEDIM, “A festa e a cidade no Portugal barroco” in *Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, p. 321.

¹⁸⁷*Idem*.

¹⁸⁸*Vide idem*.

¹⁸⁹*Vide Exposição usos e costumes da Lisboa de ontem: a Procissão do Corpo de Deus*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1948, p.3.

¹⁹⁰*Vide* Nuno Vassallo e SILVA, “As Custódias-jóias de Setecentos”, (...), p.80.

¹⁹¹María Marta Lobo de ARAÚJO, “As manifestações de rua das misericórdias portuguesas em contexto barroco”, in *Hispania Sacra*, Madrid, Vol. LXII, nº125, (2010), p.108: <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/244/242> [consultado a 25 de Abril de 2020].

¹⁹²*Idem*.

¹⁹³*Vide* Catarina MOURA, “No tempo em que não se olhava a despesas para adorar Deus”, in *Jornal Público*, 24 de Setembro de 2014 : <https://www.publico.pt/2014/09/24/culturaipsilon/noticia/a-ourivesaria-religiosa-portuguesa-conta-a-sua-historia-no-mnaa-o-longo-caminho-do-desenho-a-fe-1670598> [consultado a 22 de Abril de 2020].

¹⁹⁴No dia 7 de Novembro de 1716, na Bula *In supremo apostolatus solio*, o Papa Clemente XI (1649- 1721) criava o Patriarcado de Lisboa. O rei magnânimo conquista assim a elevação da Capela Real do Paço da Ribeira à categoria de Basílica Patriarcal. Esta concessão inédia do papa, permite à apropriação por parte do monarca desta manifestação de culto, passando esta, a estar sob o seu domínio. Veja-se: José Manuel

católica mais importante e a principal, a ser realizada anualmente¹⁹⁵. O monarca transformou a procissão “de fortes raízes populares numa ópera ao divino”¹⁹⁶, acabou com todas as manifestações profano-religiosas¹⁹⁷ que caracterizavam aquela que é a solenidade católica com maior importância realizada em Portugal. Tal eliminação é compreensível, tendo em conta a necessidade de se ir adaptando o acontecimento aos novos gostos¹⁹⁸.

A procissão viu-se ainda, munida, com uma imensa carga simbólica que iam de encontro aos objectivos político-religiosos do rei D. João V¹⁹⁹. O Magnânimo era parte integrante desta procissão, sendo indubitavelmente a manifestação de culto que contou com uma particular atenção e dedicação²⁰⁰, e com a sua participação activa²⁰¹.

E se dúvidas houvesse da magnificência desta celebração católica realizada na época barroca em Portugal, o Padre da Companhia de Jesus, Manuel de Campos (1680-?), ao assistir a esta comemoração na cidade pontífice, considerou que a procissão em honra do *Corpus Christi* realizada na capital portuguesa, era “mais magnífica do que em

TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.219.; veja-se também José Manuel TEDIM, *Festa régia no tempo de Dom João V*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Portucalense, Porto, 1999, pp.219-220; veja-se também relativamente a este assunto Manuel CLEMENTE, *Notas históricas sobre o Tricentenário do Patriarcado de Lisboa*, conferência de 1 de Julho de 2016: <https://www.patriarcado-lisboa.pt/site/index.php?cont=40&id=6788&tem=382> [consultado a 8 de Maio de 2020].

¹⁹⁵Vide Giuseppina RAGGI, “*A formosa máquina do Ceo e da terra: a procissão do Corpus Domini de 1719 e o papel dos arquitectos Filippo Juvarra e João Frederico Ludovice*”, in *Cadernos do Arquivo Municipal – Lisboa Joanina*, Lisboa: Arquivo Municipal, 2ª série, nº 1, 2014, in <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/num1/artigo05.pdf> [consultado a 20 de Abril de 2020], p.111.

¹⁹⁶José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.220.

¹⁹⁷*Idem*, p.219.; veja-se também José Manuel TEDIM, *Festa régia no tempo de Dom João V*, (...), pp.219-220.

¹⁹⁸Vide Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 281.

¹⁹⁹Vide Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.112.

²⁰⁰Vide António Filipe PIMENTEL, “D. João V e a festa devota: do espectáculo da política à política do espectáculo”, in João Castelo-Branco PEREIRA, Ana Paula Rebelo CORREIA, (coord.), *Arte efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, p.158.

²⁰¹Vide José Manuel TEDIM, “Festa barroca”, in *II Festival Internacional de Polifonia Portuguesa*, Porto, Fundação Cupertino de Miranda, 2012. p.79.

Roma”²⁰². O que deve ter agradado e bastante o rei, pois como é sabido, este demonstrava um interesse constante, e a especial atenção para com a corte pontifícia, que tentava procurar imitar em Lisboa²⁰³. A sua intenção consistia em igualar a cidade romana, tando na liderança política, espiritual, assim como na magnificência da sua arte²⁰⁴. Este critério, também não fugiu, aquando as decisões para as partes integrantes da aparatosa procissão do *Corpus Christi* de 1719²⁰⁵.

Por sua vez, as queixas que já acima foram sendo referidas, contra as representações e acções praticadas na procissão do *Corpus* prevaleceram, e assim vêm-se eliminados desta, muitos medievalismos que ainda haviam permanecido. Não é de estranhar que por muitos locais ainda se mantivessem muitos dos medievalismos.

Ainda durante o reinado de D. João V, uma carta régia, datada 1724, dita a extinção de muitas das representações, como danças, jogos, entre outras. O objectivo do monarca, consistiu em converter a procissão em louvor de Cristo Sacramentado, “numa manifestação de carácter piedoso e religioso”²⁰⁶, retirar-lhe todo o carácter medieval que persistia, assim como, a forte carga “burlesca e profana”²⁰⁷, que esta foi paulatinamente adquirindo. Tentou assim transformá-la, num reflexo da sociedade de então, onde esta via

²⁰²Teresa Leonor M. VALE, “Art and festivities in Eighteenth century Rome: letters from a Portuguese priest, 1721-23”, in *The Burlington Magazine*, Vol. CLX, Nº 1382, Maio 2018, p.391; veja-se também Maria João Pacheco FERREIRA, “A tradição das armações têxteis aos olhos dos estrangeiros que visitam Lisboa (séculos XVI–XVIII)”, (...), p. 126.

²⁰³Vide Paulo PEREIRA, (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p.172.

²⁰⁴Vide Nicholas TURNER, “Drawing and the decorative arts in Portugal in the XVI-XVIII centuries, with some observations on the distinctive evolution of Portuguese figure drawing in the same period”, in CAVI, Sabina de, (ed.), *Dibujo y ornamento, trazas dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia, Córdoba*, Diputación de Córdoba de Luca Editori D’arte, Junho 2013, p.6.

²⁰⁵Veja-se o caso das escolhas do rei D. João V para as partes artísticas integrantes da procissão realizada em 1719 descritas no artigo de Giuseppina RAGGI, *op.cit.*, p.112: “no âmbito dos projectos artísticos e arquitectónicos, as escolhas do rei confrontavam-se constantemente com as novidades da cidade pontifícia. Por isso, no momento da construção da grande máquina efêmera, Vieira Lusitano foi incumbido de executar e enviar a Lisboa desenhos sobre a procissão do *Corpus Domini* realizada anualmente em Roma.”

²⁰⁶José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.218.

²⁰⁷*Idem.*

hierarquizada a comunidade, numa “ritualização da própria vida colectiva”²⁰⁸. Apesar disso, é certo, que com a retirada de alguns dos elementos, o Magnânimo acrescentou a esta celebração católica, a “pompa litúrgica com a solenidade e austeridade que o peso desta autêntica instituição religiosa impunha e quase obrigava”²⁰⁹. Foi deste modo, o transformador de uma “procissão de fortes raízes populares numa ópera ao divino”²¹⁰. Foi a mais espetacular celebração, com espaço, para manifestações extraordinárias e teatrais ao modo Barroco.

Já nos finais da centúria, houve novas reformas, revogando-se regulamentos que pudessem ainda “admitir a indecência de danças e figuras”²¹¹ aquando a celebração, assim como, as “manifestações espectaculares e teatrais”²¹² que marcaram as festas religiosas no período Barroco português, dando por vezes “lugar a graves abusos a que as Constituições diocesanas procuraram pôr cobro”²¹³.

De facto, “o carácter burlesco desta festa sofreu, durante séculos, constantes tentativas de renovação, o que muitas vezes, provocava reacções contrárias”²¹⁴. Como já fora constatado, os elementos sagrados e profanos, desde cedo andaram unidos, e compreende-se a tentativa constante da sua separação²¹⁵, visto ser uma celebração de índole católico.

A procissão do *Corpus Christi*, uma manifestação católica, no entanto, tratou-se substancialmente de uma “manifestação que nunca saiu da alçada dos poderes político-religiosos”²¹⁶. Visto reiteradamente, os monarcas, em colaboração com as instituições religiosas, se virem obrigados a intervir de modo a “pôr ordem nos abusos”²¹⁷ que iam sendo cometidos aquando a realização desta solenidade católica, como foi possível

²⁰⁸José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.218.

²⁰⁹*Idem*.

²¹⁰*Idem*, p.220.

²¹¹Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. III, p.455.

²¹²*Vide* Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.223.

²¹³*Vide idem*.

²¹⁴José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.219.

²¹⁵*Vide* José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.219.

²¹⁶*Idem*.

²¹⁷*Idem*.

mencionar e atestar, pelas várias cartas régias que ao longo dos séculos, foram impondo essas normas.

2.2.2.1. A procissão do *Corpus Christi* de 1719

Abordando o presente capítulo, a história da procissão do *Corpus Christi*, e em especial a evolução desta celebração em Portugal, considera-se pertinente abordar a procissão que honrou Cristo sacramentado, realizada em Lisboa, no ano de 1719, sendo que é, indiscutivelmente, a mais importante e espectacular²¹⁸ de todas. Representando, “o momento de expressão máxima da vontade joanina de afirmar o culto do Santíssimo Sacramento”²¹⁹ no Portugal setecentista. Não se pretende fazer, todavia, uma descrição exhaustiva da faustosa procissão celebrada na Época Moderna, pretende-se sim, mostrar o impacto que esta teve, descrever soluções que nunca antes tinham sido vistas, importantes para a história da celebração do *Corpus Christi* em Portugal, quer em toda a comunidade católica europeia.

Como seria expectável, a cidade de Lisboa, que floresceu durante o reinado de D. João V²²⁰, foi o palco eleito para a festa maior do calendário litúrgico católico. Certo é, que esta belíssima cidade plantada à beira rio, era “palco constante da festa barroca, contra-reformista”²²¹. Lisboa metamorfoseava-se²²² ao ser regularmente transformada “num faustoso e efémero cenário montado para o dia especial”²²³. Deixava-se assim, direccionar “de forma a valorizar tudo o que criasse impacto visual e auditivo, tudo o que provocasse emoção. Tanto da área da criação artística, como nos cenários efémeros que dela emanam”²²⁴.

Considerada uma das mais solenes, faustosa e das solenidades mais populares e importantes da Igreja Católica Ocidental²²⁵, a mais pomposa procissão em honra do

²¹⁸Vide José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.217.

²¹⁹Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.117.

²²⁰Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal – o Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p.189.

²²¹José Manuel TEDIM, “A festa e a cidade no Portugal barroco, (...), p. 321.

²²²*Idem*, p. 319.

²²³*Idem*.

²²⁴José Manuel TEDIM, “Festa barroca”, (...), p.75.

²²⁵Vide Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, p.869.

Corpus Christi realizada em Portugal, não poderia ter tido outro cenário, senão Lisboa. A cidade perfumou-se e encheu-se de brilho para naquele dia “deixar passar Cristo sacramentado”²²⁶.

Lisboa transformou-se numa continuação do interior sublime da, hoje infelizmente desaparecida, Patriarcal, como que se ambas se unissem para formar uma única igreja²²⁷. A capital viu-se transfigurada numa só igreja, “vivenciada pela orquestração da perfeita e ordenada hierarquia social dos fiéis”²²⁸, convertendo-se assim, “no espaço simbólico do reino e do império: um corpo, cuja cabeça é representada pela monarquia e pela capitalidade de Lisboa e cujos membros, ordenados no próprio lugar e coordenados entre si, abraçam até as terras mais longínquas do império”²²⁹.

A capital tornou-se, o cenário perfeito para homenagear a festa maior do calendário litúrgico católico, com a sua maior celebração concretizada no ano de 1719. Representou o arquétipo do verdadeiro espectáculo do Barroco religioso, com todo aquele “misticismo enervado e exibicionista”²³⁰.

Se dúvidas houvesse da magnificência e dimensão daquela que foi a maior procissão de todas, Ignacio Barbosa Machado (1686-1766) na sua obra *História critico-chronologica da instituição da festa, procissam e officio do Corpo Santissimo de Christo no veneravel sacramento da Eucharestia*²³¹, é eloquente sobre todas as partes integrantes

²²⁶José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.220.

²²⁷Vide Giuseppina RAGGI, “A Arquitectura Imaginária: o espaço imaginado e a criação de realidades”, in António Filipe PIMENTEL, (coord.), *A Arquitectura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p.193.

²²⁸Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.109.; veja-se ainda a descrição exaustiva e detalhada de todas as partes que integraram a procissão (irmandades, nobres, comunidades, clero, etc.), assim como, a sua posição de forma hierarquizada dessas mesmas partes ao longo de todo o percurso daquela celebração, – in Ignacio Barbosa MACHADO, *História critico-chronologica da instituição da festa, procissam e officio do Corpo Santissimo de Christo no veneravel sacramento da Eucharestia*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, pp.167-197.

²²⁹Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.109.

²³⁰José Monterroso TEIXEIRA, (coord.), *op. cit.*, p.26.

²³¹Ignacio Barbosa MACHADO, *op. cit.*

daquela celebração. Com recurso a uma exaustiva e minuciosa descrição, apresenta todas as acções e opções trilhadas para o aparatoso evento.

Sabendo-se ser das solenidades mais importantes do calendário litúrgico português, nunca tivera atingido nenhuma outra procissão, as dimensões desta realizada no reinado do Magnânimo. Foi inquestionavelmente a mais imponente e faustosa de todas, como é atestado, pelo cronista Ignacio Barbosa Machado: “Portugal no culto de hum Sacramento, que sem duvida he o distinctivo da nossa Religiaõ, e o mayor empenho da piedade Portugueza. Em todos os seculos o veneraraõ os nosso Naturaes com o mayor fervor, e magnificência, ate que finalmente chegou o Reinado do gran- grande Rey o Fidelissimo D. Joaõ o V., que naõ só imitou os seus Augustos Predecessores no obsequio da Eucharistia; mas como inexplicável ventagem os excedeo nas suas acções, principalmente no magestoso Triunfo, e Procissaõ, que lhe dedicou no fausto dia 8 de Junho deste anno de 1719, em que vimos a quanto pode chegar a grandeza, a profusaõ, e a magnificência do seu augusto coração”²³².

Mais do que um grandioso, imponente, aparatoso ou faustoso evento religioso em louvor do Santíssimo Sacramento – a procissão em honra do *Corpus Christi* que durante o reinado de D. João V se converteu num “pretexto sem paralelo para a exibição periódica do grande espectáculo do poder”²³³ e em especial a concretizada em 1719 – representou particularmente, “um acto político de fortíssimo impacto visual: uma afirmação de poder compartilhada por toda a corte joanina. A elevação em 1717 da capela real em Patriarcal e a forte referência cultural à história de Roma antiga determinaram o estabelecimento da dupla relação de Lisboa, enquanto sede patriarcal e capital de um império ultramarino, com Roma, enquanto capital pontificia e sede do antigo império romano”²³⁴. Foi todo um acontecimento de “afirmação e legitimação do poder”²³⁵ real.

A cidade de Lisboa foi o espaço privilegiado para esta manifestação de poder²³⁶. Com aquela procissão, o rei Magnânimo, excedia todas as procissões realizadas noutras

²³²Ignacio Barbosa MACHADO, *op. cit.* pp.129-130.

²³³António Filipe PIMENTEL, “D. João V e a festa devota: do espectáculo da política à política do espectáculo”, (...), p.159.

²³⁴Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.109.

²³⁵Isabel Drumond BRAGA, *op. cit.*, p.87.

²³⁶*Vide* José Manuel TEDIM, “Arte Efêmera”, (...), p.57.

capitais europeias, como as “memoráveis que fizera seu famoso Avò o invicto Imperador Carlos V na Cidade de Ausbourg (...) e as que celebrarão o grande Francisco I de França na cidade de Pariz (...) e Filippe II nos Monarcas de Hespanha”²³⁷. Indubitavelmente, a procissão de 1719, representou um acto de “poder de D. João V e da monarquia lusitana face à Santa Sé e às outras Coroas europeias”²³⁸.

A procissão que contava com a participação atenta e activa do monarca, contou também com o empenho de toda a comunidade que na cidade de Lisboa habitava²³⁹(facto que já se observava, desde o início da Idade Moderna em Portugal). Esta atingiu tal proporção, que houve naquele ano a publicação de “éditos municipais (os denominados pregões), que obrigavam à intervenção popular nesse sentido e estabeleciam, inclusive, quais os tipos de adereços e respectivas matérias-primas, sob pena de prisão ou multas pelo seu incumprimento - e que os próprios órgãos de comunicação coevos noticiavam”²⁴⁰. Tal como, a edição de 11 de Maio de 1719 da *Gazeta de Lisboa Occidental*, em que se pode ler e constatar este facto: “O Senado da Camera desta Corte de Lisboa Occidental tem distribuido as ordens, para se prepararem as ruas, & praças por onde ha de passar a procissão de Corpus na manhã de oyto de Junho proximè futuro, & trabalha hũ grande numero de Oficiaes de toda as artes com grande calo para esta função, que na verdade sera a mais vistosa & de mayor pompa que já mais se vio”²⁴¹.

Assim, no dia 8 de Junho de 1719, celebrou-se na cidade de Lisboa a procissão mais importante de todas, em veneração do *Corpus Christi*. A “cidade de Lisboa foi transformada num espaço sagrado onde a totalidade da sociedade portuguesa, ordenada hierarquicamente, obsequiou o Santíssimo Sacramento”²⁴². Todas as partes constituintes da sociedade portuguesa de então, compareceram nesta grandiosa celebração,

²³⁷Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.140.

²³⁸Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.107.

²³⁹Vide Maria João Pacheco FERREIRA, “A tradição das armações têxteis aos olhos dos estrangeiros que visitam Lisboa (séculos XVI–XVIII)”, (...), p.132.

²⁴⁰Maria João Pacheco FERREIRA, *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*, Vol. I, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011, p. 246.

²⁴¹*Gazeta de Lisboa Occidental* (Quinta feyra. 11 de Mayo de 1719), Lisboa, Oficina de Pascoal da Sylva, nº19, 1719, p. 152.

²⁴²Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p. 107.

nomeadamente “o rei, a corte, as ordens militares e religiosas, todas as corporações do Estado”²⁴³ além de todos os civis²⁴⁴. No itinerário orientado e previamente determinado pelo rei Magnânimo, da Patriarcal ao Rossio, passearam-se, “segundo uma ordem muito rígida e anteriormente divulgada em edital público, todas as instituições profissionais, públicas e religiosas, incluindo o próprio monarca, acompanhado a Custódia Sagrada, levada pelo Patriarca de Lisboa sob o pálio”²⁴⁵.

É indubitável que a festa barroca, “apodera-se do impacto que o maravilhoso provoca na persuasão de quem com ela vai conviver. Por isso, privilegiará sempre o aparato, seja o risco das arquitecturas efémeras, no ornato das ruas e fachadas, na decoração do interior de igrejas, seja no colorido do ritual religioso ou político e na versatilidade cromática da indumentária”²⁴⁶. E foi isto que se sucedeu naquela que foi a maior procissão de todas, esta, dividiu-se “na sumptuosa fabrica de edificios, preciosos ornatos das ruas, e o excelente adorno da Santa Igreja Patriarchal”²⁴⁷.

A majestosa máquina efémera da procissão do *Corpus Christi* contou com os edificios efémeros (“«os edificios» (...) que representam as arquitecturas efémeras mais sumptuosas e originais do todo o conjunto”²⁴⁸). Decididamente, que a descrição destas soluções efémeras²⁴⁹, marcam todos os relatos daquela procissão de 1719. Manifestações

²⁴³António Filipe PIMENTEL, “D. João V e a festa devota: do espectáculo da política à política do espectáculo”, (...), p. 159.

²⁴⁴Vide Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p. 112.

²⁴⁵José Manuel TEDIM, *Festa régia no tempo de Dom João V*, (...), p. 235.

²⁴⁶José Manuel TEDIM, “Arte Efémera”, (...), p.54.

²⁴⁷Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.141.

²⁴⁸Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.117.

²⁴⁹Veja-se relativamente à importância destas artes efémeras durante a época barroca: “*A arte efémera afirma-se num espaço específico, o de uma cultura do Barroco que assume características excepcionais, e que encontra nas várias artes o veículo eleito para a prossecução dos seus objectivos socio-políticos*” – in André F. NETO “A Arte Efémera no tempo de D. João V - Da efemeridade para a perpetuação? Percurso de reflexão e aproximação ao efémero”, comunicação apresentada no *IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna*, Porto, 2015, p.16: https://ejihm2015.weebly.com/uploads/3/8/9/1/38911797/ejihm_2015_andre_netto.pdf [consultado a 25 de Abril de 2020].

efémeras²⁵⁰ que eram nada mais nada menos, pensadas para criar e formar todos aqueles “cenários fantásticos”²⁵¹, característicos do Barroco, e que marcam aquela celebração católica. Certo é, que “em Lisboa Occidental se fabricarão maquinas em quatro semanas, que servindo em poucas horas, merecerão o applauso de muitos seculos”²⁵².

A utilização daquelas arquitecturas efémeras, permitiu que se criasse na cidade de Lisboa, como que uma “extensão simbólica do espaço sagrado da Patriarcal”²⁵³. O espaço sacralizado da cidade era assim “ritmado por arquiteturas efémeras que nobilitam os pontos nevrálgicos do percurso (Rossio, Terreiro de Jesus, Arco dos Pregos)”²⁵⁴. Conforme Ignacio Barbosa Machado relata, foram “edifícios, que repentinamente se levantarão nas duas Praças mais nobres que tem Lisboa, que são o Terreiro do Paço, e Rocio”²⁵⁵, intensificando desta forma, toda a “força visual e simbólica da ritualização”²⁵⁶. O itinerário – que era compreendido desde a Patriarcal ao Rossio – via as praças por onde atravessava engalanarem-se “com o recurso a imponentes colunatas concebidas para o efeito”²⁵⁷. Merece destaque a colunata, que se notou pela sua decoração num belíssimo e “ambicioso programa iconográfico”²⁵⁸.

Muitos foram os artistas portugueses, assim como estrangeiros (que habitavam a cidade de Lisboa de então) invocados a colaborar nas partes artísticas integrantes daquela grandiosa celebração²⁵⁹. Como é exemplo, o arquitecto Filippo Juvarra (1678-1736), que concedeu desenhos e projectos para a realização de muitas das soluções. Estes,

²⁵⁰Veja-se a definição de “manifestações efémeras” pelo Professor José Manuel Tedim: “*Manifestações efémeras, arte ou artefactos efémeros, no sentido da palavra, significam tudo aquilo que foi construído para um determinado momento festivo: entradas régias, recepções, festividades religiosas, etc. Concebidos para um tempo de festa, profana ou religiosa, pública ou privada, de júbilo ou de tristeza, e de destino fugaz, em matérias pouco resistentes..*” – in José Manuel TEDIM, “Arte Efémera”, (...), p.55.

²⁵¹*Idem.*

²⁵²Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.141.

²⁵³Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.111.

²⁵⁴*Idem.*

²⁵⁵Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.141.

²⁵⁶Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.111.

²⁵⁷José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.224.

²⁵⁸*Idem*, p.220.

²⁵⁹*Vide idem.*

manifestam nitidamente a inovação e novidade das suas ideias²⁶⁰, que ajudaram a adquirir toda aquela “magnificência visual correspondente ao projecto do rei e, graças à supervisão e ao planeamento de João Frederico Ludovice (1673-1752)²⁶¹, fabricaram-se os materiais necessários para a sua realização”²⁶². O dever de dar “corpo ao projecto grandioso”²⁶³ do rei, ficou a cargo do arquitecto João Frederico Ludovice, seguramente um elemento chave para a realização e planeamento de todos os adornos e elementos da celebração, nomeadamente os que ornamentavam as ruas²⁶⁴.

A rua, que dispunha a função “determinante ao definir-se como o palco de toda esta representação e ao transformar-se em centro do espectáculo litúrgico”²⁶⁵. Nas várias ruas da cidade de Lisboa, houve o princípio de uniformizá-las e toldadas, foram cobertas de armações que assim o permitiram²⁶⁶. Efectivamente já antes se toldavam as ruas em Portugal aquando à realização de procissões, contudo nunca antes tinham sido toldadas a produzir uma verdadeira igreja²⁶⁷.

E como prova mais uma vez o cronista Ignacio Barbosa Machado, naquela celebração: “não só os porticos, e Palacio, e a Santa Igreja Patriarcal, se ornaraõ; a mais passou a magnifica Providencia do mesmo Senado: ordenou, que se armassem as ruas, e lugares, por onde estava determinado passar a Procissãõ, e sendo muitas, e compridas, todas igualmente mostraraõ na mayor grandeza o seus obsequio, para com Deos, e respeito ao seu Principe (...) Todas estas ruas se cobrirão com toldos prezos em mastros, que estavaõ ornados de ouro, e seda”²⁶⁸. Cobriram-se as ruas com os mais “preciosos

²⁶⁰Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.110.

²⁶¹“João Frederico Ludovice, o notável arquitecto-ourives de origem germânica (Ludwig) mas de formação romana que, pelo decurso de todo o reinado de D. João V, seria o orquestrador dos grandes programas do mecenato régio”. In – António Filipe PIMENTEL, (coord.), *A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela Real de São João Baptista*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013, p.28.

²⁶²Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.117.

²⁶³José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.220.

²⁶⁴*Vide* Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.116.

²⁶⁵José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.218.

²⁶⁶Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.111.

²⁶⁷Veja-se o artigo de Giuseppina Raggi, a autora faz a tradução de um fólio do Archivio Segreto Vaticano (ASV), *Segr. Stato*, Portogallo 75, f. 138, datado de 5 de junho de 1719 – cf. Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.117.

²⁶⁸Ignacio Barbosa MACHADO, *op. cit.*, p.164.

ornatos”²⁶⁹, os vários ornamentos estariam posicionados “por todos os lados sem que possa quase passar o ar”²⁷⁰.

Havia também, belíssimos têxteis que adornavam todas as passagens, aliás como desde sempre, “de todas as manifestações artísticas e devocionais colocadas ao serviço das comemorações religiosas, os têxteis sobressaem como uma das mais populares componentes empregues na ornamentação dos respectivos espaços onde tais manifestações decorreram”²⁷¹. Adornaram as ruas, assim como, a Patriarcal, em “que o pavimento de toda a Capella, e Coro estava cuberto de excelentes pannos, não havendo lugar em que o ouro, ou a seda não estivesse ornando aquella magnifica Capella”²⁷².

Por fim, a magnífica Patriarcal, esta era o ponto onde encetava e terminava a procissão do *Corpus*, “por isso mesmo, as armações que a revestiam para esta solenidade tornaram-na mais vistosa e enriquecida”²⁷³. Adornada com as mais belíssimas manifestações de arte, a Patriarcal, “teve principio a grandeza do ornato”²⁷⁴, não fosse ela o “sagrado lugar de que havia sahir o Triunfo do Sacramento, ou Procissão do Corpo de Deos sacramentado”²⁷⁵.

Em síntese, as palavras do cronista Inácio Barbosa Machado descrevem o impacto simbólico e visual que teve aquela celebração em honra do Corpo de Deus, realizada no dia 8 de Junho de 1719 em Lisboa: “He sem duvida que os Soberanos são imagens de Deos na terra e que no modo possivel tem semelhança com o mesmo Omnipotente em produzir creaturas novas pela efficacia do seu poder. Creou aquelle Senhor em hum só instante toda a formosa maquina do Ceo, e da terra”²⁷⁶.

²⁶⁹Ignacio Barbosa MACHADO, *op. cit.*, p.141.

²⁷⁰Veja-se Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.111.

²⁷¹Maria João Pacheco FERREIRA, “A tradição das armações têxteis aos olhos dos estrangeiros que visitam Lisboa (séculos XVI–XVIII)”, (...), p.130.

²⁷²Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.148.

²⁷³José Manuel TEDIM, *Festa régia no tempo de Dom João V*, (...), p.232.

²⁷⁴Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.148.

²⁷⁵*Idem.*

²⁷⁶*Idem*, [p.14].

Naquela que “foy a solemne Procissão do Corpo de Deos, ou Triunfo de Chrsito sacramentado, com que a Cidade de Lisboa Occidental servindo ao obsequio de seu Deos, e obedecendo às ordens do seu Principe, deu na grandeza da pompa de hum só dia eternos testemunhos da sua piedade, generosos argumentos da sua obdiencia; mostrou-se grata para com Deos gastando thesouros na reverencia do seu culto, e merecendo por este sagrado dispêndio os favores Reaes, e a fama dos seculos”²⁷⁷. Denotando que não houve “obstáculo, que naõ fosse superado, para admirarmos naquelle fausto, e sacratíssimo dia a mais sagrada, e lustrosa Procissão para Triunfo do Senhor sacramentado”²⁷⁸.

Que a celebração realizada no ano de 1719, ultrapassou em larga escala qualquer outra realizada, é dado inegável, tanto, que o Magnânimo, queria afincadamente manter este nível de sumptuosidade, aquando a celebração em louvor do *Corpus Christi*. Assim o era, que todos os materiais fabricados foram zelados e preservados, tendo em vista, a sua utilização para os anos seguintes “com a mesma pompa”²⁷⁹. Ainda assim, apesar da vontade do monarca, a procissão de 1719, foi a que melhor resultou²⁸⁰.

2.2.3. A celebração do século XIX ao século XXI

Para finalizar a evolução da história da procissão do *Corpus Christi* em Portugal, analisar-se-á agora de uma forma mais sucinta a importância dada ao culto do Santíssimo Sacramento, desde o século XIX até ao presente século XXI, visto não ser esse o interesse para a presente dissertação, mas que se considera interessante e pertinente, o percurso até aos dias de hoje.

A festa e procissão do *Corpus Christi* foi uma das únicas celebrações a sobreviver após o século XIX²⁸¹, sofrendo porém, várias modificações, e nela caindo em desuso tudo o que permanecia do seu carácter primitivo²⁸². Como já foi descrito desde tempos remotos, que “o carácter burlesco desta festa sofreu, durante séculos, constantes tentativas

²⁷⁷Ignacio Barbosa MACHADO, *op.cit.*, p.200.

²⁷⁸*Idem*, p.141.

²⁷⁹Giuseppina RAGGI, *op. cit.*, p.117.

²⁸⁰*Vide idem*.

²⁸¹*Vide* Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. III, p.455.

²⁸²*Vide* Ernesto Veiga de OLIVEIRA, *op. cit.*, p.281.

de renovação”²⁸³, de forma a disciplinar esta procissão, “em conformidade com a Igreja católica”²⁸⁴. Sendo no século XIX que irá perder toda a “exibição extravagante e semi-pagã”²⁸⁵ que ia mantendo desde o século XV.

No século XIX a procissão do *Corpus Christi* e as suas singularidades, “reduziram-se ao transporte da imagem de S. Jorge²⁸⁶ a cavalo, acompanhado de um pajem com trajos apropriados. Ordinariamente seguiam o préstito religioso as tropas da guarnição, nas terras em que a havia. Recolhida a procissão, a imagem *passava revista* à força militar em continência; e tudo terminava com três descargas em honra do patrono do exército português”²⁸⁷. Esta perda de singularidades deve-se em parte às Constituições Diocesanas, e aqui pode ser dado como exemplo o que fora escrito no ano de 1888 pelo então Bispo do Algarve, D. António Mendes Belo (1842-1929) em que enunciava: “a rigorosa observância do preceituado nas Constituições Diocesanas, em que se proíbe nas procissões as pessoas representarem ao vivo facetos bíblicos, permitindo somente que se encorporem crianças vestidas de anjos”²⁸⁸. São declarações como as do Bispo de Coimbra em 1859 que tornam compreensíveis as queixas, que levaram assim à retirada definitiva, de todos os elementos que desvirtuavam aquela celebração católica: “pessoas vestidas indecentemente para representarem ao vivo, como em teatro profano, os ultrajes e zombarias feitas ao nosso divino Redemptor, tornando ridículo a solenidade mais séria e

²⁸³José Manuel TEDIM, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, (...), p.219.

²⁸⁴Vide Diogo Ramada CURTO, *op. cit.*, p.141.

²⁸⁵P. Miguel de OLIVEIRA, *História Eclesiástica de Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1994, p.184.

²⁸⁶A Imagem deste Santo Mártir S. Jorge a Cavalo foi introduzida na procissão do *Corpus Christi* no ano de 1387 a mando do Rei D. João I (1357-1433), pois o Santo estava associado aos então tempos de estabilização da autonomia face ao Reino de Castela, concretamente graças as vitórias bélicas de Nuno Álvares Pereira (1360-1431) - Vide Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. I, p.473; veja-se também Freire de OLIVEIRA, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Tomo I, Lisboa, Typographia Universal, 1885, pp.441-442: “*donde o feliz rei D. João I invocou o santo martyr, com as palavras seguintes: Ávante, S. Jorge, ávante, que eu sou rei de Portugal (...) e ordenou que o dito santo fosse na procissão do Corpo de Deus, a cavallo, sendo a primeira vez que se executou no anno de 1387*”.

²⁸⁷Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. III, p.456.

²⁸⁸Veja-se a menção desta carta em Carlos Moreira AZEVEDO, (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (...), p.69; veja-se também Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. III, p.457.

respeitável do cristianismo, e causando grande escândalo aos fiéis sensatos e verdadeiramente religiosos e devotos”²⁸⁹.

A celebração vê-se inteiramente transformada no século passado, principalmente no que concerne à procissão (*vide* FOTOGRAFIA 2). Para isso contribuiu a evolução política da sociedade, as diretrizes dadas pelo *Código de Direito Canónico* de 1918 na Constituição Apostólica *Providentissima Mater Ecclesia*, que ajudou a que as dioceses nacionais retificassem, e acima de tudo, actualizassem, a legislação antiquada. Levando à publicação de novas Constituições diocesanas, como é o caso das de Braga de 1919 ou as de Coimbra em 1929²⁹⁰. Mas ainda, o *Concílio Plenário Português*, que se reuniu em Lisboa no ano de 1926 (que em 1931 vê publicados os seus decretos), constitui um dos factores relevantes que afastaram da procissão do *Corpus Christi* “os elementos profanos que a desvirtuavam”²⁹¹.

Importa ainda referir, que durante o século XX continuou a notar-se o afastamento da população que já havia começado no século XIX às procissões, nomeadamente no período da designada I República. Afastamento esse, que só durante o regime do Estado Novo é retrovertido, registando-se uma maior participação. Efectivamente, nesse período, foram recuperadas procissões e celebrações católicas, como aquela em honra do *Corpus Christi* entre outras, sendo consideradas estas, “como grandes momentos lúdico-profanos envolvidos em atmosfera religiosa cristã que se quer definitiva da essência da nação”²⁹².

Na contemporaneidade, pode ser dado o exemplo desta celebração católica realizada pela Diocese de Lisboa. Visto que foi a capital, o palco da maior procissão em honra de Cristo sacramentado, realizada durante a Época Moderna. Desta forma, actualmente esta solenidade católica, é presidida pelo Cardeal-Patriarca, e percorre as ruas da Baixa de Lisboa, passando por onde outrora passou a procissão²⁹³. Mencionar

²⁸⁹Veja-se a menção destas palavras in Fortunato ALMEIDA, *op. cit.*, Vol. III, p.457.

²⁹⁰*Vide* Avelino de Jesus da COSTA, *op.cit.*, pp.199-200.

²⁹¹*Vide idem*, p.224.

²⁹²Carlos Moreira AZEVEDO, (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, (...), p.71.

²⁹³Veja-se as fotografias tiradas aquando a procissão do *Corpus Christi* realizada na última década em Lisboa, publicadas no website do secretariado nacional da pastoral da cultura: https://www.snpcultura.org/vemos_ouvimos_e_lemos_procissao_corpo_de_deus_lx_2007_fotos_1.html [consultado a 29 de Novembro de 2019].

ainda, que tanto na celebração da missa, assim como na procissão em honra do Santíssimo, estão presentes, além de todos os fiéis, como é obvio, também as autoridades civis e militares portuguesas²⁹⁴.

Nos dias que correm, a procissão realizada em louvor do Santíssimo Sacramento, que como se foi constatando, outrora carregada de exageradas encenações e adornos, sinónimo de poder, como aquela realizada na Época Moderna, hoje restringe-se à realização com “carácter estritamente religioso, respeito e piedade (o que não impede que tenha grande solenidade)”²⁹⁵.

2.3. A custódia como principal alfaia litúrgica da cerimónia da Exposição do Santíssimo Sacramento

*“A exposição da sagrada Eucaristia, quer na píxide, quer na Custódia, leva a reconhecer a admirável presença de Cristo e convida à íntima união com Ele (...)
Por isso, favorece de maneira admirável o culto que lhe é devido em espírito e verdade”²⁹⁶*

Antes de mais, importa saber o que é uma custódia (ou ostensório), e qual o seu papel na celebração católica em honra do Sacrifício e Santíssimo Sacramento²⁹⁷. Este objecto devocional insere-se no âmbito das artes decorativas de carácter religioso, tratando-se de uma alfaia litúrgica com o objectivo de expor para a adoração dos fiéis, a Hóstia Consagrada²⁹⁸, tanto no altar, como em procissão²⁹⁹. A sua “utilização é uma manifestação do dogma católico da transubstanciação da hóstia no corpo de Cristo e da consequente veneração como presença real”³⁰⁰. Para se entender plenamente a história da

²⁹⁴Todas as informações relativas à procissão do *Corpus Christi* realizada em Lisboa consultadas em: https://www.snpcultura.org/arquivo_vemos_ouvimos_e_lemos_procissao_do_corpo_de_deus_na_baixa_de_lisboa.html [consultado a 29 de Novembro de 2019]; veja-se também <https://www.quovadislisboa.com/pt/liturgya/32> [consultado a 29 de Novembro de 2019].

²⁹⁵Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.224.

²⁹⁶*Ao Divino Sacramento, op. cit.*, p.54.

²⁹⁷Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IV, p.611-612.

²⁹⁸Vide Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, pp.83-84.

²⁹⁹Vide Alain GRUBER, (ed.), *op. cit.*, p.471, [tradução nossa].

³⁰⁰Maria do Céu RAMOS, (coord.) *Arte Sacra no Concelho de Alandroal: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2015, p.30.

custódia enquanto alfaia litúrgica de enorme importância, (sendo “normalmente, das peças mais valiosas de entre as que se configuram a arte cristã”³⁰¹), é necessário compreender a função do objecto, sabendo que “os seus limites e objectivos são estabelecidos pelas exigências do culto”³⁰², mas também, qual a sua utilização e em que circunstâncias da vida religiosa, nomeadamente da religião católica, é usada. Com efeito, a custódia, sendo uma das peças com maior destaque devido ao seu significado e magnificência³⁰³, está intrinsecamente associada à procissão do *Corpus Christi* visando assim ostentar de forma solene o Corpo do Senhor, permitindo que a sagrada partícula³⁰⁴ seja transportada em procissão por vários espaços públicos, possibilitando a adoração a número mais alargado de fiéis³⁰⁵.

Sendo considerada a procissão ponto alto daquela celebração, exigia-se um objecto que permitisse o culto³⁰⁶, tornando-se assim esta alfaia litúrgica a detentora de um papel central na prática desta devoção. A procissão do *Corpus Christi* “era o «építome do sistema sacramental», resumindo a doutrina da transubstanciação, e perspectivando a hóstia como a renovação do sacrifício de Jesus Cristo (naquilo que seria tido como um benefício de ordem material e espiritual)”³⁰⁷ é considerada, uma das mais importantes solenidades da Igreja Católica Ocidental, e esta questão claro está, influenciará a produção artística (se aquela liturgia tem o dever de ser bela³⁰⁸, a “criação inteira [dos

³⁰¹D. Manuel LINDA, “Uma luz para esta cidade”, in Gonçalves de Vasconcelos e SOUSA, (coord.), *A Luz que Mais Brilha: custódias de prata da cidade do Porto*, (...), p.9.

³⁰²António Manuel Ribeiro Pereira da COSTA, *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010) - espaços, momentos, museografia*, Tese de Doutoramento em História especialidade de Museologia e Património Cultural, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011, p.37.

³⁰³Vide Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 1990, p.191.

³⁰⁴Vide *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga - Coleção de Ourivesaria: do Românico ao Manuelino*, 1º Vol., Lisboa, Instituto Português de Museus, 1995, p.24.

³⁰⁵Vide Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, pp.83-84.

³⁰⁶Vide Maria Isabel ROQUE, *op. cit.*, p.199.

³⁰⁷Vide João LOURO, *op. cit.*, p.54.

³⁰⁸De facto, “a Sagrada liturgia é o “palco” onde se vai manifestar esta busca de infinito por parte do humano, nela se produz com toda a seriedade aquela inquietude de busca que o artista possui, a capacidade de expressar e exprimir a vida da alma que contempla ou deseja contemplar o infinito, ou seja, Deus.” – in Filipe AZEVEDO, *A Arte Litúrgica: A voz da Igreja e a voz dos artistas*, Dissertação de

objectos ligados e ao serviço de Deus] deve receber a forma mais nobre a fim de ser transfigurada neste mundo espiritual da vida de Igreja, para ali vibrar e ressoar em unísono na adoração que sobre ao Pai em espírito e verdade”³⁰⁹).

A contemplação da Hóstia Consagrada de forma visível na custódia, enceta nos inícios do século XIV³¹⁰, mas foi no século XV que se generalizou o uso desta alfaia litúrgica³¹¹. Até então, o Santíssimo Sacramento era sempre fechado e protegido dentro de uma píxide (redonda ou hexagonal)³¹², só posteriormente com a procissão solene para a adoração em espaços públicos, é que se desenvolve a custódia que exhibe Cristo sacramentado³¹³. Nos seus primórdios partilhou determinadas características com outra tipologia de objectos, como as píxides³¹⁴.

A custódia veio por isso servir, a necessidade de exhibir o Santíssimo Sacramento na Procissão, que teria que ter as condições necessárias como recipiente para receber a Santa Eucaristia. Inicialmente no cálice era posto um dispositivo de cristal na zona da copa, que servia a necessidade da exposição, mas rapidamente foi considerada a necessidade de construção de uma alfaia isolada que o fizesse³¹⁵. Assim, as primeiras custódias que ostentavam a santa partícula de forma visível, tenham surgido na Alemanha oriental no século XIV³¹⁶. A difusão desta solução vê-se notória por vários locais nos finais do século XIV³¹⁷, mas é só no século XV (estes primeiros exemplares “eram

Metrado Integrado em Teologia, apresentada à Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015, p.38.

³⁰⁹M. C. Mendes ATANÁZIO, *Arte Moderna e Arte da Igreja: Critério para julgar e normas de construção*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas: Centro de Estudos de Urbanismo, 1959, p.21.

³¹⁰*Vide Ao Divino Sacramento, op. cit.*, p.7.

³¹¹*Vide AAVV, Enciclopedia Cattolica, (...), Vol. IX, 1952, p.430.*

³¹²*Vide Mario RIGHETTI, op. cit.*, Vol. I, p.873; veja-se também Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.12.

³¹³*Vide AAVV, Enciclopedia Cattolica, (...), Vol. IX, 1952, p.430; veja-se também Maria Isabel ROQUE, op.cit.*, p.195.

³¹⁴*Vide Maria do Céu RAMOS, (coord.), Arte Sacra no Concelho de Vendas Novas: Inventário Artístico Da Arquidiocese De Évora, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2013, p.46.*

³¹⁵*Vide Mario RIGHETTI, op. cit.*, Vol. I, p.520.

³¹⁶*Vide idem.*

³¹⁷*Vide AAVV, Dizionario Ecclesiastico, (...), Vol. II, p.1250.*

simples cilindros de cristal fixados horizontalmente sobre um suporte de metal”³¹⁸ – veja-se a FOTOGRAFIA 3 onde é representada uma custódia com estas características) que efectivamente se generaliza o uso desta alfaia litúrgica³¹⁹ por toda a comunidade católica. Deve recordar-se que é no século XV que se começa a dar grande importância e se desenvolve significativamente o culto do Santíssimo Sacramento, graças às indulgências concedidas pelos Papas da época às procissões eucarísticas³²⁰, já acima descritas.

É então, neste século e no seguinte – note-se que no século XVI a tipologia de *ostensorium* fica modelarmente definida³²¹, até então a “terminologia aplicada aos relicários e ostensórios era comum: *monstrancia, tabernaculum, custodia...*”³²² –, que se assiste à sua difusão efectiva, a qual se prolongou nas centúrias seguintes, adoptando os mais diferentes tipos e formas³²³. Apresentavam inicialmente, de uma maneira geral, a forma de “um templete ou torre gótica [*vide* a custódia hoje exposta no Victoria and Albert Museum, originária de Itália³²⁴ – *vide* FOTOGRAFIA 4] erigida de pináculos”³²⁵.

Com o avançar dos tempos, registou-se, uma propagação das mais variadas alfaias, com diversas morfologias, acompanhando os vários estilos artísticos, que muito divergem dos primeiros exemplares modestos, certamente também, em concordância com a evolução da actividade litúrgica³²⁶. A devoção do Santíssimo Sacramento levou assim, a que por todas as entidades oficiais desde religiosas a civis, e mesmo aos fiéis mais devotos, a encomenda e pose de custódias do mais elevado valor artístico, sendo a maioria

³¹⁸Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *Dicionário de termos de arte e arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença, 2005, p.268.

³¹⁹*Vide* AAVV, *Enciclopedia Cattolica* (...), Vol. IX, p.430.

³²⁰*Vide* José António FALCÃO, *op. cit.*, p. 90; veja-se também AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, (...), Vol. IV, 1950, p.612.

³²¹*Vide idem*, pp. 89-90.

³²²*Idem*.

³²³*Vide* Mario RIGHETTI, *op. cit.*, Vol. I, pp.520-522.

³²⁴*Vide* todas as informações relativa à dita custódia in: <http://collections.vam.ac.uk/item/O39534/monstrance-unknown/> [consultado a 24 de Setembro de 2020].

³²⁵José António Ferreira de ALMEIDA, (coord. de), *Tesouros artísticos de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest (Portugal), 1976, p.653.

³²⁶*Vide* Maria Isabel ROQUE, *op. cit.*, p.200.

peças de incalculável riqueza em metal precioso, desde a prata³²⁷ ao ouro, e ainda à conjugação com pedras preciosas e esmaltes³²⁸.

Podendo ser considerada a custódia uma das mais importantes alfaias litúrgicas, pois, ao transportar e expor a hóstia consagrada, “traduz a magnificência de Deus³²⁹, ou seja, a custódia tal como o cálice encontra-se mais próxima do divino através do dogma da transubstanciação³³⁰, sendo que Hóstia Consagrada pode ainda perspectivar “a renovação do sacrifício de Jesus Cristo, naquilo que seria tido como um benefício de ordem material e espiritual”³³¹.

A custódia assume-se, como uma das mais proeminentes alfaias litúrgicas³³² (destinada ao serviço Deus “centro de toda a beleza, Ele a beleza infinita substancial”³³³) sendo que “a beleza³³⁴ que o artista oferece, representa, em princípio, a beleza de Deus”³³⁵. Além de que, “ao acreditar-se que o Filho de Deus está presente na hóstia consagrada, havia que se criar um ambiente condigno e uma áurea de glória onde, dentro do templo, Cristo estivesse exposto e fosse adorado. A fé na presença de Cristo na hóstia consagrada levou a que o seu culto fosse muito elaborado e todo o ambiente que o rodeava

³²⁷ “A prata tem desempenhado em Portugal, essencialmente desde a Idade Média, um importantíssimo papel nos acervos da Igreja e dos particulares mais abastados, sendo por isso um elemento cultural significativo e, nessa medida, reflexo materializado de vários aspectos da História Política, Económica, Social e Artística do País.” – in Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, *Pratas em Coleções do Douro*, Lamego, Ed. Bienal da Prata – Lamego/Lello Editores, 2001, p.11.

³²⁸ Vide Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.227.

³²⁹ Note-se que a “igreja compreendeu que a arte, em todas as suas vertentes era auxiliar precioso para aproximar o ser humano de Deus” – in Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Memória e Esplendor: a arte sacra na Arquidiocese de Évora*, (...), p.7.

³³⁰ Nuno Cruz GRANCHO, *op. cit.*, p.19.

³³¹ Vide João LOURO, *op. cit.*, p.54.

³³² Vide José António FALCÃO, (coord.), *op.cit.*, p.90; veja-se também Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, “Uma exposição e o seu enquadramento”, (...), p.21.

³³³ *Ao Redor do Santíssimo Sacramento*, Viseu, Tip. do *Jornal da Beira*, 1942, p.9.

³³⁴ Como nota Filipe Azevedo na sua dissertação: “Na questão da arte religiosa, Sacra, e especialmente da arte Litúrgica, ela é bela por ser reflexo da experiência vivida do Sagrado.” – in Filipe AZEVEDO, *op. cit.*, p.41.

³³⁵ Aires A. NASCIMENTO, “Trazer o divino perante os humanos: a Arte por entre aporias e algumas virtualidades”, in Carla Varela FERNANDES, (coord.), *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Lisboa, Ed. Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016, p.251.

muito cuidado”³³⁶. Podendo ser tudo isto atestado pelas palavras do ourives espanhol Juan de Arfe (1535-1603), o qual na sua obra *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, constata do seguinte modo a importância desta alfaia litúrgica: “*Custodia es Templo rico, fabricado para triunfo de Christo verdadero, donde se muestra en Pan transustanciado, en que está Dioy, y Hombre entero, del gran Sancta Sanctorum fabricado, que Beseleel, Artífice tan vero, escogido por Dios para este efecto, fabricó, dándole él el intelecto*”³³⁷.

A existência do objecto custódia, enquanto alfaia litúrgica, é determinada pela função de expor o Santíssimo Sacramento, “a ornamentação tem apenas um valor secundário; deve subordinar-se à forma do objecto; em lugar de a ocultar, deve, pelo contrário, pôr bem em relvo as linhas características da construção”³³⁸. Dito isto, todas as custódias, apesar das variadas tipologias e toda a ornamentação, apresentam características comuns.

Considerada uma das alfais litúrgicas de maior importância, devido ao contacto que mantem com a Sagrada Partícula³³⁹, vê preferencialmente eleito para a sua execução

³³⁶Fernando Manuel Marques APOLINÁRIO, *op. cit.*, p.63.

³³⁷Juan de ARPHE, *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, Livro 4º, 7ª edição, Madrid, Don Plácido Barco López, 1795, p. 287, (1ª ed. 1585-87).

³³⁸Excerto de uma obra do ilustre Joaquim de Vasconcelos que nunca chegou a ser impressa – in João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, in João BARREIRA, (dir.), *Arte Portuguesa*, Vol. I, Lisboa, Edições Excelsior, 1951, p.37.

³³⁹Vide Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.154.

um metal precioso³⁴⁰ (como a prata³⁴¹ ou ouro³⁴² – no entanto o ouro, “matéria ígnea por excelência, era considerado superior à prata quando ao serviço de Deus”³⁴³ por isso é comum a utilização da técnica de dourar as peças³⁴⁴. Além de toda a parte simbólica, não nos esqueçamos, que a refulgência do ouro pode ser associada ao sentido simbólico da comunhão e consequentemente à ideia de Deus ser a Luz, e assim ser a manifestação do etéreo e da omnipresença divina), salvo exceções em que se observa a conjugação dos metais preciosos com a madeira por exemplo. Ou até mesmo, obras em que a alma é em madeira, sofrendo posteriormente um banho no respectivo material precioso. Muitas são ainda adornadas por pedras preciosas, esmaltes³⁴⁵ e/ou gemas³⁴⁶.

³⁴⁰ “No culto católico, para os ofícios da liturgia, sempre se procuraram, para as respectivas alfaias, os metais mais nobres, aos quais, pela sua raridade e beleza, sempre se associou um vínculo simbólico: a honra de receber o sangue e o corpo de Cristo.” – in Ana Paulo ABRANTES, Anísio Miguel de Sousa SARAIVA, (coord.), *Momentos de Escrita. 400 Anos de História da Sé e da Cidade de Viseu (1230-1639) – Roteiro*, Viseu, Instituto dos Museus e da Conservação: Museu Grão Vasco, 2008, p.90.

³⁴¹Veja-se a dissertação de mestrado de Ana Cristina Sousa relativamente ao uso da prata na feitura de peças de ourivesaria : a “nobilização da prata, prende-se com o brilho metálico que dela emana, capaz de se manter durante muito tempo, associado à sua ductilidade, maleabilidade e relativa facilidade com que se pode trabalhar.” – in Ana Cristina SOUSA, *Ourivesaria estampada e lavrada: uma técnica milenar numa oficina de Gondomar*, Vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997, p.27

³⁴²Veja-se a dissertação de mestrado de Ana Cristina Sousa relativamente ao uso do ouro na feitura de peças de ourivesaria: “de todos os metais trabalhados em ourivesaria, o ouro, considerado pela tradição como o mais precioso e perfeito, ocupa o topo hierárquico das preferências. (...) A sua cor amarelada associada ao brilho metálico que dele erradia, são factores que prendem o olhar, qualidades tanto mais valorizadas quando inalteráveis com o tempo. (...) Tem o brilho da luz, característica que transfere para as obras com ele fabricadas. Esta associação brilho/luz parece estar na origem da sua ligação histórica como símbolo ígneo, solar, real e divino.” – in *idem*, p.19.

³⁴³Ana Cristina SOUSA, “A “obra romana” na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555”, in *População e Sociedade*, CEPESSE, nº19, (2011), p.12.

³⁴⁴*Vide idem*.

³⁴⁵*Vide* Avelino de Jesus da COSTA, *op. cit.*, p.227.

³⁴⁶*Vide* Paulo PEREIRA, Manuel CHAVES, *Dicionário de termos artísticos e arquitectónicos*, Lisboa, Mediasat, 2006, p.299.

As custódias, apresentam, regularmente, uma estrutura (que pode ser mais ou menos elaborada), composta por uma “base, haste, nó e hostiário”³⁴⁷, salvo exceções, que importam referir. Designadamente as custódias de assento, bastante apreciadas na nossa vizinha Espanha³⁴⁸. Esta solução genericamente, atinge dimensões monstruosas, o que não facilita em nada o seu transporte³⁴⁹, e o que justifica a preferência constante, pelas custódias constituídas então, pela “base, haste [que facilita o seu transporte] nó e hostiário”³⁵⁰. Por fim, em todas as peças desta tipologia, no hostiário, tal como o próprio nome indicia, destinado à colocação da Hóstia Consagrada, surgindo esta durante a celebração, geralmente sobre “o crescente eucarístico ou a lúnula”³⁵¹.

São várias as tipologias de custódia que se podem identificar, sendo aquelas mais frequentes: a custódia/ostensório arquitectónico e a custódia/ostensório radiante. A primeira tipologia, refere-se às custódias, em que o receptáculo surge com o formato de verdadeiras estruturas de tipo arquitectónico³⁵². Vulgarmente nesta composição de espécie arquitectónica, surge inserido, com o formato de uma caixa cilíndrica verticalizada, o receptáculo³⁵³ com o intuito de resguardar e ostentar de forma visível, a Hóstia Consagrada.

Esta tipologia terá surgido no século XV, derivando das soluções do Gótico³⁵⁴, todavia é no século XVI que adquire e ganha todo o protagonismo e fulgor arquitectónico³⁵⁵, acompanhando as novas soluções artísticas e linguagens decorativas

³⁴⁷Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.83.

³⁴⁸Vide *Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, Évora, Instituto Português de Museus, 1993, p.56.

³⁴⁹Vide Anselmo GASCÓN de GOTOR, *op. cit.*, pp.44-45.

³⁵⁰Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.83.

³⁵¹Natália Correia GUEDES, (coord. de), *Thesaurus. Vocabulário de Objectos de Culto Católico*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2004, p.128.

³⁵²Vide António Nogueira GONÇALVES, “Custódia”, (...), p.668; veja-se também Natália Correia GUEDES, *op. cit.*, p.129.

³⁵³Vide Natália Correia GUEDES, *op. cit.*, p.129.

³⁵⁴Vide Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *op. cit.*, p.191 [tradução nossa].

³⁵⁵Vide *idem*.

que emergiam (em Portugal, “assistimos à predileção pela estrutura arquitectónica, desde o período Gótico, adaptando-se progressivamente às novas linguagens decorativas”³⁵⁶).

A custódia de tipo arquitectónico, acompanhará deste modo, os mais variados estilos arquitectónicos, havendo sempre a subordinação às estruturas construtivas utilizadas nos edifícios³⁵⁷, estando estas em conformidade com as formas e cânones destes³⁵⁸.

A arte da ourivesaria, mais do que qualquer outra arte, e especificamente, estas custódias de tipo arquitectónico, acompanham a expressão estética da arquitectura³⁵⁹, com esta arte maior, a representar o seu exemplo a nível formal³⁶⁰. Não nos esqueçamos que de facto a custódia pode “resumir o sentido do templo cósmico, com uma planta centralizada e um marcado sentido ascensional, segundo corresponde ao *Sancta Sanctorum*; em termos históricos, assumiu a herança do tabernáculo e do propiciatório da Antiga Lei; pela forma e pelos materiais, alude a Jerusalém do *Apocalipse* e, de certo modo também, ao Santo Sepulcro; iconograficamente, encontra-se preenchida com alusões eucarísticas”³⁶¹.

³⁵⁶Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Vendas Novas: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.46; veja-se também Luís Manuel TEIXEIRA, *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p.79.

³⁵⁷Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.169.

³⁵⁸Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.381.

³⁵⁹Vide Ramalho ORTIGÃO, *Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947, pp.142-143.

³⁶⁰Vide António Manuel GONÇALVES, “Da Ourivesaria Medieval em Portugal”, (...), p.329.

³⁶¹José António FALCÃO, (coord.), *op. cit.*, p.90; veja-se também Carl BECKER, *Arte Medieval e os Tesouros do Renascimento*, Colónia, Taschen Bibliotheca Universalis, 2011, p.56.

A outra tipologia dominante, corresponde às designadas custódia/ostensório radiantes³⁶² (tipologia que se tornou bastante comum³⁶³, a abundarem felizmente variadíssimos exemplares). Nestas, o receptáculo ou hostiário erguem-se rodeados por uma auréola radiante³⁶⁴, onde todas aquelas “linhas radiantes”³⁶⁵ que circundam o receptáculo, variam entre onduladas e/ou direitas³⁶⁶.

A utilização deste estilo de custódias, tornou-se frequente a partir do século XVII, e ganha enorme protagonismo na centúria seguinte, onde adquire o papel de tipologia predominante (no caso português, esta será a verdadeira protagonista pelo século XVIII fora³⁶⁷). A custódia radiante, perde a completa subordinação às estruturas arquitectónicas dos edifícios nos hostiários, desaparecendo assim os elementos arquitectónicos puros³⁶⁸, dando lugar a belíssimos raios³⁶⁹.

Por fim, devem referenciar-se os designados cálice-custódia ou custódias-cálice. Esta solução desenvolve-se na segunda metade do século XVI, representa o “típico produto da Contrarreforma Católica e do fortalecimento do culto do Santíssimo

³⁶²A passagem bíblica: “(...)brilhará o sol de justiça, trazendo a cura nos seus raios”, poderá explicar o vingar desta tipologia desde o século XVII (Mi 3:20) – cf. *Bíblia Sagrada*, 6ª edição, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica: Edição dos Franciscanos Capuchinhos, 2015, p. 1552 (1ª edição 1990). Além de que “surge uma multiplicidade de raios que exprime esse dado da confissão da fé cristã de que só Jesus Cristo é a luz do mundo”, e está representada essa luz na tipologia custódia/ostensório radiante, “normalmente sobre a forma do sol, da lua ou dos seus raios.” – in D. Manuel LINDA, “Uma luz para esta cidade”, (...), p.9.

³⁶³Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Montemor-o-Novo, inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2011, p.32.

³⁶⁴Vide Natália Correia GUEDES, *op. cit.*, p.129.

³⁶⁵Teresa Leonor M. VALE, *A ourivesaria barroca italiana em Portugal – Presença e influência*, Lisboa, Scribe, 2016, p.318.

³⁶⁶Vide António Nogueira GONÇALVES, “Custódia”, (...), p.669.

³⁶⁷Vide António Filipe PIMENTEL, (coord. de), *A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela Real de São João Baptista*, (...), p.95; veja-se também Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...) p.400.

³⁶⁸Vide António Filipe PIMENTEL, “Joanino, estilo”, in José Fernandes PEREIRA, (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p.243.

³⁶⁹Vide *Inventário do Museu de Évora - Colecção de ourivesaria*, (...), p.59.

Sacramento, aqui consagrando em simultâneo as duas espécies eucarísticas³⁷⁰, com um considerável número deste tipo em Portugal. O seu uso generalizou-se no fim da centúria, e com uma crescida adesão no século XVII³⁷¹. O recurso a este tipo, tornou-se bastante frequente, sobretudo nas igrejas provinciais³⁷². Destinava-se assim, “às cerimónias da Quinta para Sexta-feira Santa, ficando a hóstia na sua lúnula, o conjunto coberto por um véu, e servindo o cálice nesse dia”³⁷³.

A mesma, consiste no encaixe do hostiário da custódia na parte da copa do cálice³⁷⁴. Esta solução pode ser tida numa “lógica de economia³⁷⁵, procurando-se o duplo carácter funcional³⁷⁶ da mesma, ao mesmo tempo que nos permite igualmente, uma leitura mais racional. Uma vez que a articulação entre estas duas peças – cálice e ostensório – reúne em si mesmo o vinho e a Hóstia Consagrada, duas dimensões da instituição eucarística: sangue e corpo de Jesus Cristo”³⁷⁷, traduzindo assim “a magnificência de Deus, ou seja, a custódia tal como o cálice encontra-se mais próximas do divino através do dogma da transubstanciação”³⁷⁸. Criando assim uma solução no “âmbito do culto eucarístico”³⁷⁹, bastante interessante, na medida que une os dois sacramentos, conciliados

³⁷⁰Miguel SOROMENHO, “A arquitetura enquanto autoridade”, in António Filipe PIMENTEL, (coord.), *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, (...), p.161.

³⁷¹Vide *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.26; veja-se também Robert C. SMITH, *The Art of Portugal: 1500-1800*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1968, p.267.

³⁷²Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III (...), p.372.

³⁷³*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

³⁷⁴Vide Fernanda ALVES, Pedro Miguel FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, pp.72-73; veja-se também Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.372.

³⁷⁵Num período em que Portugal passava por dificuldades do foro económico, esta tipologia, cálice-custódia, representava uma “economia de metal precioso”, unindo numa mesma peça, os dois sacramentos – veja-se: *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

³⁷⁶Vide Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Reguengos de Monsaraz: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2012, p.20.

³⁷⁷Nuno Cruz GRANCHO, *op. cit.*, pp.18-19.

³⁷⁸*Idem.*

³⁷⁹Vide José António FALCÃO, (coord.), *op.cit.*, p.90.

numa mesma peça, estando assim presente “de maneira absolutamente singular Cristo todo inteiro, Deus e homem, substancialmente e sem interrupção”³⁸⁰.

³⁸⁰*Ao Divino Sacramento, op. cit., p.49.*

3. A ourivesaria religiosa em Portugal nos finais do século XV e no século XVI

Pretende-se neste capítulo identificar as características gerais da ourivesaria religiosa produzida em Portugal no final do século XV e século XVI. Não é nosso propósito realizar uma descrição exaustiva das obras de âmbito religioso (até porque outros autores já o fizeram), mas sim, uma reflexão acerca das características comuns do que foi a produção no âmbito da ourivesaria, na época em estudo. Mais adiante ocupar-nos-emos sim, das características específicas das custódias, numa abordagem exaustiva, minuciosa e necessária para o propósito do presente trabalho.

Posto isto, devemos desde já notar que foi no âmbito das artes decorativas, e nomeadamente o domínio da ourivesaria³⁸¹, no qual Portugal “se notabilizou pela inovação, criatividade e qualidade das obras que os artistas produziram e/ou mandaram produzir”³⁸². Obras essas, caracterizadas pela presença dos atavismos e arcaísmos do Gótico final, até à implementação definitiva das novas formas clássicas do Renascimento.

O período em estudo (apesar das calamidades que ensombraram a segunda metade do século XVI, a que adiante se concederá atenção) corresponde a uma época marcada pelo enorme desenvolvimento artístico³⁸³ e uma crescente aquisição³⁸⁴ de todas as artes, mas em especial a da arte da ourivesaria. Tornando-se esta, como as restantes artes, um instrumento de ostentação e propaganda³⁸⁵. As peças de ourivesaria faziam uso motivos

³⁸¹José AGUIAR, “Uma arte”, in *Congresso e Exposição de Ourivesaria Portuguesa: Catálogo*, Porto, Freires Tipografos, 1925, p.79.

³⁸²Informação veiculada na 5ª sessão do IV Curso Livre de Artes Decorativas, organizado pelo ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada “Vender. O mercado das artes decorativas / as artes decorativas no mercado”: “*as artes decorativas: saber, fazer, vender, expor, fruir*”, realizada pelo Professor Miguel Cabral de Moncada (ARTIS-IHA, FLUL) no dia 13 de Fevereiro de 2020.

³⁸³Vide Maria José CANTERA, Vítor SERRÃO, (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, (...), p.7.

³⁸⁴Vide Paulo PEREIRA, “Artes Portáteis”, in José MATTOSO, (dir.), *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993, p.442; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012, p.26.

³⁸⁵Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.159.

e ornamentos similares aos na arquitectura utilizados. Sendo que, com frequência, as peças de ourivesaria, assim como os retábulos, se constituíram como modelos experimentais a nível da semântica ornamental, para algumas das soluções decorativas utilizadas na arquitectura.

Neste contexto, elaborou-se em Portugal, das mais distintas obras de ourivesaria, “que evocam no seu esplendor, reminiscências de uma história gloriosa”³⁸⁶, e uma enorme capacidade inventiva e criativa. As que se inserem nas obras de âmbito religioso, além de todo o seu valor intrínseco do material precioso³⁸⁷, conferem, “a transformação da matéria pelo trabalho do homem. Não é a matéria que determina o valor do objecto, é a arte, é o trabalho da mão humana”³⁸⁸, e os nossos ourives, sabemos que, dispunham de uma elevada qualidade na feitura das suas obras³⁸⁹, com uma notável mestria no manuseamento dos utensílios e matérias-primas³⁹⁰.

Sendo que na centúria de Quinhentos em Portugal, um dos domínios mais importante das artes decorativas, foi como nos períodos antecedentes, a ourivesaria³⁹¹. Um valioso e avultado número de alfaias litúrgicas (assim como de peças de sumptuária civil) incorporam nos dias de hoje, as vastíssimas colecções, dos museus, palácios e casas-museus nacionais³⁹², e não só a nível nacional. Ainda outras tantas obras, se conservam e encontram na posse das mais variadas entidades eclesiásticas³⁹³.

³⁸⁶Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, (...), [p.4].

³⁸⁷“A ourivesaria pode ser considerada como a mais nobre das indústrias, não só pelo valor das matérias que utiliza, como principalmente pelo vasto campo, que abre às mais variadas aplicações da Arte propriamente dita” – in *Ourivesaria: Ourivesaria portuguesa*, Porto, Of. O Comércio do Porto, 1959, p.5.

³⁸⁸Lúcia ROSAS, *op. cit.*, pp.232-233.

³⁸⁹Veja-se as palavras de Joaquim de Vasconcelos: “Uma rara habilidade da mão d’obra, no trabalho do vasamento ou fundição, da soldadura, do cinzel, do buril, do martelo, do niello, do esmalte, etc., isto é, excelentes qualidades técnicas.” – in Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.39

³⁹⁰Vide José Marques BAPTISTA, *A Arte e o Engenho*, (...), p.2.

³⁹¹Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.405; veja-se também Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal: o século de ouro (1495-1580)*, 3ªed., Lisboa, Editorial Verbo, 2001, p.258 (1ªedição 1978).

³⁹²Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.405.

³⁹³Vide *idem.*; veja-se também Inácio Vilhena BARBOSA, “O Thesouro da Real Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães”, in *Archivo Pittoresco*, Tomo IV, Typ. de Castro & Irmão, (1861), p.4.

As peças de ourivesaria religiosa, desde os finais do século XV, mas sobretudo as do século XVI, “acusam quase sempre uma tal discordância com os fins utilitários a que eram votadas”³⁹⁴, sendo que as que ainda hoje subsistem, são marcadas de um “profundo sentido religioso, verdadeira ascese que se transmite para fora das fronteiras do sagrado”³⁹⁵. Certo é, que apesar da subsistência de inúmeros exemplares de peças de ourivesaria de âmbito civil, e da sua inquestionável qualidade excepcional, é também nesta época que se conceberam as mais sublimes obras de arte “consagradas ao culto divino”³⁹⁶. Muitas das encomendas e aquisições de obras, “quer real, quer eclesiástica, aristocrática, protoburguesa, municipal ou corporativa”³⁹⁷, incidiram de “forma maioritária em modalidades artísticas de temática sacra, expressão, não apenas da devoção do encomendante, mas também do reconhecimento da importância daquela temática como veículo de inserção e expressão social”³⁹⁸.

As obras de âmbito religioso, são assim marcadas por toda aquela excelente mão de obra e qualidade artística, assim como as várias encomendas, que contribuíram para a criação de um avultado número de peças dedicadas ao culto religioso. De obras marcadas pelo designado estilo manuelino e a perpetuação de formas medievais, às peças que marcam o período de transição – com a miscigenação e coexistência de dois estilos artísticos –, inclusive as peças onde dominam as “novas formas” do Renascimento italiano. Felizmente, o nosso país dispõe de uma herança artística vasta, reflexo quer de uma “exaltante experiência histórica de mudança decorrente tanto dos Descobrimentos, como do Renascimento enquanto Revolução Cultural”³⁹⁹.

³⁹⁴Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, (...), p.431.

³⁹⁵Nuno Vassallo e SILVA, *Obras-Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.10.

³⁹⁶Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, 412.

³⁹⁷Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.21.

³⁹⁸*Idem.*

³⁹⁹Fernando António Baptista PEREIRA, “O Legado do Renascimento”, in *Arte teoria*, nº9, Lisboa, (2007), p.28.

3.1. Portugal nos finais do século XV e no século XVI: aspectos no âmbito da História que influenciam as artes

Antes de se efectuar uma tentativa de identificação das características gerais das peças de ourivesaria destinadas a funções religiosas, importa melhor compreender a época histórica em que estas se inserem. Ao abordar-se a ourivesaria, e para se perceberem as várias características desta época, é necessário compreender a evolução social e política. É fundamental perceber o país no período cronológico em questão, e identificar que acontecimentos históricos são relevantes para a feitura das obras de arte, e em especial, os acontecimentos na história de Portugal. Estes, que representam um aspecto importantíssimo, que influencia várias das características nos diversos domínios da arte, e em especial as artes decorativas (quer de âmbito civil, quer de âmbito religioso). Por fim, realçar o papel fundamental, dos vários monarcas, como é sabido, estes, como grandes agentes na mutação do gosto de toda a arte.

Deste modo, nos séculos XV e XVI, o contexto português sofreu severas transformações a todos os níveis, desde económicas, político-sociais e também artísticas⁴⁰⁰. Portugal contou no início da Época Moderna, com um conjunto de monarcas que foram peças importantíssimas nesta “profunda mutação no gosto, do *moderno* para *ao romano*”⁴⁰¹, mas também, pelo “fascínio pelo exótico, pelo que provinha de paragens longínquas, míticas e maravilhosas”⁴⁰², característica esta fundamental que diferenciaria a arte portuguesa de todas as outras. Deste modo, a arte manifestou “tendências ecléticas. Estas tendências podem ser entendidas à luz da sucessão de afinidades políticas (designadamente de âmbito internacional) entretanto geradas, bem como através das modificações do quadro geográfico e estratégico no qual Portugal se insere. Motivos ideológicos, portanto, e pragmáticos também, definiram aspectos conjunturais (os períodos de riqueza e de grande encomenda, com a importação de mão-de-obra, e de

⁴⁰⁰ Vide Ana Duarte RODRIGUES, (coord.), *O Gosto na Arte - idade moderna*, Lisboa, Scribe, 2014, p.5.

⁴⁰¹ *Idem*.

⁴⁰² *Idem*.

gostos ou períodos de enfraquecimento, com a correspondente retracção dos meios artísticos)”⁴⁰³.

As preferências artísticas dos vários monarcas, corresponderam a um factor importantíssimo para a mutação do gosto de toda a arte. Portugal, contou no último quartel do século XV (entre 1481 e 1495) com o reinado de D. João II (1455-1495). O Príncipe Perfeito, exerceu um papel fundamental para a renovação do gosto nos domínios da arte. Observou-se ao longo do seu mandato, o recorrer sempre que necessário a artistas estrangeiros, o que influenciava claro está, a produção artística em contexto português⁴⁰⁴. Tornou-se assim, um veículo para a abertura a soluções artísticas e decorativas vindas especialmente da Europa, com quem conservava contactos diplomáticos (sabendo que este representa um elemento preponderante para a propagação de técnicas de todos os ramos artísticos⁴⁰⁵) e comerciais.

A sua preferência pela arte e cultura italiana⁴⁰⁶, tal como se verificava com a rainha D. Leonor (1458-1525), sua mulher, era o “anúncio de uma cultura humanística e o despertar para o género antigo”⁴⁰⁷. Portugal parecia estar a “despertar da consciência

⁴⁰³Paulo PEREIRA, "A conjuntura artística e as mudanças de gosto", in José MATTOSO, (dir.), *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, (...), p.423.

⁴⁰⁴Veja-se a tese de doutoramento de Rafael Moreira relativamente aos artistas italianos que já circulam no território nacional, e aos quais o Rei D. João III solicitava trabalho técnico: “*Nessa mesma linha filo-italiana, recorreu sempre que necessário a técnicos florentinos e senenses*” – in Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e romano*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991, p.29.

⁴⁰⁵Vide Yvonne HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1979, p. XIII.

⁴⁰⁶Vide António Filipe PIMENTEL, “«À Flandres por devoção e à Itália por ostentação» ou ao invés: as razões do Manuelino”, in *Ao modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte dos descobrimentos: (1415-1580)*. Actas, Lisboa, 2005, p.164; veja-se também Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.161.

⁴⁰⁷Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, p.124.

do *antigo*⁴⁰⁸ como realidade artística capaz de ser *renascida*⁴⁰⁹ contudo, esta situação não teve continuidade. A “irrupção de formas ao *moderno*⁴¹⁰ que veio cortar-lhe o passo, obedecendo a uma outra lógica sócio-cultural (e económica)”⁴¹¹, iniciada pelo monarca sucessivo, D. Manuel I (1469-1521). O gosto deste, todavia, apesar de eclético, era maioritariamente direcionado para a arte e cultura da Europa do Norte, e para as formas ditas *ao moderno*, as quais, se adequavam preferencialmente a todo o discurso apologético do seu reinado⁴¹².

Corresponde o seu mandato, a um dos períodos de maior magnificência em Portugal, período esse, marcado pelas Descobertas, pelas conquistas a Oriente. Todos aqueles aspectos, enriqueceram e influenciaram o contexto português do Renascimento, e arte de então (que valorizava toda aquela “epopeia marítima”⁴¹³ vivenciada).

A cultura exerceu um papel fundamental durante esse período, dado que servia os desígnios propagandísticos de toda aquela poderosa monarquia⁴¹⁴. De modo, que era um

⁴⁰⁸Ao *antigo* entenda-se: “obra ao antigo ou ao romano, ou seja, (...) de modelo antiquizantes e clássico, de inspiração italianizante”. – in Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 2014, p.10.

⁴⁰⁹Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e romano*, (...), Vol. I, p.63.

⁴¹⁰Ao *moderno* entenda-se: “designação de alcance mais amplo que abrangia toda a obra «gótica» tardia. (...) entendia-se também a arquitectura ou a arte não submetida a modelos classicizantes ou à teoria das ordens «pagãs», uma vez que a sua existência dependia (ou depende) da «invenção» cristã. – in Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, (...), pp.9-10.

⁴¹¹Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e romano*, Vol. I, (...), p.63.

⁴¹²Vide Maria Teresa DESTERRO, *Francisco Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008, p.178.

⁴¹³Vide Inês Carvalho MATOS, “Os objetos artísticos e a integração da epopeia marítima portuguesa na identidade civilizacional europeia: uma reflexão transdisciplinar”, in *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade*, Livro de actas, Braga, CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho, 2017 in: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2787 [consultado a 28 de Novembro de 2019], p.110.

⁴¹⁴Vide Ana Cristina LEITE, Paulo PEREIRA, “Para uma leitura simbólica manuelina”, in *Prelo*, nº5, (Out./Dez. 1984), p.57.

dos meios utilizados pelo monarca como “instrumento de centralização do poder”⁴¹⁵. Atentado o caso da arte da ourivesaria, esta contava-se entre as artes móveis como, um “magnífico veículo de propaganda régia junto das populações”⁴¹⁶.

Corresponde o seu reinado a um período notável pelo crescente número de produções de obras, nomeadamente, a um dos períodos áureos de produção de peças de ourivesaria, assinaladamente de alfaias litúrgicas. Muito também, graças ao seu plano espiritual, que acabara por ter repercussões por todo o território, com toda a dinâmica legislativa que se sentiu nas práticas religiosas⁴¹⁷. Por outro lado, D. Manuel I, presenteou e enriqueceu muitas das igrejas nacionais com diversas alfaias litúrgicas⁴¹⁸. O rei Venturoso, enriqueceu “vários tesouros de Catedrais e Conventos, unindo preocupações religiosas à manifestação pública do «Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África senhor da Guiné e da conquista navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia»”⁴¹⁹.

Efectivamente, a arte da ourivesaria – de âmbito civil ou religioso – sofreu um notável impulso graças a magnificência do seu reinado⁴²⁰, e o gosto do rei Venturoso, influenciou por largos anos o que era produzido em Portugal, mas mais adiante conceder-se-á, a devida importância, ao estilo designado manuelino, que marcou indiscutivelmente, a Época Moderna portuguesa.

Sucedem-se o reinado de D. João III (1502-1557), durante o qual o gosto do monarca, assim como o da corte envolvente (sendo muitos dos elementos da corte, “homens marcados pela renovação cultural europeia”⁴²¹), permitiu a mudança radical

⁴¹⁵Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.93.

⁴¹⁶Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino”, in Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p.181.

⁴¹⁷Vide João LOURO, *op. cit.*, p.45.

⁴¹⁸Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino”, (...), p.181.

⁴¹⁹Nuno Vassallo e SILVA, “O Ouro de Quíloa”, in *Oceanos*, nº10, (Abril 1992), p.57.

⁴²⁰Vide Reynaldo dos SANTOS, Irene QUILHÓ, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, (...), p.17; veja-se também Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, Porto, Círculo de Leitores, 2014, p.497.

⁴²¹Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.732; veja-se também Catarina BARREIRA, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*,

direcionada para a estética clássica que faltava, sobretudo a partir das décadas de vinte/trinta do século XVI. Acentuou-se como que um “repúdio estético pelo modelo gótico-manuelino”⁴²², segundo Vítor Serrão, impondo-se um caminho, para a “actualização possível com os modelos do novo estilo europeu”⁴²³. A nova realidade cultural, conseguiu conquistar as grandes elites nacionais, assim como, aquelas figuras mais cultas de então⁴²⁴. A arte portuguesa, paulatinamente, foi aderindo às ideologias clássicas⁴²⁵, que se acentuará maioritariamente, na segunda metade do século XVI.

Durante o tempo que o rei Piedoso ocupou o trono, assistiu-se a “um verdadeiro grito de repúdio da mentalidade e da cultura medieval e, simultaneamente, o elogio às novas realidades renascentistas”⁴²⁶. Radicava-se assim, um “clima de progressismo cultural nítido e generalizado, numa abertura e receptividade aos círculos europeus do Humanismo italiano e cisalpino, que se consubstancia na adopção do formulário clássico, à luz de uma verdadeira consciência do Renascimento”⁴²⁷. Desenvolveram-se as relações culturais e artísticas estabelecidas, com “alguns centros nevrálgicos da cultura humanista, como à verdadeira adesão ao classicismo em Portugal”⁴²⁸, perderam-se as relações fortes que tinham com a Alemanha⁴²⁹, contudo, “não obstante a manutenção de relações

Vol. I, Tese de Doutoramento em Belas Artes especialidade de Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas Arte da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p.76.

⁴²²Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.159.

⁴²³*Idem*.

⁴²⁴Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.66.

⁴²⁵Vide Nuno SENOS, “A Coroa e a Igreja na Lisboa de Quinhentos”, in *Lusitania Sacra*, 2ª série, nº15, Lisboa, 2003, p.113.

⁴²⁶Miguel Cabral de MONCADA, “O gosto português pelo «ultramarino» no Portugal dos séculos XVI e XVII e a sua influência na Europa”, in Ana Duarte RODRIGUES, (coord.), (...), p.10.

⁴²⁷*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.25.

⁴²⁸Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p.178.

⁴²⁹Jürgen POHLE, *Os mercadores-banqueiros alemães e a Expansão Portuguesa no reinado de D. Manuel I*, Lisboa, CHAM Ebooks – Centro Humanidades Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017, pp.242-245, in <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portalfiles/portal/4189616/MercadoresAlemaes.pdf> [consultado a 29 de Maio de 2020].

privilegiadas com as regiões do Norte da Europa e sem abandonar totalmente a forte tradição gótica moldada pelo gosto flamengo”⁴³⁰.

Apesar da receptividade a esta nova realidade, todavia, no que à ourivesaria diz respeito, pode considerar-se uma certa decadência (em comparação com o reinado de D. Manuel I), influenciada pela aparente austeridade da sua corte e da Lei da Sumptuária⁴³¹ de 1535 que impôs⁴³².

No período sucessivo ao reinado de D. João III, Portugal vê-se ensombrado por uma série de calamidades, o que influenciou entre os vários factores, claro, todas as produções artísticas nacionais. Adversidades como, a de Alcácer Quibir em 1578, que leva à morte precoce do rei D. Sebastião (1554-1578), e resultante desta tragédia dá-se a invasão espanhola em 1580, em que Portugal perde a sua dependência para Espanha⁴³³. Instaurou-se um período marcado por uma profunda “crise dinástica e institucional”⁴³⁴, – começada no reinado do cardeal D. Henrique⁴³⁵ (1512-1580) – que determinou e limitou a capacidade artística produtiva, levando a perdas a todos os níveis⁴³⁶. João Couto afirma justamente, que o infortúnio de Alcácer Quibir, “mais do que as restrições mal cumpridas das leis sumptuárias (D. João III em 1535 e D. Sebastião em 1560) contribuiu para o desfalque do nosso tesouro e para o empobrecimento, nas artes, da capacidade produtiva”⁴³⁷.

⁴³⁰Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p.186.

⁴³¹A Lei da Sumptuária que decretou, denotava-se inspirada, por todo um espírito de retrocesso, tentando extinguir as manifestações artísticas, que resultaram da grande época artística iniciada pelo rei precedente, D. Manuel I – *vide* Laurindo COSTA, *Artistas Portugueses*, Porto, Costa e Companhia Editores, 1922, p.29.

⁴³²*Vide idem*, p.28; veja-se também Laurindo COSTA, “Síntese da evolução da ourivesaria”, in *Congresso e Exposição de Ourivesaria Portuguesa: Catalogo*, Porto, Freires Tipografos, 1925, p.10.

⁴³³Constança PEDRO, “Ourivesaria”, in José Fernandes PEREIRA, (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, (...), p.333.

⁴³⁴Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.49.

⁴³⁵*Vide* Francisco BETHENCOURT, “D. Henrique”, in José MATTOSO, (dir.), *História de Portugal - no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, (...), p.550.

⁴³⁶*Vide* Isabel Silveira GODINHO, (coord.), *Tesouros Reais*, catálogo, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda / Instituto Português do Património Cultural, 1991, p.17.

⁴³⁷João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.34.

As obras de arte e os gostos deste período, acompanharam e revelaram, os estilos artísticos que já se encontravam implantados – nomeadamente as soluções artísticas do Renascimento – é certo, com um maior espírito de sobriedade⁴³⁸, concentrando-se e dando predileção a toda uma decoração e ornamentação classicista⁴³⁹. As obras são marcadas por essa sobriedade, e por uma certa contenção, “facto a que não é indiferente a decadência económica”⁴⁴⁰ e a posterior sujeição a Espanha⁴⁴¹.

Posto isto, o panorama cultural em Portugal durante a Época Moderna, era seguramente diferente de outros países da Europa. Aliás é coerente afirmar, que o panorama cultural europeu era bastante díspar, se por um lado Itália estava a redescobrir a antiguidade e querer ressurgir com esta⁴⁴², casos, como é o português, representavam uma realidade bastante distinta. Sabendo-se, que a época do Renascimento nacional, “floresceu com a «nova idade» que os descobrimentos⁴⁴³ proporcionaram”⁴⁴⁴. As palavras do Professor Miguel Cabral de Moncada, descrevem bem, o panorama cultural vivido, na primeira metade do Quinhentos: “conjugaram-se em Portugal de meados da primeira metade do século XVI duas realidades culturais diversas, mas complementares. De um lado, a cultura erudita de pendor humanístico-cristão originária da Europa renascentista, aprendida através de livros, cultivada por diversos portugueses – muitos deles com estudos ou permanência na Europa transpirenaica – e por estrangeiros “importados” para mestres de príncipes ou para professores universitários. Do outro lado, a cultura renascentista prática, especialmente portuguesa, derivada das experiências efectivas - proporcionadas pelos Descobrimentos Portugueses, pelas viagens marítimas e

⁴³⁸Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.376.

⁴³⁹Vide *idem*, p.378.

⁴⁴⁰AAVV, *Roteiro de ourivesaria*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1975, p.11.

⁴⁴¹Vide Constança PEDRO, *op. cit.*, p.333.

⁴⁴²Ana Cristina LEITE, Paulo PEREIRA, *op. cit.*, p.57.

⁴⁴³Veja-se relativamente à importância que os Descobrimentos exerceram no panorama cultural português: “Os Descobrimentos enquanto realização histórica de alcance planetário proporcionaram uma revolução radical e surpreendentemente rápida da visão e da representação do mundo, que se materializou não apenas na cartografia, mas também na própria imagem da humanidade, envolvendo todos os ramos da criatividade e do saber humanos, da teologia e da filosofia às ciências e às tecnologias, da poesia e da literatura à arquitectura e às artes” – in Fernando António Baptista PEREIRA, “O Legado do Renascimento”, (...), p.27.

⁴⁴⁴João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101.

pelo conhecimento das realidades fácticas, muitas delas contradizendo a referida cultura erudita renascentista europeia”⁴⁴⁵.

Desta forma, identificados os vários aspectos no âmbito da história (sobretudo política e económica) que influenciam as artes, é possível, passar a uma abordagem das várias características da ourivesaria religiosa realizada em Portugal no século XVI.

3.2. Características gerais da ourivesaria religiosa: entre os modos do Gótico e as novas formas do Renascimento

Na feitura das obras de ourivesaria, assiste-se, a manifestações do gosto *ao moderno* ou *ao romano*, ou ainda à conjugação de ambas as soluções, e finalmente, também, ao fascínio pelo exótico, pelo outro (povos e civilizações, completamente díspares das europeias), pelo que era estranho, e acima de tudo diferente, originário daquelas paragens “longínquas, míticas e maravilhosas”⁴⁴⁶ (e mais concretamente os seus “esquisitos bens, de desconhecido aspecto, produzidos em estranhos materiais e com desconcertantes técnicas”⁴⁴⁷).

Antes de se abordar cada uma destas soluções e formas, empregues na feitura das obras, é oportuno, analisar o panorama das peças de ourivesaria, e elencar de forma sucinta, as características gerais das obras, especificamente as de âmbito religioso. Dito isto, desde o último quartel do século XV e sensivelmente até ao segundo terço do século XVI, surgem primeiramente, as obras sobretudo marcadas pelo gótico final ou flamejante⁴⁴⁸. Realizadas desde os finais do século XV, subsistem até à centúria seguinte. Sucedem-se as peças compostas por uma estrutura ogival, adornadas na cobertura decorativa por novos componentes, ou seja, aqueles que iriam caracterizar a arte dita

⁴⁴⁵Miguel Cabral de MONCADA, *op. cit.*, p.9.

⁴⁴⁶Ana Duarte RODRIGUES, (coord.), *op. cit.*, p.5.; E ainda como refere Vergílio Correia, a arte dos metais era propícia para esta adopção do exótico e fantástico, pois: “*A metalurgia do ouro e prata é a mais cosmopolita de todas as artes. A acessão exótica é nela fácil e corrente, pela ductilidade dos materiais, a intensidade das trocas, a universalidade dos valores*” – in Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, (...), pp.431-432.

⁴⁴⁷Miguel Cabral de MONCADA, *op. cit.*, p.9.

⁴⁴⁸Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, in *O Instituto*, Vol. 79, Coimbra, 1930, p.550.

manuelina⁴⁴⁹ (sejam os elementos náuticos, exóticos, heráldicos, etc.). Nestas, a estrutura ogival, nota-se invadida pela exuberante ornamentação, conciliando motivos decorativos góticos, temas e soluções tipicamente manuelinas, inclusive, motivos e soluções de influência clássica⁴⁵⁰. Maioritariamente viam-se adornadas por motivos góticos e naturalistas (não podemos deixar de referir, que este tipo de motivos, teve uma grande propagação ao longo do Renascimento⁴⁵¹, principalmente no Renascimento português. Em que além da utilização dos motivos naturalistas usuais, utilizaram-se os oriundos da mundividência⁴⁵², que a nova idade dos Descobrimentos propiciou⁴⁵³, estes também, como sendo, “testemunhos de feitos populares que preservam a identidade nacional”⁴⁵⁴). Seguiram-se as obras erguidas em que a estrutura se mantinha ogival, mas em que os elementos decorativos para a adornar passavam a ser somente renascentistas⁴⁵⁵. São obras marcadas por um carácter misto, assinalam um período de transição, nas quais surgem composições em que coexistem os dois estilos⁴⁵⁶, exprimindo, a “indefinição, ou incompreensão, do que (ainda não) fora assimilado”⁴⁵⁷. E por fim, aquelas em que tanto na decoração, como na sua estrutura, predominam os motivos artísticos oriundos do

⁴⁴⁹Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.35.

⁴⁵⁰Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.417.

⁴⁵¹Michèle BIMBENET-PRIVAT, “A ourivesaria na Europa cerca de 1500, entre a Idade Média e o Renascimento”, in Leonor d’ OREY, Luísa PENALVA, (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010, p.46.

⁴⁵²Vide Ana Cristina LEITE, Paulo PEREIRA, *op. cit.*, p.58.

⁴⁵³Vide António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), p.5.

⁴⁵⁴Vide António Manuel RIBEIRO, “O museu de imagens património artístico nas ilustrações e textos do *Archivo Pittoresco* (1857-1868)”, in *ARTis ON*, n.º3, (2016): <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/76/69> [consultado a 28 de Abril de 2020], p.217.

⁴⁵⁵Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101.; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, Vol. I, (...), p.35.

⁴⁵⁶Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.550; veja-se também Maria do Carmo Rebelo de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.127.

⁴⁵⁷*Idem.*

Renascimento italiano⁴⁵⁸. Chegados ao último terço da centúria⁴⁵⁹, as obras vêm-se marcadas pelo equilíbrio e pela técnica dos ourives, numa feitura realizada com imensa destreza. Note-se que as obras apresentavam lavrados desenhos complexos⁴⁶⁰, exibindo uma “sóbria decoração”⁴⁶¹.

As artes decorativas e em especial a arte da ourivesaria, em Portugal, usufruiu na Época Moderna, de uma carregada importância, magnificência e simbolismo. Sabendo-se, que este tipo de obras, reuniram desde sempre, talvez mais do que qualquer outra arte, condições de fácil transformação, quer seja pela sua maleabilidade e ductilidade dos seus materiais⁴⁶², que permitiam, que estas se ajustassem, aos mais variados estilos⁴⁶³.

3.2.1. A ourivesaria e as formas da arquitectura

As artes decorativas, do início da Época Moderna portuguesa, e mais especificamente a arte da ourivesaria, ostentaram a mesma gradação de motivos decorativos constatada na arquitectura⁴⁶⁴. Não só nesta época, mas em Portugal, no qual desde sempre, se assistiu a um paralelismo contínuo e interessante entre ambas as artes⁴⁶⁵. Aliás, a tese de doutoramento de Vasco Medeiros, intitulada *A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530: Iconopoiese e Ensino, Confluência e Singularidade*, apresenta um conceito deverás importante, e que vai ao encontro do que se acaba de afirmar. Referimo-nos à partilha de formas que se registava entre as várias artes, e nomeadamente a importância da *Trading Zone*. Nas palavras do próprio: “espaços de transferência, decorrerão de uma genuína e virtuosa vontade de partilha, de um desejo legítimo de estabelecer canais entre artífices “mecânicos” e eruditos e académicos, que adquirem na

⁴⁵⁸Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101.; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.35; veja-se também Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.550.

⁴⁵⁹Vide João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.33.

⁴⁶⁰Vide João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.33.

⁴⁶¹José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.34.

⁴⁶²Vide Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, (...), Vol. IV, pp.431-432.

⁴⁶³Laurindo COSTA, *Artista Portugueses*, (...), p.16.

⁴⁶⁴Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.551; veja-se também Ramalho ORTIGÃO, *op. cit.*, pp.142-143.

⁴⁶⁵Vide AAVV, *Roteiro de ourivesaria*, (...), p.10.

junção das distintas competências formais que dominam, novas formas de conhecimento e domínio da natureza⁴⁶⁶ (...) apetência por actividades operativas e experimentais, votadas até aí exclusivamente às classes mais desfavorecidas motivaria a criação de espaços onde a interacção epistémica se faria de forma absolutamente inovadora, originando assim o advento das chamadas *Trading Zones*⁴⁶⁷.

De ressaltar, que a ourivesaria não só absorvia as soluções originárias da arquitectura, assimilava igualmente, soluções de outras áreas de produção artística, como a da pintura ou da escultura⁴⁶⁸. Contudo, como sabemos, a arquitectura consistiu desde tempos remotos, a arte por excelência que regulava a evolução quer da escultura, quer da pintura, da mesma maneira que as artes decorativas⁴⁶⁹.

3.2.2. A perpetuação das formas do góticas e o estilo manuelino

Portugal conservou no século XVI, do mesmo modo que em alguns dos grandes centros europeus produtores de ourivesaria, como sejam Antuérpia, Paris, Nuremberga ou Sevilha – assumindo-se muitos destes como verdadeiros herdeiros das estruturas artesanais medievais⁴⁷⁰ –, a perpetuação das técnicas e soluções artísticas utilizadas na Idade Média⁴⁷¹. Era um apego claro às tradições técnicas e artísticas “seculares em detrimento de uma verdadeira capacidade de abertura e inovação”⁴⁷² do que era o Renascimento e as suas formas direccionadas para aquelas ditas *ao antigo*, que invocam as utilizadas na Época Clássica. A arte da ourivesaria, assim como da joalharia, “prolongam, de facto, mesmo além do primeiro quartel da centúria, esse gosto pelas

⁴⁶⁶Vasco MEDEIROS, *A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530: Iconopoiese e Ensino, Confluência e Singularidade*, Tese de Doutoramento em História na especialidade de História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020, p.408.

⁴⁶⁷Vasco MEDEIROS, *op. cit.*, p.529.

⁴⁶⁸Informação veiculada na 5ª sessão do IV Curso Livre de Artes Decorativas, organizado pelo ARTIS-Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, intitulada “Vender. O mercado das artes decorativas / as artes decorativas no mercado”: *“as artes decorativas: saber, fazer, vender, expor, fruir”*, realizada pelo Professor Miguel Cabral de Moncada (ARTIS-IHA, FLUL) no dia 13 de Fevereiro de 2020.

⁴⁶⁹Vide António Manuel GONÇALVES, “Da Ourivesaria Medieval em Portugal”, (...), p.329.

⁴⁷⁰Vide Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.32.

⁴⁷¹Vide *idem*.

⁴⁷²*Idem*.

formas caprichosas herdado do passado e ao qual se aliam ainda referências de prestígio e dignificação social”⁴⁷³.

A Época Moderna portuguesa, vê-se preponderantemente marcada, pelo gosto manuelino e pelas formas designadas *ao moderno*. Certo é, que este estilo corresponde, iniludivelmente, ao mais singular da nossa ourivesaria⁴⁷⁴, coincidindo com a designada “época de ouro”⁴⁷⁵ da História de Portugal. Seguramente que a época manuelina corresponde a um dos períodos de maior florescimento de todas as artes, em especial da ourivesaria, que nos interessa. Beneficiando esta, na primeira metade do século XVI (prologando-se pela centúria), de toda aquela conjuntura distintamente favorável que “atravessou uma época de expansão e de grande perfeição técnica”⁴⁷⁶ indo para além do reinado do Rei D. Manuel I⁴⁷⁷.

Felizmente, subsistem hoje, um avultado número de peças de ourivesaria, e de alfaias litúrgicas marcadas por toda aquela excelência e valor artístico⁴⁷⁸ (sabendo naturalmente que devia ser muito maior o número de obras). A “arte do ouro e da prata teve na época manuelina um tempo raro esplendor no qual a sacralidade da função litúrgica que detinha (...) fora proporcional à magnificência das obras”⁴⁷⁹. Os objectos de âmbito religioso, que ainda se conservam, são o melhor testemunho, da “arte dos nossos ourives e a evolução do gosto nesse ramo da sumptuária portuguesa na época de Quinhentos”⁴⁸⁰. Portugal assistiu, na arte dos ourives, a um desenvolvimento muito significativo a todos os níveis, num dos períodos de grande exaltação económica, não

⁴⁷³António Filipe PIMENTEL, “Volúpia e Contrição: A propósito da joelheria portuguesa da Época Moderna”, in *Artes & Leilões*, nº23, Lisboa, (Dez./Jan. de 1993), p.45.

⁴⁷⁴Vide Fernando de Castro BRANDÃO, *A Arte da Ourivesaria em Portugal*, Porto Alegre – Brasil, Gabinete Português de Leitura, 1978, [p.8].

⁴⁷⁵Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino”, (...), p.181; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Joalheria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1995, 9.

⁴⁷⁶Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Museu de Alberto Sampaio – Roteiro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005, p.44.

⁴⁷⁷Vide *idem*.

⁴⁷⁸Vide Virgílio CORREIA, “Arte: Ciclo Manuelino”, (...), p.473; veja-se também Maria Zulmira Furtado MARQUES, *O Manuelino no Mosteiro e Coutos de Alcobaça*, Alcobaça, Edição do autor, 2006, p.47.

⁴⁷⁹Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.234.

⁴⁸⁰Mario Tavares CHICÓ, *História da Arte em Portugal*, Vol. II, (...), p.417.

surpreende, a “prolixidade de objectos preciosos confeccionados com primorosa torêutica”⁴⁸¹.

Uma época marcada, por um elevado crescimento artístico, assim como uma aquisição destemida de um exorbitante número de obras de arte⁴⁸², para tal, contribuiu e muito, a figura do monarca⁴⁸³, mas também dos “Senhores” e soberbos prelados⁴⁸⁴. Por distintos prelados, entendam-se figuras como: D. Diogo de Sousa (1460-1532) na cidade de Braga⁴⁸⁵, D. Jorge de Almeida (1531-1585) em Coimbra ou ainda D. Afonso de Portugal (1509-1540) na cidade de Évora⁴⁸⁶. Destacam-se também para este impulso e acréscimo, as grandes casas nobres⁴⁸⁷. De facto, todos eles, contribuíram para a criação de elaboradas custódias, cruces, cálices e outras tantas peças, que refletem a arte exuberante manuelina e toda aquela exuberância ornamental extrema (“que amiúde, sobrepassa a futura decoração do Barroco”⁴⁸⁸).

Em síntese, pode afirmar-se que a arte do designado estilo manuelino, é caracterizada pelos gostos do seu grande impulsionador, D. Manuel I, que dá nome ao estilo. O seu gosto considerado bastante eclético, no entanto enraizado naquela estética Gótica⁴⁸⁹, em que o “o rei promovia uma arte imperial de contexto profundamente cristão de carácter neocavaleiresco em relação ao papel providencialista que coubera ao reino

⁴⁸¹Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.8].

⁴⁸²Vide Paulo PEREIRA, "Artes Portáteis", (...), p.442.

⁴⁸³Vide Reynaldo dos SANTOS, Irene QUILHÓ, *op. cit.*, Vol. I, p.17.

⁴⁸⁴Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.106.; veja-se também João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.23.

⁴⁸⁵Vide Aires A. NASCIMENTO, “D. Diogo de Sousa (1460-1532), Bispo do Porto, homem de livros e leitor de Savonarola”, in *Hvmanitas*, Vol. L, Tomo II, (1998), p.704.

⁴⁸⁶Vide Reynaldo dos SANTOS, *A Escultura em Portugal*, Vol. II, Lisboa, Bertrand (irmãos), 1950, p.9.

⁴⁸⁷Como refere Inácio Vilhena Barbosa: “Desde o principio da monarchia (...) os nossos reis e principes, os fidalgos e os prelados, e os próprios populares, que por qualquer modo se enriqueciam, faziam consistir o seu maior fausto e generosidade nas doações aos conventos, e nas alfaias oferecidas para o culto divino” – in Inácio Vilhena BARBOSA, “O Thesouro da Real Collegiada de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães”, (...), p.4.

⁴⁸⁸Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.8].

⁴⁸⁹Vide Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, “Ourivesaria manuelina, identificação de algumas fontes iconográficas” in *Artes & Leilões*, nº33, Lisboa, (Out. de 1995), p.66.

português na missão de redenção do mundo”⁴⁹⁰. É um estilo que se caracteriza por associar um valor simbólico a todas estas funções e representações políticas.

As obras que se inserem neste estilo, apresentavam maioritariamente, as formas estéticas ditas *ao moderno*, (tipo este de formas, que continuava a ser dominante na generalidade dos países da Europa do Norte, além de que se adequavam preferentemente ao discurso apologético do rei Venturoso), no entanto integravam também, as novidades estéticas ditas *ao antigo*, provenientes de Itália⁴⁹¹. Veja-se por exemplo a introdução das “novidades estéticas oriundas de Itália representavam emblematicamente o substrato da transformação cultural e educacional que [Portugal] procurava levar a cabo, sob a égide das diretrizes emanadas pelas autoridades católicas, não pondo em causa os dogmas da fé, a crença nos mistérios ou a normatividade das ideias religiosas”⁴⁹². Assim, o estilo designado manuelino, corresponde efectivamente a uma linguagem dita dual de influência tanto peninsular, como europeia.

Uma arte caracterizada por ir ao encontro de várias estéticas e soluções utilizadas na Europa – combinando e sintetizando os motivos e formas da “iconografia tardo-gótica com temas renascentistas”⁴⁹³ transalpino, espanhol, francês e flamengo – e também, aproveitação de soluções, modelos e formas oriundas das artes de outros continentes, com os quais, os portugueses estabeleceram contacto.

A época dos Descobrimentos permitiu, para além de toda a riqueza económica, a abertura a novas expressões artísticas, depreendidas pela observação de todas aquelas novas culturas (onde “o estranho, o fantástico, o maravilhoso e o exótico tornaram-se não

⁴⁹⁰Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.97; veja-se também, Paulo PEREIRA, "As edificações e a celebração Imperial", (...), p.435.

⁴⁹¹Como refere Ricardo SILVA: A irradiação das formas só se tornou possível através de dois princípios ativos que se encontram bem latentes (...): o da transferência de conhecimentos e o da mobilidade artística”. – in Ricardo SILVA, *O Paradigma da Arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o Tardo-Gótico e o Renascimento: João de Castilho “o Mestre que amanhece e anoitece na obra”*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, p. 789.

⁴⁹²Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p.178.

⁴⁹³Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, (...), p.499.

só um lugar-comum, mas também inevitáveis na vida quotidiana portuguesa”⁴⁹⁴). Houve em todas as artes plásticas deste período, uma “correlação-contaminação”, no entanto, o âmbito das artes decorativas, representa, o domínio onde se acentuou, e revelou, aquela imensa pluralidade⁴⁹⁵, em que só uma relação mutável⁴⁹⁶, permitia a criação desta magnífica arte plural. O que possibilitou, e levou assim, à produção de espécimes⁴⁹⁷.

Uma arte marcada pela miscigenação de ornamentos, uma arte de hibridismos, em que se destacam entre outros, os elementos exóticos (oriundos daqueles novos territórios africanos, orientais, etc.), dando à arte do estilo manuelino todo um sentido plural. Esta arte caracteriza-se pela conjugação de várias formas e elementos, em que uma forma não excluí ou apaga outra, mas sim, em que ambas coabitam num mesmo conjunto ou ambiente. A introdução de todos aqueles elementos frutos da mundivivência (naturalistas, exóticos, fantásticos, etc.) e a sua execução e conjugação, é o que diferenciará a arte portuguesa de então, de uma outra qualquer arte praticada.

Por fim, o estilo manuelino, que se inicia no final do século XV, prolongando-se pelo século XVI, caracteriza-se pela utilização de “elementos góticos construtivos e flamejantes, e temas decorativos essencialmente naturalistas, exóticos, temas régios [como as esferas armilares⁴⁹⁸], a que se juntaram motivos inspirados no Renascimento italiano”⁴⁹⁹. As palavras do Professor Mario Chicó, sintetizam de forma clara as características da ourivesaria deste estilo, nomeadamente das obras de âmbito religioso: “a estrutura continua a ser ogival mas recobre-se de pujante ornamentação em que se

⁴⁹⁴Annemarie JORDAN, *A rainha colecionadora – Catarina de Áustria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, p.68.

⁴⁹⁵Vide Luís Filipe BARRETO, “Portugal na globalização dos séculos XV a XVII – horizontes culturais da expansão portuguesa no mundo” in *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa, Imaginário e Viagem*, actas, Lisboa, Ministério da Cultura, Fundação Ricardo do Espírito Santos Silva, 2010, p.18.

⁴⁹⁶Vide George KUBLER, *A Forma do Tempo*, Lisboa, Veja Editora, 1990, p.175.

⁴⁹⁷Vide Pedro DIAS, (coord.), *Manuelino: A descoberta da Arte do Tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Civilização Portugal, 2002, p.35.

⁴⁹⁸Veja-se a dissertação de mestrado de Carlos Godinho relativamente ao uso deste símbolo régio, e quais a sua origem e significado, in Carlos GODINHO, *A esfera armilar de D. Manuel I: visão celestial e providência astral*, Dissertação de Mestrado em História e Filosofia das Ciências, apresentada à Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

⁴⁹⁹Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, (...), Vol. III, p.368.

combinam os motivos decorativos desse estilo com ornatos tipicamente manuelinos e outros de influência clássica; por vezes, na construção das obras entram elementos renascentistas (...) entre os elementos góticos que perduram na ourivesaria deste período vêem-se os castelos ameados e fenestrados, formando os «nós» das cruzes, custódias e cálices; os pilares como coruchéus, baldaquinos e mísulas, que sustentam as cúpulas nervadas dos ostensórios; os plintos circundados de crestaria; na ornamentação vegetalista, o cardo e folhagem de carvalho. Os elementos tipicamente manuelinos são as colunas gordas torsas, interrompidas ou não, as laçarias formadas por troncos entrelaçados, os ornatos em forma de “S” que servem de elemento de ligação em lugar dos botaréus, os pingentes e tintinábulo, esferas armilares e cruzes de cristo, etc. Entre os novos elementos introduzidos pelo Renascimento predominam os entablamentos, envasamentos, colunas, pilastras e capitéis das ordens clássicas, os balaústres torneados, nichos em forma de concha, rótulos e pendurados, grotescos, acantos, festões e grinaldas de flores. A par destes ornatos aparece figuração humana, em vulto ou relevada, representando o Padre Eterno, Cristo, a Virgem, os Apóstolos e os Santos, as Virtudes, os Profetas, as Sibilas”⁵⁰⁰.

Deste modo, apesar das linhas estruturais, assim como a generalidade dos motivos decorativos, – como os baldaquinos, mísulas, colunas torsas, a vegetação, etc. – serem góticos, assomam “traços de influência clássica, plateresca ou renascença, como entablamento, pilastras, rótulos, nichos concheados, grotescos, festões e acantos, além de figuras sagradas”⁵⁰¹, que amiúde dominará as composições das obras.

⁵⁰⁰Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, pp.417-418.

⁵⁰¹José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.27.

3.2.2.1. A influência do Norte da Europa: o caso da Alemanha e Flandres

Já acima foi mencionada, a importância e preferência, dada às formas góticas no estilo manuelino, nomeadamente por ir ao encontro de muitas das ideologias do próprio monarca, que impulsiona, e dá nome a esta linguagem artística⁵⁰². As formas e soluções góticas, eram mais notórias e utilizadas no Norte da Europa⁵⁰³, a qual exerceu indubitável influência na arte portuguesa moderna⁵⁰⁴.

O foco de interesse, dirigia-se maioritariamente para a arte nórdica, da Alemanha à Flandres, em vez de se dirigir, para a arte praticada em Itália. Pois bem, a arte nórdica, sendo “embebida de retórica medieval e de teologia”⁵⁰⁵ e conservando durante a época do Renascimento, muitas das formas e soluções góticas⁵⁰⁶, tornou-se mais aliciante, e exemplo a seguir, para o período vivido em Portugal, mas não só. Por toda a Península

⁵⁰²Como nota Paulo Pereira relativamente à preferência pelas formas ditas *ao moderno*: “O contraste do manuelino com a eventual e quase certa racionalidade clássica do «diabo» - arquitecto vestido à italiana. Enquanto tal, no entretecer das diversas propostas estéticas, o manuelino, ou obra «ao moderno», acaba por se tornar contestação ou rejeição do gosto classizante, adregando-se de uma roupagem de exaltação real e de um discurso de propaganda régia de carácter neocavaleiresco.” – in Paulo PEREIRA, "As edificações e a celebração Imperial", (...), pp.434-435.

⁵⁰³Vide Clemens SCHMIDLIN, Caroline Eva GERNER, *O Gótico*, Colónia, Ullmann Publishing, 2009, p.8.

⁵⁰⁴Vide Sandro SPROCCATI, (dir.), *Guia de História da Arte*, 4ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 1999, (1ª edição 1994), p.40; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.11 e Paulo PEREIRA, "A conjuntura artística e as mudanças de gosto", (...), p.437.

⁵⁰⁵Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e romano*, (...), Vol. I, p.64.

⁵⁰⁶Vide Clemens SCHMIDLIN, Caroline Eva GERNER, *op. cit.* p.8; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.106.

Ibérica⁵⁰⁷, foi notória essa influência, consistindo-se no “pedaço de chão europeu que melhor adaptou essa arte às suas realidades e particularismos”⁵⁰⁸.

A arte da ourivesaria, deste modo, viu-se mais do que muitas outras (talvez só tanto como a pintura), inspirada em gravuras – “o melhor meio transmissor de formas e temas artísticos”⁵⁰⁹ –, nomeadamente nas nórdicas⁵¹⁰, que circularam desde finais do século XV⁵¹¹ e durante todo o século XVI no nosso país. Contribuiu para uma maior circulação de gravuras à época⁵¹², a invenção e aperfeiçoamento da imprensa⁵¹³. A

⁵⁰⁷Veja-se relativamente às obras realizadas no mesmo período em Espanha, com características análogas à arte do Norte da Europa, e em especial à da Flandres – in Anselmo GÁSCON de GOTOR, *El Corpus Christi y las Custodias Processionales de España*, (...), p.45; veja-se também Yvonne HACKENBROCH, *op. cit.*, p.315.

⁵⁰⁸Pedro DIAS, *A Arquitectura Manuelina*, Vol. 5, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009, p.9.

⁵⁰⁹Rafael MOREIRA, (trad.), *Tesouros Artísticos do Mundo: o despertar do Renascimento*, Lisboa, Ediclube, 1992, p.181.

⁵¹⁰Não pode deixar de mencionar-se a *Chronicon Mundi/Chronicon Chronicarum*, em português normalmente denominada *Crónica de Nuremberga* (por ser originária desta cidade alemã), da autoria de Hartmann Schedel (1440-1514). Com a 1ª edição realizada no ano de 1493, apresenta xilogravuras e ilustrações de elevadíssima qualidade, de Michael Wolgemut (1434-1519) e Hans Pleydenwurff (c. 1458-1494). Esta obra funcionava praticamente como uma enciclopédia universal para a época. Constituíra uma influência notória nos artistas europeus das várias áreas artísticas, desde a primeira publicação da sua composição, até ao século XVI. Servia de modelo para muitos artistas, nomeadamente para os nossos ourives, em que a influência é notória. Veja-se os autores que abordaram esta temática: Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), pp.154-156. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: O renascimento e o Maneirismo*, (...), p.156; Ou ainda Cláudia Lima CARVALHO, “O Museu de Arte Antiga escondia uma “pequena preciosidade” chamada Crónica de Nuremberga” in *Jornal Público*, 28 de Outubro de 2014, <https://www.publico.pt/2014/10/28/culturaipilon/noticia/a-biblioteca-do-museu-de-arte-antiga-escondia-uma-pequena-preciosidade-chamada-cronica-de-nuremberga-1674383> [consultado a 5 de Fevereiro de 2020].

⁵¹¹Vide John HALE, *A Civilização Europeia no Renascimento*, Lisboa, Ed. Presença, 2000, p.245.

⁵¹²Veja-se sobre como a grafia alemã durante o século XVI foi “parte importante da cultura do Ocidente” – in Rolf HETSCH, *Exposição de Arte Alemã: Gravura, desenho e aguarela na Alemanha nos últimos dois séculos*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1944, p.5.

⁵¹³Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.197; veja-se também Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, “A ourivesaria de aparato e as artes da imprensa ao tempo do rei D. Manuel I. Uma abordagem”, in Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, (coord.), *I Colóquio Português de Ourivesaria. Actas*, Porto, Ed. Fundação Eng. António de Almeida, 1999, p.108; veja-se

“reputação elogiosa dos gravadores incita-os a difundir os modelos através de colecções de estampas”⁵¹⁴. Permitindo que assim, os modelos e soluções, apresentados/impressos, fossem copiados e/ou imitados pelos ourives da época. Quer dos mais inventivos até aos menos prendados⁵¹⁵. Se dúvidas houvesse da influência da arte nórdica e das gravuras que circulavam à época, bastaria observar obras de ourivesaria do mesmo período patentes noutros países da Europa do Norte, em que as semelhanças são evidentes, apresentando soluções artísticas análogas⁵¹⁶.

Além da generalização e propagação dos modelos nórdicos através das gravuras, também de referir, que os artistas ao se deslocarem entre estes territórios – trazendo consigo gravuras, desenhos etc., podendo considerar-se como verdadeiros agentes difusores da arte – colaboraram justamente, para a propagação deste tipo de modelos utilizados pelos do Norte⁵¹⁷.

Muitas das alfaias litúrgicas portuguesas deste período, manifestam esta influência e o gosto pelos “tabernáculos e guarnições retabulares”⁵¹⁸ utilizados nos países europeus do Norte⁵¹⁹. As influências sobre a arte portuguesa de Quinhentos, provenientes por um lado, da arte alemã⁵²⁰ – local onde ainda hoje subsiste um número significativo de

também *Álbum Comemorativo da Exposição de Estampas Antigas sobre Portugal por Artistas Estrangeiros dos Séculos XVI a XIX*, Porto, Maranus – Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1946, pp.7-10; veja-se também Penelope J. E. DAVIES, Walter B. DENNY, Frima Fox HOFRICHTER, Joseph JACOBS, Ann M. ROBERTS, David L. SIMON, *A Nova História da Arte de Janson*, 9ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, (1ª edição 1962), p.512.

⁵¹⁴Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.33.

⁵¹⁵*Vide idem.*

⁵¹⁶*Vide* Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.98.

⁵¹⁷*Vide* Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.37.

⁵¹⁸Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *op. cit.*, p.191 [tradução nossa].

⁵¹⁹Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.551.

⁵²⁰*Vide* Joaquim de VASCONCELOS, “*A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico*”, (...), p.16.

obras com características tardo-góticas⁵²¹ (em especial custódias ou ostensórios) – como é exemplo dessa influência, a belíssima custódia dita de Belém⁵²², (vide FOTOGRAFIA 5). Por outro lado, também se reconhece a influência da arte praticada na região da Flandres⁵²³. Esta, que desde cedo, influencia a criação artística portuguesa, e em especial, a feitura das obras de ourivesaria.

Portugal anteriormente ao século XVI⁵²⁴, já preservava uma fortíssima ligação artística à Flandres⁵²⁵, e no decorrer desta centúria, particularmente até ao terceiro quarto do século XVI⁵²⁶, isso verificou-se ainda mais notório. Aquela região, simbolizava um centro de aquisição de obras de arte dos mais variadíssimos campos artísticos, derivado às “relações comerciais e políticas, como o vai e vem das gentes dos mais variados estratos comerciais”⁵²⁷. Todos os contactos mantidos⁵²⁸, permitiram que muitas obras fossem importadas (assim como o exportar de outras tantas), possibilitando, a expansão

⁵²¹Vide Raiper KAHSNITZ, “Monstrance”, in AAVV, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550*, catálogo, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) Prestel-Vergal (Münchener), 1986, p.182.

⁵²²Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.157.

⁵²³Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.46.

⁵²⁴Veja-se a obra de Pedro Dias onde realça a ligação que Portugal mantinha com a Flandres, anterior ao século XVI: “Não é difícil perceber como é que os portugueses tiveram contacto e conheceram a arte flamenga e a arte nórdica em geral. As relações entre Portugal e a Flandres datavam já do início do século XII, quando os cruzados vindos de lá auxiliaram D. Afonso Henriques na reconquista de cidades que estavam ainda em poder de muçulmanos. Desde então os mercadores portugueses frequentam os portos de Flandres, levando produtos agrícolas e comprando objectos manufacturados. Os privilégios que lhes foram concedidos pelos reis e pelos duques provam como ambos os governos encaravam favoravelmente o intercâmbio entre os súbitos dos seus estados” – in Pedro DIAS, “A Influência da Escultura Nórdica na Escultura Portuguesa da Época Manuelina”, in Alexandra CURVELO, Maria Antónia Pinto de MATOS, Maria João Vilhena de CARVALHO, (coord.), *Da Flandres e do Oriente: escultura importada. A colecção Miguel Pinto*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2002, p.25.

⁵²⁵Vide Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal: o século de ouro (1495-1580)*, (...), pp.329-332.

⁵²⁶Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p.163.

⁵²⁷Pedro DIAS, “A Influência da Escultura Nórdica na Escultura Portuguesa da Época Manuelina”, (...), p.23.

⁵²⁸Veja-se relativamente aos contactos que Portugal manteve com a Flandres durante este período da época moderna: Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.234.

de soluções artísticas, ou seja, de motivos e soluções decorativas ostentados⁵²⁹ nestas obras nórdicas⁵³⁰.

O gosto pelas soluções artísticas da Flandres, foi claramente protagonizado pela corte manuelina (o período manuelino viu-se também embebido e influenciado, pela “«reforma nórdica erasmiana» actuada em Portugal pelos monges de S. Jerónimo, Bispos e Humanistas”⁵³¹), mas cedo influenciou também, todo o gosto da elite social de então, assim como, o da Igreja⁵³².

Portugal viu-se influenciado na criação de peças de ourivesaria pela produção artística da Flandres, e pelo seu declarado “modo nórdico (produção artística da região que integrava os territórios do Ducado de Borgonha, dos Estados do Sul da actual Alemanha e da Áustria”⁵³³). Os artistas nacionais, foram grandes admiradores da arte oriunda da Alemanha e da Flandres, adoptaram e adaptaram os modelos por eles utilizados, à feitura das suas obras. Como já se referiu, graças à circulação de gravuras⁵³⁴, modelos – “objectos móveis que serviam de modelo”⁵³⁵ – e por fim graças aos artistas, que “fruto da diáspora”⁵³⁶, habitavam e trabalhavam em território português.

⁵²⁹Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.11.

⁵³⁰Vide Joana SALGUEIRO, *A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: estudo técnico e conservativo do suporte*, Vol. I, Tese de Doutoramento em Conservação de Pintura, apresentada à Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012, p.29.

⁵³¹M. C. Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p.26.

⁵³²Vide Joana SALGUEIRO, *op. cit.*, p.29.

⁵³³Pedro DIAS, “A Influência da Escultura Nórdica na Escultura Portuguesa da Época Manuelina”, (...), p.23.

⁵³⁴Como denota Pedro Dias: “O veículo mais importante na divulgação das novidades estéticas foi a gravura. Fácil de transportar, acessível a quase todas as bolsas, de rápida execução, possibilitando a reprodução de obras famosas (...) acrescentar-se que a sua influência se fez sentir quer através de gravados independentes quer dos incluídos em livros como ilustrações ou decoração” in – Pedro DIAS, “Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI”, in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento. Actas*, Coimbra, Epartur, 1982, p.103.

⁵³⁵Nuno Vassallo e SILVA, *Artes decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.17.

⁵³⁶Pedro DIAS, *A Arquitectura Manuelina*, (...), p.7.

3.2.3. A introdução das formas renascentistas e dos modelos *ao romano*

As formas ditas *ao romano* ou *ao antigo*, desde cedo circularam nas oficinas portuguesas. Durante a primeira metade do século XVI, é indiscutível, que as obras de ourivesaria eram predominantemente marcadas pelo traço medieval, no entanto em simultâneo assomam peças, num número muito escasso, em que dominava o estilo clássico⁵³⁷.

As soluções artísticas renascentistas, apareceram em Portugal, sensivelmente, na primeira década do século XVI, maioritariamente de forma pontual nas obras (havendo exceções). Sobretudo a partir da década de trinta, ao acentuar-se aquela repulsa pela estética e cânones ditos medievais⁵³⁸, é que as soluções renascentistas tendem a dominar as composições na arte portuguesa.

No entanto, desde o início da centúria, algumas das obras, traziam os sinais dos novos tempos, já há muito implantado em Itália. O melhor exemplo, talvez seja o denominado *Relicário*⁵³⁹ da Rainha Dona Leonor (vide FOTOGRAFIA 6). Esta obra no âmbito da ourivesaria religiosa, muito discordante, do que se conhece da época (até mesmo se comparado com obras de arquitectura⁵⁴⁰), da sua feitura⁵⁴¹, ocupa “um lugar perplexo na história da arte em Portugal”⁵⁴². Particularmente, porque a sua execução andara por volta da primeira década do século XVI, em que o seu claro traço do

⁵³⁷Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.419.

⁵³⁸Vide Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.159.

⁵³⁹“Os relicários são estojos de formato e material diverso, geralmente precioso e trabalhado com arte, para conservar e expor relíquias (do latim *reliquiae*, o restante, os restos), em geral os restos mortais de um ou vários mártires e santos, conservando-se e venerando-se também, relíquias da Virgem e da Paixão de Cristo.” – in Leonor d’OREY, Nuno Vassallo e SILVA, *Relíquias e Relicários, catálogo*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1996, p.9.

⁵⁴⁰Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.189; veja-se também Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, (...), p.81.

⁵⁴¹Vide Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.242].

⁵⁴²Nuno Vassallo e SILVA, *Notas sobre o simbolismo do Relicário da Rainha D. Leonor*, Póvoa de Varzim, (Separata do *Boletim Cultural Póvoa do Varzim*, Vol. XXVI, nº2), 1989, p.568; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Joalheria Portuguesa*, (...), p.62.

Renascimento puro (os modelos clássicos eram muito apreciados, em especial pela corte da rainha Dona Leonor⁵⁴³, a mandatária deste objecto de devoção católica. Esta monarca, como já se teve a oportunidade de mencionar, contribuiu bastante, para a introdução e renovação das linguagens e decorações artísticas em contexto nacional⁵⁴⁴) contrasta com o estilo predominantemente medieval ainda muito praticado e enraizado⁵⁴⁵, que preponderava a feitura das obras.

Esta obra, quase que extraída de um “tratado de arquitectura”⁵⁴⁶, é considerada, “a obra maior do classicismo em Portugal”⁵⁴⁷. Ostenta um domínio claro, por parte do ourives que a realizou (do qual ainda hoje se desconhece a origem⁵⁴⁸), quer da técnica,

⁵⁴³Vide José Alberto Seabra CARVALHO, (coord.), *Guia do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2009, p.92; veja-se também Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa - História essencial*, (...), p.499.

⁵⁴⁴Vide Ivo Carneiro de SOUSA, *A Rainha D. Leonor: poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p.5; veja-se também Ivo Carneiro de SOUSA, “Introdução ao Estudo do Património, da Casa e da Corte de D. Leonor”, in *Espiritualidade e Corte em Portugal*, Porto (separata da *Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. X), 1993, p.52.

⁵⁴⁵Vide Reynaldo dos SANTOS, “Dona Leonor e a Arte”, in *Colóquio: Revista Artes e Letras*, Nº1, (Jan. 1959), p.7.

⁵⁴⁶João COUTO, António M. GONÇALVES, *op.cit.*, p.121.

⁵⁴⁷Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento” in (...), p.186.

⁵⁴⁸Muitos são os autores que se debateram ao longo dos anos sobre a questão da naturalidade/nacionalidade do Mestre João, sendo que ainda não há nenhuma resposta conclusiva. É lhe atribuída a nacionalidade portuguesa, assim como, italiana ou até alemã. Veja-se alguns autores que tem opiniões formadas sobre a sua origem como: Virgílio Correia em que afirma “*Mestre João era alemão. Se era o próprio João Van den Stan não asseguro, mas é possível*” – in Virgílio CORREIA “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.557; ou João Couto que o considerava mestre português da ourivesaria, contudo influenciado pelo modelos e técnicas italianas – in João COUTO, António GONÇALVES, *op. cit.*, pp.121-122; e por fim Nuno Vassallo e Silva que atribuí a feitura do relicário a um mestre italiano, que poderia viver em Lisboa como muitos outros mestres estrangeiros: “*a nacionalidade ou naturalidade de Mestre João, poderia ser italiana, já que a sua obra apresenta cuidada traça renascentista, de grande qualidade, o que recorda sem dificuldade as construções de famosos arquitectos florentinos (...) o medalhão usado no reverso, que representa o perfil de uma cabeça feminina, auxilia-nos a compreender a formação de mestre João, pois é um testemunho marcante da obra de um ourives-joalheiro italiano*” – in Nuno Vassallo e SILVA, “O Relicário que fez Mestre João”, in *Oceanos*, nº8, Out. 1991, p.112.

quer dos modelos do *Quattrocento* toscano⁵⁴⁹, em particular daqueles florentinos⁵⁵⁰. Este particular objecto de devoção religiosa, “mais do que um acumular de elementos dispersos de gosto clássico para modernizar uma peça”⁵⁵¹, como era comum em Portugal, “denuncia um conhecimento apurado da produção artística italiana”⁵⁵², o que não era comum, nem representava a realidade da arte da ourivesaria de então.

Obras como este ímpar relicário⁵⁵³, evidenciam como, desde cedo, se lavravam peças ditas *ao romano*⁵⁵⁴, quer de âmbito civil, quer de âmbito religioso, apesar de estas, não vingarem, em comparação com as peças ditas *ao moderno*⁵⁵⁵. A introdução de soluções e motivos artísticos ditos *ao romano* podem estar relacionadas também, com a presença notável de ourives estrangeiros no século XVI, tanto na capital do reino –

⁵⁴⁹Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: O renascimento e o Maneirismo*, (...), p.158.

⁵⁵⁰Vide Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa - História essencial*, (...), p.499; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.186.

⁵⁵¹Nuno Vassallo e SILVA, *Obras-Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.46.

⁵⁵²*Idem*.

⁵⁵³Vide António Manuel GONÇALVES, “A Rainha D. Leonor e as Artes Ornamentais da Iluminura e da Ourivesaria”, in *Olisipo*, nº149, Edição Grupo “Amigos de Lisboa”, 1986, p.84.

⁵⁵⁴Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.419; destacaríamos no âmbito da arte da tumulária portuguesa o Monumento Sepulcral do Cardeal D. Jorge da Costa (1406-1508) ou Cardeal de Alpedrinha. Dos inícios do século XVI, esta magnífica obra vê-se totalmente inspirada nos modelos formais e artísticos clássicos italianos – veja-se mais informações e detalhes desta magnífica e ímpar obra da arte portuguesa dos inícios do século XVI a dissertação de mestrado de Maria João Bonina Grilo – in Maria João Bonina GRILO, *A Capela Sepulcral do Cardeal D. Jorge da Costa. Um exemplo de mecenatismo eclesiástico na Roma do Renascimento*, Vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1994, pp.66-67 e pp.199-200.

⁵⁵⁵Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento” (...), p.190.

Lisboa⁵⁵⁶ – como noutras cidades do país⁵⁵⁷. Consigo traziam, modelos e “novos processos de trabalho”⁵⁵⁸, dispare dos utilizados nas oficinas nacionais⁵⁵⁹. Estes, que seguramente, também aproveitaram para paulatinamente introduzir na feitura das suas obras, as formas dos seus países, que conheciam, melhor que ninguém⁵⁶⁰.

A assimilação de soluções e motivos artísticos de traços classicistas, em parte também se deve a soluções empregues noutro tipo de objectos artísticos que circulavam à época – das várias ofertas, aquisições e encomendas – “como livros iluminados, esculturas, tecidos bordados”⁵⁶¹, entre outros. Além, daqueles empregues nas grandiosas obras de arquitectura⁵⁶², que vieram seguramente “marcar a própria produção dos ourives nacionais”⁵⁶³.

⁵⁵⁶Como denota Virgílio Correia num dos seus estudos: “durante o primeiro terço de Quinhentos, uma quarta parte dos ourives de Lisboa é constituída por estrangeiros. Em 1513 estavam estabelecidos na capital: 15 espanhóis, de todas as províncias; 2 italianos; 2 franceses; 1 flamengo; 1 alemão.” Mas também, na segunda metade do século XVI, era notável “a presença de numerosos ourives, flamengos, alemães, italianos, franceses e castelhanos” – in Virgílio CORREIA, “Arte: Ciclo Manuelino”, (...), Vol. IV, p.472 e pp.558-559.

⁵⁵⁷Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento” (...), p.186; veja-se também António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), pp.5-6.

⁵⁵⁸AAVV, *Ourivesaria do Norte de Portugal*, (...), p.33; veja-se também Maria José Carvalho e SOUSA, *A arte do ouro*, Póvoa de Lanhoso, Ed. Pelouro da Cultura e Turismo da Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1994, p.10.

⁵⁵⁹Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.552.

⁵⁶⁰Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.192.

⁵⁶¹Vide *idem*.

⁵⁶²Veja-se a introdução de motivos e formas do Renascimento italiano nas obras arquitectónicas de João de Ruão (1500-1580), que certamente influenciaram a arte da ourivesaria. In – Pedro DIAS, “Recordar João de Ruão”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica. Actas*, Coimbra, Epartur, 1981, p.9; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, “Prováveis origens da arte de João de Ruão”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica. Actas*, (...), p.13.

⁵⁶³Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.192.

Com o avanço da centúria, verifica-se uma constante resistência por parte dos ourives⁵⁶⁴, particularmente na feitura de obras de âmbito religioso⁵⁶⁵. Muitos ignoravam os novos motivos decorativos europeus⁵⁶⁶, continuando a dar preferência às formas tradicionais (a arte clássica, considerada por muitos, como uma arte pagã, e assim consideravam que a contestavam ao utilizarem na feitura das suas obras um “goticismo imponente”⁵⁶⁷). Ou porventura também, por não compreenderem o estilo que emergia na Europa⁵⁶⁸, ou ainda, sabendo-se que o Renascimento obedecia ao “formulário clássico, a aceitação e o cumprimento dos preceitos e das ordens”⁵⁶⁹, podendo este formulário, representar custosas regras, para os ourives portugueses, sobretudo, para aqueles que eram descendentes “dos que cultivaram o declínio do Gótico”⁵⁷⁰. A arte da ourivesaria, deste modo, embebida pela tradição “goticista de raiz alemã e flamenga”⁵⁷¹, perdurou até meados do século XVI. Certo é, que os adquirentes de arte, de um modo geral, também desconheciam as renovações artísticas europeias a decorrer à época, o que não contribuiu para a actualização de formas nas várias oficinas portuguesas⁵⁷². Permitindo deste modo, a subsistência dos modelos de tradição medieval⁵⁷³.

⁵⁶⁴Leia-se na dissertação de mestrado de Maria do Carmo Rebello de Andrade, uma das justificações que levam os ourives nacionais a manterem tão enraizada esta tradição de formas medievais: “*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 entrada da obra ao antigo nas artes nacionais, a teimosa persistência dos padrões modernos numa época em que o Renascimento se fazia tardar.*” – in Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.97.

⁵⁶⁵Vide Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, (...), p.500.

⁵⁶⁶Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.59; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.102.

⁵⁶⁷Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.96.

⁵⁶⁸Vide João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.27.

⁵⁶⁹*Idem*, p.29; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.121.; e João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.48.

⁵⁷⁰*Idem*.

⁵⁷¹Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.156.

⁵⁷²Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.192.

⁵⁷³Vide *idem*.

Todavia, os ourives portugueses foram paulatinamente sendo sensibilizados para estas novas formas renascentistas. Foi retardada a generalização do uso da “nova estética inspirada na arquitectura antiga”⁵⁷⁴, os vários centros de produção insistiam em conservar os seus particularismos e em seguir a sua “própria cronologia”⁵⁷⁵. Mas só esta resistência, permitiu a coexistência destes estilos artísticos e miscigenação numa mesma época, de duas tendências estilísticas, que são aparentemente contraditórias⁵⁷⁶. Levando assim à feitura de magníficas obras híbridas⁵⁷⁷, que combinavam aquelas “duas correntes, num aglomerado pitoresco de formas, que por vezes, se casam com audácia e bom gosto”⁵⁷⁸.

Sabemos que pinturas de época, correspondem a uma fonte importante, quando nelas são retratadas cenas, em que se vêem objectos do quotidiano. Com isto, pedíamos que se observasse a pintura de Garcia Fernandes (c.1514 - c.1565) datada de 1538, “apresentação do Menino no Templo” (*vide* FOTOGRAFIA 7). Se anteriormente, dizíamos que as pinturas podem corresponder a uma fonte iconográfica, realmente importante, esta obra consideramos ser um bom exemplo representativo, pois, tal como observámos nas custódias, há a miscigenação de soluções artísticas. Por um lado, nesta está explícito pelas soluções arquitectónicas retratadas, sejam as claramente de influência renascentista⁵⁷⁹, que contrastam com as de traço tardo-gótico. Por outro lado, vimos figurados na pintura vários objectos, neste caso aqueles que estão presentes nos interiores das igrejas. Por regra, o artista para os representar observava vários objectos ou estampas, o que nos leva a concluir e a confirmar, que em Portugal à data de 1538, dominavam na ourivesaria sacra, obras de cariz gótico. Observe-se, aquele tocheiro retractado em primeiro plano da dita pintura de Garcia Fernandes (*vide* FOTOGRAFIA 8), em oposição às de carácter renascentista.

Voltemos para a introdução dos motivos ditos renascentistas. Anteriormente já se mencionou, o papel fundamental dos monarcas na actualização e mutação do gosto na

⁵⁷⁴Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.31.

⁵⁷⁵*Idem.*

⁵⁷⁶*Vide* Maria Leonor d’OREY, *Ourivesaria Portuguesa no Museu de Arte Antiga*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1984, p.17.

⁵⁷⁷*Vide* João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101.

⁵⁷⁸João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.28.

⁵⁷⁹*Vide* João QUINA, (coord.), *Museus do Mundo: Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Instituto Português de Museus, 2005, p.139.

arte. E assim, são as encomendas exercidas pelo Rei D. João III e por outras tantas figuras, da corte e elite, – que ajudam à introdução do gosto pelas soluções artísticas do Renascimento italiano – as quais “vão sendo metamorfoseadas pelas modas estilísticas procedentes de Itália”⁵⁸⁰.

Assistiu-se à introdução definitiva das formas utilizadas no Renascimento italiano, não apenas de forma pontual, como até então, mas de forma sistemática, de molde que essa corrente artística surgisse como dominante na totalidade das peças. Isto deveu-se ao impulso do rei, mas ocorreu também, graças à aquisição e encomenda de obras de arte, com estas características, por parte de bispos e outros membros do (alto) clero⁵⁸¹. Certamente, pelas figuras com maior cultura à época⁵⁸².

Semelhantemente ao que ocorreu no período do monarca antecedente, a circulação de gravuras oriundas de Itália⁵⁸³ – recurso preeminente na propagação e integração⁵⁸⁴ das soluções artísticas⁵⁸⁵, que sendo “capaz de atravessar rapidamente as fronteiras, fazendo

⁵⁸⁰Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p.186.

⁵⁸¹Vide *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.25.

⁵⁸²Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.66.

⁵⁸³Vide Maria do Carmo Rebelo de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.165.

⁵⁸⁴Vide Maria de Lurdes CRAVEIRO, *A arquitectura “ao romano”*, Vol. 9, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009, p.20.

⁵⁸⁵São obras carregadas da teoria e reproduções da arte italiana como por exemplo, aquelas relacionadas com a arquitectura de Sebastiano Serlio (1475-1554) ou Filippo Terzi (1520-1597), que no decorrer do século XVI, vão servir de referência para a introdução e “importância das ordens e do desenho arquitectónico”. Que não só influenciou a arquitectura, como é lógico, como as restantes artes. Além de que “a rápida difusão de uma literatura técnica nas línguas vernáculas, profusamente ilustradas, tornou acessível a um cada vez maior número de artífices as subtilezas da arquitectura renascentista, cujos modelos podiam com mais facilidade ser replicados com maior ou menor grau de rigor” como é o caso da obra *Medidas del Romano* publicada em Toledo no ano de 1526, da autoria de Diego de Sagredo (c.1490 – c. 1527/8). – In Maria de Lurdes CRAVEIRO, “A arquitetura enquanto ordem”, in António Filipe PIMENTEL, (coord.), *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, (...), p.14; veja-se também Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.150; veja-se ainda relativamente à introdução de vocábulos de influência clássica italiana a investigação da Doutora Susana ABREU, “«Arquitecto, do officio de mestre das obras». A introdução do título de arquiteto em Portugal: ambiguidades de uma questão em aberto - Parte I”, in Manuel Joaquim Moreira da ROCHA, (coord.), *História da Arquitetura - Perspetivas*

chegar, quase instantaneamente às periferias, as inovações estéticas surgidas nos centros produtores de arte, contribuindo de forma decisiva para a definição dos novos estilos”⁵⁸⁶ –, consistiu num factor importantíssimo para a difusão definitiva dos modelos, a aceitação e uso integral deste tipo de soluções artísticas. Assim como, os desenhos de época, como atesta Francisco de Holanda⁵⁸⁷ (1517-1585): “serue o DESEGNO p.^aa forma e feição dos sacrários e Custodias: quer seja de Prata ou labrastrro ou de madeira. E p.^aa a Naveta e da Paz, e dos Tribus e das caldeiras e vasos de prata e pera as CRUZES Escolhidas”⁵⁸⁸.

Pode considerar-se, que a abertura dos modelos *ao romano*⁵⁸⁹ se verifica efectivamente nos finais do segundo decénio do século XVI⁵⁹⁰. Estas formas que conviviam em claro desfavorecimento com as formas de traço tardo-gótico⁵⁹¹, só as ultrapassaram aquando se intensificou, o repúdio estético pelo modelo e formas do

Temáticas, Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018, p.336.

⁵⁸⁶João Miguel SANTOS, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotescos em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996, p.10.

⁵⁸⁷Francisco de Holanda que “*executou debuxos para várias obras de ourivesaria par D. João III*” – in Nuno Vassallo e SILVA, “Empenhos de eternidade: a ourivesaria no Mosteiro dos Jerónimos, in Anísio FRANCO, (coord.), *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico; Mosteiro dos Jerónimos, 1993, p.90.

⁵⁸⁸Francisco de HOLANDA, *Da Fabrica que Falece*, Biblioteca da Ajuda, 52-XII-24, fl. 38v, publicado por Jorge SEGURADO, *Francisco d’Ollanda*, Lisboa, Edições Excelsior, 1970, p.142.

⁵⁸⁹Como nota Sílvia Leite “*a própria designação de obra ao romano esclarece-nos em boa medida acerca da sua utilidade; evocando directamente os formulários criados e usados em Roma evocava-se igualmente a Roma Papal contemporânea, através de uma arte que estava no âmago do mais grandioso polo da cristandade. Usar esta formulação artística é, pois, uma forma de estabelecer laços com o Papado.*” – in Sílvia LEITE, *A arte do Manuelino como percurso simbólico*, Lisboa, Caleidoscópio, 2005, p.90; veja-se também as palavras do Professor Custódio Vieira da Silva “*as primeiras manifestações da arte indicam em meu entender; duas situações bem definidas: em primeiros lugar, a imitação ou retoma de formulários presentes na arte romana particularmente ao nível decorativo; em segundo lugar, a referência explícita à Roma e ao Papado no século XVI*” – in Custódio Vieira da SILVA, *O fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997, p.10.

⁵⁹⁰Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.158.

⁵⁹¹Vide Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.125.

manuelino⁵⁹², assim como, que uma repulsa pelas mentalidade e cultura medieval⁵⁹³, que consequentemente, levou ao enaltecimento das “novas realidades renascentistas”⁵⁹⁴.

Incutidos no espírito renascentista, os ourives finalmente, começavam a utilizar as formas construtivas e as decorações da renascença, passando a dar o merecido valor aos elementos clássicos greco-romanos⁵⁹⁵. As peças aderiam ao “ideário classicizante”⁵⁹⁶, recorrendo para a totalidade da sua feitura, aos motivos utilizados no Renascimento italiano⁵⁹⁷. Estes, passaram a dominar as obras e a desalojar “definitivamente o polimorfismo manuelino, espontâneo e não programático”⁵⁹⁸.

Se a abertura aos modelos *ao romano* se verifica nos finais do segundo decénio do século XVI⁵⁹⁹, pode afirmar-se que o auge da utilização destes vocábulos, apenas se verificou na segunda metade do século, que é de onde surgem a obedecer ao formulário clássico, várias peças de ourivesaria, com um crescente número de alfaias litúrgicas, para o exemplificar⁶⁰⁰. Não se podendo, no entanto, deixar de referir, que apesar de predominantemente as obras serem marcadas pelas formas clássicas, as estruturas ogivais do gótico continuaram ainda a ser empregues, mais pontualmente é certo, chegando mesmo, a ultrapassar a metade da centúria⁶⁰¹.

Muitas são as obras, em que se observa a utilização de vocábulos clássicos, mas em que na estrutura perpetuavam as formas góticas⁶⁰². Principalmente, nas alfaias litúrgicas, que como sempre, foi no domínio das artes decorativas, na qual se assistiu a uma certa resistência e à permanência de certos vocábulos arcaicos. Foi seguramente, o

⁵⁹²Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.159.

⁵⁹³Vide Miguel Cabral de MONCADA, *op. cit.*, p.10.

⁵⁹⁴*Idem.*

⁵⁹⁵Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.376.

⁵⁹⁶Nuno SENOS, *op.cit.*, p.113.

⁵⁹⁷Vide *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.23.

⁵⁹⁸*Idem*, p.25.

⁵⁹⁹Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.158.

⁶⁰⁰Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.421.

⁶⁰¹Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101

⁶⁰²Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.184.

âmbito das artes decorativas, que mais demorou a aceitar e a manifestar as novas formas⁶⁰³. Persistiram assim, os cânones estruturais do gótico final⁶⁰⁴, “em aparente inércia e conservadorismo”⁶⁰⁵, com uma elevada relutância às novas formas e linguagem⁶⁰⁶. Utilizavam-se nas estruturas elementos góticos-flamejantes e os elementos ornamentais, como colunelos, figuras e busto (estes em vulto ou em baixo-relevo) de influência italiana⁶⁰⁷.

As palavras de Nuno Vassallo e Silva, chamam a atenção para uma questão bastante pertinente no âmbito desta introdução de motivos de ordem clássica italiana: “eles não tinham ideia, pelo menos durante várias dezenas de anos, do conceito de ordem clássica e limitavam-se a utilizar elementos isolados, para fazerem aquilo que chamavam obra *ao romano*”⁶⁰⁸. Certo é, que os modelos tardo-góticos eram mais comuns, eram os modelos vulgares utilizados em todas as oficinas, é natural, que dominasse esta linguagem e não a clássica. Muitos dos ourives, limitavam a largar “nas suas obras motivos como grotescos, candelabros, medalhões com cabeças em perfil, pilastras, arcos de volta perfeita, nichos canelados, troféus e folhas de acanto, para apenas citar os mais conhecidos. Assim, de uma forma aparentemente decorativa, enriquecendo a decoração

⁶⁰³Vide Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, (...), p.500.

⁶⁰⁴Leiam-se as palavras de Inácio de Vilhena Barbosa (1811-1890) acerca das obras de ourivesaria religiosa, que persistiam com traços e aspectos góticos: “*A transição da architectura gothica para a da renascença operou-se, ou antes completou-se, como por vezes temos dito, nos princípios do reinado del-rei D. João III. Desde então foi proscrito o estilo gothico, e não só deixou de ser empregado em as novas edificações que se empreenderam, mas até foi abandonado, com grave sacrificio da arte e escandalo do bom gosto, nos proprios monumentos em construção segundo o dito estilo (...). Mas não aconteceu o mesmo com respeito à ourivesaria. Apesar do desprezo a que os architectos votaram o velho estilo, e da aceitação, e até entusiasmo, com que o novo foi recebido e geralmente seguido, continuaram os ourives ainda por longos annos a empregar o estilo gótico na fabricação dos vasos sagrados*” – in *Archivo Pittoresco*, Tomo XI, Lisboa, Typ. de Castro & Irmão, 1868, p.340.

⁶⁰⁵Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Museu de Alberto Sampaio – Roteiro*, (...), p.45; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Obras-Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58.

⁶⁰⁶Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.192.

⁶⁰⁷Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.369.

⁶⁰⁸Nuno Vassallo e SILVA na sua obra “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.194, referencia estas palavras de Pedro DIAS sobre os architectos do século XVI, in *Arte Portuguesa: notas de investigação*, Coimbra, Instituto de História da Arte: Faculdade de Letras, 1988.

das obras, tornando-as ainda mais elaboradas, contrastando com a linearidade clássica que não seguem”⁶⁰⁹. A ourivesaria religiosa, caracterizada por ser uma arte nobre e de excelência, com a morosa, e por vezes contrariada introdução destes modelos clássicos, que mais não vieram do que intensificar toda a “dimensão prestigiante”⁶¹⁰ que caracteriza este tipo de arte.

Estilisticamente, as primeiras peças ao estilo romano, tendem apenas para ser uma progressiva simplificação das linhas e figurinos antecedentes, só mais adiante – por volta da segunda metade do século XVI – é que, as mudanças na conjuntura artística, fizeram com que surgissem novas alternativas⁶¹¹. Os motivos decorativos do Renascimento, utilizados primitivamente com uma certa prudência e hesitação, passaram a dominar as obras de ourivesaria, ultrapassando os ornamentos do estilo anterior⁶¹².

As várias tipologias de peças, na sua generalidade, viam-se ornamentadas, pelos motivos clássicos, claramente ao gosto romano (como é o caso da utilização das colunas das várias ordens arquitectónicas). Assumindo assim muitas dessas composições, a forma dos templos clássicos⁶¹³. Na decoração começavam-se a vislumbrar estes elementos visivelmente clássicos⁶¹⁴, ou mesmo nas soluções construtivas, como é o caso do formato das bases, que passaram a adoptar os formatos circular ou visualmente alongado⁶¹⁵, deixando para trás as formas complexas e angulosas medievais.

As alfaias litúrgicas e as suas típicas estruturas góticas passaram a italianizar-se, as formas do gótico final que ainda permaneciam, começavam finalmente a esvanecer-se. Por exemplo, os pilares das custódias, vêem-se substituídos por pilastras ou colunelos

⁶⁰⁹Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.186.

⁶¹⁰Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.156.

⁶¹¹Vide José António FALCÃO, (coord.), *op. cit.*, pp.90 e 92.

⁶¹²Vide João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

⁶¹³Vide Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.32.

⁶¹⁴Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.187.

⁶¹⁵Vide Fernando F. COUTINHO, *O uso dos objectos nos sacramentos do baptismo, da eucaristia, da confirmação e da unção dos enfermos*, Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2007, p.77.

clássicos, armando-se composições em metal, como se de verdadeiros templates se tratassem⁶¹⁶.

Na segunda metade do século XVI, onde se deu o auge da utilização de elementos clássicos, surgiram a obedecer ao cânone clássico⁶¹⁷, várias peças de ourivesaria, com um crescente número de alfaias litúrgicas, a serem exemplo disso⁶¹⁸. Num claro domínio do gosto pela renascença⁶¹⁹, objectos litúrgicos, como cruzes, custódias, cálices⁶²⁰ identificam-se numa “sobriedade decorativa”⁶²¹, sucede-se “um rigor e sobriedade estrutural e decorativa nitidamente renascentista”⁶²².

Os novos princípios da Contra-Reforma aprovados pelo Concílio de Trento (realizado entre 1545 e 1563)⁶²³, foram sendo notados e fulcrais para impulsionar esta definitiva adopção clássica⁶²⁴. A Igreja estava unida e empenhada em restaurar o espírito de sobriedade do cristianismo primitivo, e estes efeitos fizeram-se sentir em toda a arte⁶²⁵. O Concílio de Trento terá um impacto visível em Portugal, alguns anos após a sua

⁶¹⁶Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.560.

⁶¹⁷Vide Ana Cristina SOUSA, *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010, pp.388-389.

⁶¹⁸Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.421.

⁶¹⁹Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.382; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.69.

⁶²⁰Vide *idem*.

⁶²¹Vide *idem*.

⁶²²*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.28; veja-se também Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.9].

⁶²³Princípios como “o dever de descobrir uma nova forma de olhar os factos sagrados, de modo que o individualismo e a arbitrariedade não profanassem o tema sagrado com prejuízo para a fé e escândalo para os fiéis. O concílio de Trento promulga o decreto sobre as imagens, cujo culto defende, e ordena que se suprima abusos” que influenciam, por exemplo, as representações que se faziam sentir nas bases das obras de ourivesaria – in *Arte Sacra e Mistério da Redenção: Exposição de Arte Sacra no Ano Jubilar da Redenção*, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1984, pp. 15-16.

⁶²⁴Vide Paulo PEREIRA, “A conjuntura artística e as mudanças de gosto”, (...), p.423.

⁶²⁵Vide Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.9].

realização, nomeadamente através das Constituições Sinodais, sendo clara a influência nas obras que já se inserem nos períodos do Maneirismo e Barroco.

As obras vêm revelar assim, um certo espírito de sobriedade⁶²⁶, concentrando-se numa decoração e ornamentação classicista⁶²⁷, foi nítida a transformação que “se nota através da submissão, dos outrora rebuscados ornamentos decorativos, à linearidade sóbria da estrutura renascentista”⁶²⁸. Os artistas, “auferiam sóbrias combinações construtivas, procurando afeiçoá-las à tradição de simplicidade e intimismo”⁶²⁹. Tornaram-se raríssimas as obras de carácter gótico, contudo o sóbrio classicismo será breve na ourivesaria portuguesa. A “apetência pela decoração desenvolverá uma produção de modelos clássicos, é certo, mas de cunho que apelidamos, sem, contudo, ignorar a polémica, de Maneirista”⁶³⁰. Se o Renascimento português é marcado por uma “lenta assimilação do espírito renascentista”⁶³¹, é contudo notável a célere abertura ao espírito do Maneirismo⁶³².

No último quarto do século, a “decoração maneirista flamenga (com os célebres motivos de ‘rótulos pendurados’, entrelaçados, cartelas⁶³³, etc.) faz a sua aparição, prolongando-se pela primeira metade do século seguinte”⁶³⁴, com a utilização de “depuradas formas clássicas e delicado desenho decorativo” (como é exemplo o Tesouro da Igreja Matriz de Ribeira Brava, na Ilha da Madeira)⁶³⁵.

⁶²⁶Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.376.

⁶²⁷Vide *idem*, p.378.

⁶²⁸Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.9].

⁶²⁹António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), p.11.

⁶³⁰Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento” (...), p.190.

⁶³¹Ana ALCOFORADO, (coord.), *Museu Nacional Machado de Castro*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011, p.17.

⁶³²Vide *idem*.

⁶³³Veja-se sobre a introdução de motivos decorativos maneiristas flamengos o *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.29.

⁶³⁴Fernando António Baptista PEREIRA, *História da Arte Portuguesa: Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p.202.

⁶³⁵*Idem*.

Sucedese uma gradual perda na sobriedade da ornamentação das obras. Reconhecem-se lavrados nas peças desenhos complexos⁶³⁶, elaborados por experientes ourives mecanizados e com delicada e primorosa técnica⁶³⁷. As várias obras de ourivesaria religiosa executadas no final do século XVI, vêm-se marcadas pelo equilíbrio e pela técnica, sendo realizadas com grande destreza e perfeitamente lavradas⁶³⁸. Apresentam sóbrios motivos a decorá-las, motivos esses que não encobrem toda a parte estrutural das obras⁶³⁹. Considera-se portanto, a concepção de obras apresentando lavrados desenhos complexos⁶⁴⁰, podendo considerar-se que “se afirma o período Tardo-Renascimento, ou Maneirismo”⁶⁴¹, que não nos cabe aqui aprofundar.

⁶³⁶Vide João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.33; veja-se também Maria de Fátima MACEDO, Ana Paula MACHADO, “Joalheria & Metais Trabalhados”, in *Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da coleção*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007, p.165.

⁶³⁷Vide *idem*.

⁶³⁸Vide João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.35.

⁶³⁹Vide José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.34.

⁶⁴⁰Vide João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.33.

⁶⁴¹Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.69.

4. O caso das custódias do século XVI: tipologias, características, hibridismos e influências presentes em vários Casos de Estudo

4.1. Centros produtores de ourivesaria em Portugal durante o século XVI: Lisboa, Coimbra, Évora e Guimarães

Durante a Época Moderna, são notórios, por toda a Europa, os centros produtores de ourivesaria, entre os quais se destacam Antuérpia, Paris, Nuremberga, Sevilha ou Roma⁶⁴². Já no que concerne ao território português, muitos também foram os centros produtores de ourivesaria activos no território nacional e nas partes constituintes do império. Portugal dispôs durante a Época Moderna, de centros de produção de todos os ramos artísticos, e particularmente aqueles dedicados ao domínio da ourivesaria, que posicionados um pouco por todo o reino, executaram obras, que enobrecem na contemporaneidade, todo o “Património comum da Humanidade”⁶⁴³.

Ao longo do século XVI, às “edificações religiosas e civis, ao labor das oficinas de estatuária e de pintura, somou-se a manufactura exorbitante das alfaias em metais nobres”⁶⁴⁴. Merecendo destaque, os “centros de ourives e prateiros” de “Guimarães, Porto, Coimbra, Lisboa e Évora”⁶⁴⁵. Sabendo-se naturalmente, que as cidades de Lisboa, ao centro, a de Coimbra, mais a norte a do Porto⁶⁴⁶ e a Sul a de Évora, representavam os locais, onde se produziam o mais elevado volume de obras no âmbito da ourivesaria, destacando-se na feitura das suas oficinas, aquelas do mais incontornável e brilhante nível

⁶⁴²Vide Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.32; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012, p.27.

⁶⁴³Maria José CANTERA, Vítor SERRÃO, (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, Caleidoscópico, 2008, p.7.

⁶⁴⁴João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.102; veja-se também António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), p.5.

⁶⁴⁵*Idem.*

⁶⁴⁶Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.550.

de execução⁶⁴⁷. As palavras de Luís Alexandre Rodrigues, chamam a atenção para uma questão bastante pertinente no âmbito desta fixação maioritária de centros produtores nas grandes cidades: “compreende-se assim que tanto a insuficiência como a irregularidade de acumulação de recursos não favorecessem o estabelecimento de oficinas e a fixação de práticos hábeis para responderem permanentemente a solicitações variadas e com certo grau de exigência em termos de qualidade. Por outro lado, devemos levar em linha de conta o peso das oficinas dos centros urbanos do litoral e valorizar o comércio internacional com destaque para os centros manufactureiros flamengos, cujas produções chegavam a Trás-os-Montes a partir dos portos de Viana do Castelo e do Porto mas também percorrendo os caminhos de ferradura das terras de Castela e de Leão”⁶⁴⁸.

Nas principais cidades – de Lisboa ao Porto⁶⁴⁹ (este considerado um dos mais “importantes centros de produção”⁶⁵⁰, onde os ourives “esmeravam-se no fabrico”⁶⁵¹ tanto de objectos destinados e relacionados ao culto religioso, assim como, os de âmbito civil⁶⁵²) passando por Évora⁶⁵³ –, muitas foram as peças executadas. Sabendo-se naturalmente, que a capital e a mais importante cidade do Norte, eram os maiores centros

⁶⁴⁷Vide Virgílio CORREIA, “Arte: Ciclo Manuelino”, (...), p.472.

⁶⁴⁸Luís Alexandre RODRIGUES, “Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII”, in Natália FERREIRA-ALVES (coord.), *Artistas de Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, Porto, CEPESE, 2008, p.95.

⁶⁴⁹Vide Fernanda Delgado CRAVIDÃO, “A difusão dos ourives em Portugal: O concelho de Cantanhede e a importância da freguesia de Nossa Senhora da Febres”, in *Cadernos de Geografia*, nº5, Coimbra, (1986), p.38; veja-se também Harold OSBORNE, (ed.), *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Oxford: Clarendon Press, 1975, p.727.

⁶⁵⁰Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58; veja-se também José Marques BAPTISTA, “Introdução”, in Maria de Fátima Cunha PIMENTA, (org.), *A Ourivesaria Portuguesa & os seus Mestres*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007, p.3.

⁶⁵¹Artur de Magalhães BASTO, *Os portuenses no Renascimento*, Porto, Pátria, 1931, p.15.

⁶⁵²Vide *idem*, pp.15-16.

⁶⁵³Mas também outras regiões, como o Alto Minho, possui um avultado número de alfaias, tendo a “fama de possuir boa e variada de riqueza de paramentos religiosos. A abundância de conventos, igrejas e capelas, com inúmeras confrarias e irmandades.” – in José Rosa ARAÚJO, “Ourivesaria Sacra do Alto Minho”, in *Ourivesaria Portuguesa: Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº11, Porto, (1950), p.174.

de produção de obras de ouro e prata⁶⁵⁴, ressalvando, que assim como o era, como por exemplo, na pintura, as novidades e a concentração de modelos, era maioritariamente, na capital do reino – “então a mais cosmopolita da Europa”⁶⁵⁵. Posteriormente sim, regulava-se e radicavam-se soluções e modelos artísticos, para todos os outros pontos do país⁶⁵⁶.

Em síntese, o número mais acentuado de oficinas activas, corresponde à primeira metade da centúria (veja-se que na cidade de Lisboa, no ano de 1551, havia cerca de quatrocentos e trinta ourives⁶⁵⁷), pois a segunda metade do século, como já tivemos a oportunidade de mencionar, foi marcada pelas dificuldades económicas entre outros aspectos, que conseqüentemente, levaram à diminuição de oficinas de ourives (o que se prolongará pelo século XVII⁶⁵⁸).

4.1.1. Lisboa

A cidade de Lisboa, representava naquele período, o abrir de “perspectivas seguras para os ourives [de várias partes⁶⁵⁹] que nela vieram estabelecer-se”⁶⁶⁰, muitos foram os estrangeiros que se fixaram na capital, a que “vinha mesmo parar todo o

⁶⁵⁴Vide Robert C. SMITH, *The Art of Portugal: 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968, p.264.

⁶⁵⁵Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.187.

⁶⁵⁶Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.554.

⁶⁵⁷Vide Laurindo COSTA, *Uma Arte Famosa: estudos sobre a famosa arte da ourivesaria e as instituições de Santo Elói, com documentos inéditos, 11 gravuras e 165 fac-similes das punções de marcas oficias que foram usados pelos antigos ‘contrastes’*, Porto, Costa & Companhia Editores, 1920, p.26.

⁶⁵⁸Vide Ana Paulo ABRANTES, Anísio Miguel de Sousa SARAIVA, (coord.), *Momentos de Escrita. 400 Anos de História da Sé e da Cidade de Viseu (1230-1639) – Roteiro*, Viseu, Instituto dos Museus e da Conservação: Museu Grão Vasco, 2008, p.90.

⁶⁵⁹Lisboa representava a “cabeça dos novos mundos dados ao mundo, abria perspectivas seguras para os ourives nacionais” e para os estrangeiros – in João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.102. Como nota Virgílio Correia num dos seus estudos: “durante o primeiro terço de Quinhentos, uma quarta parte dos ourives de Lisboa é constituída por estrangeiros. Em 1513 estavam estabelecidos na capital: 15 espanhóis, de todas as províncias; 2 italianos; 2 franceses; 1 flamengo; 1 alemão.” Mas também, na segunda metade do século XVI, era notável “a presença de numerosos ourives, flamengos, alemães, italianos, franceses e castelhanos” – in Virgílio CORREIA, “Arte: Ciclo Manuelino”, (...), p.472 e pp.558-559.

⁶⁶⁰António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), pp.5-6.

mundo”⁶⁶¹, acabando por contribuir “para a renovação do nosso panorama artístico”⁶⁶². Na capital do reino brotavam “os mais acabados processos técnicos ocidentais e o exotismo estilístico das longínquas paragens do Oriente”⁶⁶³.

Dos mais acabados processos técnicos ocidentais – vindos do Norte da Europa e de Itália – modelos e “novos processos de trabalho”⁶⁶⁴, dispares dos utilizados nas oficinas nacionais⁶⁶⁵, viam-se na nossa capital, concentrados. Por outro lado, as novas expressões artísticas, onde reinava o “estranho, o fantástico, o maravilhoso e o exótico”⁶⁶⁶ provindos das longínquas paragens do Oriente⁶⁶⁷, também.

Maioritariamente os motivos e soluções decorativas, viam-se introduzidos na feitura de obras na cidade de Lisboa, capital do reino, “e como uma vaga, a renovação espalhava-se pelos principais centros de oficinas e ourives do país, como Coimbra, Porto e Guimarães”⁶⁶⁸. Exemplificativa desta situação é a circunstância da introdução dos motivos classicistas típicos do Renascimento italiano. De notar, que na capital, era significativa a presença de ourives oriundos de locais onde estes modelos e soluções já estavam implantados, é natural a sua precoce adopção comparativamente a outros locais

⁶⁶¹Elaine SANCEAU, *O Reinado do Venturoso*, Porto, Livraria Civilização – Editora, 1970, p.207 (trad. Maria Fernanda de Brito).

⁶⁶²João MEDINA, (dir.), *História de Portugal: os descobrimentos: I o mar sem fim*, Lisboa, Clube Internacional do Livro, 1995, p.257; veja-se também Paulo PEREIRA, “Lisboa Manuelina: problemas de conceito”, in *Revista de História da Arte – Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa*, nº2 (2006), pp. 43-55.

⁶⁶³António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), pp.5-6.

⁶⁶⁴AAVV, *Ourivesaria do Norte de Portugal*, Casa do Infante, ARPPA A.I.O.R.N., 1984, p.33; veja-se também Maria José Carvalho e SOUSA, *A arte do ouro*, Póvoa de Lanhoso, Ed. Pelouro da Cultura e Turismo da Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1994, p.10.

⁶⁶⁵Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.552.

⁶⁶⁶Annemarie JORDAN, *A rainha colecionadora – Catarina de Áustria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012, p.68.

⁶⁶⁷Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.103.

⁶⁶⁸Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, in Paulo PEREIRA, (dir. de) *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p.186.

do país. Todavia, paulatinamente, os artistas se espalharam por outras cidades⁶⁶⁹, que foram aderindo, claramente à ideologia classizante, como são os casos das cidades de Coimbra ou Évora⁶⁷⁰.

4.1.2. Coimbra

No caso Coimbra, era, “no século de Quinhentos, um dos mais avançados centros europeus ao nível da cultura artística, e poderemos acrescentar, em consciência, que as artes ocupavam no seu quotidiano um papel tão importante como em qualquer florescente cidade coeva transalpina”⁶⁷¹, esta “cidade particularmente fadada para o desenvolvimento das artes. Mercê de factores sobejamente conhecidos, foi porta aberta para a Europa, por onde entraram as grandes novidades da estética além-fronteiras”⁶⁷². Não deixando de referir que o bispado de Coimbra, com todos os prelados insignes que teve à época, que contribuíram para além de uma feitura de um número avultado de peças⁶⁷³, para a mutação do gosto artístico⁶⁷⁴. Por fim, podemos afirmar, que esta cidade no norte-centro português, correspondeu a um dos maiores e notável⁶⁷⁵ centros de produção, no que concerne à feitura de peças de ourivesaria.⁶⁷⁶

⁶⁶⁹Vide Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.186; veja-se também António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), pp.5-6.

⁶⁷⁰Vide *Inventário do Museu de Évora – Colecção de Ourivesaria*, Évora, Instituto Português de Museus, 1993, p.54.

⁶⁷¹Pedro DIAS, “Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI”, in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento. Actas*, Coimbra, Epartur, 1982, p.124.

⁶⁷²*Idem*, p.97.

⁶⁷³Vide Pedro DIAS, (coord.), *A Escultura de Coimbra: do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p.17.

⁶⁷⁴Vide Pedro VITORINO, *Ourivesaria*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1992, p.8.

⁶⁷⁵Vide Joaquim Martins Teixeira de CARVALHO, *Ourives de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p.6.

⁶⁷⁶Vergílio CORREIA e António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Coimbra*, Vol. II, Academia Nacional das Belas Artes, Lisboa, 1947, p. XXXIII; veja-se também Maria José CANTERA, Vítor SERRÃO, (coord.), *op. cit.*, p.7; e Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.30.

4.1.3. Évora

Direcionamo-nos para Sul, de onde “é conhecida a excelência nos prateiros do século XVI”⁶⁷⁷, e encontramos a cidade de Évora. Dispondo esta de um “notável núcleo de obras”⁶⁷⁸ de todos os âmbitos da criação artística⁶⁷⁹, merecendo destaque aquelas obras de cariz precioso⁶⁸⁰ – seja pelo valor intrínseco do material utilizado, seja pelo seu valor simbólico e espiritual. Neste campo inserem-se as obras de ourivesaria, e muitas foram as peças deste domínio artístico⁶⁸¹, produzidas e identificadas como de “fabrico das oficinas”⁶⁸² daquela cidade alentejana.

Constituindo-se deste modo, durante o Quinhentos português, num dos mais notáveis centros de produção de ourivesaria⁶⁸³, certo é que, “a presença da corte, com o aparato institucional, jurídico e cultural inerente, fez da cidade [de Évora] um centro indiscutível, onde se moldaram, desenvolveram e adaptaram novas ideias e estilos. Daí ter sido Évora um dos principais focos do Humanismo em Portugal”⁶⁸⁴. Por outro lado, a fortíssima presença da Igreja nesta cidade, “através das suas diversas instâncias”⁶⁸⁵, foi

⁶⁷⁷Vide João COUTO, “Alguns Tipos de Porta-Paz nas Coleções do Museu das Janelas Verdes”, in *Boletim do M. N. A. A.*, Vol. 1, nº1, (2ªed.), 1946, p.11; veja-se também Virgílio CORREIA, António Nogueira GONÇALVES, (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, (...), p.29.

⁶⁷⁸Túlio ESPANCA, *Património Artístico do Concelho de Évora*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1957, p.6.

⁶⁷⁹Veja-se por exemplo os grandes centros de produção de pintura que Évora tinha no decorrer do século XVI – in Túlio ESPANCA, *Oficinas e Ciclos de Pintura em Évora no século XVI*, (Separata do *Anais*, II Série, Vol. 25), Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1979, p. 277.

⁶⁸⁰Vide Celestino DAVID, “Évora na História e na Arte – o Templo Romano, a Catedral e a Igreja de S. Francisco”, in *A Arte em Portugal*, nº8, Porto, Edição Marques Abreu, (1930), p.13.

⁶⁸¹Vide Túlio ESPANCA, *Cadernos de História e Arte Eborense – alguns artistas de Évora nos séculos XVI – XVII*, (Separata do *Boletim A Cidade de Évora* nº15-16), Évora, Edições Nazareth, 1948, pp.8-9; veja-se também Túlio ESPANCA, *Évora, Património da Humanidade: Encontro com a cidade*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988, p.9.

⁶⁸²*Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, (...), p.35.

⁶⁸³António Nogueira GONÇALVES, *Roteiro da Ourivesaria – Museu de Évora*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1980, p.7., veja-se também Maria José CANTERA, Vítor SERRÃO, (coord.), *op. cit.*, p.7.

⁶⁸⁴Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *Tesouros de Arte e Devoção*, catálogo de exposição, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2003, p.21.

⁶⁸⁵*Idem*, p.22.

muito importante para esta se tornar num dos grandes centros produtores, sendo que desde cedo, consistiu-se num dos locais privilegiados de “assentamento das ordens religiosas”⁶⁸⁶, e assim o exigia uma produção local para corresponder à encomenda das obras indispensáveis para as celebrações católicas e não só.

Contribuição para a crescente produção nesta cidade Alentejana, foi a elevação a Arcebispado. Pelas palavras de Artur Goulart de Melo Borges, veja-se como esta elevação a Arcebispado, teve influência na produção artística: “teve uma importância enorme e uma correspondente expressão em termos de património artístico, potenciado pelas pingues rendas da vastíssima diocese e pelas figuras de primeiríssimo plano, social e cultural que a regeram entre os primórdios de Quinhentos (e o final do Antigo Regime). O mecenato episcopal, a iniciativa conventual e monástica, bem como a dinâmica do cabido (no seu todo e de alguns dos seus membros) marcaram a cidade com um selo artístico poderoso e multiforme que irradiou para todo o Alentejo. A elevação de Évora à dignidade metropolitana em 1540, veio consagrar a especial ligação da casa real a esta cidade, foco da ordenação eclesiástica de toda a parte sul do reino”⁶⁸⁷.

4.1.4. Guimarães

Regressando ao Norte, também na cidade de Guimarães, durante a Época Moderna portuguesa, foi substancial, a feitura de obras de ourivesaria⁶⁸⁸, “resultantes de encomendas pontuais ou integradas em profundos projectos decorativos”⁶⁸⁹. Particularmente aquelas destinadas ao culto⁶⁹⁰ (felizmente muitas são as igrejas da cidade vimaranense que ainda conservam obras⁶⁹¹ que atestam a brilhante produção local),

⁶⁸⁶Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.22.

⁶⁸⁷*Idem.*

⁶⁸⁸Veja-se relativamente aos núcleos de produção artística mais relevantes na cidade de Guimarães durante a Época Moderna in <https://www.cm-guimaraes.pt/pages/248> [consultado a 8 de Maio de 2020].

⁶⁸⁹António José de OLIVEIRA, *Clientelas e Artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. I, Porto, 2011, p.501.

⁶⁹⁰*Vide* João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.102; veja-se também António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), p.5.

⁶⁹¹*Vide* Albrecht HAUPT, *A Arquitetura da Renascença em Portugal*, Lisboa, J. Rodrigues & Livreiros – Editores, 1910, p.49.

tornando-a assim, um dos significativos centros produtores⁶⁹². As obras assumiram “o aparato luxuoso e o requinte técnico de uma arte de prestígio, que encontrava nos círculos artísticos da vila [Guimarães] a mais competente mão-de-obra”⁶⁹³. Muitas são as referências documentais, que mencionam os ourives, que pela antiga vila (hoje cidade) de Guimarães, passaram⁶⁹⁴.

Terminamos com as palavras, ainda pertinentes, de Vilhena Barbosa relativamente à atribuição da produção da custódia do Museu de Alberto Sampaio, ao centro de Guimarães: “algumas peças de prata, (...) de um trabalho perfeito e delicadíssimo, feitas em Guimarães no século XVI, do que há boas provas, levam-nos a crer, que a custódia de que tratámos foi fabricada n’aquella industriosa povoação”⁶⁹⁵.

⁶⁹²Nuno Vassallo e SILVA, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, (...), p.30; veja-se também Pedro VITORINO, *op.cit.*, p.3 e 7.

⁶⁹³Vítor Serrão, “Guimarães na diáspora renascentista”, in FERNANDES, Isabel Maria, (coord. de), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal Guimarães, Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2000, p.47; veja-se também Vítor SERRÃO, “a arte”, in Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2001, p.11.

⁶⁹⁴Veja-se a obra de Manuela de Alcântara Santos, em que são dados vários exemplos de ourives vimaranenses ao longo dos séculos – in Manuela de Alcântara SANTOS, *Ourives de Guimarães ao serviço de Deus e dos Homens*, Guimarães, Instituto dos Museus e da Conservação: Museu de Alberto Sampaio, 2009, p.9; veja-se também Sousa VITERBO, “Artistas e artífices de Guimarães. Noticiário documental”, in *Revista de Guimarães*, nº 13 (4), (Out./Dez. 1896), pp. 175-189.

⁶⁹⁵Inácio Vilhena BARBOSA, “[Custodia rica da Collegiada de Guimarães]”, in *Archivo Pittoresco*, Tomo IV, Typ. de Castro & Irmão, (1861), p.42.

4.2. Casos de Estudo: tipologias, características dos vários estilos, hibridismos e influências

No vasto leque das alaias dedicadas ao culto religioso, incluem-se as custódias, estas como sendo, uma das alaias mais venerada e apreciada na Igreja Católica, seguidamente do cálice⁶⁹⁶. Portugal é herdeiro de muitas custódias do período que vimos estudando, certo é que, “algumas delas modificadas mais tarde [por certo, que muitas obras se viram modificadas pela necessidade de restauro, relacionada ao uso ou ainda possivelmente, para lhes conferir maior utilidade. No entanto, de uma forma geral, o novo artista encarregue desta função, empregava “o estilo do seu tempo sem atender ao primitivo do objecto”⁶⁹⁷] outras compostas de elementos pertencentes a épocas díspares”⁶⁹⁸.

Posto isto, cabe-nos neste presente sub-capítulo, alicerçado num estudo aprofundado de várias custódias, produzidas em contexto português, no decorrer do século XVI, que elegemos como casos de estudo, nomear as tipologias usadas nesse período cronológico, assim como as várias características dos diversos estilos artísticos da época – do Gótico, do Manuelino e do Renascimento –, elencando aquelas que são particulares de cada um e as comuns nos vários casos, ainda possíveis e/ou prováveis influências (que já vimos mencionando ao longo do presente trabalho) e por fim alguns simbolismos que podem estar ligados a determinados elementos decorativos, utilizados em cada um deles.

4.2.1. Tipologias

Começando pelas tipologias utilizadas na feitura das obras, ressalvando que nomearemos aqui, somente as utilizadas ao longo do século XVI, destacam-se as custódias de tipo arquitectónico, o que é compreensível, pois como sabemos, na centúria de Quinhentos, a generalidade das obras tinha por base o discurso arquitectónico, este

⁶⁹⁶Vide Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Vendas Novas: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.46.

⁶⁹⁷Gabriel PEREIRA, *Estudos diversos (arqueologia, história, arte, etnografia)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p.255.

⁶⁹⁸João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.38.

sempre entendido como sendo ordenador do espaço e claramente dignificante do culto católico.

As custódias de tipo arquitectónico terão surgido no século XV, derivando “dos tabernáculos arquitectónicos do Gótico”⁶⁹⁹, todavia é no século XVI que estas alcançam todo o protagonismo e “esplendor arquitectónico”⁷⁰⁰, sendo que acompanhavam as novas soluções artísticas e linguagens decorativas que emergiam.

Em Portugal, assistimos na feitura das custódias à predileção daquelas que seguiam as estruturas arquitectónicas, adaptando-se progressivamente, “às novas linguagens decorativas”⁷⁰¹. Os ourives, seguiram os mais variados estilos da expressão estética da arquitectura⁷⁰², havendo, quase sempre que uma subordinação, aquelas que eram as estruturas arquitectónicas utilizadas nos edifícios⁷⁰³, estando por isso, muitas das obras de ourivesaria de carácter arquitectónico, em conformidade com as formas e cânones da arquitectura praticada na época⁷⁰⁴.

Posto isto, nesta “grande” tipologia denominada de tipo arquitectónico, podemos considerar que se inserem algumas variantes (ou sub-tipologias). Nomeadamente, as custódias que apelidaremos de inspiração/influência/forma nórdica, ao “feitio esguio destas custódias, de inspiração nórdica”⁷⁰⁵, temos para contrastar aquelas que morfologicamente seguem a forma de templete (no caso de influência clássica e não medieval). Por fim não obedecendo necessariamente à influência da arquitectura,

⁶⁹⁹Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *op. cit.*, p.191 [tradução nossa].

⁷⁰⁰*Idem.*

⁷⁰¹Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Vendas Novas: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.46.

⁷⁰²*Vide* Ramalho ORTIGÃO, *op. cit.*, pp.142-143.

⁷⁰³*Vide* João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.169.

⁷⁰⁴*Vide* Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.381.

⁷⁰⁵João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.38.

aparecem-nos aquelas ditas de tipo conimbricense⁷⁰⁶, que nada mais são, que um tipo de custódia com nome qualitativo que se insere naquelas de hostiário circular⁷⁰⁷.

Por último, não podemos deixar de citar, os apelidados cálice-custódia ou custódia-cálice. Solução que se vê desenvolvida na segunda metade do século XVI, com um considerável número deste tipo em Portugal (e noutros países europeus, como Espanha, França e/ou Itália⁷⁰⁸). O seu uso generalizou-se no nosso País no fim do Quinhentos, mas a adesão irrevogável, nota-se no século XVII⁷⁰⁹, particularmente por parte das igrejas ditas provinciais⁷¹⁰, onde os recursos como sabemos não abundavam.

Posto isto, iniciemos a nossa abordagem, pelas custódias que consideramos de influência / forma nórdica, aquelas que foram as grandes protagonistas, “até meados do século XVI, sendo depois substituídas por aquelas em forma de templete”⁷¹¹. Este tipo de alfaias segue a linha estruturante de “base larga polilobada, haste subdividida por nó, e um hostiário (...) circular, rematado por um minucioso baldaquino sustido lateralmente por pilastras”⁷¹². Neste núcleo destacam-se, a custódia dita de Belém (*vide* FOTOGRAFIA 5), que não nos cabe aqui estudar aprofundadamente, porque outros autores já o fizeram⁷¹³, mas é certo, que representa, uma das nossas obras de ourivesaria mais ilustres a utilizar esta tipologia, e que indubitavelmente, influenciou outras

⁷⁰⁶As custódias de tipo conimbricense, apelidadas pelo professor António N. Gonçalves em vários dos seus estudos, e qual o nos pareceu oportuno manter.

⁷⁰⁷*Vide* António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, in *Ourivesaria Portuguesa: Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº11, Porto, (1950), p.166.

⁷⁰⁸*Vide* Miguel SOROMENHO, “A arquitetura enquanto autoridade”, (...), p.161.

⁷⁰⁹*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁷¹⁰*Vide* Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III (...), p.372.

⁷¹¹Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.555.

⁷¹²*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁷¹³Entre outras obras que se depararam sobre esta belíssima obra de arte da ourivesaria portuguesa, das mais completas, destaca-se a obra que contou com a coordenação de Luísa Penalva e Leonor d’Orey designada *A Custódia de Belém: 500 anos – vide* Maria Leonor d’ OREY, Luísa PENALVA, (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.

produções. Importa expor, só em forma de conclusão, uma das várias particularidades desta, nomeadamente a aplicação de um viril vertical “tipicamente ibérico”⁷¹⁴. Esta solução, pouco usual nas custódias para expor o Santíssimo Sacramento, verifica-se sim frequentemente, naquelas designadas custódias-relicário, para exemplo veja-se o exemplar hoje exposto no museu de São Roque em Lisboa (*vide* FOTOGRAFIA 9), em que se vê utilizada para preservar e expor a relíquia (no caso o Santo Lenho), um viril vertical em cristal de rocha⁷¹⁵, forma esta que “retoma precisamente à dos relicários de cilindro vertical”⁷¹⁶, medievais⁷¹⁷ utilizados um pouco por toda a Europa. Forma esta de viril vertical, que começa por ser utilizada no século XV e ainda se reconhece empregue até meados do século XVI. É interessante ressaltar, que esta estrutura se conhece bastante utilizada por toda a Europa, principalmente pelos ditos países nórdicos, mas em Portugal não nos chegaram até hoje, muitos exemplares. Na Alemanha, reconhecem-se bastantes peças que o atesta, exemplo disso, é a custódia-relicário de S. Sebastião, da autoria de Werner Korff, concluída ainda no Quatrocentos alemão, no ano de 1484⁷¹⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 10). De ressaltar, se dúvidas houvesse da influência da arte alemã e de todas as suas soluções formais e decorativas, na feitura das obras de ourivesaria, naquela que designamos de arte de estilo manuelino⁷¹⁹ (e principalmente na nossa custódia de Belém), basta observar-se obras da mesma época, estas certamente falam por si.

⁷¹⁴Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino”, (...), p.182.

⁷¹⁵*Vide* Elvira BRANDÃO, Nuno Vassallo e SILVA, (coord.), *Ourivesaria e Iluminura: século XIV ao século XX*, Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia, 1998, p.41; veja-se também Elvira BRANDÃO, Nuno Vassallo e SILVA, (coord.), *Esplendor e Devoção: os relicários de S. Roque*, Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia, 1998, p.110; e a dissertação de mestrado de Marta Isabel Romão SALOIO, *Os Relicários em Portugal e no Mundo Português entre os Séculos XVI e XVIII. Um Estudo Introdutório*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016, pp.71-72.

⁷¹⁶Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.37.

⁷¹⁷*Vide* Maria Helena OLIVEIRA, Teresa Freitas MORNA, (coord.), *Museu de São Roque – Roteiro*, Lisboa, Museu de São Roque: Santa Casa da Misericórdia, 2015, p.40.

⁷¹⁸*Vide Handbook of the Cleveland Museum of Art/1978*, Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art, 1978, p.79; veja-se também as informações disponibilizadas no website do museu detentor da obra – in <https://www.clevelandart.org/art/1931.65> [consultado a 5 de Junho de 2020].

⁷¹⁹*Vide* Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.16; veja-se também Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.157.

Mas não só pelos nórdicos foi utilizado este tipo de viril vertical, para o exemplificar, expomos uma custódia de produção suíça. Nomeadamente a *custódia Hüglin*, atribuída a sua feitura a Simon Nachbuch, com o ano da sua produção a rondar 1502 (*vide* FOTOGRAFIA 11)⁷²⁰. Confirma o que acima expusemos, ou seja, a utilização ainda no decorrer do século XVI, desta solução.

Certo é, e como acima tivemos a oportunidade de referir, a utilização comum e generalizada⁷²¹ para a exposição da santíssima partícula, neste tipo de custódias de influência / forma nórdica, é a de um hostiário circular, normalmente rematado por um baldaquino, aos cânones góticos, ladeado por botaréus⁷²². Esta forma de apresentação do hostiário vê-se efectivamente generalizada, depois do ano de 1520, figurando assim, um “viril de forma circular ou mesmo elíptica, dotado de um vidro à frente e de outro atrás – dispositivo que, por permitir a visualização mais eficaz e perfeita da hóstia, passou a ser preferido nas encomendas dirigidas aos mestres do ouro e da prata”⁷²³. Este tipo de “caixa” com um vidro de cada lado para resguardar a sagrada partícula, podemos observar em todas as custódias, não só as de influência nórdica, mas também nas que adoptam a

⁷²⁰*Vide* Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.33; veja-se também as informações disponibilizadas no website do museu detentor da obra – in <https://www.hmb.ch/en/museums/objects-in-the-collection/details/s/the-hueglin-monstrance-from-the-treasury-of-basle-munster/> [consultado a 5 de Junho de 2020].

⁷²¹Não poderíamos deixar de referir que a dita custódia de Belém no século XVII foi brutalmente modificada e “interposto um hostiário circular” deste tipo, que vinha substituir o viril primitivo. À parte se esta modificação tinha o intuito de trazer uma maior funcionalidade à peça ou a observação mais clara do santíssimo, acima te tudo mostrou uma enorme “atrocidade cometida por mão inepta (...) que tem sempre falta de gosto” (*vide* o DESENHO 1 da autoria da Rainha Dona Amélia). Certo é, que a custódia, ficava assim em conformidade com a solução generalizada (até ser alvo de uma intervenção no século XIX para voltar à sua forma original – várias foram as personagens que marcam os estudos da arte em Portugal como Ramalho Ortigão, Joaquim de Vasconcelos ou Rodrigo Vicente de Almeida, entre outros, teceram duras críticas que certamente influenciaram a decisão do restauro – e mantendo-se assim até aos dias de hoje). Veja-se: Laurindo COSTA, *Artistas Portugueses*, (...), p.44.; António Manuel GONÇALVES, *A custódia de Belém*, (Separata da Revista *Panorama*, 3ª série, nº11), [s.n.], Lisboa, 1958, [p.10].

⁷²²*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁷²³José António FALCÃO, (coord.), *op. cit.*, p.92.

forma de um templete, seja as de tipo conimbricense e por fim nas designadas custódias-cálice.

Desta feita, as custódias que são de influência da forma nórdica, que nomeamos como casos de estudo, são a custódia de prata dourada do tesouro da Sé de Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 12). Esta segue o tipo de custódias nórdicas, inspiradas seguramente por aquela dita de Belém, apresentando assim, uma “base polilobada, na haste subdividida por um nó, no género de baldaquino”⁷²⁴ ostenta a forma comum de um hostiário “com uma expressão circular”⁷²⁵. Também a importante custódia, hoje no Museu de Alberto de Sampaio, proveniente da antiga Colegiada da Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães (*vide* FOTOGRAFIA 13), se insere nesta tipologia. Esta exemplifica na perfeição, “o gosto dos encomendadores e dos ourives do tempo. Apresenta uma notável elaboração do ponto de vista técnico, com uma profusa desmaterialização da prata através dos rendilhados típicos do período manuelino”⁷²⁶, obedecendo aquele cânone de “base larga polilobada [aspecto importante visto que concede uma maior estabilidade a qualquer obra⁷²⁷ que siga esta tipologia], haste subdividida por nó, e um hostiário (...) de [feição circular”⁷²⁸” encimado um baldaquino sustentado por botaréus⁷²⁹. Mas no que a composição desta obra surpreende, é nos seus motivos e estilos artísticos, que mais à frente se dará o devido destaque.

Finalmente, inserindo-se também nesta tipologia, merece menção a custódia pertencente à igreja paroquial do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 14). Desde a sua base polilobada, ao hostiário de feição circular, até ao par de pilaretes que sustentam o baldaquino que a encima⁷³⁰. No entanto, muitas outras custódias, que não integram o nosso estudo, obedecem a esta tipologia que se vê influenciada pela arte nórdica, seja

⁷²⁴*Inventário do Museu de Évora - Coleção de Ourivesaria*, (...), p. 56.

⁷²⁵*Idem*.

⁷²⁶Pedro DIAS, (coord.), *Manuelino: À Descoberta da Arte do Tempo de D. Manuel I*, (...), p.151.

⁷²⁷*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, (...), p.94.

⁷²⁸Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo GRAÇA, (coord.), *Angolorum; Anjos em Portugal*, Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, 2012, p.237.

⁷²⁹*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁷³⁰*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, Porto, Paisagem Editora, 1984, p.146.

aquela da Sé do Porto⁷³¹ (*vide* FOTOGRAFIA 15), seja a obra proveniente da Igreja da N^a S^a da Pena, que outrora pertenceu à Academia de Belas Artes de Lisboa⁷³² hoje em exposição permanente no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa⁷³³ (*vide* FOTOGRAFIA 16).

Variante das custódias de tipo arquitectónico, são as custódias templete ou *tempietto*⁷³⁴. Inserem-se aqui, aquelas custódias, que se distinguem por se subordinarem às formas influenciadas pela arquitectura dita clássica. Destacam-se no século XVI algumas obras de ourivesaria que integram este núcleo, evidenciando assim, que houve uma receptividade por parte dos nossos ourives, deste tipo de formas⁷³⁵, principalmente na feitura das obras na segunda metade do Quinhentos. Talvez o tenha permitido, “a autonomia crescente do classicismo”⁷³⁶ que culminará na feitura e difusão⁷³⁷ de

⁷³¹Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.109; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.38; e a descrição desta custódia, “*das mais bellas que o paiz possui*” – in Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [pp.10-11].

⁷³²“*Problema que se coloca sobre esta peça é o da sua proveniência. Quando a custódia figurou na Exposição de Arte Ornamental (1882), na sala M, n.º 68 (ilust. n.º 68) pertencia à Academia Real de Bellas Artes de Lisboa, não sendo indicada sua primitiva proveniência. Os ficheiros do MNAA dão-no porém como tendo pertencido originalmente à Igreja da Pena de Lisboa, dado que tem sido comumente aceite por toda a historiografia que tratou a peça.*” – in *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga – Coleção de Ourivesaria: do Românico ao Manuelino*, 1^o Vol., Lisboa, Instituto Português de Museus, 1995, pp.116-118.

⁷³³Veja-se a descrição desta custódia – in *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.8; veja-se o *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga – Coleção de Ourivesaria: do Românico ao Manuelino*, (...), pp.116-119; e ainda as informações sobre a obra presentes na sua ficha de inventário publicada pelo Matriz Net <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246521> [consultada a 5 de Junho de 2020].

⁷³⁴Entenda-se por *tempietto*, aqueles edificios contruídos no Renascimento italiano, nos quais as novas formas, remontam e visam assemelhar-se aquelas obras da áurea arquitectura clássica. E claro, que influenciaram as obras de ourivesaria que seguem esta linha arquitectónica – *vide* Peter BURKE, *O Renascimento*, Lisboa, Edições texto & grafia, 2014, p.19, (1^a edição 2008), (trad. Rita Canas Mendes).

⁷³⁵Vide Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008, p.62.

⁷³⁶*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁷³⁷Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

“custódias e relicários renascentistas, em forma de templete, com pilastras, balaústres ou colunas clássicas suportando um entablamento rematado de cúpula hemisférica”⁷³⁸. Passava assim, o enquadramento do hostiário “a ter a forma de edículas com balaústres rematadas por um templete”⁷³⁹, em vez daqueles baldaquinos medievais com arcos cruzados ogivais⁷⁴⁰.

Uma análise dos inventários permite constatar que muitas são as custódias que obedecem a este tipo, onde os ostensórios armam verdadeiros “templetes, sobrepujados de cúpulas ou doceletes em andares”⁷⁴¹. Nos casos de estudo que selecionamos seguem esta variante, a custódia da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra (*vide* FOTOGRAFIA 17), onde o seu hostiário circular se vê rodeado por um “templete de colunas”⁷⁴². Esta obra ostenta uma “aparatoso edícula poligonal cujo entablamento é rematado por um templete porticado de dois andares, sustido por aletas contracurvadas”⁷⁴³, ao gosto de uma Renascença tardia⁷⁴⁴, ou já para aquela “tendência decorativa maneirista, subvertendo os preceitos de rigor e sobriedade classicistas”⁷⁴⁵. Também ao distrito de Coimbra, pertence a pequena localidade de Covões, que conserva na sua igreja, uma belíssima custódia para a exposição do santíssimo (*vide* FOTOGRAFIA 18), que partilha muitas analogias com a obra de Santa Clara-a-Nova. Esta note-se, formada por um templete de colonelos clássicos, cujo entablamento é rematado por um tipo de lanternim de dois andares⁷⁴⁶.

⁷³⁸*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁷³⁹Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), pp.381-382.

⁷⁴⁰*Vide* Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.48.

⁷⁴¹Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.560.

⁷⁴²Virgílio CORREIA, António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. II, (...), p.85.

⁷⁴³*Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, (...), p.57.

⁷⁴⁴José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.34.

⁷⁴⁵*Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, (...), p.57.

⁷⁴⁶Virgílio CORREIA, António Nogueira GONÇALVES, (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, (...), p.34.

Já na cidade de Évora, que como anteriormente tivemos a oportunidade de mencionar, distinguiu-se por ser um centro produtor no Quinhentos português, de obras nos mais variados metais nobres⁷⁴⁷, notáveis pela sua “ostentação e delicadeza, primor e minúcia”⁷⁴⁸. Pertencem ao património desta zona além Tejo, “elegantes peças quinhentistas”⁷⁴⁹, e não nos parece descabido nomear a integrar esse acervo, a custódia que hoje integra o museu de arte sacra da Sé Catedral de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 19). Esta enquadra-se no núcleo das de tipo *tempietto*⁷⁵⁰, traduzindo “com mestria o aparato das custódias arquitectónicas de tradição meridional em que uma equilibrada composição arquitectónica se alia a uma ornamentação de cariz clássico”⁷⁵¹. Figura na parte superior da custódia, um hostiário em forma de templete em que a base apresenta uma forma octogonal⁷⁵², quase que reproduzindo, a base onde assenta toda a composição⁷⁵³. Atrás referimos que as custódias deste tipo se vêem muito influenciadas pela linguagem da arquitectura clássica. Desta custódia destacaríamos a parte superior, rematada por uma arquivada, ostentando no centro um querubim, onde “assenta um frontão semicircular, cujas faces lembram uma vieira num trabalho muito estilizado”⁷⁵⁴. Esta semi-cúpula em concha, apesar de muito estilizada é certo, remonta para aqueles edifícios característicos do Renascimento italiano, em que era comum a utilização deste tipo de elemento decorativo⁷⁵⁵.

Assemelha-se a esta peça, outra custódia, com a provável feitura na mesma oficina, referimo-nos à custódia da igreja matriz de S. Salvador das Alcáçovas (*vide* FOTOGRAFIA 20). Veja-se que a dita alfaia está tem cronografada a data da sua feitura,

⁷⁴⁷António Nogueira GONÇALVES, *Roteiro da Ourivesaria – Museu de Évora*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1980, p.7.

⁷⁴⁸Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.23.

⁷⁴⁹António Nogueira GONÇALVES, *Roteiro da Ourivesaria – Museu de Évora*, (...), p.7.

⁷⁵⁰*Vide* Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

⁷⁵¹*Idem.*

⁷⁵²*Vide* Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), (...), p.41.

⁷⁵³Veja-se a ficha de inventário publicada pela Fundação Eugénio de Almeida, responsável pelas fichas do museu onde se encontra a custódia – Susana Tavares NOGUEIRA, *Custódia*, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

⁷⁵⁴Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

⁷⁵⁵*Vide* Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.106.

1560⁷⁵⁶ (é um dos factos interessantes da presente custódia, visto que se encontra datada, “dado de inegável interesse na perspectiva da história da ourivesaria portuguesa”⁷⁵⁷, e como sabemos infelizmente escassas são as obras, principalmente deste século que tem esta característica). Corresponde de igual forma a um belíssimo exemplo das custódias *tempietto*⁷⁵⁸, destacando-se por toda a sua “qualidade artística e cuidada execução”⁷⁵⁹, que como sabemos, escasseava em muitas das obras.

Importa referir, que esta solução em templete também se vê muito empregue, numa outra tipologia de objectos de devoção, nomeadamente nos Porta-Paz⁷⁶⁰. Para o atestar, temos o exemplo do Porta-Paz, e já que falamos da cidade de Évora, vejamos aquele proveniente de um Convento de Évora – cidade que a partir da década de 1530 mostrava todo um “fascínio pela decoração clássica”⁷⁶¹ – e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga⁷⁶² (*vide* FOTOGRAFIA 21). Este apresenta igualmente uma clareza a nível do desenho⁷⁶³, definindo aquela forma de templete de clara índole renascentista⁷⁶⁴ (interessante que esta obra tem inscrita a sua data de execução – 1534⁷⁶⁵ – no tardo doz pode observar-se uma cartela que apresenta a data⁷⁶⁶ assim como a custódia que anteriormente nomeamos). A questão que se impõe é, será que este Porta-Paz e a outra custódia, que também se vê cronografada, pertencem ao mesmo ourives, ou pelo menos à mesma

⁷⁵⁶Vide Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

⁷⁵⁷Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

⁷⁵⁸*Idem.*

⁷⁵⁹*Idem.*

⁷⁶⁰Porta-Paz: “*Placa de pequenas dimensões e com iconografia religiosa (Crucificação, Presépio, Sagrada Família, etc.) que é beijada, em sinal de paz, pelos fiéis e, eventualmente, pelo celebrante. O porta-paz é, geralmente, em metal e tem, no reverso, uma pega, a qual pode servir de pé para o expor verticalmente*” – in Natália Correia GUEDES, (coord.), *op. cit.*, p.107.

⁷⁶¹Maria de Lurdes CRAVEIRO, “A arquitetura enquanto ordem”, (...), p.143.

⁷⁶²*Vide idem.*

⁷⁶³Vide Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.231].

⁷⁶⁴Vide João COUTO, *Alguns Tipos de Porta-Paz nas Coleções do Museu das Janelas Verdes*, (Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. 1, nº1), Lisboa, 1946, p.10.

⁷⁶⁵Vide João COUTO, António GONÇALVES, *op. cit.*, p.124.

⁷⁶⁶Vide Maria de Lurdes CRAVEIRO, “A arquitetura enquanto ordem”, (...), p.143.

oficina? Dado inegável, é que esta característica não era comum, o que nos leva a refletir e a pôr a hipótese de pertencerem à mesma oficina.

Passemos para aquelas custódias de tipo conimbricense. Correspondem a um tipo de custódia “de hostiário liberto de edículas”⁷⁶⁷, que tivera surgido “no século XVI na região coimbrã”⁷⁶⁸. Esta solução apesar de emergir durante esta centúria, “representou uma variante regional cujo uso se prolongou no século XVII”⁷⁶⁹. Posto isto, as custódias deste modelo, possuem “um simples hostiário circular desprovido de caixas rectangulares ou de estruturas poligonais dos templetos, e a sua especificidade regional e estrutural levou [António Nogueira] Gonçalves a qualificá-las de “conimbricenses”⁷⁷⁰.

Se o termo é da responsabilidade do professor António Nogueira Gonçalves, e o mantivemos, nada melhor que as suas palavras para o descrever: “nos séculos XVI e XVII espalhou-se pela região do Mondego um tipo modesto de custódias, destinado às igrejas de pequenos recursos. Não lhe é propriamente privativo, chamamos-lhe conimbricense, posto que não seja mais do que uma variante dum tipo generalizado”⁷⁷¹. Como o mesmo autor, afirma, conhecemos aquelas de tipo de hostiário circular⁷⁷², para o exemplificar observe-se a custódia da igreja matriz do Redondo em Évora (*vide* FOTOGRAFIA 22), a custódia da igreja da Serra de Água no Funchal (*vide* FOTOGRAFIA 23) ou a custódia da igreja paroquial de Foz de Arouce na localidade da Lousã, esta que integra o nosso estudo (*vide* FOTOGRAFIA 24). Importa aludir, que este tipo de custódias (muitas vezes

⁷⁶⁷“Esta extrema simplificação das edículas, reduzidas a um mero apontamento dos hostiários arquitecturais, justifica-se pela discrepância económica das dioceses, sendo esta solução modesta destinada às congregações rurais, mais pobres. A prosperidade e opulência do século XVIII levaram à sua transformação, sendo actualmente raras as custódias deste tipo outrora generalizado que remontava, inclusivamente, à primeira metade do século XVI” – in *Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

⁷⁶⁸*Idem*.

⁷⁶⁹*Inventário do Museu de Évora – Colecção de Ourivesaria*, (...), p.58.

⁷⁷⁰*Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

⁷⁷¹António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.164; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...) p.150.

⁷⁷²António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.166.

associado a uma desprovida ornamentação) se notou, muito utilizado naquelas igrejas humildes⁷⁷³, onde os recursos não eram consideráveis.

Assim aquelas custódias que se acrescenta “o qualitativo de conimbricense”⁷⁷⁴, está visto, “não é mais do que a simplificação dos tipos aparatosos, reduzidos aos elementos essenciais: a base, a haste a caixa para encerrar a lúnula de amparo da hóstia. A parte aparatosa do mostruário limitou-se a essa caixa circular do hostiário, completada de ornatos salientes mas só naquela quantidade e extensão que pareciam suficientes para se obter um conveniente efeito de peça. Dentro deste esquema mínimo, destinado ao menor emprego de metal precioso, a custódia enriqueceu-se ou reduziu-se de decoração conforme o exigiam os reduzidos orçamentos das fábricas das igrejas, das confrarias ou dos particulares-oferantes. Exemplares modestos, deveriam ostentar-se habitualmente nas montras dos ourives fabricantes e revendedores, e ter-se espalhado abundantemente. As igrejas rurais sempre foram pobres. Essa mesma modéstia de peças e o seu mais fácil desgaste seria causa da sua substituição nos tempos posteriores, principalmente quando vieram os tipos das glórias solares do setecentismo”⁷⁷⁵.

Ao observarmos os inventários podemos constatar que muitas são as custódias que com estas características, ainda hoje subsistem em várias paróquias coimbrãs. Dito isto, aquelas que nomeamos como casos de estudo e que integram este núcleo são: a custódia da igreja paroquial de Verride de Montemor-o-Velho (*vide* FOTOGRAFIA 25), peça inegável de execução no tempo do Renascimento em Coimbra⁷⁷⁶, apresenta a solução de hostiário circular, numa decoração muito simples e estilizada. Interessante que esta alfaia, apesar de pertencer a esta tipologia, que muitas vezes a decoração se vê reduzida e maioritariamente a utilizar aquelas soluções ditas clássicas, inclui ainda elementos arcaicos que obedecem a cânones do Gótico⁷⁷⁷. Esta peça, que muito se

⁷⁷³Vide Virgílio CORREIA, António N. GONÇALVES, (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, (...), p.113.

⁷⁷⁴António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.166.

⁷⁷⁵*Idem*; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), pp.151-152.

⁷⁷⁶Vide *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.164.

⁷⁷⁷Vide *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30; veja-se também Virgílio CORREIA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. IV, (...), p.155.

assemelha a uma outra que se encontra hoje exposta no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra⁷⁷⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 26). O que nos permite mais uma vez afirmar e concluir, que o número deste tipo de custódias de hostiário circular, e aquelas ditas de tipo conimbricense, fosse muito elevado. Se por um lado utilizava pouca matéria prima, seja pelas dimensões reduzidas de todas as que integram este núcleo, ou seja do material precioso para a sua feitura, por outro o fácil desenho para a sua construção que as caracteriza, quase que despojados de ornamentos, facilitava a sua execução e difusão.

Por último, os cálice-custódia ou custódia-cálice, previamente dissemos que esta que se vê desenvolvida na segunda metade do século XVI, com um considerável número deste tipo em Portugal⁷⁷⁹, mas também são notórios os exemplares que obedecem a esta estrutura, noutros países europeus, como em Espanha, França ou Itália⁷⁸⁰.

Do ponto de vista morfológico vê-se adoptado de forma genérica, “elementos compositivos de inspiração arquitectónica [sejam eles de influência gótica, sejam de influência clássica], sobretudo na zona da custódia”⁷⁸¹. Dos presentes casos de estudo inserem-se nesta tipologia, a custódia-cálice que pertenceu à Igreja Matriz da Tábua (hoje infelizmente desconhecido o seu paredeiro – *vide* FOTOGRAFIA 27). A sua feitura, pelas características que apresenta, rondava a segunda metade do século XVI, representando aquela solução comum⁷⁸².

De produção eborense ou lisbonense obedecendo a este tipo, pedimos que se observe a designada custódia-cálice, que a execução rondará a primeira metade do século

⁷⁷⁸*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.154; veja-se também a descrição da referida custódia in *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.80.

⁷⁷⁹Vejam-se alguns exemplares expostos no Museu Nacional de Arte Antiga publicados in Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, pp.159-160.

⁷⁸⁰*Vide idem*, p.161.

⁷⁸¹Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.161.

⁷⁸²*Vide* Virgílio CORREIA, António N. GONÇALVES, (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, (...), p.235; veja-se também *Igreja Matriz de Tábua* in Infopédia, Porto, Porto Editora, 2003-2020. Publicado: [https://www.infopedia.pt/\\$igreja-matriz-de-tabua](https://www.infopedia.pt/$igreja-matriz-de-tabua) [consultado a 25 de outubro de 2019]. Apenas se nomeará a dita custódia no tópico das tipologias, pois infelizmente o paredeiro da mesma não é conhecido, e afigura-se-nos inviável efectuar uma sua observação analítica baseando-nos numa única imagem.

XVI, pertencendo a sua feitura a época da vida de D. Afonso de Portugal (1440-1522)⁷⁸³ (*vide* FOTOGRAFIA 28). É a típica obra de ourivesaria do século XVI, onde a estrutura, e principalmente a parte da custódia propriamente dita, obedece a cânones de origem medieval⁷⁸⁴, no entanto já com pontuais soluções decorativas renascentistas⁷⁸⁵. Por último, também de produção eborense, temos a custódia-cálice da igreja matriz de Viana do Alentejo (*vide* FOTOGRAFIA 29). Esta obra é completamente díspar da anterior indicada, representando a mudança que se acentuou, no fim da centúria e início da seguinte, onde irá dominar o Maneirismo. Esta apresenta afinidades com muitas outras custódias, a esse estilo do final do Renascimento clássico⁷⁸⁶, em que domina, tanto na sua estrutura, como nos ornamentos decorativos, as formas e cânones clássicos puros. Veja-se um exemplo, designadamente, a alfaia proveniente do extinto mosteiro do Bom Jesus de Viana do Alentejo (“era a custódia rica, perfumada e do S. Sacramento, das jerónimas da vila”⁷⁸⁷), hoje no Convento de S. Francisco da mesma vila⁷⁸⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 30). A sua produção tal como a anterior situa-se entre os finais do século XVI, e entre o primeiro terço do século XVII, pois como se pode observar, apresenta já a rodear o

⁷⁸³*Vide Évora Cidade-Museu: Resumido Inventário de seus Monumentos*, Évora, Comissão de Turismo de Évora, 1946, p.16; veja-se também *Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, (...), p.56; veja-se ainda Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), (...), p.41; veja-se também Gabriel PEREIRA, *op. cit.*, p.254 e veja-se também a ficha de inventário publicada pela Fundação Eugénio de Almeida, responsável pelas fichas do museu onde se encontra a custódia-cálice – Paulo VALENTE, *Custódia-cálice*, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

⁷⁸⁴*Vide Inventário do Museu de Évora - Coleção de Ourivesaria*, Évora, Instituto Português de Museus, 1993, p.56.

⁷⁸⁵*Vide idem*; veja-se também *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.26; e *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, catálogo ilustrado, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p.11.

⁷⁸⁶*Vide* Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX, (...), p.425.

⁷⁸⁷*Idem*, p.438.

⁷⁸⁸Esta que é proveniente do mosteiro da Jerónimas de Viana do Alentejo, nomeadamente o Mosteiro do Bom Jesus de Viana do Alentejo, “único mosteiro de monjas jerónimas no território português (...) foi extinto em 1902, com a morte da última religiosa.” – in João Luís FONTES, Joaquim Bastos SERRA, Maria Filomena ANDRADE, *Inventário dos Fundos Monásticos-Conventuais da Biblioteca Pública de Évora*, Lisboa, Publicações Colibri: CIDEHUS-UE, 2010, p.126; veja-se também Fátima FARRICA, *No Espaço e no Tempo: contributos para a histórias das instituições de Viana do Alentejo (séculos XIV-XX)*, Lisboa, Caleidoscópico, 2015, p.61 e 86.

hostiário uma aureola radiante (solução constructiva, que como sabemos, começa a dominar os hostiários das peças a partir do século XVII⁷⁸⁹).

4.2.2. Características comuns e particularismos

Anteriormente tivemos a oportunidade de elencar características comuns da ourivesaria religiosa, que se enquadram na feitura das ditas custódias. Assiste-se, a manifestações do gosto *ao moderno* ou *ao romano*, ou ainda à conjugação de ambas as soluções, e finalmente, também, ao fascínio pelo exótico, pelo outro (povos e civilizações, completamente díspares das europeias), pelo que era estranho, e acima de tudo diferente, originário daquelas paragens “longínquas, míticas e maravilhosas”⁷⁹⁰, estes de forma mais pontual, principalmente na ourivesaria de âmbito religioso.

Dito isto, desde o último quartel do século XV e sensivelmente até ao segundo terço do século XVI, surgem primeiramente, as obras sobretudo, marcadas pelo gótico final ou flamejante⁷⁹¹, estas, realizadas desde os finais do século XV, subsistem até à centúria seguinte. Sucedem-se as peças compostas por uma estrutura ogival, adornadas na cobertura decorativa por novos componentes, ou seja, aqueles que iriam caracterizar a arte dita manuelina⁷⁹². Nestas, a estrutura ogival, nota-se invadida pela exuberante ornamentação, conciliando motivos decorativos góticos, temas e soluções tipicamente manuelinas, inclusive, motivos e soluções de influência clássica⁷⁹³. Maioritariamente viam-se adornadas por motivos góticos e naturalistas (não podemos deixar de referir, que

⁷⁸⁹Vide AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, Vol. IX, (...), p.431; veja-se também AAVV, *Dizionario Ecclesiastico*, Vol. II, (...), p.1251.

⁷⁹⁰Ana Duarte RODRIGUES, (coord.), *op. cit.*, p.5.; e ainda como refere Vergílio Correia, a arte dos metais era propícia para esta adopção do exótico e fantástico, pois: “*A metalurgia do ouro e prata é a mais cosmopolita de todas as artes. A acessão exótica é nela fácil e corrente, pela ductilidade dos materiais, a intensidade das trocas, a universalidade dos valores*” – in Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, (...), Vol. IV, pp.431-432.

⁷⁹¹Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.550.

⁷⁹²Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.35.

⁷⁹³Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.417.

este tipo de motivos, teve uma grande propagação ao longo do Renascimento⁷⁹⁴, principalmente naquele do Norte da Europa⁷⁹⁵, e no português. Em que além da utilização dos motivos naturalistas usuais, utilizaram-se os oriundos da mundividência⁷⁹⁶, que a nova idade dos Descobrimentos propiciou⁷⁹⁷, aliás, eram considerados símbolos e “testemunhos de feitos populares que preservam a identidade nacional”⁷⁹⁸). Seguiram-se as obras erguidas na sua forma estrutural ogival, porém as soluções decorativas que as cobriam já de índole renascentista⁷⁹⁹. São obras marcadas por um carácter misto, marcam um período de transição, nas quais surgem composições em que coexistiam os dois estilos⁸⁰⁰. Numa “fusão de características do gótico com as formas *ao romano*”⁸⁰¹, exprimindo a “indefinição, ou incompreensão, do que (ainda não) fora assimilado”⁸⁰². E por fim, aquelas em que tanto na decoração, como na sua estrutura, predominam os motivos artísticos oriundos do Renascimento italiano⁸⁰³. Por sua vez, no último terço da centúria, as obras foram marcadas pelo equilíbrio e pela técnica dos ourives, numa feitura realizada com grande destreza e técnica. A concepção de obras apresentando lavrados desenhos complexos⁸⁰⁴, exibindo uma linguagem decorativa mais sóbria⁸⁰⁵. Há exemplares “que voltam ao espírito de sobriedade [temos o caso da custódia da igreja de Foz de Arouce ou ainda da custódia-cálice da igreja matriz de Viana do Alentejo e por fim da custódia da igreja de São Salvador das Alcáçovas – *vide respectivamente*

⁷⁹⁴Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.46.

⁷⁹⁵Vide Penelope J. E. DAVIES, Walter B. DENNY, Frima Fox HOFRICHTER, Joseph JACOBS, Ann M. ROBERTS, David L. SIMON, *op. cit.*, p.484.

⁷⁹⁶Vide Ana Cristina LEITE, Paulo PEREIRA, *op. cit.*, p.58.

⁷⁹⁷Vide António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), p.5.

⁷⁹⁸Vide António Manuel RIBEIRO, *op. cit.*, p.217.

⁷⁹⁹Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.35.

⁸⁰⁰Vide Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.550.

⁸⁰¹Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.127.

⁸⁰²*Idem*.

⁸⁰³Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.35; e Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.550.

⁸⁰⁴João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.33.

⁸⁰⁵Vide José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.34.

FOTOGRAFIAS 20, 25 e 16], como no nosso românico, valorizando os raros ornatos pelas largas superfícies lisas que vivem sobretudo da forma. Assim desaparecem gradualmente grande parte dos temas do Renascimento e alguns ornatos como cartelas e cabochões, acantos, bustos, etc., a par de perfis das molduras, concentram-se numa decoração de classicismo”⁸⁰⁶.

No entanto, o que se manifesta na maioria da feitura das obras realizadas no decorrer do século XVI, é a influência de “múltiplas correntes [artísticas] que lhe conferiram por vezes um carácter híbrido”⁸⁰⁷. Marcam o Quinhentos português estas peças nominadas híbridas (muitas vezes esta hibridez derivava dos requisitos dos encomendantes, e não tanto dos ourives⁸⁰⁸), ou seja, todas aquelas que na sua feitura tanto a nível da estrutura como na ornamentação utilizam mais do que um estilo artístico, salvo raríssimas excepções.

Posto isto, de seguida elencaremos características góticas, manuelinas e renascentistas, identificando-as nos vários casos de estudo, que seleccionamos previamente. Ressalvamos, que muitas das custódias utilizam soluções de vários estilos, sendo elas, o melhor testemunho da coexistência e miscigenação numa mesma época, de tendências estilísticas aparentemente contraditórias⁸⁰⁹, ou como afirma Joaquim de Vasconcelos, as obras testemunham, uma “confusão de elementos constructivos e decorativos”⁸¹⁰, aliás como nós, já tivemos a oportunidade de eludir.

⁸⁰⁶Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), pp.376-378.

⁸⁰⁷*Idem*, p.368; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101.

⁸⁰⁸*Vide* António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.166; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.15.

⁸⁰⁹*Vide* Maria Leonor d’OREY, *Ourivesaria Portuguesa no Museu de Arte Antiga*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1984, p.17.

⁸¹⁰Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.39.

4.2.2.1. Soluções góticas

A ourivesaria portuguesa, viu-se enraizada por largos anos, na produção de peças de estruturas góticas⁸¹¹, onde nomeadamente, as peças de maior prestígio, como é o caso das peças de finalidade litúrgica (onde se insere a custódia ou ostensório), eram inteiramente marcadas por esses cânones⁸¹². Estas estruturas ogivais características do Gótico, vêm-se utilizadas por largos anos, ultrapassando largamente a metade do século⁸¹³. A reconhecida “elegância da forma e finura dos motivos tornaram aquele estilo excepcional para a execução das obras de ourivesaria [do gótico ogival]”⁸¹⁴, sendo apreciadas por largos anos pelos encomendantes, e pelos ourives que não evidenciavam interesse em descurar⁸¹⁵ este estilo.

A ourivesaria caracteriza-se por predominar o sentido monumental, “absorvente e exclusivo, na factura”⁸¹⁶, claro, influência da arquitectura⁸¹⁷ do mesmo estilo artístico seja, pelo Gótico “lanceolado, radiante e/ou flamejante”.⁸¹⁸ Obras veem-se marcadas “pela complexidade arquitectónica das estruturas de prata”⁸¹⁹, onde “os elementos são extraídos do vocabulário da arquitectura: molduras, agulhas, gabletes, bandeiras, baldaquinos, arcadas, mainéis, colunelos, em composições cinzeladas ou de filigrana, e também com esmaltes e pedras preciosas engastadas, numa crescente profusão ornamental”⁸²⁰.

A ornamentação arquitectónica inspirava e modelava “a decoração das peças de ourivesaria, o construtivismo ogival, pela elevação, refinamento e articulação dos seus

⁸¹¹Vide Maria Leonor d’OREY, *Ourivesaria Portuguesa no Museu de Arte Antiga*, (...), p.17.

⁸¹²Vide Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, (...), p.500.

⁸¹³Vide João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

⁸¹⁴João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.101.

⁸¹⁵Vide João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

⁸¹⁶Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, (...), p.430.

⁸¹⁷A arquitectura religiosa, constituía claramente, “a arte por excelência que ineria as demais: regulava a evolução da escultura, da pintura e de outras artes decorativas, era o paradigma formal da torêutica.” – in António Manuel GONÇALVES, “Da Ourivesaria Medieval em Portugal”, (...), p.329.

⁸¹⁸Virgílio CORREIA, “A Arte: o século XV”, (...), p.430.

⁸¹⁹*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.22.

⁸²⁰José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.24.

elementos, pelas superfícies abertas e angulosidade caprichosa de estrutura, facilitaram a missão do ourives pondo-lhe à mão a possibilidade de conseguir os mais imprevistos jogos de efeitos e as maiores ousadias de factura”⁸²¹. Do nosso estudo expõem motivos góticos, muitas das custódias selecionadas, que seguidamente se expõe.

Importa primeiramente referir, de forma sucinta, a forma que as obras góticas, em regra geral ostentavam. Dito isto, característica do Gótico, são aquelas bases com acentuados recortes angulosos⁸²², normalmente polilobada⁸²³ (forma também adoptada com grande prosperidade, como sabemos, pelo estilo nomeado manuelino, sendo uma das características fundamentais nas obras, que se inserem no indicado). Posto isto do nosso estudo, ostentam esta morfologia, a custódia hoje no museu Alberto de Sampaio em Guimarães (outrora pertencente à Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira da mesma cidade – *vide* FOTOGRAFIA 31), também a custódia mandada elaborar pelo bispo de Viseu, D. Miguel da Silva (1486-1556) apresenta esta característica (*vide* FOTOGRAFIA 32), assim como, a custódia-cálice de Évora⁸²⁴ (*vide* FOTOGRAFIA 33), a custódia da igreja paroquial do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 34) e por fim ostentando aqueles recortes angulosos das bases típico do Gótico⁸²⁵, a custódia da igreja paroquial de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 35).

Prosseguindo na questão da morfologia, segue-se a haste, de regra geral de forma poligonal⁸²⁶, nestas destacam-se o nó, de forma muito saliente tendo a aparência de verdadeiras miniaturas de templos, de “castelos ameados e fenestrados”⁸²⁷ góticos.

⁸²¹António Manuel GONÇALVES, “Da Ourivesaria Medieval em Portugal”, (...), p.332.

⁸²²*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.29; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.166 e António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.152 e Virgílio CORREIA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. IV, (...), p.155.

⁸²³*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁸²⁴*Vide idem*.

⁸²⁵António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.166; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.152; e Virgílio CORREIA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. IV, (...), p.155.

⁸²⁶João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.22.

⁸²⁷Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

Distinguem-se os nós da custódia de Guimarães, igualmente, o que figura na custódia da Sé de Viseu. Não nos cabem agora descrevê-los minuciosamente, pois mais à frente, o faremos quando nomearmos os motivos decorativos arquitectónicos utilizados.

Por fim, as peças góticas destacam-se pelos hostiários a simular a forma de complexas construções arquitectónicas, distinguem-se mais uma vez do nosso estudo os hostiários que figuram, na custódia de Guimarães (*vide* FOTOGRAFIA 36), na custódia da Sé de Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 37), na custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 38) e por último na custódia da igreja paroquial do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 39).

Posto isto, passaremos agora para os motivos decorativos utilizados, começando por aqueles que se vêem inspirados, influenciados e utilizados na arquitectura, passando para aqueles influenciados pela natureza (ou seja ornamentos vegetalistas, que se sobrepõem aos ornamentos zoomórficos) e por fim a utilização da figuração humana. A utilização de elementos antropomórficos, terá um espaço próprio, parece-nos oportuno assim o fazer, pois como sabemos os elementos de carácter humano visavam em abordar os demais temas principais da religião cristã, entre os quais passos da vida de Cristo, mas também cenas relacionadas, com santos, profetas do Antigo e Novo Testamento, e ainda anjos, arcanjos, etc.⁸²⁸, sendo estas temáticas transversais a todos os estilos artísticos, assim não incorremos no erro de repetir a informação. Por tal motivo, no final de abordarmos todas as características que caracterizam os vários estilos (Gótico, manuelino e Renascimento), voltaremos a abordar essa questão.

Elementos decorativos: arquitectónicos

Começando pelos motivos arquitectónicos, influenciados claro está, pela linguagem da arquitectura da época, que influirá significativamente nestas obras de cunho religioso⁸²⁹. Destaca-se primeiro a custódia de Guimarães, referida nos vários inventários da Colegiada de onde é oriunda⁸³⁰, como: “*custodia rica*, pela qualidade de execução e

⁸²⁸Carl BECKER, *op. cit.*, p.56

⁸²⁹Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.18.

⁸³⁰Vejam-se os vários inventários realizados ao longo dos anos pela extinta Colegiada: Fólio 4 no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta do *Inventario dos bens e pessos pertencentes ao thezouro da samchrestia desta Real Collegiada. 1756*, transcrito por António José de OLIVEIRA, “O inventário do património móvel do

pela riqueza ornamental”⁸³¹, pois apresenta uma “notável elaboração do ponto de vista técnico, com uma profusa desmaterialização da prata através dos rendilhados típicos do período manuelino [que como sabemos utiliza muitas das soluções decorativas e artísticas do Gótico Final] e, simultaneamente, de um não menos rico repertório ornamental e iconográfico que a transformam numa obra única”⁸³². Dito isto, a alfaia, apresenta soluções góticas desde a sua estrutura, até às soluções decorativas⁸³³. Começando pelas soluções arquitectónicas, na haste hexagonal (muitas vezes a haste, desaparecia “sob os nós acastelados, que lembram uma sobreposição de construções góticas, com janelas rendilhadas, balaustradas, botaréis, baldaquinos”⁸³⁴, entre outros elementos) destaca-se o nó, pois todo ele muito rendilhado, ornamentado (característica típica do Gótico), formando, uma pequena construção complexa, onde domina a linguagem do Gótico Flamejante, por exemplo, nas arcarias cruzadas⁸³⁵ (*vide* FOTOGRAFIA 40).

Como sabemos a ourivesaria gótica (especialmente aquela designada Tardo-Gótica⁸³⁶) concede bastante destaque aos nós das obras (desde as custódias aos cálices) assumindo-se nestes, verdadeiras composições de feições puramente arquitectónicas⁸³⁷. Ostentando muitos deles verdadeiras miniaturas de construções arquitectónicas⁸³⁸,

tesouro da sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769)”, in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Vol. V-VI, Porto, (2006-2007), p.397; veja-se Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, C-729 (cota antiga: A-5-4-123). Documento avulso, inventário de 1826, in António José de OLIVEIRA, *Dois inventários oitocentistas da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães*, p.60. Publicado: https://www.amap.pt/uploads/c/bth/2010/bth2010_3.pdf [consultado a 5 de Novembro de 2019].

⁸³¹Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo GRAÇA, (coord.), *op. cit.*, p.237.

⁸³²Pedro DIAS, (coord.), *Manuelino: A Descoberta da Arte do Tempo de D. Manuel I*, (...), p.151.

⁸³³Importa aqui referir uma reflexão do Nuno Vassallo e Sila, que nos parece pertinente mencionar: “*uma das reflexões que esta custódia nos desperta diz respeito à sua datação na década de 1530, numa altura em que o estilo gótico já deveria estar em desuso. Contudo, não esqueçamos o grande conservadorismo das oficinas dos ourives.*” – in Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58.

⁸³⁴Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.48.

⁸³⁵*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74.

⁸³⁶Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, (...), p.94.

⁸³⁷*Idem.*

⁸³⁸*Vide* Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

reproduzindo na maioria as formas utilizadas na parte do hostiário. Apresentando soluções análogas com a custódia anterior⁸³⁹, exibindo também esta característica típica da ourivesaria gótica, temos a custódia de Viseu, mandada elaborar pelo bispo D. Miguel da Silva (1486-1556)⁸⁴⁰, hoje exposta no Tesouro da Sé da mesma cidade. Esta obedece maioritariamente ao gosto do Gótico Flamejante, ostentando no entanto, apontamentos renascentistas⁸⁴¹. Exibe no seu nó soluções típicas do gótico⁸⁴² (*vide* FOTOGRAFIA 41), como aqueles pináculos, no entanto, em vez de conjugados com os janelões⁸⁴³ característicos, aparecem alguns elementos de cariz clássico.

Note-se todavia, que é na parte superior das custódias, nomeadamente na zona do mostruário ou hostiário, que domina maioritariamente, a linguagem de elementos arquitectónicos. Se observado todo o conjunto que elegemos como casos de estudo, naturalmente destacar-se-á pela marcada linguagem arquitectónica⁸⁴⁴, a custódia de Guimarães. Na parte superior, distinguem-se os ditos “feixes de pilares”⁸⁴⁵, seja mais uma vez nas arcarias goticistas complexas⁸⁴⁶ com aqueles enormes janelões. O hostiário (*vide*

⁸³⁹Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58.

⁸⁴⁰É oportuno mencionar que apesar de ser um dos mecenas de uma “das obras primas da arquitectura do Renascimento português”, referimo-nos claro, ao sublime claustro da Sé de Viseu (1528), todavia, a custódia que oferece à mesma, elaborada na mesma época (sendo que a sua feitura já é até de um ano posterior ao do dito claustro) apresenta características completamente díspares, daquelas que seriam de esperar. Nomeado como “um mecenas do Renascimento”, a ideia que transmite na encomenda da dita custódia é “de um mecenas algo conservador”. In – *A Catedral de Viseu*, Viseu, Edição do Cabido, 2000, p.20; veja-se Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58; e Paulo PEREIRA, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, p.231; e Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.194; e Liliana CASTILHO, “Obra edificada por influência e acção de D. Miguel da Silva em Viseu”, in Rui MACÁRIO, (coord.), *D. Miguel da Silva – A Obra ao Tempo*, Viseu, DGPC: Museu Nacional Grão Vasco, 2015, p.103.

⁸⁴¹Alexandre ALVES, *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu: Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco, 1995, p.129.

⁸⁴²*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.8.

⁸⁴³João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.32.

⁸⁴⁴Joaquim Oliveira CAETANO, “A Microarquitectura: o uso da decoração arquitetural na ourivesaria portuguesa”, in António Filipe PIMENTEL, (coord.), *A Arquitectura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, (...), p.78.

⁸⁴⁵*Idem.*

⁸⁴⁶*Idem.*; veja-se também Manuela de Alcântara SANTOS, Nuno Vassallo e SILVA, *A Colecção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.88.

FOTOGRAFIA 36), ostenta “uma arcaria gótica dividida por quatro feixes de pilares, formando baldaquinos”⁸⁴⁷, que de forma mais reduzida, se assemelham as estruturas que figuram no nó⁸⁴⁸. Toda esta complexa estrutura, se vê sustentada por um par de pilares (ou botaréus⁸⁴⁹), que ladeiam o hostiário⁸⁵⁰.

O mesmo acontece na custódia da Sé de Viseu, onde um belíssimo baldaquino (mais contido que o da custódia do museu de Guimarães) ostenta aquelas típicas formas das peças góticas⁸⁵¹, onde se destacam todas aquelas nervuras medievas⁸⁵² (*vide* FOTOGRAFIA 37). Nomeemos aqui uma custódia, hoje na igreja da Imaculada Conceição, na ilha de Tenerife (ilhas canárias)⁸⁵³, que corrobora exatamente este aspecto, ou seja, as arcarias típicas góticas a dominarem toda a parte superior da composição, reproduzidas em menor escala na zona do nó (*vide* FOTOGRAFIA 42).

Posto isto, às produções do Norte de Portugal, das duas peças que acima nomeamos, marcadas por um trabalho belíssimo a nível ornamental, juntam-se as produções do Sul. Desta região, temos vários exemplares, nomeadamente de produção eborense ou lisbonense (que mais à frente falaremos desta atribuição), a custódia-cálice de Évora, que tal como as anteriores, segue a nível da linguagem decorativa, aquela utilizada na dita custódia de Belém, no entanto, insere-se na tipologia das designadas custódias-cálice. Nesta os motivos góticos sobressaem sobretudo na parte superior da

⁸⁴⁷*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, (...)*, p.15.

⁸⁴⁸*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII, (...)*, p.26.

⁸⁴⁹Os botaréus que “*no Gótico, sobressaem muito*” in – Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.62.

⁸⁵⁰*Vide Isabel Maria FERNANDES, (coord.), D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio, (...)*, p.74.

⁸⁵¹Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

⁸⁵²Liliana CASTILHO, Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, “A Custódia «de» D. Miguel da Silva”, in *Jornal do Centro*, (suplemento), nº658, Viseu, Novembro 2014, p.21.

⁸⁵³*Vide* Juan LORENZO LIMA, “Un ostensorio gótico: la custodia de campanillas de la Concepción de la Orotava”, in Jesús PÉREZ MORERA, Carlos RODRÍGUEZ MORALES, *Arte en Canarias: del gótico al manierismo*, Tomo II, Santa Cruz de Tenerife/ Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008, p.265; veja-se também Jesús HERNÁNDEZ PERERA, “Uma custodia manuelina em las Islas Canarias”, in *Ourivesaria Portuguesa – Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº16, Porto, (1951), pp.253-256.

peça, seguindo motivos e formas “correntes do gótico radiante ou flamejante – espanhóis, flamengos, franceses e germânicos”⁸⁵⁴ (*vide* FOTOGRAFIA 38). A sua haste não merece destaque, visto ter sido alvo de uma intervenção no decorrer do século XVII⁸⁵⁵ que mudou a sua forma, que presumimos que obedecesse à ornamentação predominante de cariz Gótico. Analisando então a parte superior onde sobressai a “decoreção filigranada”⁸⁵⁶, na parte da custódia propriamente dita, ou seja, no extraordinário “baldaquino poligonal flamejante”⁸⁵⁷, que se destaca quando observado o conjunto. Neste salientam-se as arcarias góticas com janelas rendilhadas, que sustentam a cúpula⁸⁵⁸, assim como os pináculos e agulhas, a lembrar aqueles utilizados nos edifícios góticos⁸⁵⁹.

Se com o avançar da centúria os elementos de natureza medieval, sabemos que se foram atenuando, contudo, são casos como a custódia da igreja paroquial de Verride, ou da igreja Paroquial de Fermedo, que atestam o que vimos afirmando. Isto é, a permanência de elementos góticos em lugar dos elementos classicistas, no entanto utilizam soluções de ambos, criando assim, as magníficas composições híbridas, que temos vindo a mencionar.

Começando pelos motivos arquitectónicos utilizados na alfaia do Fermedo, esta datável da década de quarenta/cinquenta do século XVI (com características análogas a outras composições datadas entre 1548 e 1549⁸⁶⁰), a sua composição obedece maioritariamente às soluções da ourivesaria gótica⁸⁶¹ (seja a nível da forma, seja a nível

⁸⁵⁴José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.24.

⁸⁵⁵*Vide* a ficha de inventário publicada pela Fundação Eugénio de Almeida, responsável pelas fichas do museu onde se encontra a custódia-cálice: Paulo VALENTE, *Custódia-cálice*, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

⁸⁵⁶*Idem.*

⁸⁵⁷*Inventário do Museu de Évora - Colecção de Ourivesaria*, (...), p.56; veja-se também *Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁸⁵⁸Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), (...), p.41.

⁸⁵⁹“Os elementos são extraídos do vocabulário da arquitectura: molduras, agulhas, gabletes, bandeiras, baldaquinos, arcadas, mainéis, colunelos (...)” – in José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.24.

⁸⁶⁰*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.142.

⁸⁶¹António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, Vol. X, (...), p.88.

da decoração), destaca-se a sua parte superior, onde dois pilaretes⁸⁶² extraídos da arquitectura gótica, ladeiam o hostiário, que se vê rematado por um baldaquino ao estilo medieval⁸⁶³ (*vide* FOTOGRAFIA 43). Passando para a custódia de Verride, que ao contrário da anterior nomeada, já são bem mais escassos os elementos medievais, no entanto ainda aplicados, de destacar somente, o par de pilaretes modestos⁸⁶⁴ extraídos da arquitectura gótica, que suportam o singelo hostiário circular (*vide* FOTOGRAFIA 44).

Elementos decorativos: fitomórficos

Passemos para os elementos decorativos, daqueles fitomórficos⁸⁶⁵, utilizados na feitura das obras. Estes tinham essencialmente, o intuito, de complementar os elementos ditos arquitectónicos, ou melhor, o de coabitarem com esses outros elementos decorativos⁸⁶⁶. Dito isto, a arte gótica via-se inspirada claramente por elementos da natureza⁸⁶⁷, sendo que muitas das suas obras se veem como que invadidas por esta decoração dita vegetalista, sendo que chegam a dominar e a cobrir as estruturas das composições. E assim, não podíamos deixar de concordar com a afirmação do distinto Joaquim de Vasconcelos: “o predomínio dos elementos decorativos, tirados da ornamentação vegetal, que acaba por abafar e dissolver até as próprias formas e linhas da arquitectura, o esqueleto da florescência, de aí o vegetalismo das formas”⁸⁶⁸, que encaixa

⁸⁶²*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.144.

⁸⁶³*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, (...), p.88; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.146.

⁸⁶⁴*Vide Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

⁸⁶⁵Importa referir que “*a simbologia das espécies de flora e fauna está intimamente ligada à sua própria essência. Os códigos simbólicos da natureza amplamente difundidos a partir da Idade Média relevam a proximidade ao mundo natural, sendo que os mitos e lenda vão sendo transmitidos ao longo das gerações.*” – in Sónia Talhé AZAMBUJA, *A Iconografia da Natureza e da Paisagem na Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI: imagens e significados*, Vol. I, Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015, p.82.

⁸⁶⁶*Vide* Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.57.

⁸⁶⁷*Vide* Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.359.

⁸⁶⁸Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.39.

na perfeição na maioria, da feitura das obras do século XV e XVI português (sejam aquelas do Gótico, sejam as que já integram o núcleo das peças ditas manuelinas).

Assim, os ornamentos vegetalistas, estão presentes em vários dos casos de estudo. Importa referir que no Gótico, figuram elementos tirados da natureza, como “o cardo⁸⁶⁹ e folhagem de carvalho”⁸⁷⁰, mas também “romãs⁸⁷¹, lírios”⁸⁷², ou ainda “parras, folhas de hera”⁸⁷³ ou os famosos “cogulhos”⁸⁷⁴. Os cogulhos, como um dos elementos, que mais notamos nas obras, e que mais não são, do que “folhas retorcidas e encrespadas”⁸⁷⁵ que visam rematar vários dos elementos arquitectónicos (seja pináculos, agulhas, etc.).

⁸⁶⁹As folhas do cardo, constituem-se “decorações características de Quatrocentos e Quinhentos” – in Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, (dir.), *Ourivesaria e Paramentaria da Misericórdia do Porto*, Porto, Santa Casa da Misericórdia, 1998, p.37.

⁸⁷⁰Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; veja-se também Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.359.

⁸⁷¹Esta tem vários simbolismos associados, “desde logo pelas fontes clássicas ao amor e à fecundidade, sendo um atributo específico de Vénus. Já o cristianismo veio. Acrescentar ao simbolismo do amor aquele da Ressurreição, quando o fruto surge figurado na mão do Menino Jesus, e ainda o da castidade de Maria, quando se encontra na mão da Virgem, por alusão a uma passagem específica do Cântico dos Cânticos”, no entanto o que nos parece mais lógico quando associado à custódia é o de “símbolo da unidade do universo” ou “esperança na imortalidade e da ressurreição” – in Teresa Leonor M. VALE, “toda gornecida de prata lavrada: A presença da prata no leito de aparato do Palácio Nacional de Sintra: uma leitura ornamental e iconográfica”, in Inês FERRO (dir.), *O Leito de prata dos duques de Cadaval*, Sintra, Parques de Sintra – Monte da Lua S.A., 2020, in <https://www.parquesdesintra.pt/pt/aprender-em-casa/edicoes-e-artigos-digitais/colecoes-em-foco-edicoes-digitais/o-leito-de-prata-dos-duques-de-cadaval/> [consultado a 14 de Janeiro de 2021], p.167; veja-se também Odete L. NOGUEIRA, *Plantas e Flores: histórias e símbolos*, Lisboa, Editorial Notícias, 2004, p.122 e George FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, Nova Iorque, A Galaxy Book: Oxford University Press, 1966, p.37 [tradução nossa].

⁸⁷²João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.119; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.46. Note-se que por exemplo o lírio, apesar de muitos simbolismos associados à Virgem, este pode também representar um “presságio de morte ou emblema funerário” – Jack TRESIDDER, *Os símbolos e o seu significado: um guia ilustrado da interpretação de mais de 1000 símbolos*, Lisboa, Editorial Estampa, 2000, p.94.

⁸⁷³Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.359.

⁸⁷⁴João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.119; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.46.

⁸⁷⁵Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.100.

Os elementos de tipo vegetalista, obedecem na arte gótica, maioritariamente à função de ornamentar e não com uma carga simbólica⁸⁷⁶. São elementos preponderantes na ornamentação das alfaias, nas bases, temos o exemplo da custódia da Sé de Viseu (*vide* este pormenor na FOTOGRAFIA 45), onde figuram “várias ramagens”⁸⁷⁷, entre as quais a “coroa de louros”⁸⁷⁸, já ao modo classizante. Nesta mesma alfaia também aparecem outros elementos vegetalistas, como o que nos parece ser uma flor de lis⁸⁷⁹, muito estilizada é certo, na parte interior do aro do hostiário (que como sabemos pode ser também uma alusão a Cristo) mas também, podem ser identificados, como aqueles elementos simples muito comuns nesta zona ou seja, as flores em botão⁸⁸⁰. Igualmente como nesta, também muitos são os ornamentos vegetalistas que figuram na custódia do museu de Alberto Sampaio, sendo que estas duas custódias podemos caracterizar, por ostentarem uma abundância ao nível ornamental⁸⁸¹, no caso da de Guimarães destacaríamos todas as ramagens em filigrana, que se encontram espalhadas por toda a composição, já ao gosto do estilo manuelino, no entanto já utilizados no Gótico.

Acima referimos a aplicação dos cogulhos, que surgem a rematar pináculos e agulhas, aliás como era habitual no Gótico Final⁸⁸², o que se verificou bastante comum, e note-se que é um dos elementos que os ourives vão utilizar na feitura das suas obras, por longos anos. Para o atestar, basta observar o recurso a esta solução, desde as custódias que assumidamente obedecem à linguagem gótica, até à que, já é dominante a linguagem clássica, são elas: a custódia de Guimarães⁸⁸³ (*vide* FOTOGRAFIA 36), a custódia de Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 37), a custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 38) a

⁸⁷⁶Vide Aarão LACERDA, *O Fenómeno Religioso e Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998, p. 207.

⁸⁷⁷Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, (...), p.8.

⁸⁷⁸Liliana CASTILHO, Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, *op. cit.*, p.21.

⁸⁷⁹Veja-se alguns dos significados da representação da Flor de Lis – in “Flor de Lis – A flor com muitos significados” in <https://gamepassion.blogs.sapo.pt/flor-de-lis-a-flor-com-muitos-19072> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

⁸⁸⁰Flores em botão: “*Ornato escultórico figurando uma flor em botão muito usado nos capiteis da arquitectura gótica inicial*” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.62.

⁸⁸¹Vide José António Ferreira de ALMEIDA, (coord.), *op. cit.*, p.24.

⁸⁸²Vide Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.100.

⁸⁸³Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p.78.

custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 39), e por fim na custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 44).

Os elementos vegetalistas também preponderam na parte do tabuleiro das composições – estrutura onde assenta/sustenta o hostiário⁸⁸⁴ – onde as soluções são predominantemente góticas. Atestam-no as custódias de Viseu e Guimarães, e ainda a custódia do Fermedo, que à parte da utilização de ornamentos de origem vegetal, como ramagens e folhas de várias plantas, aparecem mais uma vez os botões, a circundar os aros, interior e exterior, do seu hostiário (*vide* FOTOGRAFIA 46). Pequenos botões⁸⁸⁵, que também podemos observar no aro exterior do hostiário, da custódia pertencente à igreja paroquial de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 47).

Para terminar os elementos vegetalistas que vimos presentes nos vários casos de estudo, destacamos a cruz de “tipo tudesco”⁸⁸⁶ da custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 48). Deduzimos que se insere nas soluções góticas, e presumimos que possa haver outros exemplares que não conhecemos. Esta cruz, como é corrente aliás, encima a composição, apresentando a particularidade, de ser uma “cruz de galhos naturalistas”⁸⁸⁷.

Em suma, como já viemos a expor ao longo do presente trabalho, a ourivesaria portuguesa dos finais do século XV, entrando pelo século XVI fora, vê-se marcada pela utilização, quer a nível formal, quer a nível decorativo, das soluções artística do Gótico. A arte da ourivesaria, embebida pela tradição “goticista de raiz alemã e flamenga”⁸⁸⁸, perdurou até ao século XVI, certo é, que os compradores de arte, de um modo geral, também desconheciam as renovações artísticas europeias a decorrer à época, o que não contribuiu para a actualização de formas nas várias oficinas portuguesas⁸⁸⁹. E só este

⁸⁸⁴João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.109.

⁸⁸⁵*Vide* António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.166.

⁸⁸⁶Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), Lisboa, Edição Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, p.41.

⁸⁸⁷*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁸⁸⁸Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.156.

⁸⁸⁹*Vide* Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), Vol. II, p.192.

argumento explicaria a subsistência de um número elevadíssimo de peças em datas avançadas, em que a linguagem dominante continuava a ser a gótica. Posto isto, como é sabido, variados são os motivos utilizados no Gótico, que o estilo designado manuelino se apropriará. No entanto, de seguida, tentaremos identificar alguns dos elementos desse estilo.

4.2.2.2. Soluções ao estilo do manuelino

“A expressão estylo manuelino está consagrado para determinar uma concepção artística em que aparecem aliados dous estylos: um tradicional, com linhas constructivas, gothicas; outro, inovador, que pretende suplantar o primeiro impondo-les uma decoração cheia de inovações, que tem a sua origem nos symbolos da arte da Renascença. Assim, as condições constructivas de uma obra, e as condições decorativas ou ornamentais della ora se aliam, ora se repellent. É uma lucta de preceitos estheticos que coemça no ultimo terço do seculo XV e se prolonga alem do meado do seculo XVI. Não está cicumscripita ao reinado de D. Manoel (1495-1521); e o nome convencional, que se deu ao estylo que ella na historia da nossa arte representa, indica apenas o auge da sua florescência”⁸⁹⁰.

Como sabemos o estilo manuelino tem por base, a miscigenação de dois estilos artísticos ou seja, as obras que se inserem neste estilo, considerado como a “expressão decorativa do Renascimento português”⁸⁹¹ apresentavam maioritariamente, as formas estéticas ditas *ao moderno*, (tipo este de formas, que continuava a ser dominante na generalidade dos países da Europa do Norte, adequando-se também, preferentemente, ao discurso apologético do rei Venturoso – que deu nome ao estilo), era como que um brotar das formas do Gótico de tipo flamejante⁸⁹², no entanto integravam também, as novidades estéticas ditas *ao antigo*, provenientes do Renascimento italiano, as “formas góticas tiveram na ourivesaria um estatuto de “dignidade” comum à arquitectura, assim como a linguagem renascentista conheceu idêntico sentido experimental”⁸⁹³.

É uma arte que se caracteriza, por ir ao encontro de várias estéticas e soluções utilizadas por toda a Europa – combinando e sintetizando os motivos e formas da

⁸⁹⁰Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, Vol. I, (...), [p.74].

⁸⁹¹Reynaldo dos SANTOS, *O Estilo Manuelino*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952, p.11.

⁸⁹²Vide Francesc NAVARRO, *História da Arte: o Renascimento: a Reforma e a Contra-Reforma*, Vol. 11, [s.l.], Editorial Salvat S. L., 2006, p.43.

⁸⁹³Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.603.

“iconografia tardo-gótica com temas renascentistas”⁸⁹⁴ – porém a individualidade que a diferencia de outras artes europeias, é a marcada capacidade e originalidade⁸⁹⁵, a utilização de soluções, modelos e formas oriundas das artes de outros continentes, com os quais, os portugueses da época do Renascimento estabeleceram contacto.

Tentamos neste ponto nomear algumas características gerais do estilo, sabendo que tanto a nível estrutural como ornamental, o manuelino apropria-se das formas da época por isso para muitos “o termo manuelino não é mais que doutrinário aplicado com um sentido meramente de época e que deve ser encarado como um Gótico tardio de feição estritamente regionalista e portuguesa”⁸⁹⁶, caracterizando-se no entanto, pela sua “essência e a originalidade dos estilos e a criação de novas formas de expressão”⁸⁹⁷. Uma arte marcada pela miscigenação, essencialmente, de ornamentos, uma arte de hibridismos, em que se destacam entre outros, os componentes exóticos (oriundos daqueles “novos mundos”⁸⁹⁸ africanos, orientais, etc.), dando à arte deste estilo todo um sentido plural. Caracterizada pela conjugação de várias formas e elementos, é uma expressão da arte portuguesa, em que uma forma não exclui ou apaga outra, mas sim, em que ambas coabitam num mesmo conjunto ou ambiente. A introdução de todos aqueles elementos frutos da mundivivência (naturalistas, exóticos, fantásticos, etc.) e a sua brilhante execução e conjugação, é o que diferenciará a arte portuguesa de então, de uma outra qualquer arte praticada. Caracteriza-se este período “em que a história e a arte evoluíram mais intimamente ligadas, em que o simbolismo manuelino segue o prestígio das raízes da sua história e cria a originalidade da sua evolução”⁸⁹⁹.

Deste modo, não nomearemos todos os elementos que podem ser empregues numa obra de estilo manuelino, pois como acima referimos, mistura e sintetiza⁹⁰⁰ elementos do

⁸⁹⁴Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa - História essencial*, (...), p.499.

⁸⁹⁵Vide Manuel VINHAS, *Manuelino como Expressão Artística de uma Época*, Lisboa, Tip. H. Torres, 1945, p.45.

⁸⁹⁶Ricardo SILVA, *op. cit.*, p.65.

⁸⁹⁷Reynaldo dos SANTOS, “O Estilo Manuelino”, in *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*, nº38, (1949), [p. 50].

⁸⁹⁸Reynaldo dos SANTOS, *O Estilo Manuelino*, (...), p.11.

⁸⁹⁹Reynaldo dos SANTOS, *A Iluminura*, Lisboa, (Separata de *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*), Empresa Nacional de Publicidade, 1969, p.352.

⁹⁰⁰Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa - História essencial*, (...), p.499.

Gótico e do Renascimento, e os elementos que caracterizam ambos os estilos artísticos, desenvolveremos nos pontos do plano de trabalho, para esse efeito. Deste modo, assiste-se na ourivesaria ao cenário que assomava na arquitectura. Veja-se, a propósito, as palavras de Paulo Pereira, bem elucidativas quanto à arquitectura deste estilo: “ a arquitectura de D. Manuel (...) resulta da acumulação de opções: umas vêm na continuidade da arquitectura quatrocentista e do gótico internacional despojado; outras representam a continuidade da arquitectura ao modo de Inglaterra; outras ainda são a incorporação total ou pontual de motivos mudejares e mouriscos; outras resultam da introdução de tipologias mediterrânicas e de tipologias norte-europeias, combinadas e conjugadas; ainda, por fim, outras resultam da absorção de formulários decorativos proto-renascentistas como o “plateresco” espanhol; a tudo isto acrescenta-se o peso brutal da iconografia heráldica manuelina”⁹⁰¹.

Posto isto, morfologicamente, as estruturas seguem aquelas utilizadas no Gótico, destacamos apenas as bases polilobadas⁹⁰² com todos aqueles recortes, que apesar de derivarem do Gótico, caracterizam, as peças do estilo manuelino. Utilizam assim esta forma, a custódia de Guimarães (*vide* FOTOGRAFIA 31), repartida em “gomos”⁹⁰³. Apesar de não ser polilobada, também a da Sé de Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 32), obedece às formas angulosas góticas que a expressão artística manuelina aproveita (aliás já acima tivemos a oportunidade de a mencionar). Também a designada custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 33) “assenta numa base de gomos”⁹⁰⁴, o mesmo se assiste na belíssima custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 34) e por fim a custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 35), ainda apresenta aquela forma de cariz medieval, muito apreciado por este estilo.

⁹⁰¹Paulo PEREIRA, “Lisboa Manuelina: problemas de conceito”, (...), p.49.

⁹⁰²Interessante aqui salientar que o estilo manuelino utiliza muitas das vezes a solução dos arcos ditos polilobado, que mais não é do que um “*arco recortado em mais de quatro lóbulos*” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.8.

⁹⁰³*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.15.

⁹⁰⁴Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), (...), p.41.

Elementos decorativos: arquitectónicos

Ao que elementos decorativos concerne, de destacar os de tipo arquitectónico sendo eles: “as colunas gordas torsas, interrompidas ou não, as laçarias formadas por troncos entrelaçados, os ornatos em forma de “S” que servem de elemento de ligação em lugar dos botaréis”⁹⁰⁵, os “arcos abatidos e contracurvados de proveniência flamenga”⁹⁰⁶ combinados com arcos cortantes cruzados⁹⁰⁷, sendo que determinados elementos estruturais são trocados por elementos de tipo vegetalista⁹⁰⁸. Podemos observar certas destas características em alguns dos nossos casos de estudo. Apenas de destacar, a custódia hoje do museu de Guimarães, em que na sua composição figuram muitos dos elementos típicos manuelinos interligados com todos aqueles rendilhados (típicos da arte manuelina), onde os “elementos arquitectónicos ou utilizados na decoração arquitectónica preenchem até ao limite todas as superfícies e marcam toda a estrutura”⁹⁰⁹, são aqueles que derivam do Gótico, e que já tivemos a oportunidade de elencar. Esta custódia, encontra declaradas afinidades com a custódia da Sé do Porto, que segue igualmente, o feitio das custódias do Norte da Europa, o que nos leva a reflectir o seguinte, a autoria de ambas é desconhecida é certo, mas certo é, que em 1547, os cónegos de Guimarães determinaram executar a cruz processional que faz parte do acervo da mesma colegiada, pelo legado de Gonçalo Anes, a umas das várias oficinas activas à época na cidade do Porto, pelo que constatou e bem Nuno Vassalo e Silva, que não é de eliminar a possibilidade da custódia que integra o nosso estudo, “ter sido igualmente executada naquele importante centro de produção”⁹¹⁰, que tantas obras se viu produzidas naquelas oficinas exímias. Contudo, a maioria dos autores defende a teoria de ter sido elaborada numa oficina da cidade de Guimarães, como anteriormente mencionámos, cidade reconhecida pelos seus ourives na Época Moderna. Se assim o foi, as afinidades claras com outras obras, só nos levam mais uma vez a afirmar que havia uma efectiva circulação de gravuras, desenhos, assim como modelos.

⁹⁰⁵Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

⁹⁰⁶António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, Lisboa, 1965, p.6.

⁹⁰⁷*Vide idem.*

⁹⁰⁸*Vide idem.*

⁹⁰⁹Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, 78.

⁹¹⁰Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58.

Voltemos mais uma vez, para os elementos decorativos que decoram as composições de tipo arquitectónico. Assomam neste estilo os ornatos em forma de “S”, os quais atendem à ligação entres os pilaretes laterais e a parte superior do baldaquino, que vêm substituir os botaréus⁹¹¹, solução eleita no Gótico. Apresentam esta solução a custódia do Fermedo, nos dois pilaretes⁹¹² que ladeiam o mostruário, onde vê sair da sua parte superior duas formas típicas do estilo manuelino, nomeadamente os dois ramos ondulados⁹¹³, que os ligam à parte do baldaquino que remata o hostiário⁹¹⁴ (*vide* FOTOGRAFIA 49). Similar é a solução utilizada na custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 50), onde os dois pilaretes góticos são unidos ao exíguo frontão de forma triangular⁹¹⁵, por estes ornamentos em forma de “S”. Observa-se ainda na custódia da Sé de Viseu, a este formato de ornatos em forma de “S”, com outra finalidade das anteriores nomeadas, ou seja, esta solução aparece para suportar o hostiário, podendo ser nomeada também, como “leves aletas laterais”⁹¹⁶ (*vide* FOTOGRAFIA 51).

Elementos decorativos: heráldicos

Antes de passarmos à análise de outros elementos decorativos, destacam-se aqueles que seguramente são dos elementos “fundamentais”, que caracterizam a arte manuelina, são eles, a esfera armilar, a cruz de Cristo⁹¹⁷ – alusiva à Ordem de Cristo⁹¹⁸ – (estes inserindo-se nos temas decorativos heráldicos), havendo outros exemplos (como

⁹¹¹*Vide* Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.118.

⁹¹²*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.144.

⁹¹³António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, Vol. X, (...), p.88.

⁹¹⁴*Vide idem.*; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.146.

⁹¹⁵*Vide Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

⁹¹⁶*Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

⁹¹⁷Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; veja-se também “D. Manuel e as primeiras doações régias. D. João III entre o Humanismo e a Contra-Reforma”, in Anísio FRANCO, *Jerónimos 4 séculos de pintura*, Vol. II, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico: Mosteiro dos Jerónimos, 1992, p.16.

⁹¹⁸Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.229.

“escudo de Portugal; coral de cadeia”⁹¹⁹ etc.), que do mesmo modo, caracterizam esta arte. No entanto nenhum destes elementos característicos deste estilo magnífico da arte portuguesa, está presente nos vários casos de estudo que elegemos.

Elementos decorativos: fitomórficos

Estilo marcado por toda aquela exuberância ornamental onde incontornavelmente, se destacam os elementos vegetalistas, no qual se inserem, os temas ornamentais “naturalistas [e] exóticos”⁹²⁰. É a utilização de uma “complexidade da ornamentação sobretudo vegetal”⁹²¹ que confere às artes decorativas deste estilo, todo um “novo carácter”⁹²², e que a diferencia da arte praticada um pouco por toda a Europa.

Muitos dos motivos usuais, são também, aqueles, oriundos da mundividência⁹²³, que a nova idade dos Descobrimentos propiciou⁹²⁴. Viam-se inspirados “logicamente nas sugestões das viagens, no naturalismo dos novos mundos, nos exotismos de novas raças, flora e fauna”⁹²⁵. No entanto, muita desta fauna e flora, que notaram noutras realidades, torna-se quase irrealizável categorizar todas aquelas espécies⁹²⁶, visto “tão longe a estilização foi levada”⁹²⁷ em algumas das obras.

Utilizemos as palavras de José Custódio Vieira da Silva, pois os motivos deste tipo decorativo empregues na arquitectura, equiparam-se àqueles usados na arte da ourivesaria. “Os motivos ornamentais mais utilizados são, sem sombra de dúvida, os de origem vegetal: Folhas isoladas – as mais frequentes parecem pertencer à família das plantas ranunculáceas caracterizadas por um libo dividido em três partes que, por sua vez,

⁹¹⁹Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2014, p.41.

⁹²⁰Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.368.

⁹²¹João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

⁹²²*Idem*; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op.cit.*, p.119.

⁹²³*Vide* Ana Cristina LEITE, Paulo PEREIRA, *op. cit.*, p.58.

⁹²⁴*Vide* António Manuel GONÇALVES, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, (...), p.5; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op.cit.*, p.101.

⁹²⁵Reynaldo dos SANTOS, *A Evolução e o Sentido Cultural da Arte Portuguesa*, Lisboa, (Separata do livro *Portugal*), Ed. S.N.I., 1946, p.370.

⁹²⁶*Vide* João COUTO, António M. GONÇALVES, *op.cit.*, p.119; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

⁹²⁷*Idem*.

se apresentam cada uma delas, também tripartidas. Aparecem em mísulas e capitéis (...) [também] caules, folhas e frutos. (...) o mais frequente é a tradicional vide, com o seu rugoso caule de onde nascem as parras e os cachos de uvas (...) é um dos elementos de mais antigo uso na arte ocidental, associado, desde o início do cristianismo, a um forte simbolismo bíblico”⁹²⁸. Por fim também empregavam nas obras várias flores, “como rosetas espalmadas, de uso muito frequente”⁹²⁹.

Uma das grandes características desta arte é os simbolismos que a ela estão associados, cremos que todos os elementos decorativos utilizados na feitura das obras no âmbito das artes decorativas, especialmente aquelas de âmbito religioso, tinham esse propósito. Dito isto, vejamos o caso da videira, que já tinha associada nos livros do Antigo Testamento, à Terra Prometida, (veja-se a passagem bíblica: “Que tal a terra em que habita, boa ou má? (...) que tal o terreno, fértil ou estéril? Se há nele árvores de fruto ou não. Apanhai e trazei dos frutos da terra. Era então tempo das primeiras uvas”⁹³⁰) entre outros simbolismos (as “videiras transplantada do Egipto (SL 79, 9-19), ou ainda a uma vinha estéril (Is 5, 1-7)”⁹³¹).

Examinemos a base da custódia de Viseu, já acima alertámos para as várias ramagens que lá se fazem representar, não são de fácil identificação, mas certamente que o artista tentou representar uma figueira (quando acima referimos a videira como uma das árvores que brotava na Terra Prometida, também no Antigo Testamento, referem a figueira, como uma das árvores que lá brotava⁹³²), ou até mesmo a folha da vide e algumas uvas (*vide* FOTOGRAFIA 52).

Importa ainda referir, que não se assiste na feitura das obras de âmbito religioso ao uso daquela flora e fauna de outros continentes (salvo raríssimas exceções, como sabemos há obras que fogem sempre à exceção, não podemos deixar de indicar a custódia dita de Belém, com toda a sua base invadida pela fauna e flora, que testemunham

⁹²⁸José Custódio Vieira da SILVA, *O Tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, pp.166-167.

⁹²⁹*Idem*.

⁹³⁰*Veja-se a passagem na Bíblia Sagrada, op. cit., p.227 (Nm 13: 20-26).*

⁹³¹José Custódio Vieira da SILVA, *O Tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo*, (...), p.192.

⁹³²*Veja-se a passagem na Bíblia Sagrada, op. cit., p.227 (Nm 13: 23).*

a vivência dos portugueses naquelas ditas terras novas⁹³³), como se observa em muitas das obras de âmbito civil que se inserem neste estilo, onde certamente a liberdade ornamental era maior, não nos esqueçamos, que é neste período que a ourivesaria dita profana adquire, “uma exuberância e monumentalidade nunca atingidas”⁹³⁴.

Dito isto, a arte manuelina, vai-se apropriar de muitos dos ornamentos vegetalistas que já se viam utilizadas no estilo Gótico⁹³⁵, e que acima tivemos a oportunidade de nomear, contudo também se vê empregue nas obras deste estilo, elementos naturalistas utilizados no Renascimento. Em modo de suma, também figurarão nas peças manuelinas, elementos que se vêem utilizados noutras formas de expressão artística, como são o caso dos: “lírios, rosas, cravos, malmequeres, violetas e flores de linho, ervilhas de cheiro, botões de acácia, (...) hera, a vinha e o acanto [uns com a folha ao estilo medieval, outros ao estilo renascentista]”⁹³⁶. É o representar da fauna comum que se via retratada à época, (como ao longo do texto fomos referindo estes elementos, vêem-se também utilizados, em obras que integram o estilo Gótico e o estilo clássico do Renascimento, dito isto, não elencaremos novamente os exemplares).

4.2.2.3. Soluções renascentistas

As formas ditas *ao romano* ou *ao antigo*, desde cedo circularam nas oficinas portuguesas. Durante a primeira metade do século XVI, é indiscutível, que as obras de ourivesaria eram predominantemente marcadas pelo estilo manuelino/tardo-gótico, no entanto em simultâneo assomam peças, num número muito escasso, em que dominava o estilo clássico⁹³⁷, inspiradas nas soluções decorativas e construtivas renascentistas, oriundas daquelas greco-romanas⁹³⁸.

⁹³³António Manuel GONÇALVES, *A custódia de Belém*, (Separata da Revista *Panorama*, 3ª série, nº11), Lisboa, 1958, p.5.

⁹³⁴Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.9].

⁹³⁵João COUTO, António M. GONÇALVES, *op.cit.*, p.119; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.46.

⁹³⁶Ana Maria ALVES, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985, p.148.

⁹³⁷Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.419.

⁹³⁸Vide Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.376.

As soluções artísticas renascentistas oriundas de Itália, apareceram em Portugal, sensivelmente, na primeira década do século XVI, maioritariamente de forma pontual nas obras (havendo exceções). Sobretudo a partir da década de trinta, é que as soluções classicistas, tendem a dominar as composições na arte portuguesa, com a “actualização possível com os modelos do novo estilo europeu”⁹³⁹.

Ao longo de todo este estudo, fomos mencionando como os ourives portugueses paulatinamente foram sendo sensibilizados para estas novas formas renascentistas. Foi retardada a generalização do uso da “nova estética inspirada na arquitectura antiga”⁹⁴⁰, os vários centros de produção insistiam em conservar os seus particularismos e em seguir a sua “própria cronologia”⁹⁴¹. Mas só esta resistência, permitiu a coexistência de soluções góticas e renascentistas, criando assim as magníficas obras híbridas⁹⁴², que combinavam formas e preceitos das duas correntes artísticas.

Estilisticamente, as primeiras peças ao estilo romano, tendem apenas para ser uma progressiva simplificação das linhas e figurinos antecedentes (muitas das obras ditas renascentistas apresentavam ainda reminiscências de soluções góticas), só mais adiante – por volta da segunda metade do século XVI – é que, as mudanças na conjuntura artística, fizeram com que surgissem novas alternativas⁹⁴³. Os motivos decorativos do Renascimento, utilizados primitivamente com uma certa prudência e hesitação, passaram a dominar as obras de ourivesaria, ultrapassando os ornamentos do estilo anterior⁹⁴⁴. Foi nítida a transformação que “se nota através da submissão, dos outrora rebuscados ornamentos decorativos, à linearidade sóbria da estrutura renascentista”⁹⁴⁵.

Começamos pelas soluções construtivas das custódias, que obedecem às formas renascentistas, que são maioritariamente, “nobres de forma e singelas na decoração”⁹⁴⁶.

⁹³⁹Vítor Serrão, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.159.

⁹⁴⁰Michèle BIMBENET-PRIVAT, *op. cit.*, p.31.

⁹⁴¹*Idem*.

⁹⁴²Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.101.

⁹⁴³Vide José António FALCÃO, (coord.), *op. cit.*, pp.90 e 92.

⁹⁴⁴Vide João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

⁹⁴⁵Fernando de Castro BRANDÃO, *op. cit.*, [p.9].

⁹⁴⁶João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

Estas “mantem o mesmo tipo tradicional da construção em vários andares”⁹⁴⁷, por sua vez a base tende a aumentar de volume, as de forma poligonal (perdem “o recorte anguloso do estilo gótico-manuelino”⁹⁴⁸) e muitas, “passam a ser circulares ou alongadas”⁹⁴⁹ (“virtualmente rectangular ou ligeiramente polilobada”⁹⁵⁰). Já as hastes são balaustradas, onde os nós que antes se viam “preenchidos por castelos (ou torres) se libertam «da sua floresta de pináculos»”⁹⁵¹ dando lugar, a nós “cilíndricos, prismáticos ou em forma de urna”⁹⁵², são nós modestos regressando às primitivas formas geométricas. Já a parte do hostiário, evoca a forma dos templos clássicos⁹⁵³, (os quais “vêm substituir os arcos ogivais”⁹⁵⁴ medievos) são “templetes de planta rectangular ou poligonal construídos nos preceitos das ordens clássicas, umas vezes terminados por cúpulas, outras vezes por novos templetes mais pequenos”⁹⁵⁵. Posto isto, das custódias alvo do nosso estudo, obedecem a esta estrutura, a custódia da igreja do mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra, onde o seu hostiário circular se vê rodeado por um templete suportado por colunas⁹⁵⁶. Apresenta ainda a haste abalaustrada, onde o nó assume a feição de uma urna⁹⁵⁷. Também de fabrico coimbrão, a alfaia que pertence à igreja paroquial de Covões, partilhando muitas parecenças com a obra que antes nomeamos, seja na parte superior do

⁹⁴⁷ João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

⁹⁴⁸ Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.381; veja-se também Fernando F. COUTINHO, *O uso dos objectos nos sacramentos do baptismo, da eucaristia, da confirmação e da unção dos enfermos*, Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2007, p.77; e João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

⁹⁴⁹ *Idem*.

⁹⁵⁰ *Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.29.

⁹⁵¹ Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, (...), Vol. III, p.381.

⁹⁵² João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

⁹⁵³ *Vide* Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.32.

⁹⁵⁴ *Idem*, p.48.

⁹⁵⁵ João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), Vol. I, p.50.

⁹⁵⁶ *Vide* Virgílio CORREIA, António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. II, (...), p.85.

⁹⁵⁷ *Vide Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

seu hostiário de planta hexagonal⁹⁵⁸, a haste de forma abalaustrada onde se destaca o formato do nó, em urna. E por fim nomear apenas, a custódia da igreja do Fermedo, que apesar, de como em cima já afirmamos, obedecer na sua estrutura maioritariamente aos cânones góticos, apresenta uma haste balaustriforme de influência clássica, onde figura um nó, ao estilo das urnas antigas⁹⁵⁹. Segue também esta morfologia, a custódia que hoje integra a colecção de ourivesaria do museu de arte sacra da Sé Catedral de Évora. Esta enquadra-se no núcleo de tipo *tempietto*⁹⁶⁰, figura na sua parte superior, um hostiário em forma de templete, de planta de formato irregular octogonal⁹⁶¹, quase que reproduzindo, a base onde assenta toda a composição⁹⁶². Nesta ainda, destaca-se a forma do nó⁹⁶³, como nas anteriores, de uma urna. Igualmente a custódia da igreja de S. Salvador das Alcáçovas⁹⁶⁴, segue estas formas. Base de feição circular⁹⁶⁵, haste em forma de balaústre⁹⁶⁶, com o seu nó formando uma urna⁹⁶⁷, e por fim a edícula clássica⁹⁶⁸ que se forma no hostiário.

Por último das alfaias de produção eborense, temos a custódia-cálice da igreja matriz de Viana do Alentejo. Apresenta na sua estrutura a típica base, esta de forma circular⁹⁶⁹, de onde emerge uma haste no caso de feição circular, onde o nó apresenta a

⁹⁵⁸Vide Virgílio CORREIA, António N. GONÇALVES (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, (...), p.34.

⁹⁵⁹Vide António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, Vol. X, (...), p.88; veja-se também António Nogueira, *Estudos de Ourivesaria*, Porto, (...), p.144.

⁹⁶⁰Vide Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

⁹⁶¹Vide Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), (...), p.41.

⁹⁶²Veja-se a ficha de inventário publicada pela Fundação Eugénio de Almeida, responsável pelas fichas do museu onde se encontra a custódia – Susana Tavares NOGUEIRA, *Custódia*, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

⁹⁶³Vide Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

⁹⁶⁴Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

⁹⁶⁵Vide Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

⁹⁶⁶Vide *idem*.

⁹⁶⁷Vide *idem*.

⁹⁶⁸Vide Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX, (...), p.484.

⁹⁶⁹Vide *idem*, p.424; veja-se também Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

particularidade de ser formado por “anéis e lóbulos”⁹⁷⁰, na qual a parte superior da custódia, propriamente dita, apresenta uma forma cupular rematada por um lanternim⁹⁷¹, sustentado por um “pórtico de quatro colunetas de bracelete”⁹⁷². Estas soluções, derivam de “criações espanholas e italianas, adaptando-se às inovações estilísticas do Maneirismo e Barroco nacionais”⁹⁷³, o que levou Paulo Valente a datar a dita peça de ente 1630-1640⁹⁷⁴, aliás como já acima mencionámos, tendo em conta as afinidades claras com custódias produzidas nesse período.

Também aqui, podemos inserir as custódias da igreja paroquial de Foz de Arouce, ou aquela da igreja de Verride (que segue o tipo de custódias conimbricenses de hostiário circular). Começando pela custódia da singela localidade da Lousã, segue o modelo típico da época, naquelas ditas igrejas humildes. No entanto, apesar de não figurar no seu hostiário um templo clássico, e sim um simples viril circular, este vê-se rematado por um frontão⁹⁷⁵ semi circular muito modesto. Já a sua base, é ao estilo clássico, alongada “virtualmente rectangular”⁹⁷⁶, assim como a haste abalaustrada, com o nó em forma de urna. Já a custódia da igreja de Verride, insere-se no tipo de custódia conimbricense, no entanto, estruturalmente, segue muitas das soluções de influência clássica.

⁹⁷⁰Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX, (...), p.424; veja-se também Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

⁹⁷¹Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

⁹⁷²Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX (2º), (...), p.424.

⁹⁷³Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

⁹⁷⁴*Vide idem.*

⁹⁷⁵Frontão: “Peça arquitectónica que coroa a fachada de um edifício, particularmente de um templo. (...) No Renascimento e no Barroco eram muito difundidos os frontões truncados ou arqueados.” – in Paulo PEREIRA, Manuel CHAVES, (trad.), *Dicionário de termos artísticos e arquitectónicos*, Lisboa, Mediasat, 2006, p.179; veja-se também a definição de frontão: “remate superior na fachada de um edifício clássico.” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.172.

⁹⁷⁶*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.29.

Nomeadamente na sua haste balaustriforme com o “um nó em forma de balaústre”⁹⁷⁷ e por fim no exíguo frontão de feição triangular⁹⁷⁸ que remata o hostiário circular⁹⁷⁹.

Posto isto, passaremos para os motivos decorativos utilizados no Renascimento, começando por aqueles que se veem inspirados em algumas das soluções usadas na arquitectura, passando para aqueles geométricos, os grutescos, os influenciados pela natureza (ou seja ornamentos fitomórficos e zoomórficos), e ainda elementos decorativos assumidamente simbólicos. Por fim a utilização da figuração humana, que terá um espaço próprio, como já tivemos a ocasião de mencionar.

Elementos decorativos: arquitectónicos

Assim, “os elementos construtivos essenciais, que a ourivesaria utilizou, foram as colunas das várias ordens, dórica e caneladas, jónicas e coríntias com as respectivas bases e capitéis sustentando arcos de volta inteira, tímpanos com seus entablamentos e frisos, nichos concheados, recorrendo frequentemente às pilastras e balaústres”⁹⁸⁰. Mas utilizou também outros, como “os entablamentos, envasamentos”⁹⁸¹, entre muitos outros. Estes elementos figuram essencialmente nas partes superiores das custódias, e nos nós quando estes não o são muito estilizado, veem-se “pilastras, colunas, balaústres fusiformes ou aletas separam os espaços intercalares, enriquecidos com nichos e imagens”⁹⁸².

Já temos vindo a nomear algumas das soluções decorativas, especialmente aquelas ditas arquitectónicas, em alguns dos casos de estudo que elegemos. Mas começemos pelo princípio, e pelo mais básico da arquitectura clássica, ou seja as ordens. Muitas são as

⁹⁷⁷*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

⁹⁷⁸*Vide idem.*

⁹⁷⁹*Vide* António Nogueira GONÇALVES, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, (...), p.164; veja-se também António Nogueira GONÇALVES, *Estudos de Ourivesaria*, (...), p.152.

⁹⁸⁰Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.376.

⁹⁸¹Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.118; veja-se também João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

⁹⁸²João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

alfeias que exibem “colunas e pilastras rematadas por capitéis”⁹⁸³, das várias ordens clássicas⁹⁸⁴, a suportar os variados tipos de cobertura. Posto isto, observamos na custódia da igreja de Alcáçovas, na parte interior da estrutura superior do hostiário, as “faces recortadas por arcos”⁹⁸⁵ estes de ordem dórica (*vide* FOTOGRAFIA 53). Na mesma, na parte exterior, a formar um pórtico, as colunas que Túlio Espanca classifica como dóricas⁹⁸⁶, mas que são claramente, os típicos “colunelos abalaustrados”⁹⁸⁷, “que aparecem nas decorações arquitectónicas renascentistas, enquadrando portais ou janelas”⁹⁸⁸. Esta solução também está presente, na custódia de traço renascentista do

⁹⁸³João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.46; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.118; e as definições de “colunas” e “ordens”, respectivamente, in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, pp.102-104 e p.264.

⁹⁸⁴São obras carregadas da teoria e reproduções da arquitectura clássica, como as de Sebastiano Serlio (1475-1554) ou Filippo Terzi (1520-1597), que no decorrer do século XVI, vão servir de referência para a introdução e “importância das ordens e do desenho arquitectónico”. Que não só influenciou a arquitectura, como é lógico, como as restantes artes. Além de que “a rápida difusão de uma literatura técnica nas línguas vernáculas, profusamente ilustradas, tornou acessível a um cada vez maior número de artífices as subtilezas da arquitectura renascentista, cujos modelos podiam com mais facilidade ser replicados com maior ou menor grau de rigor” como é o caso da obra *Medidas del Romano* publicada em Toledo no ano de 1526, da autoria de Diego de Sagredo (c.1490 – c. 1527/8). – In Maria de Lurdes CRAVEIRO, “A arquitetura enquanto ordem”, (...), p.146; veja-se também Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.150.; veja-se também Alberto GRIMOLDI, Teresa C. FERREIRA, Angelo LANDI, “Filippo Terzi and 16th-Century Architecture in Italy and Portugal: reserch traditions and new prespectives”, in *2º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira. Livro de Actas*, Vol. 2, Porto, Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2016, p.1205; veja-se ainda Sylvie DESWARTE-ROSA, “Le Traité d’architecture de Sebastiano Serlio, l’œuvre d’une vie”, in Sylvie DESWARTE-ROSA (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon Architecture et Imprimerie: le traite d’architecture de Sebastiano Serlio une grande entreprise éditoriale au XVI^e Siècle*, Vol. I, [s.l.], Mémoire Active, 2004, pp.31-34; e Andrea Buchidid LOEWEN, “Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do Renascimento na Península Ibérica”, in *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, Vol. 18, nº 30 (Dez. 2011) <https://www.revistas.usp.br/posfau/issue/view/3592/935> [consultado a 20 de Janeiro de 2021], p.68. Veja-se por fim a GRAVURA 2, com o fólio que integravam a respectiva publicações de Sebastiano Serlio.

⁹⁸⁵Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

⁹⁸⁶Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX, (...), p.484.

⁹⁸⁷Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

⁹⁸⁸Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.52.

museu de Évora, nomeadamente naqueles colunelos exteriores (um de cada um dos lados) de formato abalastrado⁹⁸⁹ (*vide* FOTOGRAFIA 54). Ao todo são seis as colunas que ladeiam o hostiário (três de cada lado, respectivamente), sendo as da parte interior, “constituída por estreitas pilastras, com capitéis de decoração vegetalista”⁹⁹⁰, quase que parecendo aquelas colunas de ordem coríntia, no entanto faltando a parte escultórica que caracteriza os capitéis, destas colunas de ordem clássica.

Um apontamento muito rústico de colunas de ordem dórica, figura no nó da custódia da Sé de Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 55). Não nos esqueçamos, que muitos dos ourives nem “tinham ideia, pelo menos durante várias dezenas de anos, do conceito de ordem clássica e limitavam-se a utilizar elementos isolados, para fazerem aquilo que chamavam obra *ao romano*”⁹⁹¹. É o caso claro, de o “largar” de elementos renascentistas, numa obra que não segue de todo, os preceitos clássicos⁹⁹². Dito isto, estas colunas dóricas, muito fracas a nível escultórico, suportam o entablamento em formato de concha que figura em vários nichos a ornamentar o nó.

Por sua vez, as composições que nos aparentam, utilizar as colunas da ordem jónica, são a de Covões. Nesta figura um hostiário de plano hexagonal⁹⁹³, com colunas de ordem jónica, a suportar a parte superior (*vide* FOTOGRAFIA 56). Colunas que nos parecem muito semelhantes com aquelas utilizadas na custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra. Nesta figuram seis colunas⁹⁹⁴ que exentas, suportam “um entablamento alongado, do qual arranca um templete porticado de dois andares”⁹⁹⁵ (*vide* FOTOGRAFIA 57). Estas colunas que servem de suporte, vêm sendo classificadas como

⁹⁸⁹Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

⁹⁹⁰*Idem.*

⁹⁹¹Nuno Vassallo e SILVA na sua obra “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.194, referencia estas palavras de Pedro DIAS sobre os arquitectos do século XVI, in *Arte Portuguesa: notas de investigação*, Coimbra, Instituto de História da Arte: Faculdade de Letras, 1988.

⁹⁹²Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), p.186.

⁹⁹³*Vide* Virgílio CORREIA, António N. GONÇALVES, (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, (...), p.34.

⁹⁹⁴*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.31.

⁹⁹⁵*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.31.

toscanas⁹⁹⁶, o que não nos parece correcto, pois ao observarmos atentamente a peça, as colunas parecem-nos as de ordem jónica. Acautelando que a peça em análise se encontra fechada não havendo, infelizmente, a possibilidade de manuseá-la, porém vistas a olho e pelas fotografias que colhemos, estes elementos decorativos de influência arquitectónica, parecem ser semelhantes, às ditas colunas jónicas. Tirámos esta conclusão devido ao capitel que é utilizado na coluna, que se assemelha mais aos jónicos, com aquelas volutas (estilizadas é certo), do que aos toscanos. Contudo, na parte do reverso da peça, podem ser utilizadas as colunas toscanas, mas não o podemos afirmar com certeza, visto não termos conseguido observar o reverso da mesma. Pelas fotografias que captámos, parece-nos utilizar um capitel mais recto, mais a seguir aqueles toscanos, mas não o podemos afirmar com a certeza absoluta.

Sugerimos, para corroborar esta nossa classificação, observar-se atentamente a cúpula que remata a mesma peça. Nesta, constam dois corpos arquitectónicos, com o inferior “formando uma arcada”⁹⁹⁷. Esta arcada em que as colunas são sem dúvida jónicas, com o capitel a atestá-lo. Posto isto, de todos os exemplares que vimos as colunas utilizadas nas composições, seguem sempre a mesma linearidade, ou em salvas excepções utilizam outra ordem clássica.

Antes de passarmos à abordagem de outros elementos retirados da arquitectura, notamos, que muitas destas colunas, apesar de obedecerem às várias ordens, são o que se nomeia, “coluna de <<invenção>>”⁹⁹⁸, isto é, são as ditas colunas convencionais, mas que veem “o terço inferior do fuste marcado por uma gola e profusa ornamentação [como as cornucópias⁹⁹⁹, pendurados, etc.], relevada ou incisa, ou ainda colunas-balaústres e colunas-candelabro”¹⁰⁰⁰. Exemplo desta utilização das colunas ditas de <<invenção>>, são a custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra (*vide* FOTOGRAFIA 57), assim como a custódia de Covões (*vide* FOTOGRAFIA 58). Por sua vez, as colunas-balaústres, são a solução utilizada, na custódia hoje exposta no museu de arte sacra da Sé Catedral de Évora

⁹⁹⁶As colunas foram identificadas como toscanas, nomeadamente no dito *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.31.

⁹⁹⁷*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.31.

⁹⁹⁸Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.161.

⁹⁹⁹Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.369.

¹⁰⁰⁰Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.161.

(*vide* FOTOGRAFIA 59), e na custódia da igreja de S. Salvador de Alcáçovas (*vide* FOTOGRAFIA 60).

Para além das colunas, identificam-se pilares¹⁰⁰¹, que assumem o mesmo propósito, ou seja, o de elemento de suporte. Utiliza esta solução, a dita custódia-cálice de Évora, onde dois pilares de secção quadrada, de cariz clássico, suportam a parte da cobertura¹⁰⁰² da composição (*vide* FOTOGRAFIA 61). O que nos leva a concluir, que “as fontes de inspiração deste tipo de elementos, [arquitectónicos] são várias e ajudam a compreender a circulação de desenhos e modelos, bem como as porosidades entre as práticas oficinais de arquitectos, escultores e ourives”¹⁰⁰³.

Passemos para a utilização de frontões. O frontão corresponde ao elemento de influência arquitectónica, que tem a função principal de coroar a “fachada de um edifício, particularmente de um templo”¹⁰⁰⁴, assumindo variadas feições. Destacam-se os de maior uso, no caso das obras de ourivesaria, o frontão triangular e o semi-circular. Posto isto, é sabido que corresponde a um dos elementos característicos da arquitectura do Renascimento italiano (especialmente na cidade de Roma¹⁰⁰⁵), a semi-cúpula, e aquela em concha (vieira). Assiste-se muito reproduzida, nas composições em metal, como são o caso da custódia do museu de arte sacra da Sé Catedral de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 62). Na parte superior desta, figura um templo de tipo clássico, rematado por uma arquitrave, ostentando no centro a suportar a parte superior um querubim, e nele, assenta um frontão de formato semi-circular, cuja feição memora a de uma concha (vieira), no entanto, de forma muito estilizada e simples¹⁰⁰⁶. Esta semi-cúpula em concha, apesar de

¹⁰⁰¹Pilar: “*Suporte vertical (...) distingue-se da coluna cilíndrica porque é mais robusto e geralmente de secção quadrada, poligonal ou cruciforme*” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.287.

¹⁰⁰²*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII, (...), p.26; veja-se também Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria, (...), p.56.*

¹⁰⁰³Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.161.

¹⁰⁰⁴Paulo PEREIRA, Manuel CHAVES, (trad.), *op. cit.*, p.179; veja-se também Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.172.

¹⁰⁰⁵Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.106.

¹⁰⁰⁶*Vide* Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

muito estilizada é certo, remonta precisamente para as construções arquitectónicas renascentistas.

Deparamo-nos também com esta solução, noutras tipologias de objectos, como no Porta-Paz proveniente de um convento masculino de Évora, e actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa¹⁰⁰⁷ (*vide* FOTOGRAFIA 63), que anteriormente já expusemos. Este apresenta igualmente a forma de templete ao claro estilo do Renascimento¹⁰⁰⁸, surge rodeado por pilastras¹⁰⁰⁹, onde na parte superior assenta um frontão semi-circular, que se vê preenchido, por uma concha¹⁰¹⁰. Objecto que também utiliza esta solução, é o *Relicário*¹⁰¹¹ da Rainha Dona Leonor (*vide* FOTOGRAFIA 64), não fosse esta, a obra de maior cariz clássico no que à ourivesaria portuguesa diz respeito. Este representa um verdadeiro exemplo da utilização de soluções do Renascimento italiano, produzindo uma miniatura de templete clássico, correspondendo-lhe, no seu frontão, a solução de uma semi-cúpula em formato de concha (vieira), polilobada, constituída por vários gomos¹⁰¹².

Esta opção, pode surgir em vários registos, como por exemplo, no nó da custódia da Sé de Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 65). Onde as colunas dóricas, muito fracas a nível escultórico, suportam entablamento em formato de concha que figura em vários nichos a ornamentar o nó. Já na custódia do museu de Alberto Sampaio, aparece esta solução

¹⁰⁰⁷ *Vide* Maria de Lurdes CRAVEIRO, “A arquitetura enquanto ordem”, (...), p.143.

¹⁰⁰⁸ *Vide* João COUTO, *Alguns Tipos de Porta-Paz nas Coleções do Museu das Janelas Verdes*, (...), p.10.

¹⁰⁰⁹ *Vide* Nuno Vassallo e SILVA, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, (...), p.69.

¹⁰¹⁰ *Vide* Maria de Lurdes CRAVEIRO, “A arquitetura enquanto ordem”, (...), p.143.

¹⁰¹¹ Relicário: “*Objecto de formas e materiais diversos utilizado para a conservação e exposição de relíquias. Registam-se duas grandes tipologias de relicário: os de grande dimensão, para serem expostos geralmente sobre os altares (caixa-relicário, relicário antropomórfico, cruz-relicário, estátua-relicário, quadro-relicário, etc.); os de menor dimensão, portáteis, utilizados como objecto de devoção privada (encólpio). No caso das relíquias ditas autênticas, é frequente que o relicário inclua o respectivo atestado de autenticidade. Caixas com relíquias ou outros objectos sagrados são colocados nos altares (cápsula). Alguns móveis ou alfaias da igreja podem conter relíquias e tornar-se relicário (banqueta-relicário, sacrário-relicário, ostensório-relicário, etc.).* – in Natália Correia GUEDES, (coord.), *op. cit.*, p.109.

¹⁰¹² *Vide* Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.243]; veja-se também a ficha de inventário da dita peça publicada pelo Matriz Net in – <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=260689> [consultado a 28 de Abril de 2020].

renascentista de meias cúpulas em forma de concha nas pequenas edículas que figuram na base (*vide* FOTGRAFIA 66)¹⁰¹³.

Voltando novamente para os frontões, como acima referimos, destacam-se de maior uso nas obras de ourivesaria, os de tipo triangular e os de tipo semi-circular (muitos curvados no formato de concha¹⁰¹⁴). Do nosso estudo, utilizam o frontão de tipo triangular, a custódia da igreja de S. Salvador de Alcáçovas (*vide* FOTOGRAFIA 67) ou a alfaia da igreja de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 68). Os frontões de tipo semi-circular ou arqueados, são bastante comuns, integra este conjunto a custódia, que ainda hoje conserva a igreja de Foz de Arouce (*vide* FOTOGRAFIA 69). Interessante que este exemplar apesar de muito modesto, e corrente com aquele modelo que se difundiu no último quartel do século XVI português, apresenta na parte do frontão triangular, a terminá-lo as ditas volutas – “ornato em espiral que é dos mais utilizados na arquitectura”¹⁰¹⁵ –, e que certamente o seu artista observou em gravuras que circulavam à época, ou em obras análogas.

Muitas custódias apresentam também a solução, para encimar os templetes clássicos que se armam na parte do hostiário, a cúpula, ou construções de templetes mais reduzidos¹⁰¹⁶. Conserva a igreja matriz de Viana do Alentejo, uma custódia-cálice com estas características, isto é, a parte da custódia da peça, propriamente dita, apresenta uma forma cupular¹⁰¹⁷, sustentado por um porticado de colunetas¹⁰¹⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 72). Já as custódias da igreja de Covões, e da igreja do mosteiro de Santa-Clara-a-Nova,

¹⁰¹³*Vide* Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p.78.

¹⁰¹⁴*Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

¹⁰¹⁵Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.282.

¹⁰¹⁶*Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50; veja-se também Vergílio CORREIA, “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, (...), p.560.

¹⁰¹⁷Solução que se comprovou bastante comum na feitura das obras do final do século XVI, e com grande entusiasmo durante o século XVII, principalmente naquelas ditas custódias-cálice. *Vide* duas custódias-cálice que obedecem a estas características (*vide* FOTOGRAFIAS 70 e 71), cujas fichas de inventário pertencem ao inventário do Patriarcado de Lisboa, as quais nós acedemos.

¹⁰¹⁸*Vide* Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX, (...), p.424; veja-se também Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

ostentam a outra solução. Ambas são rematadas por um templete de dois andares¹⁰¹⁹, mais reduzido¹⁰²⁰ (*vide* FOTOGRAFIAS 73 e 74). O andar inferior, apesar de muito idêntico em ambas, na custódia de Santa-Clara-a-Nova, a estrutura é toda fenestrada, enquanto que na de Covões, essas aberturas se veem cobertas por baixos-relevos¹⁰²¹. Já a parte superior das duas composições, assemelham-se à forma de um lanternim – entenda-se por lanternim, “pequena construção cilíndrica ou prismática, em forma de pequena torre, vazada lateralmente”¹⁰²². Este aspecto não só constamos em ambas as custódias de produção coimbrã, assim como na custódia de Viana do Alentejo, especificidade que anteriormente já mencionamos.

Finalizamos, com os objectos que se veem utilizados durante o Renascimento, como forma de ornamentar e rematar, alguns dos elementos que temos vindo a desenvolver, os ditos arquitectónicos. Para o exemplificar, veja-se o caso da custódia de Guimarães, onde a parte superior do hostiário é terminada por dois *cantarus* de carácter clássico¹⁰²³. Esta solução de remate viu-se bastante comum, podemos então incluir nas custódias que utilizam esta solução decorativa, a custódia de Santa-Clara-a-Nova (curioso que nesta obra, o ourives utilizou para encimar, no caso umas ramagens (motivos vegetalistas) que rematam o aro do hostiário, também pequenas urnas, assim como era comum a encimar os ornamentos arquitectónicos – *vide* o pormenor das pequenas urnas que figuram no hostiário – FOTOGRAFIA 75) ou ainda a custódia da igreja de Alcáçovas, em ambas, na parte superior da arquitrave se observa as pequenas urnas a rematar, no caso da de Alcáçovas, as pequenas urnas são ainda ornamentadas por anéis¹⁰²⁴ (*vide* FOTOGRAFIA 76). Por fim, também aparecem pequenas urnas, na custódia de Covões, no caso, estas aparecem a rematar as aletas que figuram no nó (*vide* FOTOGRAFIA 77), assim como, a rematar a parte superior do hostiário.

¹⁰¹⁹*Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, (...), p.57.

¹⁰²⁰*Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

¹⁰²¹*Vide* Virgílio CORREIA, António Nogueira GONÇALVES, (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, (...), p.34.

¹⁰²²Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.216.

¹⁰²³*Vide* Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p.78.

¹⁰²⁴Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

Elementos decorativos: geométricos

Passando agora para os outros elementos decorativos que se utiliza no Renascimento, comecemos pelos geométricos – “ornamentação composta de linhas rectas ou curvas, sem qualquer mistura de elementos vegetais ou zoomórficos”¹⁰²⁵. Para preencher espaços, comecemos por aqueles utilizados para preencher a forma cupular da custódia de Viana do Alentejo, onde se pode constatar uma cobertura “decorada por malha reticulada de “pontas de diamante” truncadas”¹⁰²⁶ (*vide* FOTOGRAFIA 78). Os elementos geométricos também se notaram comum nas cercaduras das bases das ditas custódias, vejamos para o exemplificar, os casos, da custódia de Foz de Arouce (*vide* o pormenor da base com motivos geométricos com linhas rectas FOTOGRAFIA 79) ou da custódia do museu de arte sacra da Catedral de Évora (*vide* o pormenor da base com motivos geométricos com linhas rectas FOTOGRAFIA 80).

Inclui-se ainda, neste núcleo de soluções decorativas, os godrões – “motivo decorativo em forma de lóbulo convexo. É frequentemente empregue em faixas e, por vezes, ligeiramente curvado”¹⁰²⁷ – ou os motivos de forma oval ou óvulos – “motivo decorativo composto por formas ovais”¹⁰²⁸ –. Ambos se observaram bastante comuns, nas várias composições das custódias, seja nas bases, seja nos nós, seja nos hostiários. Posto isto poderíamos nomear muitas, nomeemos então, a custódia de Covões, em que na sua base, assim como no nó figuram os godrões (*vide respectivamente* FOTOGRAFIAS 81 e 82), esta solução aparece igualmente na base da custódia de Alcáçovas (*vide* FOTOGRAFIA 83). Esta custódia alentejana, apresenta o outro motivo, nomeadamente o óvulo, ou seja, na sua haste em forma de balaústre vê-se “composta por feixe de ovalados alongados”¹⁰²⁹ (*vide* FOTOGRAFIA 84). Acima referimos que os óvulos também surgiam noutras partes das composições, veja-se o caso da custódia de Viana do

¹⁰²⁵Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.179.

¹⁰²⁶Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

¹⁰²⁷Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.121.

¹⁰²⁸*Idem*, p.124.

¹⁰²⁹Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

Alentejo, que no lanternim que remata a cúpula, se observou os ditos óvulos (ou “semi-óvulos”¹⁰³⁰), no caso de uma forma alongada (*vide* FOTOGRAFIA 85). A mesma utiliza ainda, os godrões¹⁰³¹, que surgem na zona da base do hostiário (*vide* FOTOGRAFIA 86), mas também surgem motivos deste tipo no anel bolboso que antecede o nó cilíndrico¹⁰³² (*vide* FOTOGRAFIA 87).

Elementos decorativos: grotescos

Depois dos motivos geométricos temos que mencionar obviamente os grotescos, pois como sabemos é um tipo de ornamentação decorativa, que se vê bastante adoptado durante o Renascimento, especialmente na arte da ourivesaria, sendo um dos temas preponderantes deste estilo artístico¹⁰³³. Graças à crescente circulação de estampas e gravuras, a partir do século XV/XVI, abriu espaço para a divulgação deste tipo de ornamentação, e “circular por toda a Europa”¹⁰³⁴, com bastante adesão por parte dos artistas.

Estes, como é do conhecimento comum, corresponde a um tipo de ornamentação oriunda da pintura mural, utilizada “mais concretamente na famosa *Domus Aurea* neroniana”¹⁰³⁵, nesta observaram “ornamentada nas paredes e tectos com motivos mitológicos, vegetalistas e animalistas, que encantam progressivamente os artistas depois de trazidos à luz do dia, a partir de 1480. O uso desta gramática decorativa propaga-se através de múltiplas gravuras, meios óbvios e privilegiados de divulgação plástica, onde o carácter *antigo* das representações se vai aos poucos metamorfoseando e perdendo

¹⁰³⁰Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

¹⁰³¹*Idem*.

¹⁰³²*Vide idem*.

¹⁰³³Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.369; veja-se também Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; e Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.187.

¹⁰³⁴João Miguel SANTOS, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotescos em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996, p.10.

¹⁰³⁵Sílvia LEITE, *A Arte do Manuelino como Discurso Simbólico: categorias ordenadoras da imagem do mundo e representação do poder no tardo-medievalismo português*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003, p.71.

pureza, de acordo com o gosto do tempo e das diferentes regiões”¹⁰³⁶. Posto isto, observámos a utilização destes motivos, na custódia-cálice de Évora, nomeadamente no “friso de grotescos simétricos – albarradas ladeadas de enrolamentos – que encima a copa [repare-se também nas figuras híbridas de pequenos anjos com características de aves] e, sobretudo, nos pilares de secção quadrada, lavrados de grotescos que sustentam a cobertura”¹⁰³⁷ (*vide respectivamente* FOTOGRAFIAS 88 e 89).

Interessante que neste friso de grotescos que encima a copa, observarmos semelhanças entre um elemento que lá figura, e o que pode ser uma marca de contraste da cidade de Lisboa utilizadas pelos ourives durante o século XVI. Certo é que a escala não é a “normal”, parece ser demasiado grande para ser uma marca, e se assim o for é apenas mais um motivo decorativo, contudo há afinidades visuais claras, com a marca da cidade de Lisboa, caracterizada por uma caravela¹⁰³⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 90).

Elementos decorativos: fitomórficos

Passemos agora para a ornamentação de tipo fitomórfico, tipo de elemento decorativo, utilizado primitivamente com uma certa prudência e hesitação, mas que passou a dominar as obras de ourivesaria¹⁰³⁹, ultrapassando os ornamentos exuberantes, e por vezes exagerados do estilo anterior (mais concretamente do manuelino)¹⁰⁴⁰. Posto isto, como elementos preponderantes, deste tipo temos: os grotescos (que como acima referimos, integra vários tipo de ornamentação, entre eles, os motivos vegetalistas), os

¹⁰³⁶Sílvia LEITE, *A Arte do Manuelino como Discurso Simbólico: categorias ordenadoras da imagem do mundo e representação do poder no tardo-medievalismo português*, (...), pp.71-72.

¹⁰³⁷*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26; veja-se para complemento a ficha de inventário publicada pela Fundação Eugénio de Almeida, responsável pelas fichas do museu onde se encontra a custódia-cálice – Paulo VALENTE, *Custódia-cálice*, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

¹⁰³⁸*Vide* as várias marcas de contraste da cidade de Lisboa, reconhecidas nas peças de prata, durante o século XVI – in Manuel Gonçalves VIDAL, Fernando Moitinho de ALMEIDA, *Marcas de Contraste e Ourives Portugueses*, Vol. I, 3ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996 (1ª edição 1958), p.233.

¹⁰³⁹*Vide* Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.32.

¹⁰⁴⁰*Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.29.

festões¹⁰⁴¹ [com as suas várias flores, folhagens e frutos todos entrelaçados entre si]¹⁰⁴², “os toros das folhas de louro, as cornucópias”¹⁰⁴³, as grinaldas de flores¹⁰⁴⁴ e por fim as folhas de acanto¹⁰⁴⁵ (as folhas de acanto já se viam utilizadas no Gótico, nomeadamente as do acanto silvestre, no Renascimento a folha apresenta uma outra morfologia, seguindo a do acanto cultivado¹⁰⁴⁶) ressaltando que usam também, muitos dos outros elementos vegetalistas, oriundos dos estilos anteriores, (como é o caso da romã, que identificámos nas bases da custódia de Covões e da igreja do Mosteiro de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra (*vide* FOTOGRAFIAS 91 e 92, respectivamente), pois pela forma que estão representadas, parecem tratar-se deste fruto, que múltiplos simbolismos têm associado, como já acima tivemos a oportunidade de referir).

Dito isto, destacam-se o uso deste tipo de ornamentos vegetalistas, muitos com diversas simbologias associadas¹⁰⁴⁷, que tentaremos expor. Por toda a composição, da base, ao hostiário, passando pelo nó, as obras de cariz renascentista, muito vão utilizar o cinzel, e esculpir em vulto ou baixo-relevo, este tipo de ornamentação decorativa. Deste modo, destacam-se do nosso estudo a base da custódia de Foz de Arouce em que todas as superfícies da base da mesma, são gravadas de ornatos vegetalistas renascentistas. Destacando-se o que nos parecem ser lírios, pela forma da folha, no entanto apresentam pequenos frutos muito estilizados e modestos (*vide* FOTOGRAFIA 93). Distingue-se igualmente, a base da custódia do mosteiro de Santa-Clara-a-Nova, nela entre frutos (como maçãs), volutas, figuras antropomórficas, flores (como os lírios), os festões, figuram também o que nos parece ser, a dita palma, ou seja, o ramo da palmeira (*vide*

¹⁰⁴¹Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

¹⁰⁴²Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.164.

¹⁰⁴³Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.32.

¹⁰⁴⁴Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

¹⁰⁴⁵Usado na decoração da arquitetura clássica, volta aquando o revivalismo das formas durante o Renascimento – *vide a definição*: Harold OSBORNE (ed.), *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Oxford: Clarendon Press, 1975, p.1; veja-se também Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

¹⁰⁴⁶*Vide* Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.14.

¹⁰⁴⁷Apesar da publicação, já mais tardia do que a produção das custódias que vimos estudando, o livro “Tratado das Significações das Plantas, Flores e Frutos que se referem na Sagrada Escritura”, datado de 1698, apresenta uma série de simbolismos para as várias plantas, que seguramente eram iguais nos séculos anteriores. *Vide* Fr. Isidoro de BARREYRA, *Tratado das Significações das Plantas, Flores e Frutos que se referem na Sagrada Escritura*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1968.

FOTOGRAFIA 94). Esta planta tem a si associada, para além da simbologia de martírio, também aquela de poder, de vitória, ou de triunfo¹⁰⁴⁸, o que nos parece bastante adequado quando relacionado com a custódia e todo o seu simbolismo associado. Parece-nos também interessante uma das várias sugestões para o simbolismo desta folha, por parte do padre Isidoro de Barreyra, no decorrer do século XVII: “*Santo Augustinho diz que a palma he symbolo da vittoria, & que os ramos da palma com que os de Jerusalem sahirão a receber o Senhor, significavão a vittoria, com a qual morrendo havia de vencer a morte, & triunfar do principe das trevas no alto da Cruz*”¹⁰⁴⁹.

Destaca-se ainda a flora utilizada na base da custódia de Verride, na de Covões e por fim na alfaia de Viseu. Na peça de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 95), juntamente com os Santos, aparecem a intercalá-los, umas árvores, abastadas de folhas na copa, não é possível identificar se são cedros, carvalhos (fauna esta que já se via utilizada no Gótico, e não nos esqueçamos que ambas as árvores podem ter um significado simbólico, relacionado com Cristo¹⁰⁵⁰). Aparecem também pequenas plantas, certamente alguma espécie de plantas autóctones. Já na custódia de Covões (*vide* FOTOGRAFIA 96), em todo o rebordo da parte inferior da base, as ramagens parecem figurar folhas de acanto, na parte superior, destacam-se as romãs, que já acima referimos.

Esta solução de ramagens¹⁰⁵¹ a circundar todo o rebordo da base, também observámos na custódia-cálice de Viana do Alentejo (*vide* FOTOGRAFIA 97). Já na base da alfaia de Alcáçovas, os ornamentos previamente identificados como motivos acantiformes¹⁰⁵², são os que figuram no primeiro registo (*vide* FOTOGRAFIA 98), já num belo trabalho do desenho e da técnica, aliás característica das obras de ourivesaria

¹⁰⁴⁸*Vide* Luís Manuel TEIXEIRA, *op. cit.*, p.175; veja-se também Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.272; veja-se também George FERGUSON, *op. cit.*, p.36; e ainda a definição de “palma” in <https://dicionario.priberam.org/palma> [consultado a 18 de Setembro de 2019].

¹⁰⁴⁹Fr. Isidoro de BARREYRA, *op. cit.*, p.65.

¹⁰⁵⁰Veja-se a simbologia associada a ambas as árvores in: Odete L. NOGUEIRA, *op. cit.*, p.59 e pp.60-61.

¹⁰⁵¹*Vide* Túlio ESPANCA, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX, (...), p.424; veja-se também Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.20.

¹⁰⁵²*Vide* Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

do fim do Renascimento, começo do Maneirismo. Igualmente na base da custódia-cálice de Évora, exhibe motivos vegetalistas (e platerescos¹⁰⁵³) a circundar a parte inferior da base, nomeadamente folhas de loureiro (*vide* FOTOGRAFIA 99). Destaca-se ainda, nos recortes do plano superior da base, belíssimas flores (talvez malmequeres ou rosetas). Por fim na custódia de Viseu, apesar da linguagem maioritária ser gótica e manuelina, figuram na sua base diversas ramagens¹⁰⁵⁴, entre as quais a “coroa de louros”¹⁰⁵⁵ já ao modo clássico (*vide* FOTOGRAFIA 100). O mesmo motivo observou-se na custódia dita manuelina do Museu de Guimarães, ainda que os elementos góticos e manuelinos sejam os dominantes, utiliza na sua base um contorno de “troçais” de louros¹⁰⁵⁶. Igualmente surgem as coroas de louros, na custódia-cálice de Évora, que não surgem na base, mas sim em volta da copa do cálice, e no interior do hostiário da alfaia (*vide* FOTOGRAFIA 101).

Voltemos para a base da custódia do Fermedo, que em alguns dos seus lóbulos, utiliza os chamados motivos pendurados¹⁰⁵⁷ (estes motivos são também utilizados na custódia *tempietto* do museu de arte sacra da Catedral de Évora¹⁰⁵⁸, nomeadamente, no fuste das colunas abalastradas que ladeiam o hostiário). Os pendurados que juntamente com os rótulos¹⁰⁵⁹, são um dos motivos de clara influência clássica, que foram empregues na feitura das várias obras de ourivesaria. Observando-se detalhadamente os pendurados da base da alfaia do Fermedo, conhecem-se as ditas grinaldas formadas por flores, frutos e folhas, outros apresentam ainda, estes motivos, entrelaçados com fitas (*vide* FOTOGRAFIA 102).

¹⁰⁵³Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), (...), p.41.

¹⁰⁵⁴*Vide* *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.8.

¹⁰⁵⁵Liliana CASTILHO, Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, *op. cit.*, p.21.

¹⁰⁵⁶*Vide* *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.15; veja-se também Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p.78.

¹⁰⁵⁷Pendurados: “*motivos ornamentais usados no Renascimento (laçaria, grinaldas, panóplias, etc.)*” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.283.

¹⁰⁵⁸*Vide* a ficha de inventário publicada pela Fundação Eugénio de Almeida Susana Tavares NOGUEIRA, *Custódia*, Évora, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

¹⁰⁵⁹Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.118; e João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.50.

Passemos à decoração das hastes, as quais são o “elemento de suporte, mais ou menos longo e delgado, disposto na vertical e que sustenta um corpo ou um elemento”¹⁰⁶⁰. A haste também se vê com alguma frequência adornada com elementos fitomórficos, contudo não é uma característica comum. Dito isto, a custódia de Alcáçovas, sendo uma das únicas que apresenta motivos deste tipo, na passagem para o hostiário na “derradeira secção da haste ostenta motivos flordelisados e pequenos cogulhos”¹⁰⁶¹ (*vide* FOTOGRAFIA 103). Outra excepção é uma das custódias do museu de arte sacra de Évora, onde a haste se vê ornamentada com belíssimas incisões de folhas de acanto¹⁰⁶² (*vide* FOTOGRAFIA 104).

No que ao nó concerne, observa-se o uso de motivos fitomórficos (vegetalistas e florais), não apenas incisos, mas também relevados, alguns com uma significativa saliência. Principiando pelas alfaias que utilizam apenas ornatos gravados, identificámos na de Foz de Arouce, o seu nó com umas modestas aletas, ostenta motivos florais muito estilizados, afigurando-se a forma de flores (*vide* FOTOGRAFIA 105). Flores são também gravadas, num trabalho mais cuidado, nos pendurados que figuram na custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 106) além de pequenos festões¹⁰⁶³. Já no nó da custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra, vários são os motivos vegetalistas e florais que decoram esta secção, entre uns mais incisos e outros com relevo, destaca-se o que parece ser uma rosa (*vide* FOTOGRAFIA 107). Rosa esta que possivelmente se relaciona com a confraria a que pertence, ou seja, o mosteiro encontra-se sob a tutela da confraria da rainha Santa Isabel¹⁰⁶⁴, sendo que a rosa é um “atributo tão vincutivo que não pode faltar na iconografia”¹⁰⁶⁵ da dita rainha santa (a figura de Isabel de Portugal, também se vê

¹⁰⁶⁰Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.122.

¹⁰⁶¹Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

¹⁰⁶²*Vide* Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

¹⁰⁶³*Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

¹⁰⁶⁴*Vide* Aníbal Pinto de CASTRO, *A Confraria da Rainha Santa Isabel*, publicado: https://www.rainhasantaisabel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=103 [consultado a 22 de Setembro de 2020].

¹⁰⁶⁵Aires A. NASCIMENTO, *Santa Isabel de Portugal: a menina de Aragão coroada rainha em terras portuguesas*, Lisboa, Edições Colibri, 2019, p.150; veja-se também Luísa Maria da SILVA, *A Construção*

retratada na mesma custódia na zona da base, com o seu regaço de flores). Veja-se na *Parte Segunda das Chronicas da Ordem dos frades menores & das outras ordés segunda & terceira, intituidas na igreja per o sanctissimo Padre sam Francisco(...)*, a referência ao milagre da rosa e à representação da rainha Santa Isabel com este atributo: “*levava hũa vez a Rainha sancta muytas moedas no regaço pera dar aos pobres, encontrando a el Rey lhe pergūtou o que levava, ella disse, levo aquy rosaa. E rosaa vio el Rey, nam sendo tempo dellas. E com este milagre se pinta a sancta Rainha em algũas partes.*”¹⁰⁶⁶

A representação da rainha com flores no regaço torna-se bastante comum a partir do século XVI, com enorme adesão no século XVII. Para o assegurar, veja-se primeiramente uma pintura hoje exposta no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra, corresponde a sua feitura ao século XVI¹⁰⁶⁷ (*vide* FOTOGRAFIA 108), sendo uma pintura já ao estilo Maneirista, em que a rainha santa apresenta no seu regaço as ditas rosas do seu milagre. Inclusive na área da escultura, também se constata esta temática, repare-se na “escultura policromada de vulto perfeito”¹⁰⁶⁸ da rainha santa, com a monarca a surgir do mesmo modo¹⁰⁶⁹. Esta obra é datável do século XVII, hoje exposta no Museu de Grão Vasco em Viseu (*vide* FOTOGRAFIA 109). O que nos leva a concluir, que a rosa sim podia ser uma referência aquela rainha, contudo, sabemos, que esta flor, pode ser alusiva a outros significados, é também considerada “a transfiguração das gotas desse

do Novo Mosteiro de Santa Clara de Coimbra: 1647 a 1769, Vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2000, p.38.

¹⁰⁶⁶*Parte Segunda das Chronicas da Ordem dos frades menores & das outras ordés segunda & terceira, intituidas na igreja per o sanctissimo Padre sam Francisco*, Lisboa, Em casa de Ioannes Blavio: a custas de Ioam de Borgonha: & vendese em a rua noua em casa do dito Ioam de Borgonha, 1557-1562, p. CXCVII (197).

¹⁰⁶⁷Para todas as informações relativamente a esta pintura do século XVI, hoje exposta no Museu Nacional de Machado de Castro em Coimbra, *vide* <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=159763&EntSep=5#gotoPosition> [consultado 11 de Novembro de 2020].

¹⁰⁶⁸Para todas as informações relativamente a esta escultura do século XVII, hoje exposta no Museu de Grão Vasco em Viseu, *vide* a respectiva ficha de inventário publicada: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207925> [consultado a 11 de Novembro de 2020].

¹⁰⁶⁹*Vide* Aarão de LACERDA, *Arte Portuguesa: o museu de Grão Vasco*, Coimbra, Edição do Autor: Tip. Renascença Portuguesa, 1917, p.61.

sangue [de cristo], quer ainda, o símbolo das chagas de Cristo”¹⁰⁷⁰, significados que se interligam com o simbolismo da custódia.

Por fim a obedecer a esta gramática ornamental, onde dominam motivos florais e vegetalistas, apresenta-se a custódia do museu de arte sacra da Catedral de Évora¹⁰⁷¹. Esta apresenta no seu nó, pequenos caules entrelaçados, onde se destacam na parte superior, pequenas flores (*vide* FOTOGRAFIA 110). Apesar de não utilizar motivos vegetalistas, a custódia de Alcáçovas, destaca-se por se ver gravada em todo o redor do nó, belíssimos panejamentos¹⁰⁷² (*vide* FOTOGRAFIA 111).

Ultrapassados os ornatos gravados, passemos para os que apresentam relevo. A abrir, temos o nó da custódia de Covões, os elementos vegetalistas ou florais, não são de todo os preponderantes, aparecem apenas representados, por pequenas folhas a ornamentar as aletas e ramagens no registo inferior do nó (estas no entanto gravadas). Já o nó da custódia da igreja do Fermedo, vê-se dominado por este tipo de linguagem. Decorado por vários elementos florais, entre eles, sobressaem pequenas flores e ramagens (*vide* FOTOGRAFIA 112).

Já nos hostiários, muitos são os elementos de origem vegetal ou floral, que nestes figuram, nas mais variadas técnicas e formas. Iniciemos com o exemplo do hostiário que apresenta a custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra, neste vários são os elementos fitomórficos. Começemos por destacar a parte do tabuleiro, onde assenta o hostiário, várias são as flores, e folhas representadas, e uma preferência para as flores de quatro pétalas (*vide* FOTOGRAFIA 113). De realçar ainda, as pedras com um engaste de gola, em que a sua armação obedece à forma de uma bonita flor (*vide* FOTOGRAFIA 114), com numerosas pétalas, assim como a armação em metal dos pingentes (também na custódia de Foz de Arouce o ourives optou por esta ornamentação para a armação, no caso dos tintinábulo – *vide* FOTOGRAFIA 115), que também ostenta delicadas formas

¹⁰⁷⁰Alcina Santos SILVA, *As Flores na Pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII: a simbologia cristã e a arte decorativa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011, p.55.

¹⁰⁷¹*Vide* Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80

¹⁰⁷²*Vide* Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62; veja-se também a ficha de inventário da dita custódia publicada in: <https://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?id=13681> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

florais (interessante que a solução utilizada para a armação das pedras preciosas engastadas, é sempre similar, ou seja, o ourives optou por utilizar sempre as formas florais, como podemos constatar em ambas que mencionamos, assim como no nó da mesma composição (*vide* FOTOGRAFIA 116). Já na parte superior do hostiário, destacam-se entre outros locais, estes motivos fitomórficos, no “terço inferior do fuste [das colunas] marcado por uma gola e profusa ornamentação, relevada ou incisa”¹⁰⁷³ (*vide* FOTOGRAFIA 117).

Anteriormente já tivemos a oportunidade de referir, que na custódia de Covões, o elemento preponderante, e que o ourives teve atenção claramente que não foram aqueles originários da flora. Assim, nesta destaca-se no hostiário na parte inferior das suas faces, pequenas flores de quatro pétalas e quatro folhas (possíveis rosáceas) (*vide* FOTOGRAFIA 118). Por sua vez, a custódia de Alcáçovas, ostenta no seu hostiário, vários elementos fitomórficos, destaques as rosetas que adornam os arcos¹⁰⁷⁴ da parte interior do mesmo (*vide* FOTOGRAFIA 119), ou ainda os ornamentos vegetalistas entrelaçados¹⁰⁷⁵ gravados, que surgem no frontão (*vide* FOTOGRAFIA 120).

Apesar de obedecer maioritariamente à linguagem do Gótico-final/ manuelino, a custódia da Sé de Viseu, apresenta um pequeno suporte em forma de urna¹⁰⁷⁶ (*vide* FOTOGRAFIA 121) com a função de suportar a cruz (que falta). Vê-se ornamentado por folhas de acanto, utiliza também os “festões de acantos relevados”¹⁰⁷⁷ e ainda “arabescos vegetalistas simétricos”¹⁰⁷⁸. Por fim, apresentamos a custódia do museu de arte sacra da Catedral de Évora, primeiro na base do tabuleiro que sustenta o hostiário observa-se umas formas florais entrelaçadas. Passando-se para o interior da peça “eleva-se uma base de secção circular, ornamentada por folhas de acanto”¹⁰⁷⁹, vendo na marcação dos eixos da

¹⁰⁷³Miguel SOROMENHO, *op. cit.*, p.161.

¹⁰⁷⁴*Vide* Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

¹⁰⁷⁵*Vide idem.*

¹⁰⁷⁶*Vide* *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.8.

¹⁰⁷⁷*Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

¹⁰⁷⁸*Idem.*

¹⁰⁷⁹Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

caixa circular, “motivos vegetalistas a lembrar flores-de-lis”¹⁰⁸⁰ (*vide* FOTOGRAFIA 122).

Elementos decorativos: zoomórficos

Em relutância aos elementos fitomórficos ou geométricos¹⁰⁸¹, surgem aqueles de ornamentação animal ou zoomórfica. Começamos por uma solução bastante comum, ou seja a concha, este elemento que caracteriza o Renascimento italiano, particularmente o romano¹⁰⁸², aparece como solução utilizada na custódia do museu de arte sacra de Évora, nomeadamente, na marcação dos eixos do hostiário, em que apesar de serem identificados como pequenas flores-de-lis, surgem ao centro pequenas conchas (*vide* FOTOGRAFIA 122). Surgem também na custódia de Verride, particularmente como suporte dos quatro cantos da base (*vide* FOTOGRAFIA 123), assim como no aro do hostiário entre as assas dos querubins (*vide* FOTOGRAFIA 124). Também a custódia do Fermedo, utiliza a concha, esta sobre cada figura antropomórfica, que figura na base (*vide* FOTOGRAFIA 125). Tornando para a de Verride, nesta, o artista utiliza para rematar os elementos em forma de “S” que unem os pilares ao frontão, pequenas cabeças de um possível animal fantástico, que não nos é possível identificar (*vide* FOTOGRAFIA 126).

Repare-se que é comum a utilização de várias espécies de animais, como terminação deste tipo de solução decorativa. Assim o é, nas assas de vários tipos de objectos, veja-se por exemplo o bellissimo gomil (*vide* FOTOGRAFIA 127), datado de 1520-1530, hoje exposto no Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa, em que se comprova isso mesmo. A sua asa “em forma de "S" representa um tronco de alcaçofra”¹⁰⁸³ sendo a extremidade superior “rematada pela notável figura de um dragão em vulto com o corpo coberto de escamas e folhagem e um mascarão sobre o ventre”¹⁰⁸⁴. Consideremos a custódia de Évora que integra o nosso estudo, nomeadamente aquela hoje exposta no

¹⁰⁸⁰ Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

¹⁰⁸¹ *Vide* Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.388.

¹⁰⁸² *Vide idem*, p.106.

¹⁰⁸³ Para a informação relativa a este gomil que integra a colecção de ourivesaria do Palácio Nacional da Ajuda de Lisboa, vide a sua ficha de inventário publicada no MatrizNet: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991329> [consultado a consultado a 28 de Setembro de 2020].

¹⁰⁸⁴ *Idem*.

museu de arte sacra da Catedral de Évora: é interessante como as aletas em forma de “S”, que ladeiam o frontão circular, na parte superior parecem ser apenas motivos enrolados, mas uma observação atenta permite constatar que segue a linha do gomil que acima mencionámos, ou seja, identificam-se umas asas a meio do ornamento, e este vê-se igualmente, guarnecido de folhagens, especificamente no seu término (*vide* FOTOGRAFIA 128). Antes de continuarmos a nomear os elementos zoomórficos que figuram nas terminações de componentes arquitectónicos ou decorativos, importa dar destaque aos mascarões¹⁰⁸⁵, desta mesma custódia de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 129), que se veem adossados ao fuste das colunas que ladeiam o hostiário. Estes são claramente figuras humanas fantásticas, em que as extremidades surgem enroladas.

Observemos agora a custódia de Guimarães, e a utilização de similar solução de motivos zoomórficos nas terminações, onde os ornatos “adossados na zona inferior da haste”¹⁰⁸⁶, em forma de “S” são rematadas por pequenas cabeças de dragões¹⁰⁸⁷, (ou em cabeças de golfinhos para um outro autor¹⁰⁸⁸) (*vide* FOTOGRAFIA 130). A mesma solução, se vê utilizada num cálice do museu de Lamego (*vide* FOTOGRAFIA 131). Não nos esqueçamos, que as custódias e cálices, registam reiteradamente, o mesmo tipo de soluções (estruturais ou ornamentais¹⁰⁸⁹). Posto isto, do dito cálice importa salientar, as pequenas cabeças de dragões que no nó, “servem de quartelas”¹⁰⁹⁰. Também observámos pequenas cabeças de dragões na custódia-cálice (típica manuelina) de Évora,

¹⁰⁸⁵Mascarão: “cabeça fantástica ou grotesca de homem ou animal, usada como elemento decorativo” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.232.

¹⁰⁸⁶Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74.

¹⁰⁸⁷*Vide idem.*

¹⁰⁸⁸*Vide* Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p.78.

¹⁰⁸⁹*Vide Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.30.

¹⁰⁹⁰*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.17; veja-se também Alexandra BRAGA, (coord.), *A Sé de Lamego no Museu*, Lamego, Museu de Lamego: Cultura do Norte: Governo de Portugal, 2014, p.54 publicado: <https://museudelamego.gov.pt/investigacao/publicacoes-online/> [consultado a 23 de Maio de 2020 https://issuu.com/066239/docs/asedelamegonomuseu_catalogo_2014-05]; veja-se também toda a informação sobre o dito cálice no MatrizNet: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=8901> [consultado a 23 de Maio de 2020].

nomeadamente na zona do nó, em que estes servem de suporte aos pingentes (*vide* FOTOGRAFIA 132), ou ainda a rematar as partes inferiores, de pináculos e arcarias na parte superior do baldaquino que remata a composição (*vide* FOTOGRAFIA 133).

Voltemos para a custódia de Guimarães, e destaque-se, as pequenas esculturas de animais de autêntica importância¹⁰⁹¹ como apoio à base da composição¹⁰⁹². Referimo-nos a eles, somente neste ponto, pois são claramente os animais fantásticos típicos do Renascimento. A base da mesma, vê-se “sustentada por três animais de fantasia, faltando um quarto, e sobre garras apoiadas em esferas”¹⁰⁹³, estes animais fantásticos, já foram identificados como sendo um grifo, e dois cavalos-marinhos¹⁰⁹⁴, sendo que no inventário feito pela colegiada ainda no século XVI, a quem foi doada a custódia descrevem-nos da seguinte forma: “*no pee tem dous delfins e dous cauallos com suas asas e quatro bolas q assentaõ no chaõ*”¹⁰⁹⁵ (*vide* FOTOGRAFIA 134).

Desde logo, na custódia de Santa-Clara-a-Nova, pode observar-se no seu primeiro registo anelar à volta da haste, pequenas cabeças que nos parecem ser de macacos (*vide* FOTOGRAFIA 135). Certamente que o ourives tomou conhecimento desta fauna oriunda de outros continentes, através de desenhos e relatos, que os portugueses do Renascimento tiveram contacto, de onde é originário este animal exótico¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹¹*Vide* “Guimarães”, in *Guia de Portugal – Entre o Douro e Minho*, 4º Vol., 3ªed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, p.1154.

¹⁰⁹²João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.119.

¹⁰⁹³*Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.15; veja-se também Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.104].

¹⁰⁹⁴Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal Guimarães, Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2000, p.94; veja-se também Joaquim Oliveira CAETANO, *op. cit.*, p.78; veja-se também *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

¹⁰⁹⁵Inventário do século XVI (1585) do tesouro da Colegiada transcrito in Eduardo de ALMEIDA “Os cónegos da Oliveira. Tesouro da Colegiada”, in *Revista de Guimarães*, nº38 (1-2), (Jan.-Jun. 1928), p.66.

¹⁰⁹⁶Veja-se a obra de Jack TRESIDDER, *Os símbolos e o seu significado: um guia ilustrado da interpretação de mais de 1000 símbolos*, (...), nomeadamente as páginas 56 e 57, onde o autor divaga sobre o simbolismo que se pode atribuir ao macaco, e a várias das suas espécies.

Elementos decorativos: simbólicos

Por fim passamos para a caracterização daqueles elementos assumidamente simbólicos, que apesar de decorativos, têm a missão de aludir a algo. Apesar de termos indo ao longo do texto ligado determinados elementos a várias simbologias, neste caso destacam-se no Renascimento, o uso de emblemas referentes aos ciclos da vida de Cristo, nomeadamente os do ciclo da Paixão¹⁰⁹⁷, nas peças de ourivesaria.

Começemos por destacar um exemplar, que não integra o nosso estudo, mas que é uma excepcional obra da ourivesaria portuguesa do século XVI, nomeadamente um cálice pertencente a uma colecção privada¹⁰⁹⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 136). Neste, na área da falsa copa¹⁰⁹⁹, entre as várias representações¹¹⁰⁰ de elementos alusivos ao ciclo da Paixão de Cristo (como a cruz que carrega um dos anjos, assim como o alicate, por exemplo), destaca-se um dos símbolos mais significativos aquando a crucifixão de Cristo, nomeadamente o martelo (“usado para pregar cristo à cruz, e por isso é um dos instrumentos da Paixão e símbolo da crucifixão”¹¹⁰¹) que se vê representado nas mãos de um dos anjos alados que figura na composição. Passemos agora, para as custódias do nosso estudo, de referir primeiramente a representação dos pregos (ou cravos, como sabemos uma evocação à “realidade do sacrifício”¹¹⁰²) no frontão da custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 137). Alusão clara, à Paixão de Cristo, mais concretamente ao episódio da sua crucifixão, que como sabemos corresponde à cena em que Cristo se viu

¹⁰⁹⁷*Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.118.

¹⁰⁹⁸Cálice este que figurou numa exposição no ano de 2007 no Museu Nacional de Soares dos Reis no Porto, e que tivemos conhecimento devido à publicação do catálogo intitulado *Ourivesaria Portuguesa & os seus Mestres*. *Vide* Maria de Fátima Cunha PIMENTA, (org.), *A Ourivesaria Portuguesa & os seus Mestres*, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 2007, p.177.

¹⁰⁹⁹Falsa copa: “*Revestimento que forma o terço inferior da copa de um cálice, em geral profusamente decorado, contrastando nitidamente com o trabalho liso da copa.*” – in Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.120.

¹¹⁰⁰Maria de Fátima Cunha PIMENTA, (org.), *op. cit.*, p.177.

¹¹⁰¹George FERGUSON, *op. cit.*, p.175 [tradução nossa].

¹¹⁰²Michel FEUILLET, *Léxico dos Símbolos Cristãos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2005, p.48.

pregado¹¹⁰³ à cruz. Este elemento alusivo à crucifixão também se vê nas ilhargas da custódia da igreja de Alcáçovas¹¹⁰⁴ (*vide* FOTOGRAFIA 138).

Já a solução para aludir a esta cena da vida de Cristo, utilizada na custódia de Fermedo, é inovadora, na medida em que utiliza num dos lóbulos da sua base, “o escudete das chagas, sobreposto de um cálice”¹¹⁰⁵ [como sabemos pode também aludir à cena da Última Ceia de Cristo e consequentemente “ao sangue de Cristo derramado para a Salvação do mundo”¹¹⁰⁶ – “*Jesus tomou o pão, (...) Em seguida tomou um cálice, deu graças e entregou-lho [aos discípulos] dizendo: “Bebei dele todos. Porque este é o meu sangue da Aliança, que vai ser derramado por muitos, para perdão de pecados”*”¹¹⁰⁷]. Estes emblemas aparecem acompanhado de outros elementos, para António Nogueira Gonçalves são “cordões [um dos instrumentos da Paixão, quando Cristo foi atado à coluna] que talvez queiram significar flagelos”¹¹⁰⁸ (*vide* FOTOGRAFIA 139), contudo também não descartamos a hipótese de serem alicates, pela forma que apresentam se assemelharem a esse tipo de símbolo, muito utilizado para aludir à crucifixão de Cristo.

Por fim, cabe-nos reflectir, que até as próprias figuras antropomórficas, podem ser consideradas elementos alusivos à Paixão de Cristo. Poderá ser esse o caso dos Evangelistas (que se tratarão no capítulo dos componentes antropomórficos, que a seguir desenvolveremos), arrisquemo-nos a interpretá-los, como símbolos de alusão à Paixão de Cristo, sendo que como sabemos, estes narram nos seus Evangelhos, os passos que integram o ciclo da Paixão de Cristo. Veja-se o exemplo do Evangelho Mateus, que narra

¹¹⁰³Os pregos aos serem representados em números de três, também podem ter uma outra interpretação, ou seja, além de alusivos a uma das cenas da Paixão de Cristo, podem também ser ligados à simbologia da Santíssima Trindade – *vide* George FERGUSON, *op. cit.*, p.178.

¹¹⁰⁴Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

¹¹⁰⁵António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, (...), p.88.

¹¹⁰⁶Michel FEUILLET, *op. cit.*, p.30.

¹¹⁰⁷*Veja-se a passagem na Bíblia Sagrada, op. cit.*, p.1615 (Mt 26:25-28).

¹¹⁰⁸António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, (...), p.88.

a cena da Última Ceia (Mt 26:17-35), ou a cena da Crucificação de Jesus, no Evangelho João (Jo 19: 17-27).

4.2.3. Elementos decorativos comuns

Como sabemos, muitos são os elementos transversais aos vários estilos artísticos, ou seja, apesar de cada estilo, dentro dos vários elementos decorativos, ter as suas especificidades, há elementos como as figuras antropomórficas, que no caso da ourivesaria religiosa, abordam quase sempre os mesmos temas e personagens. Assim como os tintinábulo e pingentes, a solução da aplicação de esmaltes (que pode variar a sua técnica, consoante a época em questão), a utilização das pedras preciosas, e por fim o recurso a inscrições.

De seguida, trataremos elencar cada um dos tópicos que acima referimos, partindo das situações comuns da sua utilização no que à feitura de obras de ourivesaria concerne, para depois incluir os vários casos de estudo que elegemos.

4.2.3.1. As figuras antropomórficas: um elemento comum a todos os estilos artísticos

Cabe-nos neste ponto, não dividir por estilos as representações, pois como sabemos os temas são transversais aos vários períodos e estilos. Dito isto, faremos uma análise das várias representações, as mais comuns, e aquelas que identificámos nos vários casos de estudo que nos propusemos abordar.

Já dizia o professor Joaquim de Vasconcelos no século XX, quando estudou muitas das alfaias do nosso património, que até à década de trinta do Quinhentos, a: “falta de estudo da anatomia humana (falta de conhecimento das proporções, em geral); de aí o predomínio dos elementos decorativos, tirados da ornamentação vegetal”¹¹⁰⁹. Contudo temos que clarificar, que desde cedo, os ourives empregavam figuras antropomórficas na feitura das suas obras, certo é que no período do designado Renascimento, esta opção ornamental vai ser mais preponderante, assim como as figuras mais próximas da anatomia real.

¹¹⁰⁹Joaquim de VASCONCELOS, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, (...), p.39.

Dito isto, passemos à abordagem da utilização dos elementos ditos humanos. Viam-se representados em custódias, nos cálices, passando pelas cruzes processionais, entre outras tipologias de objectos, os temas mais relevantes da religião cristã, sejam eles a vida de Cristo e da sua mãe, assim como figuras de anjos, santos e ainda profetas do Antigo e Novo Testamento¹¹¹⁰.

Começando pelas figuras utilizadas no Gótico, como sabemos, muitos dos artistas não dominavam a anatomia das figuras humanas (não só na área das artes decorativas, para o corroborar basta observar pinturas ou esculturas do Gótico português que o atestam) ainda que utilizem vários dos motivos¹¹¹¹ que acima referimos, as obras viam-se dominadas pelos elementos arquitectónicos e fitomórficos. É sim no Renascimento, que as artes decorativas veem prevalecer “sempre a figura humana”¹¹¹² esta muitas vezes, “colocada numa atmosfera natural”¹¹¹³. As figuras passaram assim, a dominar e invadir as composições, certo é que depois do uso predominante dos vegetalismos no decorrer do século XV, predominavam na centúria que se seguiu, os “elementos figurativos e escultóricos”¹¹¹⁴, sendo que em muitas composições, “a iconografia tornava-se narrativa”¹¹¹⁵. Especialmente quando se viam as figuras retractadas como se de autênticas pinturas se tratassem¹¹¹⁶.

Passando para as representações, das custódias, pode observar-se que se veem representados em relevo ou em vulto, os vários apóstolos, evangelistas, santos¹¹¹⁷ e profetas¹¹¹⁸, assim como imagens de Cristo e da Virgem, ou ainda cenas que aludem à

¹¹¹⁰Vide Carl BECKER, *op. cit.*, p.56

¹¹¹¹Vide a obra de Natércia Fonseca RODRIGUES, que explica e exemplifica as representações na Idade Média: *Iconografia Cristã no Século XIII*, Lisboa, (Separata do *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, II série, nº LVII-LVIII), 1962, pp.3-15.

¹¹¹²M. C. Mendes ATANÁZIO, *Arte Moderna e Arte da Igreja: Critério para julgar e normas de construção*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas: Centro de Estudos de Urbanismo, 1959, p.35.

¹¹¹³*Idem.*

¹¹¹⁴Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Museu de Alberto Sampaio – Roteiro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005, p.45.

¹¹¹⁵*Idem.*

¹¹¹⁶Vide João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.51.

¹¹¹⁷Vide *idem*, p.47; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.119.

¹¹¹⁸Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

vida de ambos¹¹¹⁹ (veja-se para exemplo a belíssima cruz processional da Sé do Funchal, em que várias são as cenas da vida de Cristo (note-se no entanto, que as cenas da Paixão, já vinham do ciclo do Gótico, e no Renascimento passavam a ornamentar “muitas vezes as peças litúrgicas como pequenos retábulos”¹¹²⁰) representadas nos seus braços¹¹²¹ – *vide* FOTOGRAFIA 140).

Espalhados por todas as composições começemos por aquelas representações que se colocam na zona da base. Começando pelos registos inferiores das bases, muitas vezes aparecem a ornamentá-las pequenos querubins, serafins, ou anjos alados. Já a parte superior, quando ostenta representações de tipo antropomórfico, vê o seu espaço dividido em pequenas fracções, mais ou menos proporcionais, onde figuram maioritariamente, figuras de santos, apóstolos (importantíssimas figuras, visto serem “testemunhas da instituição do Sacramento Eucarístico na Última Ceia¹¹²²”) ou ainda os evangelistas.

Falemos de casos concretos, e começemos pelas obras que utilizam a figuração humana na parte inferior da base. Destaquemos os bustos que figuram na custódia de Santa-Clara-a-Nova (*vide* FOTOGRAFIA 141), ou ainda as pequenas cabeças de querubins – “representação de uma cabeça angelical de criança com um par de asas sobre os ombros”¹¹²³ – que com as suas belas asas cobrem parte, da parte inferior, da base da custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 142).

¹¹¹⁹João COUTO, *Ourivesaria Portuguesa*, (...), p.22; veja-se também Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.48.

¹¹²⁰Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.376.

¹¹²¹*Vide* Nuno Vassallo e SILVA, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, (...), pp.187-188; veja-se também Nuno Vassallo e SILVA, *Obras-Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.52; veja-se também para mais informações: Maria Isabel ROQUE, “Cruz processional da Sé do Funchal: Diferentes modos de ver”, in *a.muse.arte*, 2018, publicado: <https://amusearte.hypotheses.org/2224> [consultado a 6 de Outubro de 2020].

¹¹²²Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74.

¹¹²³Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.125.

Já nos planos superiores das bases, normalmente divididas, apresentam várias figuras, estas maioritariamente em baixo relevo. Como acima o referimos, os temas e personagens representadas, são comuns a várias das custódias.

Principiemos com S. Pedro, figura muitíssimo comum, note-se que pela Igreja Católica, é considerado uma das suas pedras basilares, juntamente com S. Paulo, simbolizam “duas colunas da igreja”¹¹²⁴ (esta conjugação, que se vê bastante comum em várias representações dos vários ramos artísticos). Posto isto, atributo inconfundível deste santo apóstolo, são as chaves¹¹²⁵, podendo ser representado com outros objectos, no entanto este é de fácil identificação e clarifica logo a personagem representada. Assoma nas bases, da custódia de Guimarães com as chaves (*vide* FOTOGRAFIA 143) – nesta que juntamente com as outras figuras que também se veem representadas (S. João Baptista, Virgem, Santa Isabel), simboliza “a família terrena de Cristo e aquele que foi a pedra basilar da sua Igreja”¹¹²⁶. Observámos ainda este pilar da Igreja, nas bases da custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 144)¹¹²⁷, na do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 145), por fim na de Covões (*vide* FOTOGRAFIA 146). Nesta última, difere a representação das outras nomeadas, pois só figura metade do corpo do santo, em contraste com as representações, que se notou comum, de corpo inteiro.

Na custódia de Covões, juntamente com o S. Pedro, figura S. Paulo (*vide* FOTOGRAFIA 147), como acima tivemos a oportunidade de aludir, é comum estes dois surgirem juntos, como símbolos da estrutura da Igreja. É de fácil identificação, pois o apóstolo surge com o atributo que se via comum, ou seja, com a espada¹¹²⁸ (esta que tem

¹¹²⁴Carlos Moreira AZEVEDO, *Estudos de iconografia cristã, Estudos de iconografia cristã*, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão, 2016, p.99; veja-se também Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, (...), p.93.

¹¹²⁵*Vide* Louis RÉAU, *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p.50; veja-se também Jorge Campos TAVARES, *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*, Porto, Lello & Irmão, 1990, p.185.

¹¹²⁶*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, (...), p.94; veja-se também Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74.

¹¹²⁷*Vide* Virgílio CORREIA, *Inventário Artístico de Portugal*, (...), p.155.

¹¹²⁸*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.189.

como missão, evocar “a palavra anunciada [de Deus]”¹¹²⁹). Já num registo diferente, mas deste mesmo, de se representar estes dois importantes personagens, havemos a base da custódia hoje exposta no museu de arte sacra da Catedral de Évora. Nesta surgem somente os bustos relevados¹¹³⁰ de S. Paulo e S. Pedro (*vide respectivamente* FOTOGRAFIAS 148 e 149), cada um com o seu atributo.

Passemos para S. João Evangelista: entre as representações como evangelista e como apóstolo, esta figura tem associados a si vários símbolos (como águia, o dragão, ou o cálice¹¹³¹). Num dos lóbulos da base da custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 150), é reconhecível, por ostentar, o cálice, do qual sai o “veneno exorcizado”¹¹³².

Figura fundamental na vida de Cristo, surgindo em várias zonas das composições das custódias, claro que nos referimos a S. João Baptista, filho de Isabel e Zacarias¹¹³³, personagem fundamental em toda a vida do Redentor na fase terrena. Começamos pelas custódias que utilizaram a sua imagem na base, como é o caso da de Verride, em que se observa o “precursor de Jesus Cristo”¹¹³⁴, com os atributos que a ele associamos. É de fácil identificação, quer o cordeiro, quer a cruz de canas¹¹³⁵ que segura na mão direita (*vide* FOTOGRAFIA 151). A mesma solução figura num dos lóbulos da base da custódia de Guimarães¹¹³⁶.

Já “o maior santo português e, depois de S. Francisco de Assis, o franciscano de maior relevo”¹¹³⁷, claro que nos referimos a Santo António de Lisboa (ou de Pádua¹¹³⁸).

¹¹²⁹Carlos Moreira AZEVEDO, *Estudos de iconografia cristã*, (...), p.102.

¹¹³⁰Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op.cit.*, p.80.

¹¹³¹*Vide* Louis RÉAU, *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 4, (...), p.190.

¹¹³²*Idem.*; veja-se também James HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, New York, Icon Editions, 1979, (1ª edição 1973), p.175.

¹¹³³George FERGUSON, *op. cit.*, p.125 [tradução nossa].

¹¹³⁴Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.82.

¹¹³⁵George FERGUSON, *op. cit.*, p.125 [tradução nossa]; veja-se também Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.83.

¹¹³⁶*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, (...), p.94; veja-se também: Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74.

¹¹³⁷Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.22.

¹¹³⁸*Idem.*; veja-se também Louis RÉAU, *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 5, (...), p.127.

Entre outros atributos, o predileto da sua iconografia¹¹³⁹, notou-se o com o Menino Jesus aos ombros¹¹⁴⁰, ou sobre o livro. Vejam-se os exemplos das representações do santo nos planos superiores das bases, da custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra (*vide* FOTOGRAFIA 152), assim como da alfaia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 153).

Já que falamos de franciscanos, mencionemos S. Francisco de Assis, que identificámos na base da custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 154). Têm como atributos desde logo o hábito franciscano, mas também o crucifixo¹¹⁴¹. O mesmo surge num dos lóbulos da base da custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra¹¹⁴², na qual conseguimos identificar o crucifixo que este, segura na mão esquerda (*vide* FOTOGRAFIA 155).

Ainda no âmbito franciscano, abordemos uma das seguidoras do Santo de Assis¹¹⁴³, S. Clara¹¹⁴⁴, que figura na base da custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra¹¹⁴⁵.

Também participante da história da vida de Cristo, é Santa Isabel, aquela de Jerusalém, mãe de S. João Baptista. Esta figura na base da custódia de Guimarães, certo é, que não lhe concernem atributos específicos que a ajudem a identificar, todavia geralmente aparece com o seu filho e com a Virgem Maria¹¹⁴⁶ (que são outras das

¹¹³⁹*Vide* Carlos Moreira Azevedo, *Estudos de iconografia cristã*, (...), p.256.

¹¹⁴⁰Jorge Campos TAVARES, *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*, Porto, Lello & Irmão, 1990, p.195.

¹¹⁴¹Louis RÉAU, *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 3, (...), p.548.

¹¹⁴²*Vide Inventário Artístico do Convento de Santa Clara a Nova*, Coimbra, [s.n.], 1961, (texto policopiado), p.26; veja-se também Virgílio, CORREIA, António Nogueira GONÇALVES (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, (...), p.85.

¹¹⁴³*Vide* Louis RÉAU *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 3, (...), p.547.

¹¹⁴⁴*Vide* George FERGUSON, *op. cit.*, p.114.

¹¹⁴⁵Não podemos deixar de referir, que não identificámos a dita santa, pois a custódia encontra-se fechada, e na posição em que se encontra não nos foi possível observar correctamente o reverso da peça, contudo esta identificação foi feita por Virgílio CORREIA e António Nogueira GONÇALVES no *Inventário Artístico De Portugal*, dedicado à cidade de Coimbra. *Vide* Virgílio, CORREIA, António Nogueira GONÇALVES (reorg.), *Inventário Artístico De Portugal*, (...), p.85.

¹¹⁴⁶*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.78; veja-se também George FERGUSON, *op. cit.*, p.117.

representações que figuram na base, da dita custódia¹¹⁴⁷ - *vide* FOTOGRAFIA 156). Também de nome Isabel, é a nossa rainha santa. Santa Isabel de Portugal, é padroeira da cidade de Coimbra¹¹⁴⁸, (cidade com enorme devoção pela mesma), figura claro, na base da custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra. De fácil identificação, não tivesse a figura feminina no seu regaço uma panóplia de flores, em alusão a um dos seus mais significativos milagres (*vide* FOTOGRAFIA 157). Se dúvidas houvesse de se tratar da rainha santa, bastava observar-se a imagem idêntica que figura no nó¹¹⁴⁹ num cálice hoje no Museu Nacional de Machado de Castro de Coimbra. Alfaia que é proveniente do antigo mosteiro de Santa Clara a Velha de Coimbra (*vide* FOTOGRAFIA 158), assim como as pinturas e esculturas, no Museu Nacional de Machado de Castro e Museu de Grão Vasco, respectivamente, a que já se aludiu.

Certo é, que vários são os santos e/ou apóstolos, que figuram nas bases das diversas custódias, e os quais conseguimos identificar. Começamos pela parte superior da base da custódia do Fermedo, em que figuram, além das outras personagens que já acima referimos, S. Tomé e S. Matias¹¹⁵⁰. S. Tomé, que entre outros símbolos, é representado pela lança, utensílio alusivo ao seu martírio¹¹⁵¹. É deste modo que este se apresenta num dos lóbulos da custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 159). Já S. Matias, que foi o substituto encarregue de ocupar o lugar do traidor Judas¹¹⁵², entre os vários atributos, vê-se representado por um machado¹¹⁵³, que é o que se sucede na dita custódia (*vide* FOTOGRAFIA 160). Passemos para a custódia de Verride, num dos lóbulos, figura uma imagem de um evangelista é certo, visto ser de fácil identificação por o livro que transporta nas mãos (como sabemos o livro é um atributo dos “Evangelistas,

¹¹⁴⁷*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, (...), p.94.

¹¹⁴⁸Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.79.

¹¹⁴⁹*Vide* *Secção de Ourivesaria*, catálogo-guia, Coimbra, Coimbra Editora, 1940, p.8; veja-se também a ficha de inventário referente ao cálice publicada: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158424> [consultado a 11 de Novembro de 2020].

¹¹⁵⁰*Vide* António Nogueira GONÇALVES, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste*, Vol. X, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991, p.88.

¹¹⁵¹*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.139.

¹¹⁵²*Vide idem*, p.104.

¹¹⁵³*Vide* George FERGUSON, *op. cit.*, p.135.

dos Doutores da Igreja e dos Santos diáconos”¹¹⁵⁴), junto a este aparece a figura de um animal, que se aceitarmos a atribuição do professor Vergílio Ferreira, de que se trata do apóstolo Marcos¹¹⁵⁵, este animal seria um leão¹¹⁵⁶ (*vide* FOTOGRAFIA 161). Certo que numa forma um pouco estranha, no entanto não nos esqueçamos que os artistas, maioritariamente, imitavam gravuras ou desenhos da época, e não tinham ideia da fisionomia de tal animal.

Ainda quanto às representações de santos ou apóstolos, que figuram nas bases das alfaias, merece menção uma das mais ricas a nível iconográfico e com várias representações antropomórficas: a custódia-cálice de Évora. No que a santas diz respeito, o ourives representou Santa Luzia, Santa Inês e Santa Catarina (de Alexandria). Santa Luzia, entre os vários atributos, tem os olhos sobre um prato ou dentro de um copo¹¹⁵⁷, e é assim que se faz representar nesta base, ou seja, segurando dois copos (*vide* FOTOGRAFIA 162). Por sua vez, Santa Inês tem como atributos o cordeiro e um pequeno crucifixo¹¹⁵⁸. Nesta alfaia, vê-se representada com a palma (genericamente alusiva ao martírio), e com o cordeiro por debaixo das vestes (*vide* FOTOGRAFIA 163). Esta figura vê-se várias vezes associada a outras santas dominicanas, como é o caso de Catarina de Siena, no entanto a Santa Catarina que se vê representada nesta alfaia é a de Alexandria (*vide* FOTOGRAFIA 164), pois ostenta uma espada em que o cabo termina em lírio, esta espada sobre uma cabeça (como sabemos um dos seus atributos é a espada de decapitação associada ao seu martírio¹¹⁵⁹, podendo esta santa ter outros atributos¹¹⁶⁰). Ainda na mesma custódia, junto a S. Francisco de Assis, que figura na dita base, observa-se a representação do Apóstolo S. Bartolomeu. Entre os seus atributos, destaca-se a “faca

¹¹⁵⁴Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.193.

¹¹⁵⁵Vergílio CORREIA, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. IV, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952, p.155.

¹¹⁵⁶*Vide* George FERGUSON, *op. cit.*, p. 21 e 132; veja-se também Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.100.

¹¹⁵⁷*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.96; veja-se também Louis RÉAU *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 4, (...), p.269.

¹¹⁵⁸*Vide* Louis RÉAU *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 4, (...), p.108; veja-se também Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.77.

¹¹⁵⁹*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.38.

¹¹⁶⁰Louis RÉAU *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 3, (...), p.286; veja-se também Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.38 e George FERGUSON, *op. cit.*, p.112.

[de formato peculiar]¹¹⁶¹ e raramente um demónio encadeado”¹¹⁶². Interessante que a representação de um demónio, é a solução que se vê na dita custódia-cálice (*vide* FOTOGRAFIA 165).

Finalizemos a análise das várias figuras representadas nas bases das custódias, com a figura da Virgem. Sabendo-se, que a Virgem, pode fazer-se representar de várias formas. O que constatámos, é que esta, nas custódias alvo do nosso estudo, surge constantemente figurada tendo o Menino Jesus nos seus braços, podendo tal ser interpretado como uma possível alusão à Apresentação. Posto isto, a Virgem com o Menino, veem-se representados, na base da custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 166), também num dos lóbulos da custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 167). Repare-se ainda, que nesta representação, a mãe de Cristo tem aos seus pés, o que parece uma flor em relevo. Podemos supor, que seja um lírio ou um lírio do vale, flores estas associadas à figura da Virgem¹¹⁶³ (veja-se, por exemplo, a pintura de Hans Holbein, o velho (1460-1524): sob o trono no qual está sentada a Virgem com o Menino, surge entre outras flores alusivas à mãe de Cristo, o lírio do vale¹¹⁶⁴ - *vide* FOTOGRAFIA 168). Por fim, esta forma de representação da Virgem, é reconhecível igualmente, na custódia de Guimarães¹¹⁶⁵.

Atentemos agora no nó e nas figuras aí representadas. Em primeiro lugar, é de referir a custódia de Covões, em cujo nó exhibe seis bustos masculinos relevados, não tendo atributos associados, por tal motivo, poderão ser simples bustos típicos da decoração à moda do Renascimento¹¹⁶⁶, mas por outro, aludirem a personagens ligadas à

¹¹⁶¹George FERGUSON, *op. cit.*, p.107, [tradução nossa].

¹¹⁶²Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.28.

¹¹⁶³*Vide* George FERGUSON, *op. cit.*, pp.33-34; veja-se também Adelaide LOPES, Ana Rita GONÇALVES, Irina DUARTE, Marta CARVALHO, *Um Itinerário pela Iconografia Botânica*. Lisboa, MNAA: Câmara Municipal de Lisboa, 2020, p.25, publicado: http://museudearteantiga.pt/content/files/tabelas_para_site_1-8-2020.pdf [consultado a 24 de Outubro de 2020].

¹¹⁶⁴*Vide* Adelaide LOPES, Ana Rita GONÇALVES, Irina DUARTE, Marta CARVALHO, *op. cit.*, p.26.

¹¹⁶⁵*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, (...), p.94.

¹¹⁶⁶João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.119.

Igreja e a Cristo, como, santos, profetas ou apóstolos¹¹⁶⁷, aliás como era comum, como já acima se mencionou (*vide* FOTOGRAFIA 169). O carácter frequente destas representações é bem atestado no nó da custódia de Guimarães. Nele é reconhecível, “sob arcarias”¹¹⁶⁸ (aliás, como era comum na feitura das obras góticas) duas estatuetas pequenas, identificadas como santos¹¹⁶⁹ (*vide* FOTOGRAFIA 170 e GRAVURA 1 – nesta última são bem evidentes as figurações de Santos no nó da dita alfaia).

Acima tivemos a oportunidade de referir, que à parte das figuras dos santos, apóstolos, evangelistas, Cristo, Virgem, etc., notou-se comum a representação de anjos, sejam eles, querubins¹¹⁷⁰, anjos serafins, anjos alados, etc. Estes, além de considerados, um elemento decorativo assumido, assumem muitas vezes o papel de “mensageiros de Deus”¹¹⁷¹, e assim surgem em alguns casos, segurando ocasionalmente elementos fitomórficos (como festões, pendurados, entre outros), mas também atributos alusivos à Paixão de Cristo¹¹⁷². Exemplo disso, é o nó da custódia de Verride, onde se observou, pequenas cabeças de anjos querubins, os quais “seguram” pendurados e festões (*vide* FOTOGRAFIA 171). Num registo diferente, identifica-se o nó da custódia de Santa-Clara-a-Nova (*vide* FOTOGRAFIA 172), nesta surgem igualmente os querubins, contudo como função decorativa, com o interessante pormenor, de no seu término apresentarem pequenas argolas, donde possivelmente pendiam tintinábulo ou pingentes.

Passemos para as partes superiores das custódias. Sendo que as personagens figuradas coincidem com aquelas já referidas, importará sobretudo abordar casos concretos. Abre este ponto, a custódia de Guimarães, nela destacam-se aqueles anjos músicos (este que surgiam normalmente “adossados às construções ou representados em vulto”¹¹⁷³). Quatro anjos de vulto, que tocam flauta (“criando uma atmosfera visual de

¹¹⁶⁷ *Vide* Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418.

¹¹⁶⁸ João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47.

¹¹⁶⁹ Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74; veja-se também Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, (...), p.94.

¹¹⁷⁰ *Vide* Maria Leonor MARTINHO, *op. cit.*, p.32.

¹¹⁷¹ Luís Manuel TEIXEIRA, *op. cit.*, p.22.

¹¹⁷² *Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.119.

¹¹⁷³ *Idem.*

evocações sonoras”¹¹⁷⁴), de tamanhos distintos, estando estes, assentes no tabuleiro¹¹⁷⁵. De salientar que estas belíssimas figuras celestes, em louvor do Santíssimo Sacramento¹¹⁷⁶, apresentam trajes à moda renascentista¹¹⁷⁷ (*vide* FOTOGRAFIA 173). Ainda nesta custódia, se destacam nos pilares que ladeiam o hostiário, pequenas figuras dos apóstolos¹¹⁷⁸, três de cada lado (*vide* FOTOGRAFIA 174). Reconhece-se S. João com o cálice, e ainda S. Tomé com a lança. Porventura se pensarmos na leitura da obra, do ponto de vista simbólico, os apóstolos são os pilares da instituição da Santíssima Eucaristia, certo é, que a posição destes na custódia nos pilares que suportam o hostiário, pode ter essa interpretação. Por fim, surgem no coroamento do hostiário da custódia de Guimarães, adossados às arcarias góticas flamejantes, pequenas imagens dos quatro Evangelistas¹¹⁷⁹(Mateus, Marcos, Lucas e João) (*vide* FOTOGRAFIA 175).

Observemos agora, a custódia-cálice de Évora, esta tendo a dupla funcionalidade para os sacramentos, por isso vê-se constituída por cálice e hostiário, ambos merecedores de uma observação minuciosa, visto muitas serem as figuras que neles são reconhecíveis. Começemos pela parte da copa, nesta figuram seis personagens, identificadas como profetas do Antigo Testamento¹¹⁸⁰, aqueles que se designam como a “linhagem de Cristo”¹¹⁸¹. Alguns ostentam armaduras (*vide* FOTOGRAFIA 176), outra das figuras transporta uma tábua (possivelmente sendo Moisés com as tábuas da Lei – *vide* FOTOGRAFIA 177), e todos eles, surgem com papiros a seu redor, a simular certamente

¹¹⁷⁴Nuno Vassallo e SILVA, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, (...), p.58.

¹¹⁷⁵*Vide* Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74.

¹¹⁷⁶*Vide idem*.

¹¹⁷⁷*Vide* Manuel de Sampaio Pimentel Azevedo GRAÇA, (coord.), *op. cit.*, p.237.

¹¹⁷⁸Fólio 4 no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta (Guimarães) do *Inventario dos bens e passas pertencentes ao thezouro da samchrestia desta Real Collegiada. 1756*, transcrito por António José de OLIVEIRA, “O inventário do património móvel do tesouro da sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769)”, in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Vol. V-VI, Porto, (2006-2007), p.397.

¹¹⁷⁹Isabel Maria FERNANDES, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, (...), p.74; veja-se também *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.15.

¹¹⁸⁰*Vide Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

¹¹⁸¹Paulo PEREIRA, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, (...), p.93.

os seus textos. A parte da custódia, propriamente dita, nos pilares¹¹⁸² que suportam a cobertura, veem-se representados quatro santos mártires. São reconhecíveis, Santa Bárbara segurando uma torre (alusiva ao encarceramento por parte do seu pai¹¹⁸³ – *vide* FOTOGRAFIA 178), Santa Ágata (ou Águeda), com ambos os seios cortados, pousados na parte superior de uma bandeja¹¹⁸⁴ (*vide* FOTOGRAFIA 179), S. Brás, com as vestes episcopais, contudo este era um dos bispos da Igreja Oriental¹¹⁸⁵, segurando também um báculo (*vide* FOTOGRAFIA 180) e por fim, um outro santo padre em posição de orante, que ostenta o livro, como sabemos atributo não específico (*vide* FOTOGRAFIA 181).

Nesta custódia-cálice, destacaríamos por fim, as cabeças de pequenos serafins em vulto, que ladeiam os pilares de secção quadrada que sustentam a cobertura (*vide* FOTOGRAFIA 182). Distingue-se igualmente, assim a lúnula, visto ser constituída também por um anjo serafim (*vide* FOTOGRAFIA 183)¹¹⁸⁶. Esta característica reconheceu-se bastante comum. É frequente, utilizarem-se anjos, sejam os querubins, serafins, para formarem as lúnulas que suportam a santíssima partícula. Veja-se o exemplo da lúnula em forma de serafim (*vide* FOTOGRAFIA 184) que surge na custódia de Viana do Alentejo (por vezes considerada já maneirista, apesar de utilizar soluções renascentistas), sendo que a única representação de carácter antropomórfico é precisamente este querubim.

Se observados os vários casos de estudo, as figuras de anjos alados constituem a maioria das representações. Por exemplo, os querubins, assomam em várias partes das custódias, repara-se no pequeno querubim, adossado à parte central da arquitrave que encima a composição¹¹⁸⁷ da custódia do museu de arte sacra da Catedral de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 185). Reconhecem-se também anjos querubins na custódia de Covões

¹¹⁸²Importa referir, que nas obras de cariz gótica, era comum representar-se as “imagens de santos sobre arcarias” e é isto que se sucede na custódia-cálice de Évora, assim como noutras custódias, em que a linguagem decorativa e estrutural dominante, seja a medieval. *Vide* João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47.

¹¹⁸³*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.28.

¹¹⁸⁴*Vide idem*, p.14.

¹¹⁸⁵*Vide idem*, p.34.

¹¹⁸⁶*Inventário da Colecção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.26.

¹¹⁸⁷*Vide* Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

[nesta custódia surge ainda outro tipo de anjo, o anjo orante. Estes anjos que surgem representados nas várias faces do hostiário hexagonal (*vide* FOTOGRAFIA 186)], nomeadamente na parte convexa do tabuleiro onde assenta o hostiário (*vide* FOTOGRAFIA 187). Decerto que os querubins são um dos elementos decorativos, mais representados, vejamos, o aro circular da custódia de Verride (*vide* FOTOGRAFIA 188), ou ainda o aro circular do hostiário da custódia de Guimarães (*vide* FOTOGRAFIA 189). Em ambos, note-se os vários querubins em todo o redor do hostiário, que mais não é, em redor do Santíssimo, representado sobre a forma de hóstia.

Por fim, para encerrar a abordagem das representações de anjos que reconhecemos representados nos vários casos de estudo, falemos daqueles, que surgem na custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra. São pequenos anjos em vulto, que aparecem no coroamento, com a função de sustentar umas faixas com caracteres romanos (*vide* FOTOGRAFIAS 190).

Falávamos das representações de figuras antropomórficas nas partes superiores das custódias, voltemo-nos então, para a custódia de Viseu, com apenas três figuras humanas em vulto, de fácil reconhecimento, pela brilhante forma que estão apresentadas. Sendo elas, S. Brás, S. Sebastião e Cristo Bom Pastor. Os santos, surgem na parte intermédia dos pilares que ladeiam o hostiário, no lado direito assoma um santo Bispo que vêm sendo identificado como S. Brás (*vide* FOTOGRAFIA 191), pois ostenta as vestes episcopais, embora S. Brás se tratasse de um bispo, mas sim da Igreja Oriental¹¹⁸⁸, além de que parece na mão direita faltar um dos atributos deste, (é comum nas suas representações, este segurar “um pente de ferro em alusão ao seu martírio, assim como uma vela que este acendeu em memória de seu desejo de morrer pela cura dos enfermos”¹¹⁸⁹). Já no pilar do lado esquerdo, assoma representado S. Sebastião, identificável pela posição em que se encontra e pelas características similares às representações do mesmo santo, que se observa na pintura e escultura¹¹⁹⁰ da época (*vide*

¹¹⁸⁸*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.34.

¹¹⁸⁹George FERGUSON, *op. cit.*, p.109, [tradução nossa].

¹¹⁹⁰*Veja-se* para o exemplificar a escultura de Nicolau de Chanterene, datada de 1522, no Retábulo da capela-mor do Mosteiro de São Marcos (*vide* FOTOGRAFIA 193). Mais detalhes in Pedro DIAS (coord.), *A Escultura de Coimbra: do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p.103;

FOTOGRAFIA 192). S. Sebastião revela aquela tendência que já vinha sendo utilizada, sensivelmente a partir do século XIV, que ganha enorme protagonismo e crescente aderência durante o Renascimento, de ser retratado em idade jovem, dotado de uma beleza extrema, quase sempre desnudo, quando este é alvo de um sagitado (alusivo ao seu martírio)¹¹⁹¹. Por fim, a última e terceira representação desta custódia, obedece à figura mais importante de todas, ou seja, Cristo. Este surge representado como Bom Pastor – imagem de Cristo, que se vê difundida devido à parábola do Evangelho S. João¹¹⁹²: “Eu sou o bom pastor. O bom pastor dá a sua vida pelas ovelhas”¹¹⁹³ – em vulto, abrigado no centro do baldaquino tipicamente Gótico (*vide* FOTOGRAFIA 194).

Retomando a custódia de Covões, numa mescla de figuras em vulto e relevo, mencionemos as figuras que ainda faltam. Nomeadamente os quatro bustos que ornamentam todas as faces do lanternim, sendo possivelmente, ou representações dos quatro evangelistas, ou quatro dos apóstolos de Cristo, ou ainda quatro santos. Certo é, que uma das figuras é reconhecível, como S. Tomé pois ostenta uma lança (*vide* FOTOGRAFIA 195), uma outra, ostenta uma cruz, o que nos parece ser S. João Baptista (*vide* FOTOGRAFIA 196), até pela forma como a mão está representada. A par destas figuras em relevo, falta identificar nesta alfaia, aquelas esculturas em vulto, começemos por aquelas que encimam as colunas da custódia. Ao observar-se estas duas figuras que suportam duas fitas, sem qualquer inscrição, remetemos para a observação da custódia de Santa-Clara-a-Nova, que como acima mencionamos, e de fácil identificação, são dois anjos, porém, na custódia de Covões, não podemos identificar as figuras como anjos, pois as suas feições mais parecem ser de santos. Por último, ergue-se ainda nesta custódia, a rematar o primeiro andar do lanternim, duas figuras despidas.

Chegamos por fim, às representações que surgem a encimar as peças. Começemos por aquelas que ladeiam a cruz. Como é sabido, S. João Apóstolo, na cena do Calvário,

ou ainda António Nogueira GONÇALVES, *O Paço e a Igreja de S. Marcos*, Coimbra, Epartur, 1980, pp.30-34.

¹¹⁹¹ *Vide* Carlos Moreira Azevedo, *Estudos de iconografia cristã*, (...), p.116.

¹¹⁹² *Vide* Manuel Couto VIANA, *De Alguns Símbolos Cristãos*, Lisboa, (Separata do *Boletim da Academia Portuguesa Ex-Libris*, 2ª Série, nº8), 1958, p.2 e 4.

¹¹⁹³ *Veja-se* a passagem na *Bíblia Sagrada*, *op. cit.*, p.1750 (Jo 10:11).

este surge sozinho, tornando-se assim o único apóstolo lá representado¹¹⁹⁴, formando par com a mãe de Cristo, aparecendo a ladear a cruz¹¹⁹⁵. Para o comprovar veja-se a passagem bíblica do seu evangelho que alude a esta cena: “junto à cruz de Jesus estavam de pé, sua mãe (...) então, Jesus, ao ver ali ao pé a sua mãe e o discípulo que Ele amava”¹¹⁹⁶. Dito isto, esta solução iconográfica¹¹⁹⁷, surge na custódia de Covões. Nesta, as figuras em vulto da Virgem e de S. João Apóstolo, emergem sobre duas aletas, logo, do lado esquerdo temos a mãe de Cristo, do lado direito o seu discípulo (*vide* FOTOGRAFIA 197). A mesma solução, apresenta a custódia do museu de arte sacra de Évora, num trabalho bem mais delicado a nível escultórico, com as proporções mais corretas de ambas as figuras (*vide* FOTOGRAFIAS 198).

Finalmente, chegados às representações que surgem a encimar as peças, sabemos que de regra geral, surgem as cruces. Estas, ou são lisas (como é exemplo a custódia de Foz de Arouce – *vide* FOTOGRAFIA 199), ou ostentam a imagem de Cristo crucificado. São o caso, da cruz com Cristo crucificado, da custódia da igreja de São Salvador de Alcáçovas (note-se que esta é a única representação antropomórfica de toda a composição da dita custódia – *vide* FOTOGRAFIA 200), da custódia-cálice de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 201), da custódia do museu de arte sacra de Évora (*vide* FOTOGRAFIA 202) ou ainda, da custódia do Fermedo (*vide* FOTOGRAFIA 203). Exceção à regra é a custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra, e com esta alfaia, terminamos o ponto dos elementos antropomórficos, que se fazem representar nas custódias. Nesta observa-se a imagem em vulto de Cristo, a encimá-la (*vide* FOTOGRAFIA 204). Para classificar esta interessante solução, achámos que as palavras, que podemos ler num dos inventários feito pela confraria, descrevem bem o possível sentimento do artista quando elegeu a imagem de Cristo em pé, em glória, em lugar de este crucificado, tornando-se assim, a custódia: “dominada pelo Salvador”¹¹⁹⁸.

¹¹⁹⁴*Vide* Jorge Campos TAVARES, *op. cit.*, p.82.

¹¹⁹⁵*Vide* Louis RÉAU, *Iconografia del Arte Cristiano*, Vol. 4, (...), p.190 [tradução nossa]; veja-se também James HALL, *op.cit.*, p.83; veja-se também J. E. CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, London, Routledge & Kegan Paul, 1976, p.73.

¹¹⁹⁶*Veja-se* a passagem na *Bíblia Sagrada*, *op. cit.*, p.1767 (Jo 19:25-26).

¹¹⁹⁷*Vide* Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, (...), p.41; veja-se também Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

¹¹⁹⁸*Inventário Artístico do Convento de Santa Clara a Nova*, (...), p.26.

4.2.3.2. Os tintinábulos e pingentes, os esmaltes, as pedras preciosas, e inscrições

Tintinábulos e pingentes

Há elementos que não se podem inserir num determinado estilo, temos o exemplo dos tintinábulos (ou campainhas) e/ou pingentes, dos esmaltes, das pedras preciosas, e por fim das inscrições (que mudam o estilo caligráfico, consoante a época).

Autores como Mario Chicó, António M. Gonçalves ou João Couto defendem que entre os muitos elementos que caracterizam a feitura das peças manuelinas, estão os “pingentes e tintinábulos”¹¹⁹⁹. Certo é, que reconhecemos grande adesão por parte dos ourives, a esta solução na feitura das suas obras, substancialmente a partir do século XVI¹²⁰⁰. A maioria das custódias que ainda hoje integram os diversos acervos, ostentam esta solução. São a maioria das alfaias que elegemos como caso de estudo que utilizam pingentes ou tintinábulos, somente não se vêem aplicados, na custódia hoje exposta no tesouro da Sé de Viseu, tal como a alfaia que hoje integra a colecção de ourivesaria do museu de arte sacra da Sé Catedral de Évora. Ressalvando, que apesar de hoje esta custódia alentejana não apresentar tintinábulos ou pingentes, evidencia a particularidade de possuir umas argolas suspensas no tabuleiro, que nos permite deduzir a sua existência¹²⁰¹.

Para começar, destaquem-se os pingentes, que mais do que não são, do que uma “jóia pendente, ou parte dela”¹²⁰² em forma de ornamento, que normalmente pendem da zona do tabuleiro das custódias, podendo se encontrar noutras zonas. Observemos os presentes que pinguem do tabuleiro da custódia de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra. São eles, “seis borlas de cristal armadas em prata”¹²⁰³, de um trabalho incrível a nível técnico

¹¹⁹⁹Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.418; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *A Ourivesaria em Portugal*, (...), p.118.

¹²⁰⁰Luís da Camara CASCUDO, “Custódias com Campainhas”, in *Ourivesaria Portuguesa- Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº13-14, Porto, (1951), p.58.

¹²⁰¹Vide Artur Goulart de Melo BORGES, (coord.), *op. cit.*, p.80.

¹²⁰²Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.289.

¹²⁰³Vide *Inventário Artístico do Convento de Santa Clara a Nova*, (...), p.26; veja-se também *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.31.

e ornamental (*vide* FOTOGRAFIA 205). No que a pingentes concerne, destacaríamos ainda aqueles utilizados na custódia-cálice de Évora. São verdadeiras esculturas em prata dourada, em que na sua armação se contempla belíssimas folhas (*vide* FOTOGRAFIA 206).

Passemos para os tintinábulo (ou campainhas). Este elemento ornamental, quando surge nas alaias litúrgicas¹²⁰⁴, aparece em pares, em grupos de “quatro, seis”¹²⁰⁵ e, ocasionalmente por mais¹²⁰⁶. Vêm-se “pendendo de fios ou correntes, deliciosamente trabalhadas em prata e ouro”¹²⁰⁷. Estudos levados a cabo por Luís da Câmara Cascudo debruçam-se especificamente sobre este elemento decorativo, e pelas suas palavras elucidam-nos sobre a sua utilidade e finalidade, especialmente, no que às custódias concerne: “as campainhas nas custódias teriam inicialmente a função de fixar a atenção dos devotos. Mas eram reminiscências positivas de todas essas tradições imemoriais. E veneradas no tempo. A Igreja não endossava a superstição usando o instrumento votivo, aplicando num Rito que o sentido da oblação purificava. Apenas, pela sua simples presença material, a campainha evoca o passado e nele a passagem histórica sem fim de sua acção mágica”¹²⁰⁸.

Posto isto, destaca-se a custódia do Museu de Alberto Sampaio, com as suas seis campainhas, consideradas por Luís Cascudo “de acabamento extremamente delicado é um dos melhores tipos”¹²⁰⁹ (*vide* FOTOGRAFIA 207). Distinguem-se ainda, os trabalhos exímios dos tintinábulo da custódia de S. Salvador de Alcáçovas. Nesta nas extremidades do seu tabuleiro, assomam quatro belíssimos tintinábulo¹²¹⁰ (*vide* FOTOGRAFIA 208). Fugindo de certa forma, à morfologia comum do sino, deve notar-se a custódia de Covões, da qual, à semelhança da alfaia anteriormente indicada, pendem das extremidades do

¹²⁰⁴“Não apenas as custódias simples e custódias-cálices tinham essa ornamentação mas outros objectos litúrgicos, inclusive báculos, entre outros.” – in Luís da Camara CASCUDO, *op. cit.*, p.60.

¹²⁰⁵*Idem*, p.58

¹²⁰⁶*Vide idem*.

¹²⁰⁷*Idem*.

¹²⁰⁸Luís da Camara CASCUDO, *op. cit.*, p.65.

¹²⁰⁹*Idem*, p.58.

¹²¹⁰*Vide* Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

tabuleiro que suporta o hostiário, quatro tintinábulo lavrados em prata (*vide* FOTOGRAFIA 209).

Os esmaltes

A aplicação de esmaltes, correspondem a uma técnica “decorativa aplicada à estrutura de uma peça, cobrindo-a parcial ou na totalidade com uma pasta vítrea translúcida ou opaca, procurando, desta forma, enriquecê-la. Sendo quatro as técnicas principais de esmalte”¹²¹¹. Não se verifica como uma das técnicas mais comuns é certo, contudo há exemplares, mas raros eram os artistas que dominavam a técnica.

Falemos das técnicas utilizadas durante o século XVI, destacam-se o uso de esmaltes de aplicação, em *cloisonné*¹²¹² – “técnica delicada e faustosa”¹²¹³ –, ou o esmalte translúcido sobre relevos (esmaltes em *ronde-bosse*¹²¹⁴) – “só usados na decoração de metais nobres; são na realidade baixos-relevos cobertos de um esmalte transparente”¹²¹⁵.

Observemos casos concretos que recorrem a esta solução decorativa, que não fazendo parte do nosso conjunto de casos de estudo, mas que temos vindo a referir, pois são obras importantes para a percepção da arte, e que corroboram, a ideia da aplicação de esmaltes ser transversal a vários estilos artísticos. Referimo-nos claro, à custódia dita de

¹²¹¹Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.138.

¹²¹²Esmalte *cloisonné*: “esta técnica é executada a partir da aplicação de diminutas tiras de metal fixadas sobre uma base metálica. Nela era riscado o desenho pretendido, sendo o seu interior preenchido por um pó de vidro. Em seguida, levava-se ao fogo e fundia-se o pó em pasta vítrea. Finalmente, com a repetição deste processo de fusão, obtinha-se uma aparência colorida, suave e brilhante” – in Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.139.

¹²¹³Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.146.

¹²¹⁴Esmaltes em *ronde-bosse*: “técnica que surge apenas no século XV. Neste processo pretende-se aplicar esmaltes por camadas com diferentes tonalidades. Dado que as cores tinham diferentes pontos de fusão, aquelas que obtinham o ponto de fusão mais elevado eram colocadas primeiro e submetidas gradualmente ao fogo, de modo a impedir que as restantes se misturassem” – in Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.140.

¹²¹⁵Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.146.

Belém, obra maior do manuelino português, em contraste com o relicário renascentista, obra maior de cariz clássico no âmbito da arte portuguesa, dito da Rainha Dona Leonor.

Começemos então, por de uma forma brevíssima, abordar partes da composição da custódia de Belém onde são aplicados os esmaltes. Consta-se que o ourives na feitura desta majestosa custódia, empregou a técnica de “*ronde bosse*”¹²¹⁶, prática comum e patente noutros locais já nos séculos XIV e XV, já em Portugal a sua utilização revela-se na época manuelina¹²¹⁷. Dito isto, destacam-se obviamente os esmaltes das figuras do Apostolado que rodeiam o viril vertical. Aquelas pequenas estatuetas, são elaboradas em múltiplas tonalidades de esmaltes coloridos, criando jogos de enorme efeito cromático¹²¹⁸ (vide FOTOGRAFIA 210). De igual forma, destacam-se todos os elementos decorativos em relevo da base, nesta “repartem seis reservas molduradas por cordões de esmalte azul claro opaco e ouro preenchidas em relevo por flores, frutos, moluscos e aves exóticas em diversas tonalidades de esmaltes translúcidos e opacos de exuberante policromia”¹²¹⁹ (vide FOTOGRAFIA 211).

Analisemos de igual forma, o *relicário da rainha D. Leonor*. Notabiliza-se o seu ourives, que utilizou em toda a obra, vibrantes esmaltes na técnica de *ronde bosse*, conjugando transparentes com opacos¹²²⁰, numa brilhante técnica ao estilo italiano¹²²¹. Destaquemos aqueles da parte interior da composição, nomeadamente na semi-cúpula em formato de concha, em que os seus gomos, são todos preenchidos a esmaltes verdes e brancos em alternância, sendo por sua vez, salpicados de delicados motivos dourados¹²²² (vide FOTOGRAFIA 212). Sobressai ainda, a cena do Calvário, retractado na parte superior do reverso da peça, observa-se “a cruz com as chagas de Cristo enquadrada entre

¹²¹⁶Nuno Vassallo e SILVA, “Empenhos de eternidade: a ourivesaria no Mosteiro dos Jerónimos”, in Anísio FRANCO (coord.), *op. cit.*, p.86.

¹²¹⁷Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.157.

¹²¹⁸Vide Leonor D’OREY, Luísa PENALVA, (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*, (...), p.24.

¹²¹⁹Veja-se esta e mais informações na ficha de inventário da dita custódia publicada no Matriz Net: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=257033> [consultado a 27 de Fevereiro de 2020].

¹²²⁰Vide Nuno Vassallo e SILVA, *Notas sobre o simbolismo do Relicário da Rainha D. Leonor*, (...), p.568.

¹²²¹Vide Nuno Vassallo e SILVA, “O Relicário que fez Mestre João”, (...), p.112.

¹²²²Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.243].

seis árvores de fruto numa profunda serenidade”¹²²³, na técnica “*en demi ronde bosse* (meio vulto-pleno)”¹²²⁴, (*vide* FOTOGRAFIA 213). Ressaltam os esmaltes verdes, vermelhos, o branco (da caveira) e os salpicos dourados.

Por fim, no âmbito do nosso estudo, merece atenção a custódia de Guimarães, visto ser a única que apresenta esta técnica decorativa. Ao que tudo indica, esta, devia ser dotada de mais esmaltes, que hoje infelizmente, já são poucos os vestígios visíveis. Se observada atentamente, na sua base¹²²⁵, nomeadamente nos intervalos dos lóbulos (onde assomam as figuras antropomórficas), vê-se a técnica da esmaltagem nos losangos¹²²⁶ em verde, que preenchem esses espaços (*vide* FOTOGRAFIA 214). A mesma tonalidade de esmaltes, viu-se utilizada nos anéis hexagonais¹²²⁷ que assomam na haste, esmaltes estes que ainda estão razoavelmente visíveis (*vide* FOTOGRAFIA 215). Dito isto, os esmaltes provavelmente preenchiam mais partes da custódia, são “valencianos ao que parece”¹²²⁸, e certamente que deviam dar um “realce ao desenvolvimento da obra intensamente dourada”¹²²⁹, assim como dão os esmaltes na nossa custódia de Belém ou *relicário da rainha Dona Leonor*.

Pedras preciosas (ou gemas)

Desde os primórdios que há um fascínio pelas ditas pedras preciosas. Em Portugal, desde cedo se manifesta um fascínio por metais preciosos, assim como por pedras¹²³⁰, começando na Idade Média, ganhando um acentuado protagonismo durante a Época Moderna. Em que se destaca, inevitavelmente, o século XVIII, aquando muitas das obras de ourivesaria, aliadas às ornamentações fabulosas, exibem o extraordinário esplendor das pedras preciosas¹²³¹. Muitas são as obras que se caracterizam, pela aplicação de

¹²²³Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.243].

¹²²⁴Nuno Vassallo e SILVA, “O Relicário que fez Mestre João”, (...), p.110.

¹²²⁵Joaquim de VASCONCELOS, *Arte Religiosa em Portugal*, (...), [p.104].

¹²²⁶*Vide Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, (...), p.15.

¹²²⁷*Vide idem*, p.14.

¹²²⁸“Guimarães”, in *Guia de Portugal – Entre o Douro e Minho*, (...), p.1155.

¹²²⁹*Idem*.

¹²³⁰*Vide* Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.603.

¹²³¹*Vide* Reynaldo dos SANTOS, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, (...), p.400.

pedraria¹²³² nesta centúria, certo é, que “o amor do fausto compraz-se frequentemente na aplicação às peças litúrgicas de pedras finas ou de imitação”¹²³³. Além do mais, as pedras preciosas, possuíam todo um significado, ligado aos feitos de um período áureo, com as descobertas das minas de diamantes no Brasil¹²³⁴, que não nos cabe aqui alongar.

Permitiu esta circulação de pedraria e outros materiais preciosos, o importante “comércio português de gemas preciosas”¹²³⁵ iniciado no século XVI que se manteve até ao XVIII, que conseqüentemente leva a aplicação destas matérias na feitura das obras. Pedras como, “esmeraldas, rubis, safiras e diamantes”¹²³⁶ entravam no nosso contexto desde século XV, fosse através do Oriente, fossem adquiridas, “pelos feitores da Flandres”¹²³⁷. Notou-se contudo no século XVI uma “aportação crescente [após o conhecer do caminho marítimo para Índia e conseqüentemente a “conquista de Goa, em 1510. Esta praça, devido à sua extraordinária posição geográfica, tornou-se rapidamente o centro oriental do comércio das pedras preciosas”¹²³⁸] de pérolas e pedras preciosas”¹²³⁹, contam-se entre “esmeraldas, rubis, safiras, diamantes pérolas, turquesas, espinelas, olhos-de-gato, granadas, topázios e jacintos”¹²⁴⁰, trazidas a maioria do Oriente e criando assim um enorme comércio deste tipo na cidade de Lisboa no decorrer do Quinhentos¹²⁴¹.

¹²³² Vide João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.170.

¹²³³ António Filipe PIMENTEL, “Joanino, estilo”, in José Fernandes PEREIRA, (dir.), *op. cit.*, p.243.

¹²³⁴ Vide Nuno Vassallo e SILVA, “As Custódias-jóias de Setecentos”, (...), p.78.

¹²³⁵ Leonor d’OREY, (coord.), *Cinco Séculos de Joalharía*, Lisboa, Instituto Português de Museu, 1995, p.25.

¹²³⁶ Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.603.

¹²³⁷ *Idem.*

¹²³⁸ Nuno Vassallo e SILVA, *Joalharía Portuguesa*, (...), p11.

¹²³⁹ Joel SERRÃO, A. H. de Oliveira MARQUES, (dir.), *op. cit.*, p.603.

¹²⁴⁰ *Idem*, p.604.

¹²⁴¹ Vide *idem.*; veja-se também António Filipe PIMENTEL, “Volúpia e Contrição: a propósito da joalharía portuguesa da Época Moderna”, in *Artes & Leilões*, nº23, (Dez/Jan. 1994), p.46.

A abertura das rotas marítimas para zonas americanas e orientais¹²⁴² permitiu uma maior circulação deste tipo matérias-primas, assim como uma maior utilização das mesmas por parte dos artistas¹²⁴³.

Do século XVI, destaca-se na arte da ourivesaria o uso de pedras preciosas, do *relicário da rainha Dona Leonor*, o qual se apresenta adornado, com “esmeraldas, rubis, diamantes e pérolas”¹²⁴⁴. Começando pelas pérolas¹²⁴⁵, deve notar-se que o século XVI, se vê marcado pelo seu uso¹²⁴⁶. A abertura das várias rotas comerciais permitiu uma maior circulação e “quantidade de pérolas no Ocidente sendo significativamente incrementada a partir dos alvares do século XVI”¹²⁴⁷, que subsistirá durante todo o século XVII.

Analisemos, uma das custódias que integram o nosso estudo, em concreto aquela do mosteiro de Santa-Clara-a-Nova de Coimbra. A par dos pingentes com borlas que nos

¹²⁴²Vide Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.152; veja-se também Cristina CARVALHO, *De Oriente para Ocidente*, 2017, publicado: <https://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/comoda-secretaria-alcado-senhor-do-sr-lever-destaque-agosto-2017/> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

¹²⁴³Vide Nuno Vassallo e SILVA, Pedro Bourbon de Aguiar BRANCO, *Luxo, Poder e Devoção: jóias do século XVI ao século XIX*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005, p.8.

¹²⁴⁴Nuno Vassallo e SILVA, “O Relicário que fez Mestre João”, (...), p.110.

¹²⁴⁵Pérola: “*Concreção nacarada ou não-nacarada que ocorre naturalmente no interior de certos moluscos em virtude de uma irritação, em geral um parasita. Quando nacaradas, apresentam um brilho, ou lustro, muito apreciado, sendo um dos seus principais factores de valorização. Em regra as pérolas naturais têm contornos irregulares, contrastando com a generalidade das pérolas de cultura de água salgada de contornos tendencialmente esféricos. De utilização ancestral, são conhecidas em várias regiões do mundo, tanto no mar, Golfo Pérsico, Golfo de Mannar, como em rios e lagos, nomeadamente na Europa central. Após a abertura das rotas marítimas para as Américas e Oriente, a quantidade de pérolas no Ocidente foi significativamente incrementada a partir dos alvares do século XVI.*” – in Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.152.

¹²⁴⁶Nuno Vassallo e SILVA, *Subsídios para o estudo do comércio das pedras preciosas em Lisboa, no século XVI*, (Separata do *Boletim Cultural das Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº91 (2ºtomo), Lisboa, 1989, p.6.

¹²⁴⁷Fernanda ALVES, Pedro FERRÃO, Rui Galopim de CARVALHO, Teresa MARANHAS, *op. cit.*, p.152; veja-se também Cristina CARVALHO, *De Oriente para Ocidente*, 2017, publicado: <https://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/comoda-secretaria-alcado-senhor-do-sr-lever-destaque-agosto-2017/> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

parecem ser de cristal de rocha¹²⁴⁸, possui ainda na parte do hostiário, assim como em volta do nó, armações que certamente continham pedras preciosas, estas em engaste de gola (*vide* FOTOGRAFIA 216). Recorrentemente, tem vindo esta custódia de Coimbra, ao longo dos anos e por vários autores, sendo atribuída a sua feitura ao ourives Simão Ferreira (m.1607). A obra deste, é caracterizada, por uma profusa decoração¹²⁴⁹ de elementos que já fogem muitos vezes aos preceitos renascentistas, o que se observa na dita custódia, é exatamente isso, isto significa, “a afirmação da tendência decorativa maneirista, subvertendo os preceitos de rigor e sobriedade classicistas”¹²⁵⁰. Atentemos nas palavras de Irene Quilhó: “é justo nomear o notável ourives de Coimbra, Simão Ferreira, (...) As aletas sigmoides que rodeiam os templete, as duplas volutas em crescente, são elementos comuns a estas obras [a custódia do mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra e ao cálice da Universidade da mesma cidade] que nos parecem afins”¹²⁵¹.

Vejamos então o cálice encomendado pela Universidade de Coimbra (*vide* FOTOGRAFIA 217) ao ourives Simão Ferreira. O que primeiro nos salta à vista, são as pedras preciosas que ainda subsistem na composição (pela sua tonalidade parecem ser rubis e esmeraldas), depois não podemos deixar de concordar com a teoria da custódia de Santa-Clara-a-Nova, poder ser da autoria do mesmo ourives, pois as afinidades são notáveis. Permanecendo no âmbito do uso de pedras preciosas, observem-se as estruturas e decoração de ambas as armações que suportam as jóias, as quais se apresentam bastante idênticas, sobretudo aquelas que no cálice estão na zona da base, e na custódia na zona do seu nó.

À laia de conclusão, se observadas as estruturas e decoração de ambas as armações que suportam as jóias, as parecenças saltam à vista, podemos assim deduzir que ambas as peças são da autoria do ourives Simão Ferreira (m.1607). Este que até à sua morte teve o

¹²⁴⁸Cristal de rocha – “*Quartzo transparente e incolor muito procurado na Idade Média e no Renascimento.*” – in Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.118.

¹²⁴⁹*Vide Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.31; veja-se também *Inventário do Museu de Évora - Coleção de Ourivesaria*, (...), p.57.

¹²⁵⁰*Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, (...), p.31; veja-se também *Inventário do Museu de Évora - Coleção de Ourivesaria*, (...), p.57.

¹²⁵¹Reynaldo dos SANTOS, *Oito séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, (...), p.386.

cargo de ourives da Universidade de Coimbra, pode ter sido o autor da custódia elegida como um dos nossos casos de estudo, assim como é do cálice da Universidade de Coimbra, que tem documentação que o atesta.

Inscrições

Com o intuito principal de recordar um mero acontecimento ou simplesmente aludir a uma data¹²⁵², as inscrições ou legendas, estão presentes em várias tipologias de objectos. Aparecendo em variadas partes das custódias, surgem em letras góticas¹²⁵³, ou em caracteres romanos escritos em maiúsculas¹²⁵⁴.

Reconhece-se maioritariamente o recurso a inscrições na zona da base, isto sucede-se na custódia de Viseu, em torno do registo superior da sua base conseguimos ler em caracteres romanos incisos a seguinte legenda: *MICHAEL. SILVIVS. EPISCOPVS. VISENS. D.D. AN. M.D.XXX.III* (vide FOTOGRAFIA 218). Torna-se uma importantíssima fonte, visto, identificar além do encomendador da peça, a data da sua feitura. O mesmo ocorre na custódia de Guimarães, lendo-se a seguinte inscrição no anel hexagonal que antecede o tabuleiro: *ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534* (vide FOTOGRAFIA 219). A mesma custódia, na sua base, exhibe sobre as várias figuras, pequenas cartelas com inscrições (vide FOTOGRAFIA 220).

Num registo diferente, observemos a custódia de Santa-Clara-a-Nova. Na sua parte superior sobressaem dois anjos que seguram umas faixas, cada um com a sua inscrição. Ambas em caracteres romanos, o anjo do lado esquerdo ostenta a faixa que diz *SAMTO* (vide FOTOGRAFIA 221), o lado direito sustenta a faixa onde se lê *SRAMENTO* (vide FOTOGRAFIA 222). Não houvesse dúvidas para que servia o objecto, as faixas com aquelas inscrições suportadas, por os que são “mensageiros de Deus”¹²⁵⁵, elucidam os que a observam, para a sua função de expor o Santíssimo.

¹²⁵²Vide Jorge Henrique Pais da SILVA, Margarida CALADO, *op. cit.*, p.204.

¹²⁵³Vide João COUTO, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, (...), p.47; veja-se também João COUTO, António M. GONÇALVES, *op. cit.*, p.120.

¹²⁵⁴Vide *idem*.

¹²⁵⁵Luís Manuel TEIXEIRA, *op. cit.*, p.22.

Por fim, devemos referir as peças que se vêem cronografadas, comumente com a data da sua execução: é esse o caso da custódia da igreja de S. Salvador de Alcáçovas, a qual, na parte do hostiário de forma convexa¹²⁵⁶, exhibe cronografada na cartela ao centro a data de 1560 nomeadamente na zona do tabuleiro (*vide* FOTOGRAFIA 223).

¹²⁵⁶*Vide* Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, (...), p.62.

5. Considerações Finais

Desde cedo que nos interessamos pelas artes decorativas e particularmente por aquelas manifestações enquadráveis no âmbito da arte litúrgica, pois toda “ela é bela por ser reflexo da experiência vivida do Sagrado”¹²⁵⁷. Assim, quando demos início à nossa investigação, decidimos escolher o domínio da ourivesaria e, no contexto deste focarmos a nossa atenção num só objecto: a custódia, cientes de que se trata de uma das peças com maior destaque, no contexto litúrgico, devido ao seu significado e magnificência¹²⁵⁸, estando intrinsecamente associada à procissão do *Corpus Christi*, ostentando perante os fiéis, de forma solene, a hóstia consagrada, ou seja, o Corpo de Cristo.

Em termos de balizas cronológicas para o nosso estudo, elegemos o arco temporal entre 1500 e 1600, sensivelmente, abordando assim exemplares cuja feitura se situa entre estes anos, com a adequada flexibilidade, própria das investigações em história da arte.

Como atrás tivemos a oportunidade de referir, registou-se com o decorrer dos séculos a uma propagação de alfaias, nomeadamente das custódias, motivada pelo gradual crescimento da liturgia a esta associada. As alfaias assumiram variadíssimas morfologias, formas, acompanhando sempre os mais variados estilos, alfaias estas, que contrastam com aquelas dos tempos primórdios, muito simples e modestas¹²⁵⁹, como podemos constatar. Sabemos nós, que a devoção do Santíssimo Sacramento levou que no decorrer dos últimos séculos, a que por todas as entidades oficiais desde religiosas a civis, e mesmo aos fiéis mais devotos, a encomenda e pose de custódias do mais elevado valor artístico, sendo a maioria peças de incalculável riqueza. Gostaríamos para terminar este ponto, de expor uma das várias obras de incontornável valor artístico e simbólico, que ainda são produzidas nos anos que correm. Reportamo-nos a um exemplar sem dúvida notável pela inventiva que evidencia, aliada a materiais de grande valor: a custódia com a silhueta da imagem de Nossa Senhora, oferecida pelo povo Polaco ao Santuário de Fátima, contando com a autoria da oficina Drapikowski Studio¹²⁶⁰ (*vide* FOTOGRAFIA 224).

¹²⁵⁷Filipe AZEVEDO, *op. cit.*, p.41.

¹²⁵⁸*Vide* Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *op. cit.*, p.191.

¹²⁵⁹*Vide* Maria Isabel ROQUE, *op. cit.*, p.200.

¹²⁶⁰*Vide* Ana Rita SANTOS, *Custódia*, Fátima, Museu do Santuário de Fátima, 2017, p.1.

Dito isto, era nosso intento compreender como é que este tão importante objecto foi pensado, o porquê da sua feitura, mas também qual a sua real importância para a celebração católica que a ele associamos. Reunir o maior número de informação possível, permitiu-nos dedicar um extenso capítulo somente aquela realização católica e especialmente, à sua evolução ao longo dos séculos em Portugal, e com especial atenção para aquelas procissões realizadas na Época Moderna. Assim, quando concluída a nossa investigação com vista à elaboração do capítulo dedicado ao culto do Santíssimo Sacramento, toda a informação recolhida e tratada, contribuiu para constatar-mos ainda de forma mais efectiva a importância daquela manifestação religiosa secular (procissão do *Corpus Christi*) e como ela contribuiu para a criação e difusão de uma das peças mais significativas no domínio da arte litúrgica: a custódia, esta alfaia que veio servir a necessidade de exibir o Santíssimo Sacramento perante os fiéis. Certo é, que a procissão do *Corpus Christi* é “o «epítome do sistema sacramental», resumindo a doutrina da transubstanciação, e perspectivando a hóstia como a renovação do sacrifício de Jesus Cristo (naquilo que seria tido como um benefício de ordem material e espiritual)”¹²⁶¹, considerada ainda nos dias de hoje, uma das mais importantes solenidades da Igreja Católica Ocidental, e esta questão claro está, influenciou desde tempos remotos a produção artística (se aquela liturgia tem o dever de ser bela¹²⁶², a “criação inteira [dos objectos ligados e ao serviço de Deus] deve receber a forma mais nobre a fim de ser transfigurada neste mundo espiritual da vida de Igreja, para ali vibrar e ressoar em uníssono na adoração que sobre ao Pai em espírito e verdade”¹²⁶³). Assim, se aquela de *Corpus* era das procissões mais sumptuosa e imponente de todas as procissões litúrgicas, o objecto litúrgico a que era confiado o papel principal tinha de estar à altura, sendo merecedor da maior atenção e investimento artístico. No catálogo *Arte Sacra e Mistério da Redenção: Exposição de Arte Sacra no Ano Jubilar da Redenção*, referente a uma exposição realizada no ano de 1984 no Museu Nacional de Machado de Castro, pode ler-se o seguinte: “a liturgia não necessitar em absoluto da arte, ela aprecia-a e, ao adoptá-la,

¹²⁶¹ Vide João LOURO, *op. cit.*, p.54.

¹²⁶² De facto, “a Sagrada liturgia é o “palco” onde se vai manifestar esta busca de infinito por parte do humano, nela se produz com toda a seriedade aquela inquietude de busca que o artista possui, a capacidade de expressar e exprimir a vida da alma que contempla ou deseja contemplar o infinito, ou seja, Deus.” – in Filipe AZEVEDO, *op. cit.*, p.38.

¹²⁶³ M. C. Mendes ATANÁZIO, *Arte Moderna e Arte da Igreja: Critério para julgar e normas de construção*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas: Centro de Estudos de Urbanismo, 1959, p.21.

manifesta a estima que tem por ela e enobrece-a (...) na realidade, a liturgia, e a vida cristã têm vivido tão identificadas com a arte que hoje não podemos pensá-las sem as imaginar revestidas com a beleza da nobre simplicidade”¹²⁶⁴. Pensamento que concordamos, certo é que a arte só enaltece aqueles objectos em que o intuito primórdio é o de servir Deus.

Toda a obra de arte corresponde a um objecto que testemunha as vivências, a cultura e acima de tudo, a capacidade criadora e inventiva de um determinado artista¹²⁶⁵. As custódias concretizadas durante o período cronológico que nos propusemos a estudar, evidenciam estas vivências dos seus artistas e a substancialmente a sua cultura artística. São realizadas na maioria, no que podemos chamar um período de transição (período de transição pois utiliza-se na feitura das obras de arte no âmbito das artes decorativas, mais que um estilo e/ou soluções artísticas, aliás, assim como o são exemplo outras obras de vários ramos artísticos do mesmo período, como tivemos oportunidade de expor ao longo do texto), em que as artes, e em especial as no âmbito da ourivesaria, tiveram por parte dos seus criadores, uma resistência clara à adaptação do novo estilo oriundo de Itália, e por isso, a miscigenação na feitura das obras, de vocábulos artísticos díspares, leva a esta denominação de período de transição. Facto que não pode ser indiferente é, a nossa Época Moderna em muito diferiu de tantas outras por essa Europa e mundo fora, e as obras que ainda hoje subsistem e que tivemos a oportunidade de observar e estudar profundamente, são o retrato disto mesmo.

As obras são assumidamente carregadas de enorme significado e simbolismo, face claro à sua função, mas a maioria sem sombra de dúvidas, a obedecerem a cânones e soluções artísticas, que marcam um dos períodos áureos da nossa história, que se compreende entre os finais do século XV e se prolongou pelo século XVI.

Podemos identificar vários acontecimentos históricos e personagens intervenientes, que se revelaram da maior importância, que influenciaram várias das características nos diversos domínios da arte, e em especial naquele das artes decorativas (quer de âmbito civil, quer de âmbito religioso).

¹²⁶⁴ *Arte Sacra e Mistério da Redenção: Exposição de Arte Sacra no Ano Jubilar da Redenção*, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1984, pp.17-18.

¹²⁶⁵ *Vide Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal. Actas*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1986, p.297.

As obras de ourivesaria são reflexo disto mesmo, de um período conturbado a nível artístico. Por um lado, Portugal vê no fim do século XV, até década de 20 da centúria seguinte, um dos períodos áureos a nível histórico, em que a arte dita manuelina, concede à ourivesaria – de âmbito civil ou religioso – um notável impulso graças aos recursos que alimentam o reinado de D. Manuel¹²⁶⁶, e o gosto do rei Venturoso, influenciou por largos anos o que era criado em contexto nacional. Deixando o nosso país particularmente sensível à arte oriunda do Norte da Europa, em contraste com aquela criada em Itália. Ao longo do texto expusemos como o Norte da Europa, foi sem dúvida, dos maiores influenciadores nas soluções artísticas na nossa arte. Estes mantiveram enraizado nas suas obras o estilo medieval do Gótico até bastante tarde, estilo este, que aliciava encomendantes e artistas, que eram aderentes daquela arte, e por outro lado, esta região correspondeu desde cedo, a um aliado da nossa nação, o que fez com que lá se adquirissem obras, e a vinda de pessoas que consigo traziam os modelos por eles praticados. É certo, que os artistas da Península, mas em particular aqueles portugueses, evidenciam uma significativa admiração pela arte oriunda da Alemanha e da Flandres, e os nossos ourives adoptaram e adaptaram os modelos utilizados pelos artistas dessas regiões, à feitura das suas obras. Já num segundo momento, sensivelmente a partir da década de 30 do século XVI, a produção artística nacional torna-se mais atenta à arte oriunda de Itália, muito graças ao rei Piedoso, e de outras personalidades e figuras cultas da época, como tivemos a oportunidade de referir.

A abertura aos modelos *ao romano* e aquele modo clássico, confirma-se efectivamente nos finais do segundo decénio do século XVI¹²⁶⁷, todavia pode concluir-se que o auge da utilização destes vocábulos, apenas se verificou na segunda metade do século, que é de onde surgem a obedecer ao formulário clássico, várias peças de ourivesaria, com um crescente número de alfaias litúrgicas, para o exemplificar¹²⁶⁸.

Podemos afirmar, que outros domínios da produção artística revelaram uma maior abertura àquelas novidades clássicas, contudo na arte do ouro e da prata, verificou-se uma

¹²⁶⁶ Vide Reynaldo dos SANTOS, Irene QUILHÓ, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, (...), p.17; veja-se também Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, (...), p.497.

¹²⁶⁷ Vide Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, (...), p.158.

¹²⁶⁸ Vide Mario Tavares CHICÓ, *op. cit.*, p.421.

constante dependência a formas ditas medievais¹²⁶⁹, e tal é particularmente visível nas obras de carácter religioso¹²⁷⁰, que são as que nos importam. Foi demorado o processo da italianização das alfaias litúrgicas, e o esvanecer das suas típicas estruturas góticas, as obras que tivemos a oportunidade de ver, assim como aquelas que observarmos nos vários inventários, são o melhor retrato do processo moroso que houve na impregnação de soluções clássicas por parte dos ourives no século XVI. Podemos afirmar que muitas obras realizadas na primeira metade da centúria, que ainda hoje subsistem, apresentam pontuais características ditas clássicas, porém o que é correcto afirmar é que, efectivamente, as soluções construtivas e ornamentais a obedecerem a estes cânones, se manifestam substancialmente na segunda metade do século XVI, aí sim, já é notável a receptividade e aprovação dos nossos ourives¹²⁷¹ por todos aqueles preceitos.

Seleccionámos entre um vasto leque de custódias, obras que representassem isto mesmo, ou seja por um lado soluções artísticas do Gótico-Final, que dominava a feitura das obras do Quinhentos português, por outro aquelas em que o traço já obedecia aos cânones clássicos, e por vezes já aos preceitos maneiristas. Foi nos assim possível identificar as características decorativas que na ourivesaria, especialmente na sacra era praticada no Quinhentos em Portugal (e até mesmo no início do Seiscentos). A maior entrave, que assim se possa chamar, consistiu na constatação de um facto que assombra todos os historiadores de arte, em especial aqueles que se dedicam ao estudo aprofundado de obras de arte no âmbito da ourivesaria, ou seja, a ausência de marcas, ou uma simples data cronografada. Sabendo nós, que no caso das marcas de contraste¹²⁷², correspondem a um elemento de elevada importância para conseguirmos confirmar possíveis datas de feitura, assim como respectiva oficina ou cidade¹²⁷³. No entanto outro facto é o das obras

¹²⁶⁹ Vide Maria do Carmo Rebello de ANDRADE, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, (...), p.97.

¹²⁷⁰ Vide Paulo PEREIRA, *Arte Portuguesa – História essencial*, (...), p.500.

¹²⁷¹ Vide Maria do Céu RAMOS, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008, p.62.

¹²⁷² Para complementar este assunto veja-se a obra de Reynaldo dos Santos e Irene Quilhó que se debruça sobre esta problemática das punções e marcas nas obras portuguesa, e qual a sua origem - in Reynaldo dos SANTOS, Irene QUILHÓ, *Os Primeiros Punções de Lisboa e Porto*, (...), pp.4-5.

¹²⁷³ Como tivemos oportunidade de referir, no capítulo dedicado a esta temática, apenas numa das custódias que integrou o nosso estudo, nos pareceu apresentar a marca de contraste da cidade de Lisboa,

carecerem de documentos corporativos, ou de outro qualquer tipo a elas associados. É escassa, quer seja nos fundos das várias entidades detentoras das peças, quer seja, nas várias instituições que as tutelam. Contudo, a obra de arte consiste na fonte essencial e principal para um historiador, e a possibilidade de observar quase todas as obras que elegemos como casos de estudo, permitiu uma análise detalhada e a captação de fotografias, que seguramente serão uma fonte importante para futuros estudos.

Concretamente quanto às custódias do século XVI podemos afirmar que se assume como predominante a tipologia que designámos ao longo do nosso texto como, arquitectónica. Estas peças acompanharam os sucessivos estilos arquitectónicos, muitas correspondendo a composições extremamente eruditas, dotadas de uma qualidade de traçado de que não encontramos par em obras de arquitectura da mesma época. Assim, destacam-se no século XVI, aquelas que apelidámos de influência nórdica, de tipo *tempietto*, e aquelas que seguindo as de tipo hostiário circular tem o nome qualitativo de conimbricense, por serem uma variante deste tipo de custódias.

Constado o facto de o tipo predominante de custódias ser aquelas ditas arquitectónicas, podemos ter outra leitura, ou seja, não nos esqueçamos que de facto a custódia pode “resumir o sentido do templo cósmico, (...) um marcado sentido ascensional, segundo corresponde ao *Sancta Sanctorum*”¹²⁷⁴ e como isto não poderíamos estar mais de acordo, são verdadeiros templos em miniatura destinados a acolher a hóstia consagrada, ou seja, na perspectiva devocional dos fiéis, o Corpo do Senhor.

Em relação às soluções decorativas (independentemente do carácter dos motivos: arquitectónicos, fitomórficos, antropomórficos, etc.), estas apresentam-se análogas entre as várias peças (que presumimos provirem de diferentes oficinas), permitiu perceber que efectivamente a importância da circulação de desenhos e gravuras. Estampas e desenhos, “transformaram-se também em fonte de inspiração de decorações ornamentais não só por pintores (sobretudo em pinturas fresquistas onde abundam os *grotesche*) e iluminadores, mas também, arquitectos, escultores, tapeceiros, esmalteiros, ourives, calígrafos sendo, muitas vezes, interpretadas de modo ingenioso até, revelando uma lógica compreensão

nomeadamente naquela hoje exposta no museu de arte sacra da Catedral de Évora, levada para a catedral desta cidade pelo Infante D. Afonso, filho de D. Manuel.

¹²⁷⁴José António FALCÃO, (coord.), *op. cit.*, p.90; veja-se também Carl BECKER, *op. cit.*, p.56.

do estilo e do gosto pelos artistas que a partir dali davam asas à sua liberdade criadora”¹²⁷⁵. Como começámos por dizer, só esta circulação e aceitação da reprodução / replicação de vocábulos e soluções construtivas, esclarece as semelhanças de muitas das nossas obras de ourivesaria e particularmente, daquelas, alvo do nosso estudo. Como se viu, a maioria destas obras ainda se conservam em igrejas do Norte do país, sendo provável e plausível a sua execução numas das várias cidades que dispunham na época de centros produtores (Porto, Guimarães, Coimbra, entre outros), cidades/vilas relativamente próximas.

Cabe-nos por fim afirmar, que o processo de copiar e reproduzir na feitura das obras, o que era apresentado nas gravuras e desenhos, era encarado como um acto de conhecimento e capacidade por parte do ourives¹²⁷⁶ para utilizar vocábulos e soluções artísticas vindas de outros lugares (como tivemos a oportunidade de ao longo do texto indo mencionando, gravuras vindas de Itália e substancialmente do Norte da Europa, que tanto influenciaram a criação das obras dos nossos artistas).

À parte as gravuras e os desenhos, que circulavam, também as próprias obras serviam de influência e de modelo, para outras. É o caso da custódia de Belém. Pode constatar-se que esta, não só se constitui como uma obra maior no âmbito da ourivesaria religiosa portuguesa, como foi seguramente um exemplo para muitas outras custódias, nas quais influenciou várias das soluções decorativas e construtivas, como tivemos a oportunidade de mencionar. O século XVI, numa primeira fase, e como se referiu, vê-se muito influenciado pela arte delicada praticada no Norte da Europa, o que é bem perceptível nesta custódia.

Afirmámos na introdução que um dos objectivos primordiais deste estudo era trazer para a discussão e para o panorama da historiografia da arte portuguesa, mais obras de cunho nacional. O objectivo primeiro, aquando a escolha do tema da dissertação, era dedicar ao objecto – custódia –, objecto litúrgico este, que ao longo do curso de mestrado assim como da licenciatura, vem sendo alvo da nossa atenção e estudo. Assim, o ponto de partida foi escolher vários casos de estudo, e posteriormente pensar em questões relacionadas com este objecto, como a sua evolução formal, qual a sua importância para

¹²⁷⁵Maria Teresa DESTERRO, *op. cit.*, p.134.

¹²⁷⁶*Vide idem.*

o calendário católico e função litúrgica que desempenha. O intuito foi sempre o de reunir o máximo de informação possível, obtida na leitura, dos vários estudos, artigos, livros da área, realizados ao longo dos anos, para posteriormente reunir-se toda essa informação absorvida, e sim, responder a todas aquelas questões que nos propusemos à partida e tirar as nossas próprias conclusões.

Correspondendo a custódia ao objecto indispensável para a realização de uma das celebrações mais importantes do calendário litúrgico católico, a do *Corpus*, por isso, causa o avultado número deste objecto litúrgico que se conserva por toda a parte do nosso país, e que nós simplesmente levantamos o véu de uma ínfima parte. Por cá, conservam-se muitos e brilhantes exemplos, os quais merecem ser estudados aprofundadamente e inventariados. Uma das componentes desta dissertação correspondeu concretamente à execução de fichas de inventário¹²⁷⁷ para todas as obras elegidas como casos de estudo (sendo que a generalidade não o possuía, e às que já existiam, foram por nós completadas, tendo sido acrescida informação relevante). Permitiu a realização desta, além da observação minuciosa das obras, o estudo aprofundado e a investigação bibliográfica, para o concretizar.

Dito isto, traríamos para a discussão uma proposta da realização de um inventário, acessível a um público geral, das obras de arte móvel conservadas nas várias igrejas do território português. Poderia ser tomado o exemplo do *Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora*, uma plataforma que se encontra disponível online, que mostra as várias peças que integram os diversos acervos das igrejas de Évora, contudo salvaguardando sempre as detentoras das peças, para evitar males maiores. No website disponível ao público, alude aos objectivos claros da sua criação: “o projeto Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora resultou do encontro entre duas vontades institucionais: a da Fundação Eugénio de Almeida em aprofundar e qualificar a sua missão no campo cultural, designadamente no que concerne à salvaguarda, valorização e divulgação do Património; e a da Arquidiocese de Évora em conhecer, preservar e abrir à fruição pública o seu património artístico móvel, numa perspetiva de evangelização e também de promoção cultural da sociedade”¹²⁷⁸. São palavras chave importantíssimas

¹²⁷⁷Sugere-se a visualização das várias fichas de inventário, em anexo ao texto.

¹²⁷⁸Veja-se o website do Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora: <https://www.inventarioevora.com.pt> [consultado a 15 de Janeiro de 2021].

aqui mencionadas, como “conhecer”, “preservar”, “fruir”, “salvaguarda”, que realmente definem um inventário e mostram a importância da sua disponibilização a um número alargado de indivíduos, que só traz vantagens.

Inventariar um determinado objecto é incentivar a um estudo de uma peça/obra de arte, que conduz muitas vezes a um estudo igualmente aprofundado de outras peças integrantes do mesmo acervo ou não. Toda esta investigação e estudo, transportada para a designada ficha de inventário (preferencialmente aquela que é disponível ao público) conduz a partilhas de ideias, informações estas, que só enriquecerão o panorama dos estudos e investigações em história da arte.

Vivemos no ano de 2021, nunca dispusemos nós de tantas ferramentas, que permitam a criação destes inventários, de preferência online (como o Matriz Net por exemplo, para o acervo dos museus nacionais, entre outros) de arte móvel das nossas igrejas, catedrais, mosteiros, etc. Realmente esta disponibilização online, só subsidiaria que futuros alunos, investigadores, ou meros entusiastas de arte, consigam reconhecer o que historiadores da arte têm a noção, ou seja do nosso vastíssimo património, especialmente aquele de âmbito religioso, de enorme qualidade artística e criadora.

Consolidadas as nossas considerações finais, e propostas, utilizaríamos uma frase do notável Umberto Eco, que nos parece apropriada mencionar: “se tiverem feito a tese com gosto, terão vontade de continuar”¹²⁷⁹, pois apesar dos contratemplos, este é o nosso sentimento ao terminar esta jornada. Todo o processo correspondeu às nossas expectativas, sabemos contudo, que um estudo nunca está efectivamente “concluído”, ainda assim, cremos ter cumprido as metas e objectivos. É nossa intenção, prosseguir os estudos neste âmbito, que conforme começámos por dizer, desde cedo nos suscitou enorme interesse, assim como desejamos continuar a trazer para o panorama da historiografia da arte nacional novas investigações no contexto da temática das artes decorativas.

¹²⁷⁹Umberto ECO, *Como se faz uma Tese*, 19ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2015, p. 251 (1ªed. 1980).

6. Bibliografia

Fontes Manuscritas

ARCHIVIO SEGRETO VATICANO (ASV), (Roma), *Segr. Stato*, Portugallo 75, fl. 138.

ARQUIVO MUNICIPAL ALFREDO PIMENTA, (Guimarães), *Inventários: Inventario da Collegiada*, fl.4 (Informação não tratada arquivisticamente)

Fontes Impressas

BARREYRA, Fr. Isidoro de, *Tratado das Significaçoens das Plantas, Flores e Fruttos que se referem na Sagrada Escrittura*, Lisboa, Officina de Manoel Lopes Ferreyra, 1698.

FONSECA, Padre Francisco da, “*Évora Gloriosa: Epílogo dos quatro Tomos da Evora Ilustrada, que compoz o R. P. M. Manoel Fialho da Companhia de JESU- Escrita, acrescentada, e amplificada pelo P. Francisco da Fonseca da mesma Companhia*”, Roma, Oficina Komarekiana, 1728.

MACHADO, Ignacio Barbosa, *História critico-chronologica da instituição da festa, procissam e officio do Corpo Santissimo de Christo no veneravel sacramento da Eucharestia*, Lisboa, Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

Ordenações Manuelinas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (trata-se de um facsimile da edição da Real Imprensa da Universidade de Coimbra em 1797), Livro I, 1984.

Parte Segunda das Chronicas da Ordem dos frades menores & das outras ordés segunda & terceira, intituidas na igreja per o sanctissimo Padre sam Francisco, Lisboa, Ed. em casa de Ioannes Blavio: a custas de Ioam de Borgonha: & vendese em a rua noua em casa do dito Ioam de Borgonha, 1557-1562.

Estudos

AAVV, *Dizionario Ecclesiastico*, Turim, Unione Tipografica – Editrice Torinese, 1953-58.

AAVV, *Enciclopedia Cattolica*, Vaticano, Libro Cattolico – Enciclopedia Cattolica, 1948-1954.

AAVV, *Ourivesaria do Norte de Portugal*, Porto, ARPPA A.I.O.R.N., 1984.

AAVV, *Roteiro de ourivesaria*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1975.

ABRANTES, Ana Paulo, SARAIVA, Anísio Miguel de Sousa, (coord.), *Momentos de Escrita. 400 Anos de História da Sé e da Cidade de Viseu (1230-1639) – Roteiro*, Viseu, Instituto dos Museus e da Conservação: Museu Grão Vasco, 2008.

ABREU, Susana, “«Arquitecto, do officio de mestre das obras». A introdução do título de arquiteto em Portugal: ambiguidades de uma questão em aberto - Parte I”, in ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, (coord.), *História da Arquitetura - Perspetivas Temáticas*, Porto, CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018.

A Catedral de Viseu, Viseu, Edição do Cabido, 2000.

AGUIAR, José, “Uma arte”, in *Congresso e Exposição de Ourivesaria Portuguesa: Catalogo*, Porto, Freires Tipografos, 1925.

ALARCÃO, Adília, DUARTE, Berta, GASPARG, Isabel, *Tesouros da Ourivesaria Medieval em Coimbra*, catálogo da exposição, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 2004.

Álbum Comemorativo da Exposição de Estampas Antigas sobre Portugal por Artistas Estrangeiros dos Séculos XVI a XIX, Porto, Maranus – Empresa Industrial Gráfica do Porto, 1946.

ALCOFORADO, Ana, (coord.), *Museu Nacional Machado de Castro*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011.

ALMEIDA, Eduardo de, “Os cónegos da Oliveira. Tesouro da Colegiada”, in *Revista de Guimarães*, nº38 (1-2), (Jan.-Jun. 1928).

ALMEIDA, Fortunato, *História da Igreja em Portugal*, Vols. I e III, Porto, Portucalense Editora, 1967.

ALMEIDA, José António Ferreira de, (coord.), *Tesouros artísticos de Portugal*, Lisboa, Selecções do Reader's Digest (Portugal), 1976.

ALVES, Alexandre, *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu: Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco, 1995.

ALVES, Ana Maria, *Iconologia do Poder Real no Período Manuelino*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985.

ALVES, Fernanda, FERRÃO, Pedro, “Alfaias de culto, símbolos de prestígio”, in *Roteiro do Museu Nacional de Machado de Castro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005.

ALVES Fernanda, FERRÃO, Pedro, CARVALHO, Rui Galopim de, MARANHAS, Teresa, *Normas de Inventário: Ourivesaria*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2011.

ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de, “Ourivesaria manuelina, identificação de algumas fontes iconográficas”, in *Artes & Leilões*, nº33, Lisboa, (Out. de 1995).

ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1997, (disponível no Repositório da Universidade Nova – <https://run.unl.pt/handle/10362/60500>).

ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de, “A ourivesaria de aparato e as artes da imprensa ao tempo do rei D. Manuel I. Uma abordagem”, in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, (coord.), *I Colóquio Português de Ourivesaria. Actas*, Porto, Ed. Fundação Eng. António de Almeida, 1999.

Ao Divino Sacramento, Porto, Ed. Secretariado Diocesano de Liturgia do Porto, 1992.

Ao Redor do Santíssimo Sacramento, Viseu, Tip. Do *Jornal da Beira*, 1942.

APOLINÁRIO, Fernando Manuel Marques, *A Ordem de Santiago: A arte como manifestação de culto e cultura*, Dissertação de Mestrado Integrado em Teologia apresentada à Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2013, (disponível no Repositório da Universidade Católica Portuguesa – <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/15148/1/A%20Ordem%20de%20Santiago%20-%20A%20Arte%20como%20Manisfestaçã%20de%20Culto%20e%20C.pdf>).

ARAÚJO, José Rosa, “Ourivesaria Sacra do Alto Minho”, in *Ourivesaria Portuguesa: Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº11, Porto, (1950).

Archivo Pittoresco, Tomo IV-XI, Lisboa, Typ. de Castro & Irmão, (1861-1868).

ARNÁEZ, Esmeralda, “Custodias Procesionales de Diego de Olmedo”, in ÂNGULO ÍÑIGUEZ, Diego (dir.), *Archivo Español de Arte*, nº197-200, Madrid, 1977.

ARPHE Juan de, *Varia commensuración para la escultura y la arquitectura*, Livro 4º, 7ª edição, Madrid, Don Plácido Barco López, 1795, (1ª edição 1585-87).

Arte Sacra e Mistério da Redenção: Exposição de Arte Sacra no Ano Jubilar da Redenção, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, 1984.

ATANÁZIO, M. C. Mendes, *Arte Moderna e Arte da Igreja: Critério para julgar e normas de construção*, Coimbra, Ministério das Obras Públicas: Centro de Estudos de Urbanismo, 1959.

ATANÁZIO, M. C. Mendes, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Editorial Presença, 1984.

AZAMBUJA, Sónia Talhé, *A Iconografia da Natureza e da Paisagem na Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI: imagens e significados*, Vol. I, Tese de Doutoramento em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015, (disponível o Repositório da Universidade de Lisboa – <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/22524?mode=full>).

AZEVEDO, Carmo, *A Influência da Índia na Arte Portuguesa*, Tomo I, Índia, edição pelo autor, 1996.

AZEVEDO, Carlos Moreira, (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001.

AZEVEDO, Carlos Moreira, *Estudos de iconografia cristã*, Vila Nova de Gaia, Fundação Manuel Leão, 2016.

AZEVEDO, Filipe, *A Arte Litúrgica; A voz da Igreja e a voz dos artistas*, Dissertação de Mestrado Integrado em Teologia, apresentada à Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2015 (disponível no Repositório da Universidade Católica Portuguesa – <https://repositorio.ucp.pt/bitstream/10400.14/19877/1/Dissertação%20final%20Filipe%20Azevedo%202015docx.pdf>).

BARBOSA, Pedro Gomes, “... e todo os desa cidade façaes solene priçisom... Festas sagradas e profanas na Lisboa medieval”, in VALE, Teresa Leonor M., FERREIRA, Maria João P., FERREIRA, Sílvia, (coord.), *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009.

BARBOSA, Vilhena Inácio, “[Custodia rica da Collegiada de Guimarães]”, in *Archivo Pittoresco*, Tomo IV, Typ. de Castro & Irmão, (1861).

BAPTISTA, José Marques, *A Arte e o Engenho*, Lisboa, Ourivesaria Antiga, 2005.

BAPTISTA, José Marques, “Introdução”, in Maria de Fátima Cunha PIMENTA, (org.), *A Ourivesaria Portuguesa & os seus Mestres*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007.

BARREIRA, Catarina, *Gárgulas: representações do feio e do grotesco no contexto português. Séculos XIII a XVI*, Vol. I, Tese de Doutoramento em Belas Artes especialidade de Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas Arte da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010 (disponível no Repositório da Universidade de Lisboa – <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/2590>)

BARRETO, Luís Filipe, “Portugal na globalização dos séculos XV a XVII – horizontes culturais da expansão portuguesa no mundo”, in *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa, Imaginário e Viagem. Actas*, Lisboa, Ministério da Cultura, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2010.

BARROS, Amândio, “A procissão do Corpo de Deus do Porto nos séculos XV e XVI: a participação de uma confraria”, in *Revista da Faculdade de Letras: História*, nº10, Porto, (1993).

BASTO, Artur de Magalhães, *Os portuenses no Renascimento*, Porto, Pátria, 1931.

BASTOS, Celina, FRANCO, Anísio, PENALVA, Luísa, “Testemunhos da memória”, in PENALVA, Luísa, HENRIQUES, Ana de Castro, (coord.), *THESAURUS: A Ourivesaria Sacra da Real Abadia de Alcobaça*, Catálogo, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2012.

BECKER, Carl, *Arte Medieval e os Tesouros do Renascimento*, Colónia, Taschen Bibliotheca Universalis, 2011.

BETHENCOURT, Francisco, “A Igreja”, in MATTOSO, José, (dir.), *História de Portugal - no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

BETHENCOURT, Francisco, “D. Henrique”, in MATTOSO, José, (dir.), *História de Portugal - no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

Bíblia Sagrada, Lisboa/Fátima, 6ª edição, Difusora Bíblica – Edição dos Franciscanos Capuchinhos, 2015, (1ª edição 1990).

BIMBENET-PRIVAT, Michèle, “A ourivesaria na Europa cerca de 1500, entre a Idade Média e o Renascimento”, in OREY, Leonor d’, PENALVA, Luísa, (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.

BORGES, Artur Goulart de Melo, (coord.), *Tesouros de Arte e Devoção*, catálogo de exposição, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2003.

BORGES, Nelson Correia, *História da Arte em Portugal: do Barroco ao Rococó*, Lisboa, Alfa, 1986.

BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, (org.), *Cartas para Duas Infantas Meninas: Portugal na correspondência de D. Filipe I para as suas filhas (1581-1583)*, Lisboa, Dom Quixote, 1999.

BRAGA, Isabel Drumond, “O *AUTO DA FÉ*: uma festa apreciada e criticada”, in VALE, Teresa Leonor M., FERREIRA, Maria João P., FERREIRA, Sílvia, (coord.), *Lisboa e a Festa: Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2009.

BRANDÃO, Elvira, SILVA, Nuno Vassalo e (coord.), *Esplendor e Devoção: os relicários de S. Roque*, Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia, 1998.

BRANDÃO, Elvira, SILVA, Nuno Vassalo e (coord.), *Ourivesaria e Iluminura: século XIV ao século XX*, Lisboa, Museu de São Roque - Santa Casa da Misericórdia, 1998.

BRANDÃO, Fernando de Castro, *A Arte da Ourivesaria em Portugal*, Porto Alegre – Brasil, Gabinete Português de Leitura, 1978.

BURCH, M., “Sacred Vessels: The Monstrance”, in *New Catholic Encyclopedia*, Vol. VIII, Nova Iorque, Catholic University of America, McGraw-Hill, 1967.

BURKE, Peter, *O Renascimento*, Lisboa, Edições texto & grafia, 2014, (1ª edição 2008), (trad. Rita Canas Mendes).

CAETANO, Joaquim Oliveira, “A Microarquitetura: o uso da decoração arquitetural na ourivesaria portuguesa”, in PIMENTEL, António Filipe, (coord.), *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

Cálice, Lamego, Museu de Lamego, [s.d.].

CANTERA, Maria José, SERRÃO, Vítor, (coord.), *O Largo Tempo do Renascimento – Arte, Propaganda e Poder*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, Caleidoscópio, 2008.

CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de, *Ourives de Coimbra*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

CARVALHO, José Alberto Seabra, (coord.), *Guia do Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2009.

CASCUDO, Luís da Camara, “Custódias com Campainhas”, in *Ourivesaria Portuguesa – Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº13-14, Porto, (1951).

CASTILHO, Liliana, SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, “A Custódia «de» D. Miguel da Silva”, in *Jornal do Centro*, (suplemento), nº658, Viseu, (Novembro 2014).

CASTILHO, Liliana, “Obra edificada por influência e acção de D. Miguel da Silva em Viseu”, in MACÁRIO, Rui, (coord.), *D. Miguel da Silva – A Obra ao Tempo*, Viseu, DGPC: Museu Nacional Grão Vasco, 2015.

CHICÓ, Mario Tavares, *História da Arte em Portugal*, Vol. II, Porto, Portucalense Editora, 1948.

CIRLOT, J. E., *A Dictionary of Symbols*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1976.

CLODE, Luiz Peter, FERREIRA, P.º Manuel Juvenal Pita, *Património Artístico da Ilha da Madeira: catálogo ilustrado da exposição de ourivesaria sacra*, Funchal, Ed. da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1951.

Colóquio Ourivesaria do Norte de Portugal. Actas, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 1986.

CORREIA, Vergílio “Artes Industriais ou aplicadas em Portugal no século XVI – ouro e ferro”, in *O Instituto*, Vol. 79, Coimbra, (1930).

CORREIA, Virgílio, “Arte: Ciclo Manuelino”, in PERES, Damião, (dir.), *História de Portugal*, Vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1932.

CORREIA, Virgílio, “A Arte: o século XV”, in PERES, Damião, (dir.), *História de Portugal*, Vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1932.

CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. II, Lisboa, Edição Academia Nacional de Belas-Artes, 1947.

CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, Lisboa, Edição Academia Nacional de Belas-Artes, 1952.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da, *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010)- espaços, momentos, museografia*, Tese de Doutoramento em História especialidade de Museologia e Património Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011 (disponível no Repositório da Universidade Coimbra – <https://eg.uc.pt/bitstream/10316/18833/3/Museologia%20da%20Arte%20Sacra%20em%20Portugal%20%281820-2010%29.pdf>).

COSTA, Avelino de Jesus da, “A santíssima eucaristia nas constituições diocesanas portuguesas desde 1240 a 1954”, in *Revista Lusitania Sacra*, nº1, 2ª série, Lisboa, (1989).

COSTA, Laurindo, *Uma Arte Famosa: estudos sobre a famosa arte da ourivesaria e as instituições de Santo Elói, com documentos inéditos, 11 gravuras e 165 fac-similes das punções de marcas oficias que foram usados pelos antigos ‘contrastes’*, Porto, Costa & Companhia Editores, 1920.

COSTA, Laurindo, *Artistas Portugueses*, Porto, Costa & Companhia Editores, 1922.

COSTA, Laurindo, *A Ourivesaria Antiga: evolução*, Porto, Imprensa Nacional, 1925.

COSTA, Laurindo, “Síntese da evolução da ourivesaria”, in *Congresso e Exposição de Ourivesaria Portuguesa: Catalogo*, Porto, Freires Tipografos, 1925.

COUTINHO, Fernando F., *O uso dos objectos nos sacramentos do baptismo, da eucaristia, da confirmação e da unção dos enfermos*, Dissertação de Mestrado em Artes Decorativas apresentada à Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2007 (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

COUTINHO, Padre José Eduardo Reis, *Custódia*, [s.d.].

COUTO, João, *Ourivesaria Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1929.

COUTO, João, *Alguns Tipos de Porta-Paz nas Coleções do Museu das Janelas Verdes*, (Separata do *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, Vol. 1, nº1), Lisboa, 1946.

COUTO, João, “A Arte da Ourivesaria em Portugal: elementos decorativos”, in *Arte Portuguesa*, BARREIRA, João, (dir.), Vol. I, Lisboa, Edições Excelsior, 1951.

COUTO, João, GONÇALVES, António M., *A Ourivesaria em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1960.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A arquitectura “ao romano”*, Vol. 9, in RODRIGUES, Dalila, *Colecção Arte Portuguesa: da Pré-história ao Século XX*, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A arquitetura enquanto ordem”, in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

CRAVIDÃO, Fernanda Delgado, “A difusão dos ourives em Portugal: O concelho de Cantanhede e a importância da freguesia de Nossa Senhora da Febres”, in *Cadernos de Geografia*, nº5, Coimbra, (1986).

CURTO, Diogo Ramada, “As práticas rituais e os espaços da representação: no couce das procissões”, in MATTOSO, José, (dir.), *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

Custódia, Viseu, Diocese de Viseu, [s.d].

Custódia, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, [s.d].

Custódia-cálice, Igreja de S. Pedro (Alenquer) – Patriarcado de Lisboa: Comissão de Arte Sacra – Inventário Artístico, 1980.

Custódia-cálice, Igreja Paroquial de S. Mamede (Torres Vedras) – Patriarcado de Lisboa: Comissão de Arte Sacra – Inventário Artístico, 1970.

“D. Manuel e as primeiras doações régias. D. João III entre o Humanismo e a Contra-Reforma”, in Anísio FRANCO, *Jerónimos 4 séculos de pintura*, Vol. II, Lisboa,

Secretaria de Estado da Cultura: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico: Mosteiro dos Jerónimos, 1992.

DAVIES, Penelope J. E., DENNY, Walter B., HOFRICHTER, Frima Fox, JACOBS, ROBERTS, Joseph Ann M., SIMON, David L., *A Nova História da Arte de Janson*, 9ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, (1ª edição 1962), (trad. Marta Daniel Dias).

DAVID, Celestino “Évora na História e na Arte – o Templo Romano, a Catedral e a Igreja de S. Francisco”, in *A Arte em Portugal*, nº8, Porto, Edição Marques Abreu, 1930.

DESWARTE-ROSA, Sylvie, “Le Traité d’architecture de Sebastiano Serlio, l’œuvre d’une vie”, in DESWARTE-ROSA, Sylvie, (dir.), *Sebastiano Serlio à Lyon Architecture et Imprimerie: le traite d’architecture de Sebastiano Serlio une grande entreprise éditoriale au XVI^e Siècle*, Vol. I, [s.l.], Mémoire Active, 2004.

DESTERRO, Maria Teresa, *Francisco Campos (c.1515-1580) e a Bella Maniera: entre a Flandres, Espanha e Portugal*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008 (disponível no Repositório da Universidade de Lisboa – <https://repositorio.ul.pt/jspui/handle/10451/3938>).

DIAS, Pedro, “Recordar João de Ruão”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica. Actas*, Coimbra, Epartur, 1981.

DIAS, Pedro, “Alguns aspectos da recepção das correntes artísticas em Coimbra durante o século XVI”, in *A Sociedade e a Cultura de Coimbra no Renascimento. Actas*, Coimbra, Epartur, 1982.

DIAS, Pedro, *Arte Portuguesa: notas de investigação*, Coimbra, Instituto de História da Arte: Faculdade de Letras, 1988.

DIAS, Pedro, “A Influência da Escultura Nórdica na Escultura Portuguesa da Época Manuelina”, in CURVELO, Alexandra, MATOS, Maria Antónia Pinto de, CARVALHO Maria João Vilhena de, (coord.), *Da Flandres e do Oriente: escultura importada. A*

colecção Miguel Pinto, Lisboa, Instituto Português de Museus, Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, 2002.

DIAS, Pedro, (coord.), *Manuelino: À Descoberta da Arte do Tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Civilização Portugal, 2002.

DIAS, Pedro, (coord.), *A Escultura de Coimbra: do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

DIAS, Pedro, *A Arquitectura Manuelina*, Vol. 5, in RODRIGUES, Dalila, *Colecção Arte Portuguesa: da Pré-história ao Século XX*, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009.

DUARTE, Marco Daniel, “*Cálice com tintinábulo*”, in COSTA, José Faria, COELHO, Maria Helena, (coord.), *A Universidade de Coimbra: o tangível e o intangível*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

ECO, Umberto, *Como se faz uma tese*, 19ª edição, Lisboa, Editorial Presença, 2015, (1ª edição 1980).

ESPANCA, Túlio, *Cadernos de História e Arte Eborense – alguns artistas de Évora nos séculos XVI – XVII*, (Separata do Boletim *A Cidade de Évora*, nº15-16), Évora, Edições Nazareth, 1948

ESPANCA, Túlio, *Património Artístico do Concelho de Évora*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1957.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. VII (2ºv), Lisboa, Edição Academia Nacional de Belas-Artes, 1966.

ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IX (2ºv), Lisboa, Edição Academia Nacional de Belas-Artes, 1978.

ESPANCA, Túlio, *Oficinas e Ciclos de Pintura em Évora no século XVI*, (Separata do *Anais*, II Série, Vol. 25), Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1979.

ESPANCA, Túlio, *Évora, Património da Humanidade: Encontro com a cidade*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Ediciones Istmo, 2002.

Évora Cidade-Museu: resumo Inventário de seus monumentos, Évora, Comissão de Turismo de Évora, 1946.

Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, catálogo-guia, Coimbra, Bertrand (Irmãos), 1940.

Exposição de Ourivesaria Portuguesa e Francesa, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo, 1955.

Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, catálogo ilustrado, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.

Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, catálogo ilustrado: estampas, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882.

Exposição usos e costumes da Lisboa de ontem: a Procissão do Corpo de Deus, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1948.

FALCÃO, José António, (coord.), *Entre o Céu e a Terra: Arte Sacra da Diocese de Beja*, Vol. II, Beja, Departamento do Património Histórico e Artístico da Diocese de Beja, 2000.

FARRICA, Fátima, *No Espaço e no Tempo: contributos para a histórias das instituições de Viana do Alentejo (séculos XIV-XX)*, Lisboa, Caleidoscópio, 2015.

FERGUSON, George, *Signs & Symbols in Christian Art*, Nova Iorque, A Galaxy Book: Oxford University Press, 1966.

FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal Guimarães, Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2000.

FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2001.

FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *Museu de Alberto Sampaio – Roteiro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005.

FERREIRA, Maria João Pacheco, *Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII)*, Vol. I, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011, (disponível no Repositório da Universidade do Porto – <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56346>).

FERREIRA, Maria João Pacheco, “A tradição das armações têxteis aos olhos dos estrangeiros que visitam Lisboa (séculos XVI–XVIII)”, in FERREIRA, Maria João Pacheco, FLOR, Pedro, VALE, Teresa Leonor M., (coord.), *Lisboa e os Estrangeiros: Lisboa dos Estrangeiros até ao Terramoto de 1755*, Lisboa, Grupo Amigos de Lisboa-Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2013.

FEUILLET, Michel, *Léxico dos Símbolos Cristãos*, Lisboa, Publicações Europa-América, 2005 (trad. João Galizes).

FONTES, João Luís, SERRA, Joaquim Bastos, ANDRADE, Maria Filomena, *Inventário dos Fundos Monásticos-Conventuais da Biblioteca Pública de Évora*, Lisboa, Publicações Colibri: CIDEHUS-UE, 2010.

GASCÓN de GOTOR, Anselmo, *El Corpus Christi y las Custodias Proccionales de España*, Barcelona, Editorial Estudio, 1916.

Gazeta de Lisboa Occidental (Quinta feyra. 11 de Mayo de 1719), Lisboa, Oficina de Pascoal da Sylva, nº19, 1719.

GODINHO, Carlos, *A esfera armilar de D. Manuel I: visão celestial e providência astral*, Dissertação de Mestrado em História e Filosofia das Ciências apresentada à Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016 (disponível no Repositório da Universidade de Lisboa – <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/24875?mode=full>).

GODINHO, Isabel Silveira, (coord.), *Tesouros Reais*, catálogo, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda / Instituto Português do Património Cultural, 1991.

GONÇALVES, António Manuel, *A custódia de Belém*, (Separata da Revista *Panorama*, 3ª série, nº11), Lisboa, 1958.

GONÇALVES, António Manuel, “Da Ourivesaria Medieval em Portugal”, (Separata da *Revista Ocidente*, Vol. LVII), Lisboa, 1959.

GONÇALVES, António Manuel, *Da Ourivesaria Quinhentista em Portugal*, Lisboa, Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras, 1965.

GONÇALVES, António Manuel, “A Rainha D. Leonor e as Artes Ornamentais da Iluminura e da Ourivesaria”, in *Olisipo*, nº149, Edição Grupo “Amigos de Lisboa”, (1986).

GONÇALVES, António Nogueira, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, in *Ourivesaria Portuguesa: Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº11, Porto, (1950).

GONÇALVES, António Nogueira, “Custódia”, in AAVV, *Enciclopédia Luso-Brasileira da Cultura*, Vol. 6, Lisboa, Verbo, 1980.

GONÇALVES, António Nogueira, *O Paço e a Igreja de S. Marcos*, Coimbra, Epartur, 1980.

GONÇALVES, António Nogueira, *Roteiro da Ourivesaria – Museu de Évora*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1980.

GONÇALVES, António Nogueira, “Prováveis origens da arte de João de Ruão”, in *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica. Actas*, Coimbra, Epartur, 1981.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de Ourivesaria*, Porto, Paisagem Editora, 1984.

GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. XI (Zona de Nordeste), Lisboa, Edição Academia Nacional de Belas-Artes, 1991.

GONÇALVES, António Nogueira, “Ourivesaria Manuelina”, in DIAS, Pedro, *História da Arte em Portugal: o manuelino*, Vol. V, Lisboa, Publicações Alfa, 1993.

GONÇALVES, Iria, “As festas do 'Corpus Christi' do Porto na Segunda metade do Século XV: a participação do Conselho”, in *Estudos Medievais*, nº5-6, Porto, (1984/85).

GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, (coord.), *Angelorum; Anjos em Portugal*, Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, 2012.

GRANCHO, Nuno Cruz, “A Prataria Religiosa Espanhola em Portugal como Veículo de Mensagem: 1580-1640”, in *Revista de Artes Decorativas*, nº6, Porto, (2012-2014).

GRILO, Fernando, “Álvaro da Costa e Nicolau Chanterene. *Virtú* e memória na escultura tumular do Renascimento em Portugal”, in ROSA, Maria de Lurdes (coord.), D. *Álvaro da Costa e a sua descendência, séculos XV-XVII: poder, arte e devoção*, Lisboa: IEM – Instituto de Estudos Medievais, CHAM – Centro de História de Além-Mar e Editora Caminhos Romanos, 2013.

GRILO, Maria João Bonina, *A Capela Sepulcral do Cardeal D. Jorge da Costa. Um exemplo de mecenatismo eclesiástico na Roma do Renascimento*, Vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1994, (disponível no Repositório da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

GRIMOLDI, Alberto, FERREIRA, Teresa C., LANDI, Angelo, “Filippo Terzi and 16th-Century Architecture in Italy and Portugal: reserch traditions and new prespectives”, in *2º Congresso Internacional de História da Construção Luso-Brasileira. Livro de Actas*, Vol. 2, Porto, Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2016.

GRUBER, Alain, (ed.), *The History of Decorative Arts: The Renaissance and Mannerism in Europe*, Nova Iorque, Abbeville Press, 1994.

GUEDES, Natália Correia, (coord.), *Thesaurus. Vocabulário de Objectos de Culto Católico*, Vila Viçosa, Fundação da Casa de Bragança, 2004.

GUIMARÃES, Alfredo, *Algumas Jóias do Museu Alberto Sampaio*, Porto, Edição Marques Abreu, [s.d.].

“GUIMARÃES”, in *Guia de Portugal – Entre o Douro e Minho*, 4º Vol., 3ªed., Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1996 (1ª ed. 1964).

HACKENBROCH, Yvonne, *Renaissance Jewellery*, Londres, Sotheby Parke Bernet, 1979.

HALE, John, *A Civilização Europeia no Renascimento*, Lisboa, Ed. Presença, 2000.

HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Nova Iorque, Icon Editions, 1979, (1ªedição 1973).

Handbook of the Cleveland Museum of Art/1978, Cleveland, OH: The Cleveland Museum of Art, 1978.

HAUPT, Albrecht, *A Arquitetura da Renascença em Portugal*, Lisboa, J. Rodrigues & Livreiros – Editores, 1910.

HERNANDEZ PERERA, Jesús, “Una custodia manuelina em las Islas Canarias”, in *Ourivesaria Portuguesa – Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº16, Porto, (1951).

HETSCH, Rolf, *Exposição de Arte Alemã: Gravura, desenho e aguarela na Alemanha nos últimos dois séculos*, Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1944.

Inventário Artístico do Convento de Santa Clara a Nova, Coimbra, [s.n.], 1961. Texto policopiado.

Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992.

Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria, Évora, Instituto Português de Museus, 1993.

Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga – Coleção de Ourivesaria: do Românico ao Manuelino, 1º Vol., Lisboa, Instituto Português de Museus, 1995.

JANSON, H. W., *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JORDAN, Annemarie, *A rainha colecionadora – Catarina de Áustria*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2012.

KAHSNITZ, Raiper, “Monstrance”, in AAVV, *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550*, catálogo, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art (New York, N.Y.), Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg) Prestel-Vergal (Münchener), 1986.

KUBLER, George, *A Forma Do Tempo*, Lisboa, Veja Editora, 1990.

LACERDA, Aarão de, *Arte Portuguesa: o museu de Grão Vasco*, Coimbra, Edição do Autor: Tip. Renascença Portuguesa, 1917.

LACERDA, Aarão, *O Fenómeno Religioso e Simbólica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1998.

LEITE, Ana Cristina, PEREIRA, Paulo, “Para uma leitura simbólica manuelina”, in *Prelo*, nº5, Lisboa, (Out./ Dez. 1984).

LEITE, Sílvia, *A Arte do Manuelino como Discurso Simbólico: categorias ordenadoras da imagem do mundo e representação do poder no tardo-medievalismo português*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003 (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

LEITE, Sílvia, *A arte do Manuelino como percurso simbólico*, Lisboa, Caleidoscópio, 2005.

LEROQUAIS, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, (Planches), Paris, [s.n.] 1934.

LEVENSON, Jay A., (ed.), *The age of the Baroque in Portugal*, Washington, National Gallery of Art - Yale University Press, 1993.

LINDA, D. Manuel, “Uma luz para esta cidade”, in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, (coord.), *A Luz Que Mais Brilha: custódias de prata da cidade do Porto*, Catálogo, Porto, Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019.

LORENZO LIMA, Juan, “Un ostensorio gótico: la custodia de campanillas de la Concepción de la Orotava”, in PÉREZ MORERA, Jesús, RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, *Arte en Canarias: del gótico al manierismo*, Tomo II, Santa Cruz de Tenerife/ Las Palmas de Gran Canaria, Ed. Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.

LOURO, João, *A Iconografia Musical da Custódia de Belém*, Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010, (disponível no Repositório da Universidade Nova – <https://run.unl.pt/handle/10362/4823>).

MACEDO, Maria de Fátima, MACHADO, Ana Paula, “Joalheria & Metais Trabalhados”, in *Museu Nacional de Soares dos Reis: roteiro da coleção*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação, 2007.

MARKL, Dagoberto, PEREIRA, Fernando António Baptista, (dir.), *História da Arte em Portugal – o Renascimento*, Vol. VI, Lisboa, Alfa, 1986.

MARQUES, João Francisco, “A Renovação das Práticas Devocionais”, in AZEVEDO, Carlos Moreira, *História Religiosa de Portugal*, Vol. 2, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000.

MARQUES, A. H. de Oliveira, *A Sociedade Medieval Portuguesa*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1981.

MARQUES, Maria Zulmira Furtado, *O Manuelino no Mosteiro e Coutos de Alcobaça*, Alcobaça, Edição do autor, 2006.

MARTINHO, Maria Leonor, *Estudo sobre Ourivesaria Religiosa Portuguesa*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1947 (disponível no Repositório da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

MEDEIROS, Vasco, *A Ciência Pictórica na Europa: 1430 – 1530: Iconopoiense e Ensino, Confluência e Singularidade*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História na especialidade de História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020 (disponível no Repositório da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/44184>).

MEDINA, João, (dir.), *História de Portugal: os descobrimentos: I o mar sem fim*, Lisboa, Clube Internacional do Livro, 1995.

MIGUEL, António Dias, “Entremezes e Representações na Procissão do Corpo de Deus, no Reinado de D. Manuel I (1509-1514)”, in *Colóquio: Revista Artes e Letras*, nº43, Lisboa, (1967).

MONCADA, Miguel Cabral de, “O gosto português pelo «ultramarino» no Portugal dos séculos XVI e XVII e a sua influência na Europa”, in RODRIGUES, Ana Duarte, (coord.), *O Gosto na Arte – Idade Moderna*, Lisboa, Scribe, 2014.

MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal: a encomenda régia entre o moderno e romano*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1991, (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

MOREIRA, Rafael, (trad.), *Tesouros Artísticos do Mundo: o despertar do Renascimento*, Lisboa, Ediclube, 1992.

NASCIMENTO, Aires A., “D. Diogo de Sousa (1460-1532), Bispo do Porto, homem de livros e leitor de Savonarola”, in *Hvmanitas*, Vol. L, Tomo II, (1998).

NASCIMENTO, Aires A., “Trazer o divino perante os humanos: a Arte por entre aporias e algumas virtualidades”, in FERNANDES, Carla Varela, (coord.), *Imagens e Liturgia na Idade Média*, Lisboa, Ed. Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016.

NASCIMENTO, Aires A., *Santa Isabel de Portugal: a menina de Aragão coroada rainha em terras portuguesas*, Lisboa, Edições Colibri, 2019.

NAVARRO, Francesc, *História da Arte: o Renascimento: a Reforma e a Contra-Reforma*, Vol. 11, [s.l.], Editorial Salvat S. L., 2006

NOGUEIRA, Odete L., *Plantas e Flores: histórias e símbolos*, Lisboa, Editorial Notícias, 2004.

NOGUEIRA, Susana Tavares, *Custódia*, Évora, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

OLIVEIRA, António José de, “O inventário do património móvel do tesouro da sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769)”, in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Vol. V-VI, Porto, (2006-2007).

OLIVEIRA, António José de, *Clientelas e Artistas em Guimarães nos séculos XVII e XVIII*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. I, Porto, 2011, (disponível no Repositório da Universidade do Porto – <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/63198>).

OLIVEIRA, Freire, *Elementos para a História do Município de Lisboa*, Tomo I, Lisboa, Typographia Universal, 1885.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de, *Festividades Cíclicas em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

OLIVEIRA, Maria Helena, MORNA, Teresa Freitas, (coord.), *Museu de São Roque – Roteiro*, Lisboa, Museu de São Roque: Santa Casa da Misericórdia, 2015.

OLIVEIRA, P. Miguel de, *História Eclesiástica de Portugal*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1994.

OLIVEIRA, Paulo Alexandre, *A arte do Renascimento e o renascimento da arte*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2004, (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

OREY, Maria Leonor d’, *Ourivesaria Portuguesa no Museu de Arte Antiga*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1984.

OREY, Leonor d’, (coord.), *Cinco Séculos de Joalheria*, Lisboa, Instituto Português de Museu, 1995.

OREY, Leonor d’, SILVA, Nuno Vassallo e, *Relíquias e Relicários, catálogo*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1996.

OREY, Maria Leonor d', PENALVA, Luísa, (coord.), *A Custódia de Belém: 500 anos*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2010.

O'SHEA, W. J., "Corpus Christi", in *New Catholic Encyclopedia*, Vol. IV, Nova Iorque, Catholic University of America, McGraw-Hill, 1967.

ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1947.

OSBORNE, Harold, (ed.), *The Oxford Companion to the Decorative Arts*, Oxford, Oxford: Clarendon Press, 1975.

Ourivesaria: Ourivesaria portuguesa, Porto, Of. O Comércio do Porto, 1959.

PEDRO, Constança, "Ourivesaria", in PEREIRA, José Fernandes, (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PEREIRA, Fernando António Baptista, *História da Arte Portuguesa: Época Moderna (1500-1800)*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

PEREIRA, Fernando António Baptista, "O Legado do Renascimento", in *Arte teoria*, nº9, Lisboa, (2007).

PEREIRA, Gabriel, *Estudos diversos (arqueologia, história, arte, etnografia)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934.

PEREIRA, Paulo, "Artes Portáteis", in MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal- no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

PEREIRA, Paulo, "A conjuntura artística e as mudanças de gosto", in MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

PEREIRA, Paulo, "As edificações e a celebração Imperial", in MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal – no alvorecer da modernidade (1480-1620)*, Vol. III, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

PEREIRA, Paulo, (dir.) *História da Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

PEREIRA, Paulo, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1999.

PEREIRA, Paulo, CHAVES, Manuel, (trad.), *Dicionário de termos artísticos e arquitectónicos*, Lisboa, Mediasat, 2006.

PEREIRA, Paulo, “Lisboa Manuelina: problemas de conceito”, in *Revista de História da Arte – Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa*, nº2 (2006).

PEREIRA, Paulo, *Arte Portuguesa – História essencial*, Porto, Círculo de Leitores, 2014.

PEREIRA, Paulo, *Decifrar a Arte em Portugal: Renascimento*, Vol. III, Lisboa, Círculo de Leitores, 2014.

PERES, Damião, (dir.), *História de Portugal*, Vol. IV, Porto, Portucalense Editora, 1932.

PIMENTA, Maria de Fátima Cunha, (org.), *A Ourivesaria Portuguesa & os seus Mestres*, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, 2007.

PIMENTEL, António Filipe, “Joanino, estilo”, in PEREIRA, José Fernandes, (dir.), *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PIMENTEL, António Filipe, “Volúpia e Contrição: a propósito da joalheria portuguesa da Época Moderna, in *Artes & Leilões*, nº23, (Dez/Jan. 1994).

PIMENTEL, António Filipe, “D. João V e a festa devota: do espectáculo da política à política do espectáculo”, in PEREIRA, João Castelo-Branco, CORREIA, Ana Paula Rebelo, (coord.), *Arte efémera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

PIMENTEL, António Filipe, “«À Flandres por devoção e à Itália por ostentação» ou ao invés: as razões do Manuelino”, in *Ao modo da Flandres: disponibilidade, inovação e mercado de arte dos descobrimentos: (1415-1580)*. Actas, Lisboa, 2005.

PIMENTEL, António Filipe, (coord.), *A Encomenda Prodigiosa: Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2013.

QUINA, João, (coord.), *Museus do Mundo: Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga – Instituto Português de Museus, 2005.

RAGGI, Giuseppina, “A Arquitectura Imaginária: o espaço imaginado e a criação de realidades”, in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitectura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Portel: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2010.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Montemor-o-Novo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2011.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Reguengos de Monsaraz: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2012.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Vendas Novas: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2013.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Mourão: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2014.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Memória e Esplendor: a arte sacra na Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2014.

RAMOS, Maria do Céu, (coord.), *Arte Sacra no Concelho de Alandroal: inventário artístico da Arquidiocese de Évora*, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2015.

RÉAU, Louis, *Iconografía del Arte Cristiano*, Vol. 1-5, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996-1998.

RIBEIRO, José Alberto, ENCARNAÇÃO, Alexandra, (coord.), *Museu de Évora*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011.

RIGHETTI, Mario, *Historia de la Liturgia*, Madrid, La Editorial Católica, 1955.

RODRIGUES, Ana Duarte, (coord.), *O Gosto na Arte – Idade Moderna*, Lisboa, Scribe, 2014.

RODRIGUES, Luís Alexandre, “Contributos artísticos de estrangeiros na região ocidental de Trás-os-Montes e oficinas locais. Séculos XVI-XVIII”, in FERREIRA-ALVES, Natália (coord.), *Artistas de Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa*, Porto, CEPESSE, 2008.

RODRIGUES, Natércia Fonseca, *Iconografia Cristã no Século XIII*, Lisboa, (Separata do *Boletim da Junta Distrital de Lisboa*, II série, nº LVII-LVIII), 1962.

ROQUE, Maria Isabel, *O Sagrado no Museu*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2011.

ROSAS, Lúcia, “Joaquim de Vasconcelos e a valorização das artes industriais”, in ALVES, Jorge, ALMODOVAR, António, GARCIA, Maria do Pilar, *Rodrigues de Freitas: a obra e os contextos: actas do colóquio*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996.

SALGUEIRO, Joana, *A pintura portuguesa quinhentista de Vasco Fernandes: estudo técnico e conservativo do suporte*, Vol. I, Tese de Doutoramento em Conservação de Pintura, apresentada à Universidade Católica Portuguesa, Porto, 2012 (disponível no Repositório Institucional da Universidade Católica Portuguesa – <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/20371>).

SALOIO, Marta Isabel Romão, *Os Relicários em Portugal e no Mundo Português entre os Séculos XVI e XVIII. Um Estudo Introdutório*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Moderna apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2016, (disponível no Repositório da Universidade Nova de Lisboa – <https://run.unl.pt/bitstream/10362/20132/1/VERSÃO%20FINAL.pdf>).

SANCEAU, Elaine, *O Reinado do Venturoso*, Porto, Livraria Civilização – Editora, 1970, (trad. Maria Fernanda de Brito).

SANTOS, Ana Rita, *Custódia*, Fátima, Museu do Santuário de Fátima, 2017.

SANTOS, João Miguel, *O Elogio do Fantástico na Pintura de Grotescos em Portugal, 1521-1656*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996, (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

SANTOS, Manuela de Alcântara, SILVA, Nuno Vassallo e, *A Colecção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998.

SANTOS, Manuela de Alcântara, *Ourives de Guimarães ao serviço de Deus e dos Homens*, Guimarães, Instituto dos Museus e da Conservação: Museu de Alberto Sampaio, 2009.

SANTOS, Reynaldo dos, *A Evolução e o Sentido Cultural da Arte Portuguesa*, Lisboa, (Separata do livro *Portugal*), Ed. S.N.I., 1946.

SANTOS, Reynaldo dos, “O Estilo Manuelino”, in *Panorama: revista portuguesa de arte e turismo*, nº38, (1949).

SANTOS, Reynaldo dos, *A Escultura em Portugal*, Vol. II, Lisboa, Bertrand (irmãos), 1950.

SANTOS, Reynaldo dos, *O Estilo Manuelino*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1952.

SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Os Primeiros Punções de Lisboa e Porto*, Lisboa, (Separata de *Belas Artes*, nº6), 1953.

SANTOS, Reynaldo dos, “Dona Leonor e a Arte”, in *Colóquio: Revista Artes e Letras*, nº1, Jan. (1959).

SANTOS, Reynaldo dos, QUILHÓ, Irene, *Ourivesaria Portuguesa nas Coleções Particulares*, Vol. I, Lisboa, edição dos autores, 1959.

SANTOS, Reynaldo dos, *A Iluminura*, Lisboa, (Separata de *Oito Séculos de Arte Portuguesa: História e Espírito*), Empresa Nacional de Publicidade, 1969.

SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vols. I e III, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1970.

SCHMIDLIN, Clemens, GERNER, Caroline Eva, *O Gótico*, Colónia, Ullmann Publishing, 2009.

Secção de Ourivesaria, catálogo-guia do Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra, Coimbra Editora, 1940.

SEGURADO, Jorge, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa, Edições Excelsior, 1970.

SENOS, Nuno, “A Coroa e a Igreja na Lisboa de Quinhentos”, in *Lusitania Sacra*, 2ª série, nº15, Lisboa, (2003).

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal: a Restauração e a Monarquia Absoluta 1640-1750*, Lisboa, Editorial Verbo, 1979.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal: o século de ouro (1495-1580)*, 3ªed., Lisboa, Editorial Verbo, 2001, (1ªedição 1978).

SERRÃO, Joel, MARQUES, A. H. de Oliveira, (dir.), *Nova História de Portugal: Portugal no Renascimento à crise dinástica*, Vol. V, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

SERRÃO, Vítor, “Guimarães na diáspora renascentista”, in FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal Guimarães: Instituto Português de Museus: Museu de Alberto Sampaio, 2000.

SERRÃO, Vítor, “a arte”, in FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães: Instituto Português de Museus: Museu de Alberto Sampaio, 2001.

SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal: o Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2002.

SERRÃO, Vítor, *História da Arte em Portugal – o Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vítor, “O Inventário Artístico de Portugal da Academia Nacional de Belas-Artes (1942-2016): agentes envolvidos e estratégias de recenseamento”, in NETO, Maria João, MALTA, Marize (ed.), *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX: as Academias de Belas-Artes do Rio de Janeiro, de Lisboa e do Porto (1816-1836): Ensino, Artistas, Mecenas e Coleções*, Lisboa, Caleidoscópio, 2016.

SILVA, Alcina Santos, *As Flores na Pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII: a simbologia cristã e a arte decorativa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2011 (disponível no Repositório da Universidade do Porto – <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57324>).

SILVA, Custódio Vieira da, *O Tardo-Gótico em Portugal: a arquitectura no Alentejo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989.

SILVA, Custódio Vieira da, *O fascínio do fim: viagens pelo final da Idade Média*, Lisboa, Livros Horizonte, 1997.

SILVA, Jorge Henrique Pais da, CALADO, Margarida, *Dicionário de termos de arte e arquitectura*, Lisboa, Editorial Presença, 2005.

SILVA, Luísa Maria da, *A Construção do Novo Mosteiro de Santa Clara de Coimbra: 1647 a 1769*, Vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2000 (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

SILVA, Nuno Vassallo e, *Notas sobre o simbolismo do Relicário da Rainha D. Leonor*, Póvoa de Varzim, (Separata do *Boletim Cultural Póvoa do Varzim*, Vol. XXVI, nº2), 1989.

SILVA, Nuno Vassallo e, *Subsídios para o estudo do comércio das pedras preciosas em Lisboa, no século XVI*, (Separata do *Boletim Cultural das Assembleia Distrital de Lisboa*, III série, nº91 (2ºtomo), Lisboa, 1989.

SILVA, Nuno Vassallo e, “O Relicário que fez Mestre João”, in *Oceanos*, nº8, (Out. 1991).

SILVA, Nuno Vassallo e, “Empenhos de eternidade: a ourivesaria no Mosteiro dos Jerónimos, in Anísio FRANCO, *Jerónimos 4 séculos de pintura*, Vol. I, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico: Mosteiro dos Jerónimos, 1992.

SILVA, Nuno Vassallo e, “O Ouro de Quíloa”, in *Oceanos*, nº10, (Abril 1992).

SILVA, Nuno Vassallo e, “Empenhos de eternidade: a ourivesaria no Mosteiro dos Jerónimos, in FRANCO, Anísio (coord.), *Jerónimos 4 séculos de Pintura*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura: Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico: Mosteiro dos Jerónimos, 1993.

SILVA, Nuno Vassallo e, “A ourivesaria do período manuelino”, in PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

SILVA, Nuno Vassallo e, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, in PEREIRA, Paulo, (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.

SILVA, Nuno Vassallo e, *Joalheria Portuguesa*, Lisboa, Bertrand Editora, 1995.

SILVA, Nuno Vassallo e, “As Custódias-jóias de Setecentos”, in *Oceanos*, nº43, Lisboa, (Julho/Setembro 2000).

SILVA, Nuno Vassallo e, BRANCO, Pedro Bourbon de Aguiar, *Luxo, Poder e Devoção: jóias do século XVI ao século XIX*, Porto, V.O.C. Antiguidades, 2005.

SILVA, Nuno Vassallo e, *Artes Decorativas na época dos descobrimentos*, Vol. 8, in RODRIGUES, Dalila, *Colecção Arte Portuguesa: da Pré-história ao Século XX*, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009.

SILVA, Nuno Vassallo e, BRANCO, Pedro, *Prataria do Século XVI ao Século XIX em Portugal*, Porto, P. B. Aguiar Branco: V.O.C. Antiguidades, 2009.

SILVA, Nuno Vassallo e, *Obras-Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, Lisboa, Athena, 2011.

SILVA, Nuno Vassallo e, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato: séculos XV e XVI*, Lisboa, Scribe, 2012.

SILVA, Ricardo, *O Paradigma da Arquitetura em Portugal na Idade Moderna. Entre o Tardo-Gótico e o Renascimento: João de Castilho “o Mestre que amanhece e anoitece na obra”*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018 (disponível no Repositório da Universidade de Lisboa – <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/33051>).

SMITH, Robert C., *The Art of Portugal: 1500-1800*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968.

SOARES, Ernesto, LIMA, Henrique F., *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Vol. 3, Lisboa, Ed. Instituto para a Alta Cultura, 1950.

Solenidade do Corpo de Deus: guia litúrgico da missa e procissão, Lisboa, Patriarcado de Lisboa, 2001.

SOROMENHO, Miguel, “A arquitetura enquanto autoridade”, in PIMENTEL, António Filipe (coord.), *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

SOUSA, Ana Cristina, *Ourivesaria estampada e lavrada: uma técnica milenar numa oficina de Gondomar*, Vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1997 (disponível no Repositório da Universidade do Porto – <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/19036>).

SOUSA, Ana Cristina, *Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010 (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

SOUSA, Ana Cristina, “A “obra romana” na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555”, in *População e Sociedade*, CEPESE, n°19, (2011).

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, (dir.), *Ourivesaria e Paramentaria da Misericórdia do Porto*, Porto, Santa Casa da Misericórdia, 1998.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, *Pratas em Coleções do Douro*, Lamego, Ed. Bienal da Prata – Lamego/Lello Editores, 2001.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, “Uma exposição e o seu enquadramento”, in SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, (coord.), *A Luz Que Mais Brilha: custódias de prata da cidade do Porto*, Catálogo, Porto, Santa Casa da Misericórdia do Porto, 2019.

SOUSA, Ivo Carneiro de, “Introdução ao Estudo do Património, da Casa e da Corte de D. Leonor”, in *Espiritualidade e Corte em Portugal*, Porto (separata da *Revista da Faculdade de Letras, Série Línguas e Literaturas*, II Série, Vol. X), 1993.

SOUSA, Ivo Carneiro de, *A Rainha D. Leonor: poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

SOUSA, Maria José Carvalho e, *A arte do ouro*, Póvoa de Lanhoso, Ed. Pelouro da Cultura e Turismo da Câmara Municipal da Póvoa de Lanhoso, 1994.

SPROCCATI, Sandro, (dir.), *Guia de História da Arte*, 4ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1999, (1ª edição 1994).

TAVARES, Jorge Campos, *Dicionário de Santos: hagiológico, iconográfico de atributos, de artes e profissões, de padroados, de compositores, de música religiosa*, Porto, Lello & Irmão, 1990.

TEDIM, José Manuel, *Festa régia no tempo de Dom João V*, Vol. I, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à Universidade Portucalense, Porto, 1999 (disponível no Repositório da Biblioteca Nacional de Portugal).

TEDIM, José Manuel, “A procissão das procissões. A festa do Corpo de Deus”, in PEREIRA, João Castelo-Branco, CORREIA, Ana Paula Rebelo, (coord.), *Arte efêmera em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

TEDIM, José Manuel, “A festa e a cidade no Portugal barroco”, in *II Congresso Internacional do Barroco. Actas*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001.

TEDIM, José Manuel, “Arte Efêmera”, in CARVALHO, José Alberto Seabra, TEDIM, José Manuel, MECO, José, *Estética Barroca II: Pintura, Arte Efêmera, Talha e Azulejo*, Vol. 13, in RODRIGUES, Dalila, *Colecção Arte Portuguesa: da Pré-história ao Século XX*, Fubu Editores, Vila Nova de Gaia, 2009.

TEDIM, José Manuel, “Festa barroca”, in *II Festival Internacional de Polifonia Portuguesa*, Porto, Fundação Cupertino de Miranda, 2012.

TEIXEIRA, José Monterroso, (coord.), *O Triunfo do Barroco*, Lisboa, Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1993.

TEIXEIRA, Luís Manuel, *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Lisboa, Editorial Presença, 1985.

TRESIDDER, Jack, *Os símbolos e o seu significado: um guia ilustrado da interpretação de mais de 1000 símbolos*, Lisboa, Editora Estampa, 2000.

TURNER, Nicholas, “Drawing and the decorative arts in Portugal in the XVI-XVIII centuries, with some observations on the distinctive evolution of Portuguese figure drawing in the same period”, in CAVI, Sabina de, (ed.), *Dibujo y ornamento, trazas dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, Córdoba, Diputación de Córdoba de Luca Editori D’arte, Junho 2013.

VASCONCELOS, Joaquim de, “A ourivesaria portuguesa séc. XIV-XVI: Ensaio histórico”, in *História da arte em Portugal: nova série da archeologia artistica*, [s.l.], [s.n.], 1880.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal*, Porto, Emílio Biel & Ca Editores, 1914.

VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Românica em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

VALE, Teresa Leonor M., *A ourivesaria barroca italiana em Portugal – Presença e influência*, Lisboa, Scribe, 2016.

VALE, Teresa Leonor M., “Art and festivities in Eighteenth century Rome: letters from a Portuguese priest, 1721-23”, in *The Burlington Magazine*, Vol. CLX, nº1382 (Maio 2018).

VALENTE, Paulo, *Custódia-cálice*, Évora, Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora, 2002.

VIANA, Manuel Couto, *De Alguns Símbolos Cristãos*, Lisboa, (Separata do *Boletim da Academia Portuguesa Ex-Libris*, 2ª Série, nº8), 1958.

VIDAL, Manuel Gonçalves, ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Contraste e Ourives Portugueses*, Vol. I, 3ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996 (1ª edição 1958).

VINHAS, Manuel, *Manuelino como Expressão Artística de uma Época*, Lisboa, Tip. H. Torres, 1945.

VITERBO, Sousa, “Artistas e artífices de Guimarães. Noticiário documental”, in *Revista de Guimarães*, nº 13 (4), (Out./Dez. 1896).

VITERBO, Sousa, *Artes e Artistas em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1892.

VITORINO, Pedro, *Ourivesaria*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1992.

7. Webgrafia

Apresentação do Menino no Templo, Garcia Fernandes (c.1514 - c.1565), óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 1068 Pint) (ficha de inventário). Publicado:<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=250093> [consultado a 14 de Janeiro de 2021].

Apresentação do Menino no Templo, Garcia Fernandes (c.1514 - c.1565), óleo sobre madeira, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 1068 Pint) (fotografia). Publicado:[https://pt.wikipedia.org/wiki/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus_no_Templo_\(Garcia_Fernandes\)#/media/Ficheiro:Garcia_fernandes,_presentazione_di_ges%C3%B9_al_tempio,_1538,_01.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Apresenta%C3%A7%C3%A3o_de_Jesus_no_Templo_(Garcia_Fernandes)#/media/Ficheiro:Garcia_fernandes,_presentazione_di_ges%C3%B9_al_tempio,_1538,_01.jpg) [consultado a 14 de Janeiro de 2021].

ARAÚJO, María Marta Lobo de, “As manifestações de rua das misericórdias portuguesas em contexto barroco”, in *Hispania Sacra*, Madrid, Vol. LXII, nº125, (2010). Publicado: <http://hispaniasacra.revistas.csic.es/index.php/hispaniasacra/article/view/244/242> [consultado a 25 de Abril de 2020].

BRAGA, Alexandra, (coord.), *A Sé de Lamego no Museu*, Lamego, Museu de Lamego: Cultura do Norte: Governo de Portugal, 2014, p.54. Publicado: <https://museudelamego.gov.pt/investigacao/publicacoes-online/> [consultado a 23 de Maio de 2020].

Bula *Transiturus de hoc Mundo* de 1264. Publicado: <https://w2.vatican.va/content/urbanus-iv/es/documents/bulla-transiturus-de-mundo-11-aug-1264.html> [consultado a 29 de Novembro de 2019].

Cálice – Museu de Lamego, (ficha de inventário e fotografia). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=8901> [consultado a 23 de Maio de 2020].

Cálice – Museu Nacional Machado de Castro – Coimbra (ficha de inventário). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158424> [consultado a 11 de Novembro de 2020].

CARVALHO, Cláudia Lima, “O Museu de Arte Antiga escondia uma “pequena preciosidade” chamada Crónica de Nuremberga”, in *Jornal Público*, 28 de Outubro de 2014. Publicado: <https://www.publico.pt/2014/10/28/culturaipsilon/noticia/a-biblioteca-do-museu-de-arte-antiga-escondia-uma-pequena-preciosidade-chamada-cronica-de-nuremberga-1674383> [consultado a 5 de Fevereiro de 2020].

CARVALHO, Cristina, *De Oriente para Ocidente*, 2017. Publicado: <https://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/comoda-secretaria-alcado-senhor-do-sr-lever-destaque-agosto-2017/> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

CASTRO, Aníbal Pinto de, *A Confraria da Rainha Santa Isabel*. Publicado: https://www.rainhasantaisabel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=103 [consultado a 22 de Setembro de 2020].

CLEMENTE, Manuel, *Notas históricas sobre o Tricentenário do Patriarcado de Lisboa*, conferência de 1 de Julho de 2016. Publicado: https://www.patriarcado-lisboa.pt/site/index.php?cont_ =40&id=6788&tem=382 [consultado a 8 de Maio de 2020].

Constituição *Sacrosanctum Concilium*, aprovada no dia 4 de Dezembro de 1963 pelo Papa Paulo VI, no Concílio Vaticano II:. Publicado: http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html [consultado a 29 de Maio de 2020].

Custódia de Belém – Museu Nacional de Arte Antiga (ficha de inventário). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=257033> [consultado a 27 de Fevereiro de 2020].

Custódia, Igreja de Alcáçovas – Évora (ficha de inventário e fotografias). Publicado: <https://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?id=13681> [consultado a 4 de Janeiro de 2020].

Custódia, Igreja Matriz do Redondo – Évora (ficha de inventário e fotografia). Publicado: <http://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=216000&id=10106> [consultado a 10 de Maio de 2020].

Custódia proveniente da Igreja da Pena – Museu Nacional de Arte Antiga (ficha de inventário e fotografias). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246521> [consultada a 5 de Junho de 2020].

Custódia doada pelo D. Jorge de Almeida – Sé de Coimbra (fotografia). Publicado: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Custódia_da_Sé_de_Coimbra_1527_IMG_1198.JPG [consultado a 15 de Janeiro de 2020].

Custódia Hüglin – Historisches Museum Basel (fotografia e informação). Publicado: <https://www.hmb.ch/en/museums/objects-in-the-collection/details/s/the-hueglin-monstrance-from-the-treasury-of-basle-munster/> [consultado a 5 de Junho de 2020].

Custódia – Igreja Matriz de Viana do Alentejo (ficha de inventário). Publicado: <https://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?id=13398&ns=216000&origem> [consultado a 12 de Fevereiro de 2020].

Custódia-relicário da Cruz do Santo Lenho e do Espinho da Coroa de Cristo – Museu de São Roque (fotografia). Publicado: https://artsandculture.google.com/exhibit/relics-and-reliquaries-of-são-roque%C2%A0/KwIi6yXoj_NsJA [consultado a 24 de Setembro de 2020].

Custódia – Tesouro do Museu da Sé do Porto (fotografia). Publicado: <https://visitporto.travel/pt-PT/poi/5cd04b45f979e000018e5a94##/> [consultado a 28 de Setembro de 2020].

Custódia – Museu de Alberto Sampaio (ficha de inventário). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=5127&EntSep=3 - gotoPosition> [consulta a 24 de Outubro de 2019].

Custódia – Museu Nacional Machado de Castro (ficha de inventário). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158748> [consultado a 23 de Maio de 2020].

Dados Históricos do Município de Guimarães. Publicado: <https://www.cm-guimaraes.pt/pages/248> [consultado a 8 de Maio de 2020].

Desenho a aguarela da Custódia de Belém pela Rainha Dona Amélia (1865-1951), in “*Mes Dessins. Art et Archéologie*”, Vol. II, Londres, Maggs Bros, 1928. Publicado: <http://www.casa-museumedeirosealmeida.pt/pecas/album-da-rainha-d-amelia-2-vols-%E2%80%A8-mes-dessins-mes-endroits-preferes-art-et-archeologie-destaque-junho-de-2014/> [consultado a 28 de Setembro de 2020].

“Dom Manuel II e o presidente da edilidade, Braamcamp Freire, na procissão do Corpo de Deus, à saída da Sé”, (Fotografia Arquivo Municipal de Lisboa). Publicado: <http://arquivomunicipal2.cmlisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=264976&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1> [consultado a 9 de Janeiro de 2020].

“Flor de Lis – A flor com muitos significados”. Publicado: <https://gamepassion.blogs.sapo.pt/flor-de-lis-a-flor-com-muitos-19072> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

Folheto Informativo da Exposição Bibliográfica e Documental. Publicado: <https://www.uc.pt/bguc/Documentos2010/FlyerJVasconcelos> [consultado a 12 de Fevereiro de 2020].

FREITAS, Duarte Manuel, “António Nogueira Gonçalves”, in FERREIRA, Emília, SILVA, Raquel Henriques da, MONTEIRO, Joana d'Oliva (coord. de), *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019. Publicado: https://institutedehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf [consultado 12 de Fevereiro de 2020].

FREITA, Duarte Manuel, “Virgílio Correia”, in FERREIRA, Emília, SILVA, Raquel Henriques da, MONTEIRO, Joana d'Oliva (coord. de), *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019. Publicado: https://institutedehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf [consultado 12 de Fevereiro de 2020].

Fotografias tiradas aquando a procissão em honra do *Corpus Christi* realizada na última década na cidade de Lisboa. Publicado:

https://www.snpcultura.org/vemos_ouvimos_e_lemos_procissao_corpo_de_deus_lx_20_07_fotos_1.html [consultado a 29 de Novembro de 2019].

Glorificação do Sacramento: pormenor, c.1508-1511, Rafael Sanzio (1483-1520), pintura a fresco, Stanza della Segnatura, Palácio Pontifício, Cidade do Vaticano (fotografia). Publicada: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sanzio,_Raffaello_-_Disputa_del_Sacramento_-_1508-1511_-_hi_res.jpg [consultado a 17 de Fevereiro de 2020].

Gomil – Palácio Nacional da Ajuda (ficha de inventário e fotografia). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991329> [consultado a consultado a 28 de Setembro de 2020].

Igreja Matriz de Tábua in Infopédia (Porto: Porto Editora, 2003-2020). Publicado: [https://www.infopedia.pt/\\$igreja-matriz-de-tabua](https://www.infopedia.pt/$igreja-matriz-de-tabua) [consultado a 25 de outubro de 2019].

LOEWEN, Andrea Buchidid, “Estilo desornamentado, arquitetura-chã: alguns aspectos do Renascimento na Península Ibérica”, in *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, Vol. 18, nº 30 (Dez. 2011). Publicado: <https://www.revistas.usp.br/posfau/issue/view/3592/935> [consultado a 20 de Janeiro de 2021].

LOPES, Adelaide, GONÇALVES, Ana Rita, DUARTE, Irina, CARVALHO, Marta, *Um Itinerário pela Iconografia Botânica*, Lisboa, MNAA: Câmara Municipal de Lisboa, 2020. Publicado: http://museudearteantiga.pt/content/files/tabelas_para_site_1-8-2020.pdf [consultado a 24 de Outubro de 2020].

MATOS, Inês Carvalho, “Os objetos artísticos e a integração da epopeia marítima portuguesa na identidade civilizacional europeia: uma reflexão transdisciplinar”, in *A Europa no mundo e o mundo na Europa: crise e identidade*, Livro de actas, Braga, CECS - Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade Universidade do Minho, 2017. Publicado: http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2787 [consultado a 28 de Novembro de 2019].

MEIRELES, Maria José, “A Colegiada de Guimarães e a Exposição de Arte Ornamental de 1882”, in *Boletim de Trabalhos Históricos*, Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo

Pimenta, 3ª série, vol.1, (2006). Publicado: https://www.amap.pt/static/uploads/c/bth/2010-2011/bth2010-2011_2.pdf [consultado a 5 de Novembro de 2019].

Monstrance, Victoria and Albert Museum – London, (ficha de inventário). Publicado: <http://collections.vam.ac.uk/item/O39534/monstrance-unknown/> [consultado a 24 de Setembro de 2020].

MOURA, Catarina, “No tempo em que não se olhava a despesas para adorar Deus”, in *Jornal Público*, 24 de Setembro de 2014. Publicado: <https://www.publico.pt/2014/09/24/culturaipilon/noticia/a-ourivesaria-religiosa-portuguesa-conta-a-sua-historia-no-mnaa-o-longo-caminho-do-desenho-a-fe-1670598> [consultado a 22 de Abril de 2020].

NETO, André F., “A Arte Efémera no tempo de D. João V – Da efemeridade para a perpetuação? Percurso de reflexão e aproximação ao efémero”, comunicação apresentada no *IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna*, Porto, 2015. Publicado: https://ejihm2015.weebly.com/uploads/3/8/9/1/38911797/ejihm_2015_andre_netto.pdf [consultado a 25 de Abril de 2020].

OLIVEIRA, José de, “Dois inventários oitocentistas da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães”, in *Boletim de Trabalhos Históricos*, 3ª Série, vol. 1, Guimarães, Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, 3ª série, vol.1, (2010/2011). Publicado: https://www.amap.pt/uploads/c/bth/2010/bth2010_3.pdf [consultado a 5 de Novembro de 2019].

“Palma”. Publicado: <https://dicionario.priberam.org/palma> [consultado a 18 de Setembro de 2020].

POHLE, Jürgen, *Os mercadores-banqueiros alemães e a Expansão Portuguesa no reinado de D. Manuel I*, Lisboa, CHAM Ebooks – Centro Humanidades Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2017. Publicado: <https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/4189616/MercadoresAlemaes.pdf> [consultado a 29 de Maio de 2020].

Procissão do Corpo de Deus. Publicado: <https://www.quovadislisboa.com/pt/liturgya/32> [consultado a 29 de Novembro de 2019].

“Procissão do Corpo de Deus na Baixa de Lisboa”, Departamento da Comunicação e da Cultura do Patriarcado de Lisboa. Publicado: https://www.snpcultura.org/arquivo_vemos_ouvimos_e_lemos_procissao_do_corpo_de_deus_na_baixa_de_lisboa.html [consultado a 29 de Novembro de 2019].

RAGGI, Giuseppina, “*A formosa maquina do Ceo e da terra: a procissão do Corpus Domini de 1719 e o papel dos architectos Filippo Juvarra e João Frederico Ludovice*”, in *Cadernos do Arquivo Municipal – Lisboa Joanina*, Lisboa, Arquivo Municipal, 2ª série, nº 1, (2014). Publicado: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/num1/artigo05.pdf> [consultado a 20 de Abril de 2020].

Rainha Santa Isabel, pintura – Museu Nacional Machado de Castro (ficha de inventário e fotografia). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=159763&EntSep=5#gotoPosition> [consultado 11 de Novembro de 2020].

Rainha Santa Isabel, escultura – Museu Grão Vasco (ficha de inventário e fotografia). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207925> [consultado a 11 de Novembro de 2020].

Relicário da Rainha Dona Leonor – Museu Nacional de Arte Antiga (ficha de inventário). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=260689> [consultado a 28 de Abril de 2020].

RIBEIRO, António Manuel, “O museu de imagens património artístico nas ilustrações e textos do *Archivo Pittoresco* (1857-1868)”, in *ARTis ON*, nº3, (2016). Publicado: <http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/76/69> [consultado a 28 de Abril de 2020].

ROQUE, Maria Isabel, "Cruz processional da Sé do Funchal: Diferentes modos de ver" in *a.muse.arte*, 2018. Publicado: <https://amusearte.hypotheses.org/2224> [consultado a 6 de Outubro de 2020].

SILVA, Inês Gaspar, "Mário Tavares Chicó", in FERREIRA, Emília, SILVA, Raquel Henriques da, MONTEIRO, Joana d'Oliveira (coord. de), *Quem é Quem na Museologia Portuguesa*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019. Publicado: https://institutedehistoriadaarte.files.wordpress.com/2019/03/dicionario_quemquem.pdf [consultado 12 de Fevereiro de 2020].

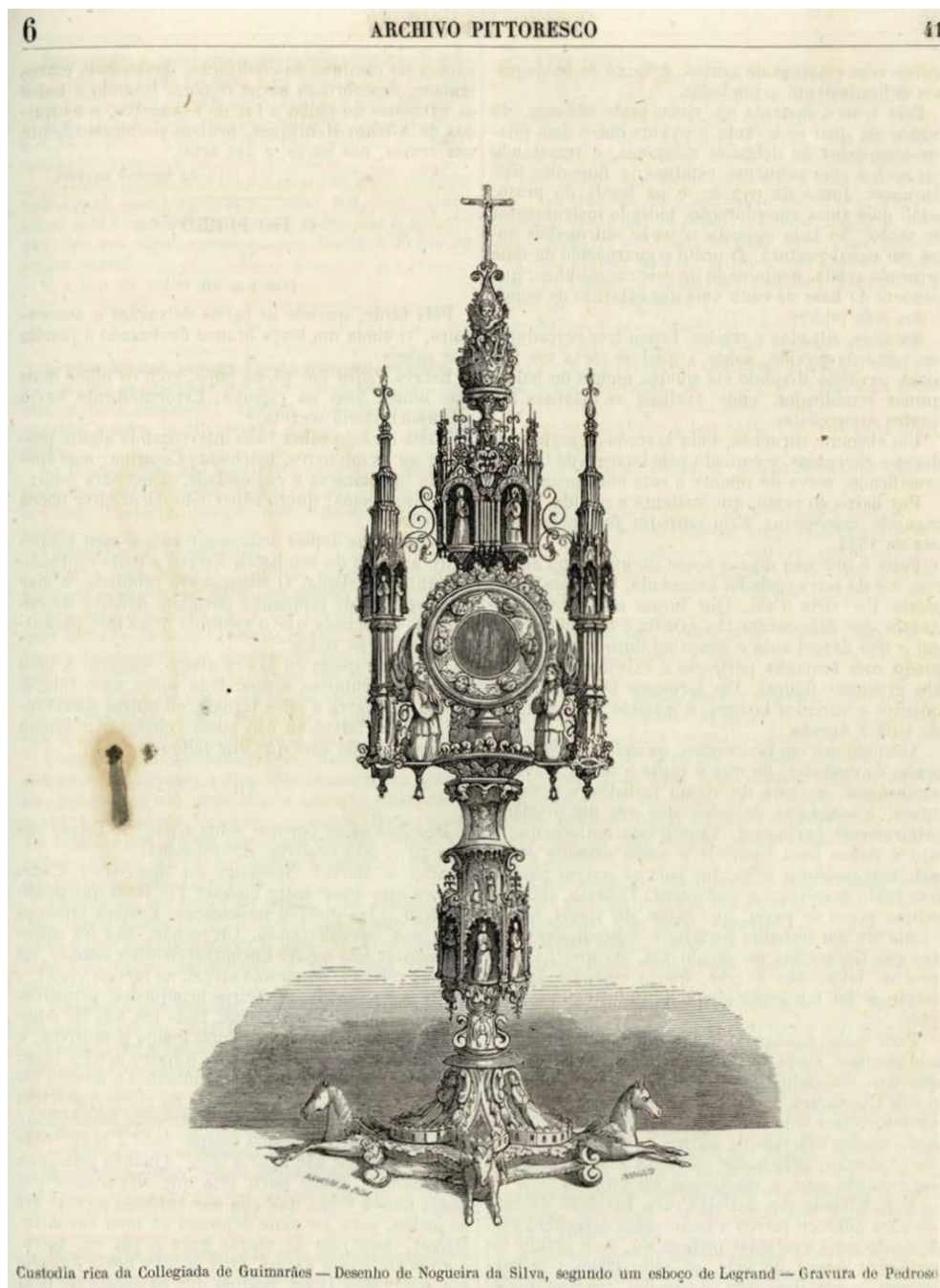
VALE, Teresa Leonor M., "*toda gornecida de prata lavrada: A presença da prata no leito de aparato do Palácio Nacional de Sintra: uma leitura ornamental e iconográfica*", in FERRO, Inês (dir.), *O Leito de prata dos duques de Cadaval*, Sintra, Parques de Sintra – Monte da Lua S.A., 2020. Publicado: <https://www.parquesdesintra.pt/pt/aprender-em-casa/edicoes-e-artigos-digitais/colecoes-em-foco-edicoes-digitais/o-leito-de-prata-dos-duques-de-cadaval/> [consultado a 14 de Janeiro de 2021].

Virgem com o Menino entre Santas e Anjos, óleo sobre madeira – Museu Nacional de Arte Antiga (ficha de inventário e fotografia). Publicado: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248773> [consultado a 24 de Outubro de 2020].

8. Anexos

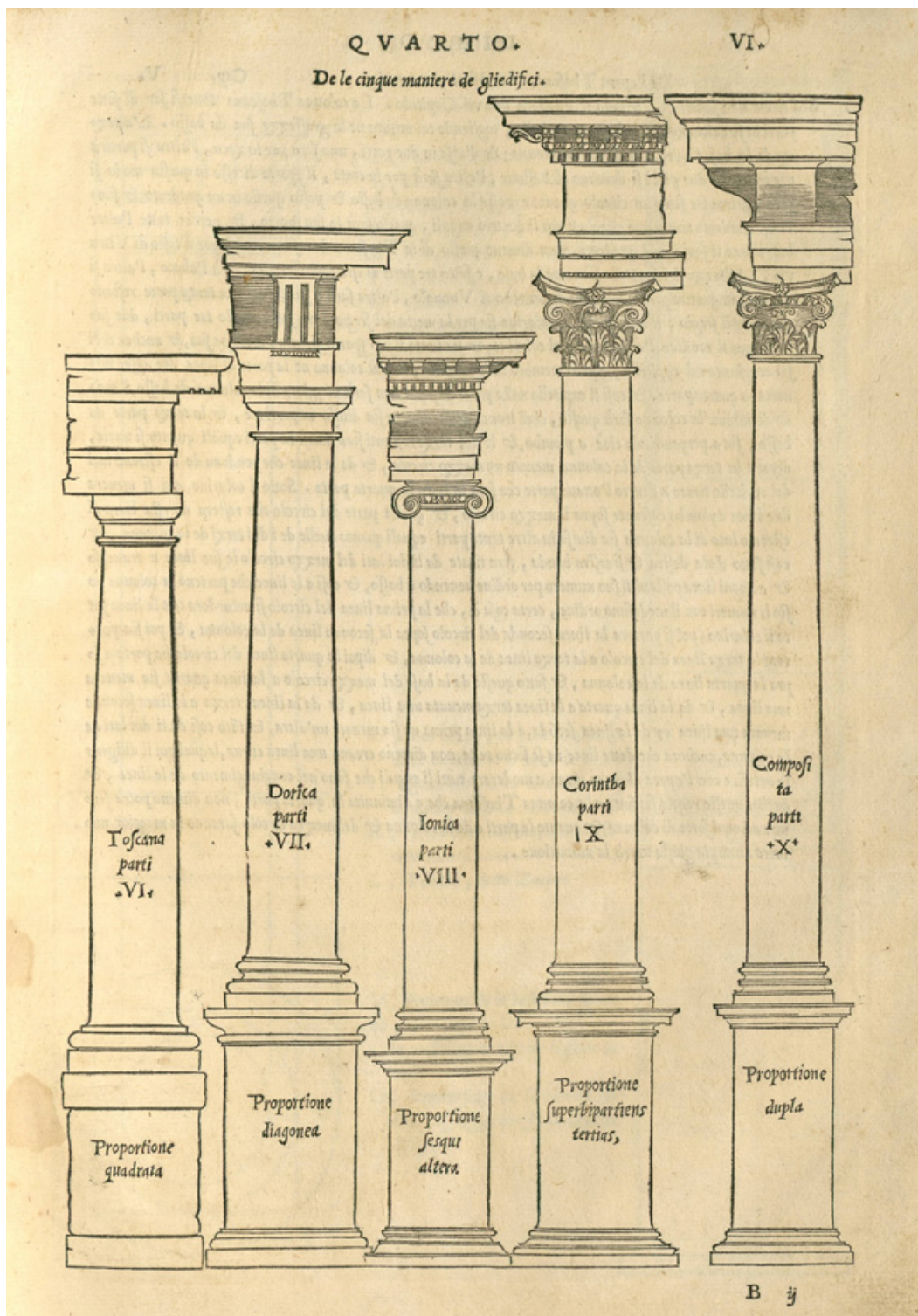
8.1. Anexos iconográficos

8.1.1. Gravuras



Gravura 1

“Custodia rica da Collegiada de Guimarães”, 1861, Nogueira da Silva (desenho segundo um esboço de Legrand / Pedroso), publicado in *Archivo Pittoresco*, Tomo IV, Lisboa, Typ. de Castro & Irmão, 1861, p. 41



Gravura 2

Regole generali di Architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, Thoscana, Dorico, Ionico, Crinthio, et Composito, Com gli essempli dell'antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruuion, in Venetia: per Francesco Marcolini da Forli, Sebastiano Serlio (1475-1554), 1537, LXXXVI f.: il. 32,5 x 23,7 cm.

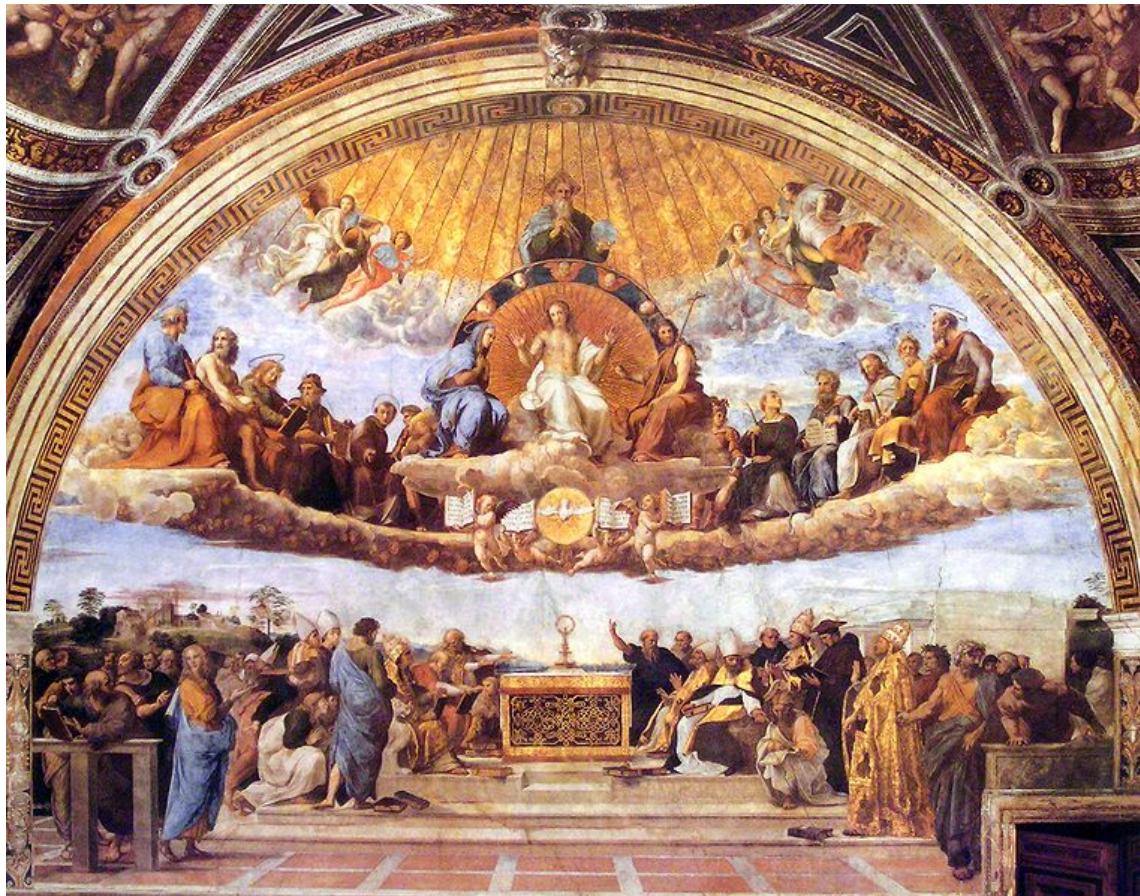
8.1.2. Desenhos



Desenho 1

Desenho a aguarela da Custódia de Belém, 1910, Rainha Dona Amélia (1865-1951), in “*Mes Dessins. Art et Archéologie*”, II vol., Londres, Maggs Bros, publ. 1928. Publicado: <http://www.casa-museumedirosealmeida.pt/pecas/album-da-rainha-d-amelia-2-vols-%E2%80%A8-mes-dessins-mes-endoits-preferes-art-et-archeologie-destaque-junho-de-2014/> [consultado a 28 de Setembro de 2020].

8.1.3. Fotografias



Fotografia 1

Glorificação do Sacramento: pormenor, c.1508-1511, Rafael Sanzio (1483-1520), pintura a fresco, Stanza della Segnatura, Palácio Pontifício, Cidade do Vaticano, © Domínio Público.



Fotografia 2

Dom Manuel II e o presidente da edilidade, Braamcamp Freire, na procissão do Corpo de Deus, à saída da sé, 1909, negativo de gelatina e prata em vidro, 13 cm (alt.) x 18 cm (comp.), Arquivo Municipal de

Lisboa, (Inv. PT/AMLSB/FAN/003646). Publicado por:

<http://arquivomunicipal2.cmlisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/PaginaDocumento.aspx?DocumentoID=264976&AplicacaoID=1&Pagina=1&Linha=1&Coluna=1> [consultado a 9 de Janeiro de 2020].



PROCESSION DE LA FÊTE-DIEU

Héliotypie Barry.

Bréviaire romain ou bréviaire de René II de Lorraine (XV^e s., fin) ; Paris, bibl. Arsenal, ms. 601, fol. 326^v.

Fotografia 3

Procissão do Corpus Christi, final do século XV, Miniatura constante do Breviário de Renato II de Lorena (1451-1508), Biblioteca do Arsenal (*Bibliothèque de l'Arsenal*), Ms. 601, fl. 326v, publicado por: LEROQUAIS, *Les bréviaires manuscrits des bibliothèques publiques de France*, (Planches), Paris, [s.n.], 1934, (estampa CXX, p.347).



Fotografia 4

Custódia, c. 1450, cobre prateado e dourado (cinzelado e gravado), 325 mm (alt.) x 139 mm (larg.), 740 g, Victoria and Albert Museum - Londres, (Inv. 6963-1860) © Victoria and Albert Museum, London.



Fotografia 5

Custódia de Belém: vista geral, Gil Vicente, 1506, ouro (fundido, relevado, inciso) e esmaltes policromos, 730 mm (alt.) x 320 mm (larg.) x 260 mm (prof.), proveniente do Mosteiro de Santa Maria de Belém, Lisboa – Museu Nacional de Arte Antiga, (Inv.740 Our).



Fotografia 6

Relicário da Rainha Dona Leonor: vista geral, Mestre João, c.1510, ouro (fundido, relevado, inciso, cinzelado e esmaltado), esmaltes, pérolas, diamante, cristais de rocha e cabuchões de esmeraldas e rubis, 350 mm (alt.) x 155 mm (larg.) x 120 mm (prof.), Museu Nacional de Arte Antiga - Lisboa, (Inv. 106 Our).



Fotografia 7

Apresentação do Menino no Templo, 1538, Garcia Fernandes (c.1514 - c.1565), óleo sobre madeira, 1400 mm (alt.) x 955 mm (larg.), Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 1068 Pint), © Domínio Público.



Fotografia 8

Apresentação do Menino no Templo: pormenor tocheiro, 1538, Garcia Fernandes (c.1514 - c.1565), óleo sobre madeira, 1400 mm (alt.) x 955 mm (larg.), Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 1068 Pint), © Domínio Público.



Fotografia 9

Custódia-relicário da Cruz do Santo Lenho e do Espinho da Coroa de Cristo: vista geral, 2ª metade do séc. XVI, ébano, bronze, cristal de rocha, ouro e esmaltes, 250 mm (alt.) x 121 mm (larg.), Museu de São Roque - Lisboa, (Inv. RL 1290) © Google Arts & Culture.



Fotografia 10

Custódia-Relicário S. Sebastião, 1484, Werner Korff, prata dourada, 470 mm (alt.), Proveniente do Tesouro da Cathedral de St. Blais Brunswick, The Cleveland Museum of Art, (Inv. N° 1931.65). © The Cleveland Museum of Art.



Fotografia 11

Custódia Hüglin, c.1502, atribuída a Simon Nachbuch, prata parcialmente dourada, 887 mm (alt.), Historisches Museum Basel – Basileia (Inv. 1882.79), © Historisches Museum Basel, Peter Portner.



Fotografia 12

Custódia: vista geral, 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 13

Custódia: vista geral, 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu de Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 14

Custódia: vista geral, c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 15

Custódia: vista geral, 1517, prata dourada, oferecida pelo bispo D. Diogo de Sousa, Tesouro-Museu da Sé do Porto © Catedral do Porto publicado: <https://visitporto.travel/pt-PT/poi/5cd04b45f979e000018e5a94#/> [consultado a 28 de Setembro de 2020].



Fotografia 16

Custódia: vista geral, c. 1530-1550, prata dourada (fundida, cinzelada, revelada e incisa), 530 mm (alt.) x 206 mm (larg.), 174 mm (prof.), Proveniente Academia Real de Belas Artes, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 83 Our) © José Pessoa/ DGPC (nº inv. IFN 13910).



Fotografia 17

Custódia: vista geral, c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 18

Custódia: vista geral, c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 19

Custódia: vista geral, c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 20

Custódia: vista geral, 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 21

Porta Paz: vista geral (frontal), 1534, prata dourada, 290 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 44 mm (prof.), Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 94 Our). Publicado: PIMENTEL, António Filipe, (coord.), *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p.142.



Fotografia 22

Custódia: vista geral, século XVI, prata dourada (fundida, soldada), 310 mm (alt.) x 160 mm (larg.) x 123 mm (prof.),
Igreja Matriz do Redondo (Inv. RE.SA.1.042 our). © Diocese de Évora – <http://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?ns=216000&id=10106> [consultado a 10 de Maio de 2020].



Fotografia 23

Custódia, 1560, prata dourada, 460 mm (alt.), Igreja da Serra de Água – Funchal: Ilha da Madeira, Gravura da Oficinas Marques Abreu (Porto). Publicado: CLODE, Luiz Peter, FERREIRA, P.e Manuel Juvenal Pita, *Património Artístico da Ilha da Madeira: catálogo ilustrado da exposição de ourivesaria sacra*, Funchal, Ed. da Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, 1951, figura nº41 [p.105].



Fotografia 24

Custódia: vista geral, c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 mm (larg.) x 120 mm (prof.), c. 2000 g, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



Fotografia 25

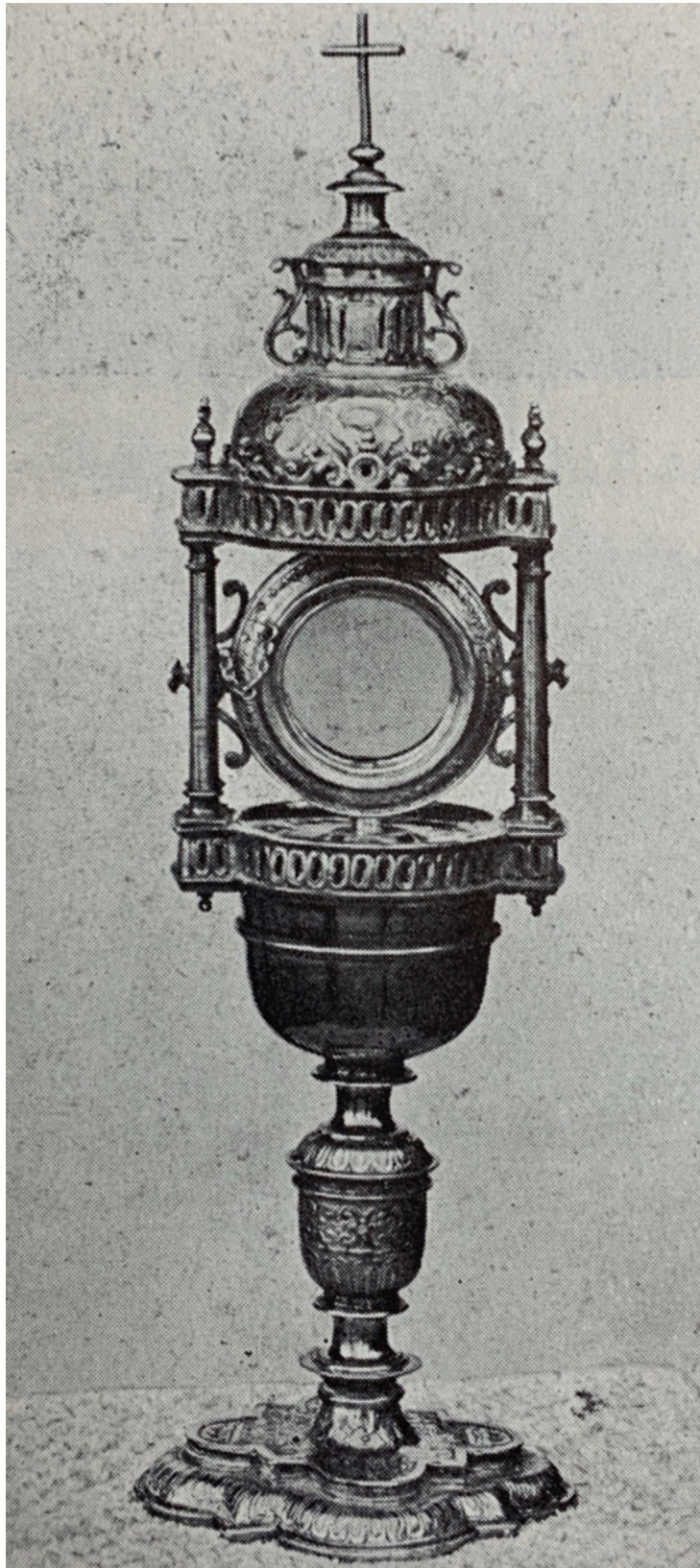
Custódia: vista geral, c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 26

Custódia: vista geral, 2ª metade do século XVI, prata (relevada, incisa e recortada), 370 mm (alt.) x 140 mm (larg.),
Proveniente do Museu de Podentes, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra, (Inv. MNMC 6981 O-556).

© José Pessoa / DGPC (inv. IFN-4478).



Fotografia 27

Custódia-cálice, c.1550-1600, prata dourada, 634 mm (alt.), Igreja Matriz da Tábua. Vista geral. Publicado: CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., Inventário Artístico De Portugal, Vol. IV, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952, (est. CLXXII).



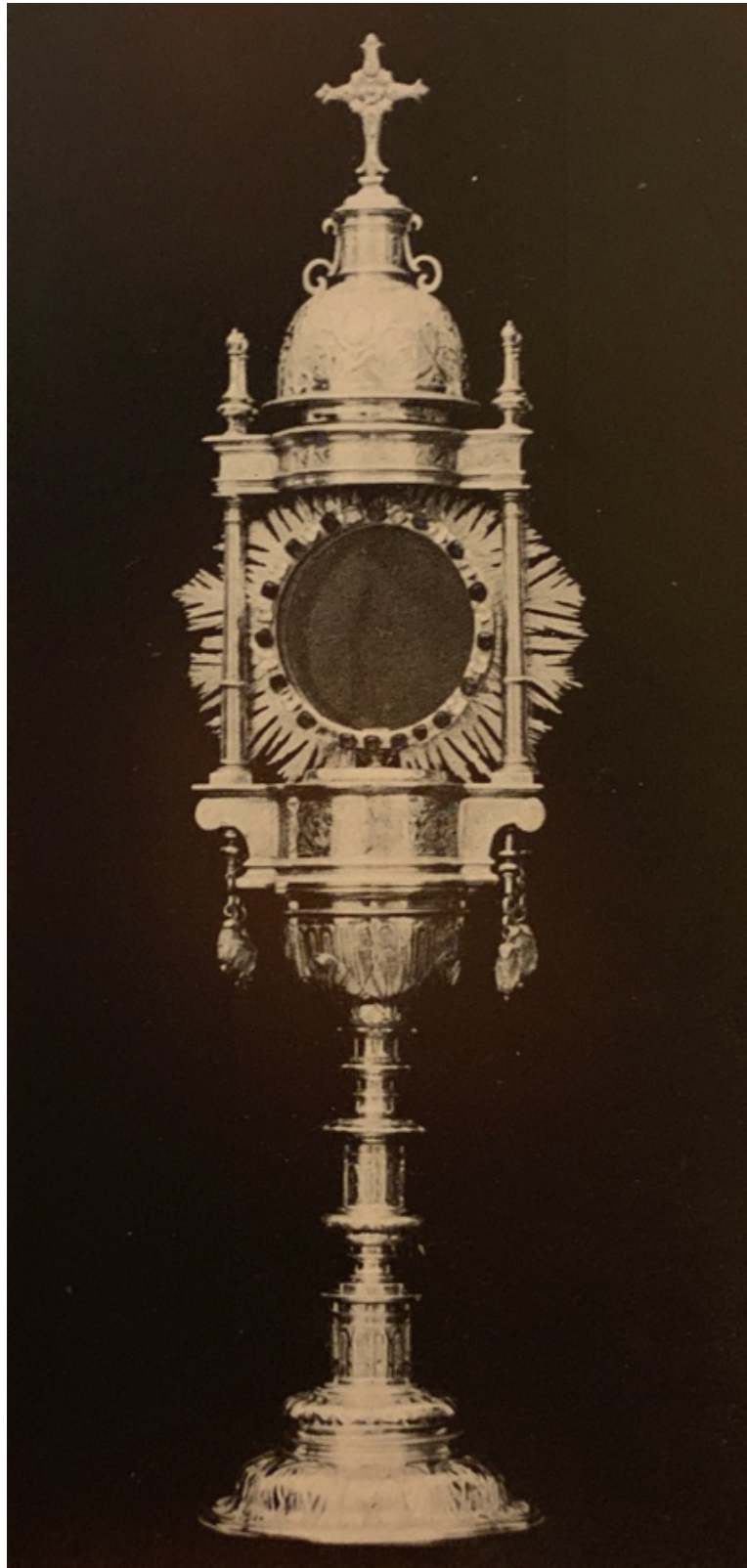
Fotografia 28

Custódia-cálice: vista geral, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.),
Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



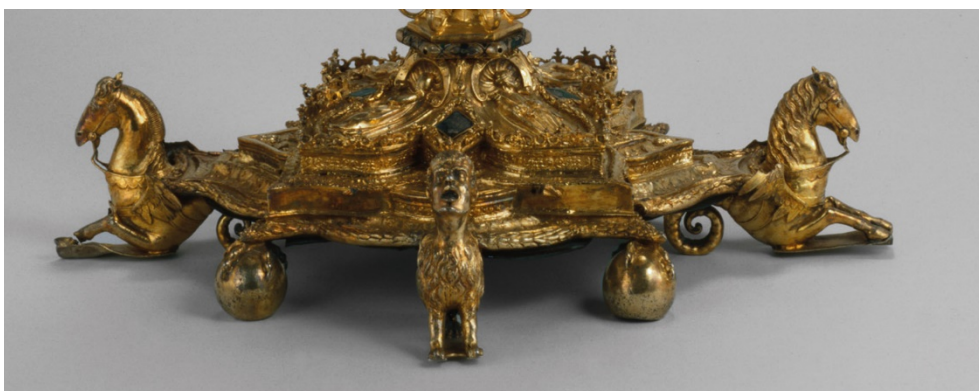
Fotografia 29

Custódia-cálice: vista geral, c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.) x 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 30

Custódia-cálice, c.1600, prata dourada, cristal de rocha, 700 mm (alt.), Proveniente do Extinto Mosteiro das jerónimas (Mosteiro do Bom Jesus), Convento de S. Francisco – Viana do Alentejo. Publicado: ESPANCA, Túlio, Inventário Artístico De Portugal, Vol. IX (2^ov), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, (est. 67).



Fotografia 31

Custódia: vista da base, 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 32

Custódia: vista da base, 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 33

Custódia-cálice: vista da base, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.),
Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 34

Custódia: vista da base, c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x
220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 35

Custódia: vista da base, c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 36

Custódia: hostiário, 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 37

Custódia: hostiário, 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 38

Custódia-cálice: hostiário, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.),
Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 39

Custódia: hostiário, c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220
mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 40

Custódia: nó, 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 41

Custódia: nó, 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 42

Custódia: vista geral, c.1520-30, prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada) perolas, esmeraldas, topázios, Igreja da Imaculada Conceição, na ilha de Tenerife (ilhas canárias). © Archivo Canarias Cultura en Red, S.A.



Fotografia 43

Custódia: hostiário (pormenor dos pilares góticos ladeiam o hostiário), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fervedo (Arouca).



Fotografia 44

Custódia: hostiário (pormenor dos pilares góticos ladeiam o hostiário), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 45

Custódia: base (pormenor de elementos fitomórficos), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 46

Custódia: hostiário (pormenor dos aros exterior e interior com pequenos botões de flores), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 47

Custódia: hostiário (pormenor do aro exterior com pequenos botões de flores), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 48

Custódia-cálice: cruz tudesca, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 49

Custódia: parte superior (ornatos em “S”), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fervedo (Arouca).



Fotografia 50

Custódia: parte superior (ornatos em “S”), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 51

Custódia: parte superior (ornatos em “S” que servem de aletas), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 52

Custódia: base (pormenor elementos vegetalistas: uma figueira ou videira), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 cm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 53

*Custódia: hostiário (pormenor das colunas interiores de ordem dórica), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our).
©Diocese de Évora.*



Fotografia 54

Custódia: hostiário (pormenor dos colunelos exteriores abalaustrados), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 55

Custódia: nó (pormenor das colunas de ordem dórica), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 56

Custódia: parte superior (pormenor da edícula hexagonal e colunas ordem dórica), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 57

Custódia: parte superior (pormenor das colunas que suportam a parte superior com as suas colunas de «invenção» de ordem dórica), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 58

Custódia: parte superior (pormenor das colunas de «invenção»), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 59

Custódia: hostiário (pormenores dos colunelos exteriores abalaustrados), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 60

Custódia: hostiário (pormenor dos arcos interiores de ordem dórica) 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 61

Custódia-cálice: hostiário (pormenor dos pilares de secção quadrada), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 62

Custódia: hostiário (pormenor do frontão em concha), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 63

*Porta Paz: vista frontal (pormenor do frontão em concha), 1534, prata dourada, 290 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 44 mm (prof.), Lisboa – Museu Nacional de Arte Antiga, (Inv. 94 Our). Publicado: PIMENTEL, António Filipe, (coord.) *A Arquitetura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p.142.*



Fotografia 64

Relicário da Rainha Dona Leonor: pormenor (semi-cúpula em forma de concha), Mestre João, c.1510, ouro, esmaltes, pérolas, diamante, cristais de rocha e cabuchões de esmeraldas e rubis, 350 mm (alt.) x 155 mm (larg.) x 120 mm (prof.), Museu Nacional de Arte Antiga - Lisboa (Inv. 106 Our).



Fotografia 65

Custódia: nó (pormenor dos frontões em forma de concha), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 23 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 66

Custódia: base (pormenor das edículas da base), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu de Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 67

Custódia: hostiário (pormenor do frontão triangular), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



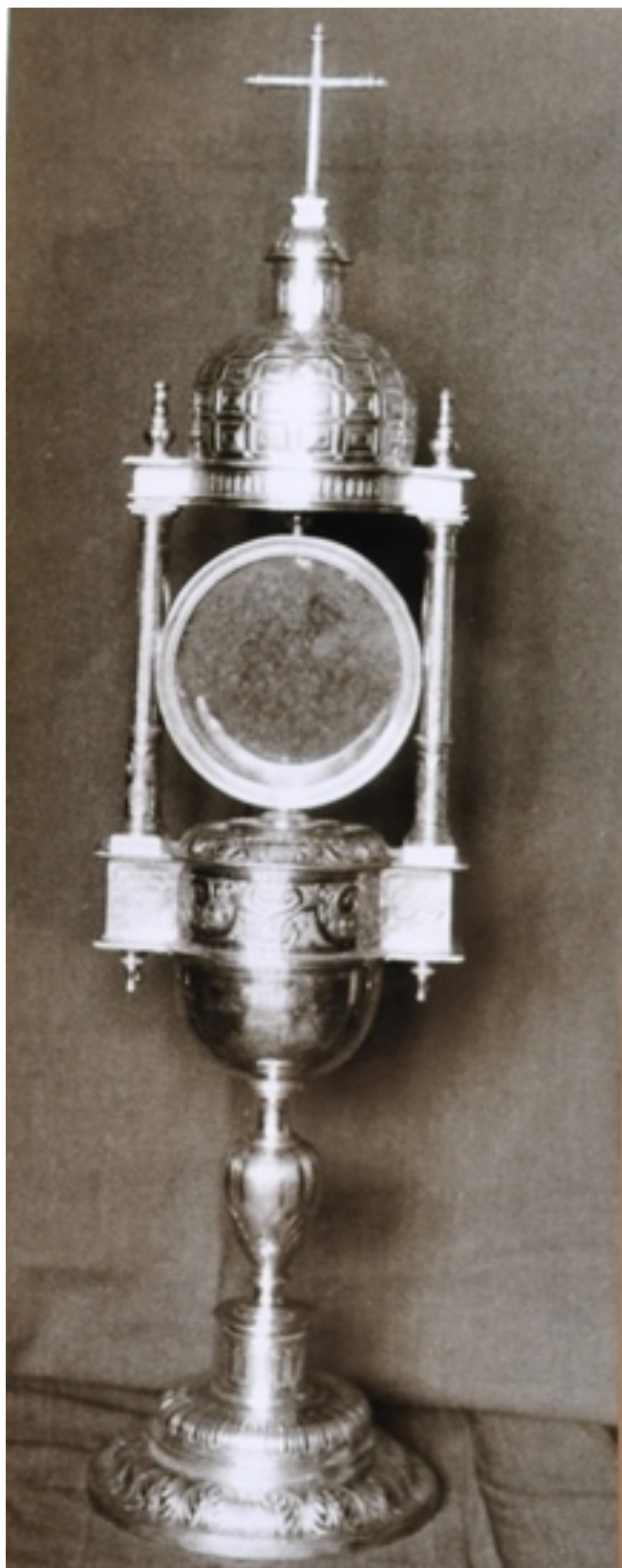
Fotografia 68

Custódia: hostiário (pormenor do frontão triangular), c.1550, prata dourada (relevada e incisa), 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 69

Custódia: hostiário (pormenor do frontão arqueado), c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 cm (larg.) x 120 mm (prof.), 2 kg, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



Fotografia 70

Custódia-cálice: vista geral, século XVI-XVII, prata dourada, 605 mm (alt.), Igreja de S. Pedro, (Alenquer). ©
J.B.G. Patriarcado de Lisboa – Comissão de Arte Sacra – Inventário artístico.



Fotografia 71

Custódia-cálice, século XVI-XVII, prata, 610 mm (alt.), Igreja paroquial de S. Mamede da Ventosa, (Torres Vedras).

© J.B.G., Patriarcado de Lisboa – Comissão de Arte Sacra – Inventário artístico.



Fotografia 72

Custódia-cálice: remate superior (cúpula), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice) Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 73

Custódia: remate superior (templete de dois andares), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 74

Custódia: remate superior (edifício de dois andares), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 75

Custódia: hostiário (pormenor dos cantarus que rematam o arco), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra



Fotografia 76

Custódia: parte superior (pormenor urnas com anéis), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 77

Custódia: nó (pormenor das aletas encimadas por urnas), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 78

Custódia-cálice: remate superior (cúpula com ornamentos geométricos), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 79

Custódia: base (pormenor elementos geométricos), c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 mm (larg.) x 12 mm (prof.), c. 2000 g, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



Fotografia 80

Custódia: base (pormenor elementos geométricos), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 81

Custódia: base (pormenor decorativo: godrões), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 82

Custódia: nó (pormenor decorativo: godrões), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 83

Custódia: base (pormenor decorativo: godrões) 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 84

Custódia: haste (pormenor decorativo: godrões) 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 85

Custódia-cálice: remate superior (pormenor do lanternim com godrões), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 86

Custódia-cálice: base do hostiário (pormenor decorativo: godrões), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 87

Custódia-cálice: haste (pormenor anel com o motivo decorativo: godrões), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 88

Custódia-cálice: parte superior da copa (pormenor decorativo: grotescos), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 89

Custódia-cálice: pormenor dos pilares de secção quadrada (pormenor decorativo: grotescos), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 90

Custódia-cálice: parte superior da copa (pormenor do que parece ser a marca de contraste da cidade de Lisboa), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 91

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos da base: romãs), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 92

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos da base: romãs), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 93

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos), c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 mm (larg.) x 120 mm (prof.), c. 2000 g, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



Fotografia 94

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos: palmas, maçãs, lírios, festões), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 95

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos: árvores e plantas autóctones), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 96

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos: folhas de palma), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 97

Custódia-cálice: base (pormenor elementos fitomórficos), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 98

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos: folhas de acanto), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our).
© Diocese de Évora.



Fotografia 99

Custódia-cálice: base (pormenor elementos fitomórficos), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 78 cm (alt.) x 28 cm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 100

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos: coroa de louros), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 101

Custódia-cálice: copa e interior da custódia (pormenor elementos fitomórficos: coroa de louros), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 102

Custódia: base (pormenor elementos fitomórficos: pendurados), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fervedo (Arouca).



Fotografia 103

Custódia: haste (pormenor elementos fitomórficos: flores-de-lis), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 104

Custódia: haste (pormenor elementos fitomórficos: folhas de acanto), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 105

Custódia: nó (pormenor elementos fitomórficos), c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 mm (larg.) x 120 mm (prof.), c. 2000 g, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



Fotografia 106

Custódia: nó (pormenor elementos fitomórficos: pendurados e festões), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 107

Custódia: nó (pormenor elementos fitomórficos: rosas incisas), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 108

Rainha Santa Isabel: pormenor, 1540-1550, óleo sobre madeira, 360 mm (alt.) x 290 mm (larg.), Proveniente Mosteiro de Santa Maria de Celas, Museu Nacional de Machado de Castro – Coimbra (Inv. 11268; P4). © Cândida Ferreira (Inv. Maio 2004).



Fotografia 109

Rainha Santa Isabel: vista geral, século XVII, calcário brando policromado, 305 mm (alt.) x 115 mm (larg.) x 95 mm (prof.), Museu de Grão Vasco – Viseu (Inv. 1027). © Museu de Grão Vasco (Inv. 1-19/6-33).



Fotografia 110

Custódia: nó (pormenor elementos fitomórficos: flores e caules), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 111

Custódia: nó (pormenor panejamentos), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 112

Custódia: nó (pormenor elementos fitomórficos relevados:), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 113

Custódia: tabuleiro do hostiário (elementos decorativos: fitomórficos), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 114

Custódia: hostiário (pormenor do formato de flor nas armações das pedras em gola), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 115

Custódia: tintinábulo (pormenor elementos fitomórficos da armação), c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 mm (larg.) x 120 mm (prof.), c. 2000 g, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



Fotografia 116

Custódia: nó (pormenor do formato de flor nas armações das pedras engastadas), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 117

Custódia: hostiário (pormenor colunas com elementos fitomórficos), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 118

Custódia: hostiário (vista das com as rosáceas), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 119

Custódia: hostiário (pormenor rosetas na face interior), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 120

Custódia: hostiário (pormenor frontão: elementos vegetalistas), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 121

Custódia: parte superior (pormenor da urna ornamentada com elementos fitomórficos), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 122

Custódia: hostiário (pormenor elementos fitomórficos e zoomórfico: flores de lis e conchas nos eixos), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 123

Custódia: base (pormenor elementos zoomórficos: concha), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 124

Custódia: hostiário (pormenor elementos zoomórficos no aro: concha), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 125

Custódia: base (pormenor elementos zoomórficos: concha), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 126

Custódia: hostiário (pormenor terminações dos “S” com cabeças de animais fantásticos), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 127

Gomil: vista geral (atenção ao pormenor da assa), 1520-1530, prata fundida, cinzelada, gravada, recortada e dourada, 450 mm (alt.) x 320 mm (larg.) x 185 mm (diâmetro base), Palácio Nacional da Ajuda – Lisboa (inv. 5159), © Manuel Silveira Ramos (inv. IFN 39082).



Fotografia 128

Custódia: hostiário (pormenor dos “S” com assas), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 129

Custódia: hostiário (pormenor mascarão adossado à coluna), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 130

Custódia: nó (pormenor elementos zoomórficos: dragões), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa /DGPC (inv. 16209).



Fotografia 131

Cálice: vista geral (atenção ao nó com elementos zoomórficos: dragões), c.1600-1615, Prata dourada, fundida, cinzelada, relevada e incisa. Cabochões, 383 mm (alt.), 203 mm (diâmetro base), 113 mm (diâmetro da copa), 2138 g, proveniente Mitra da Sé de Lamego, Museu de Lamego (inv. ML142). © José Pessoa / DGPC (inv. 17790).



Fotografia 132

Custódia-cálice: parte superior (dragões suporte dos pingentes) pormenor elementos fitomórficos da base, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 133

Custódia-cálice: parte superior (dragões nas terminações de outros elementos) pormenor elementos fitomórficos da base, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 134

Custódia: base (pormenor elementos zoomórficos: animais fantásticos), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa /DGPC (inv. 16209).



Fotografia 135



Fotografia 136

Cálice: vista geral (atenção à zona da copa com elementos alusivos à Paixão de Cristo), 1519, prata dourada, 365 mm (alt.) x 130 mm (diâmetro copa) x 230 mm (diâmetro da base); 2261 gramas, Coleção Privada. © Carlos Gavina.



Fotografia 137

Custódia: hostiário (pormenor frontão com elementos alusivos à Paixão de Cristo: pregos ou cravos), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 138

Custódia: hostiário (pormenor ilhargas com elementos alusivos à Paixão de Cristo: pregos ou cravos), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 139

Custódia: base (pormenor elementos alusivos à Paixão de Cristo: escudete das chagas, cálice, cordões ou alicates), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fervedo (Arouca).



Fotografia 140

Cruz processional: verso (pormenor das representações de cenas da Paixão de Cristo), c.1520-1528, Prata dourada (relevada e cinzelada), 1270 mm (alt.) x 550 mm (larg.), proveniência Sé do Funchal, Museu de Arte Sacra – Funchal (Inv. MASF56), © Arquivo MASF.



Fotografia 141

Custódia: base (pormenor elementos antropomórficos: bustos no registo inferior), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 142

Custódia: base (pormenor elementos antropomórficos: querubins no registo inferior), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 143

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Pedro), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa /DGPC (inv. 16209).



Fotografia 144

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Pedro), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 145

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Pedro), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fervedo (Arouca).



Fotografia 146

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Pedro), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 147

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Paulo), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 148

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Paulo), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 149

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Pedro), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 150

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. João Evangelista), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 151

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. João Baptista), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 152

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: Santo António com o menino sobre o livro (lado esquerdo), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 153

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: Santo António), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 154

Custódia-cálice: base (pormenor representações antropomórficas: S. Francisco de Assis), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 155

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Francisco de Assis (lado direito), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 156

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Isabel), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu de Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 157

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: Rainha Santa Isabel de Portugal), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 158

Cálice: vista geral (atenção à representação da Rainha Santa Isabel de Portugal no nó), 1501-1520, prata dourada e esmaltes, 322 mm (alt.) x 182 mm (diâmetro base) x 111 mm (diâmetro da copa) x 169 mm (diâmetro da patena), Proveniente Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro –Coimbra (Inv. 6082; O19). © DGPC|ADF - Arquivo de Documentação Fotográfica.



Fotografia 159

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Tomé), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 160

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: S. Matias), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 161

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: Apóstolo S. Marcos), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 162

Custódia-cálice: base (pormenor representações antropomórficas: Santa Luzia), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 163

Custódia-cálice: base (pormenor representações antropomórficas: Santa Inês), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 164

Custódia-cálice: base (pormenor representações antropomórficas: Santa Catarina de Alexandria), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 165

Custódia-cálice: base (pormenor representações antropomórficas: S. Bartolomeu), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 166

Custódia-cálice: base (pormenor representações antropomórficas: Virgem com o Menino), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 167

Custódia: base (pormenor representações antropomórficas: Virgem com o Menino), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



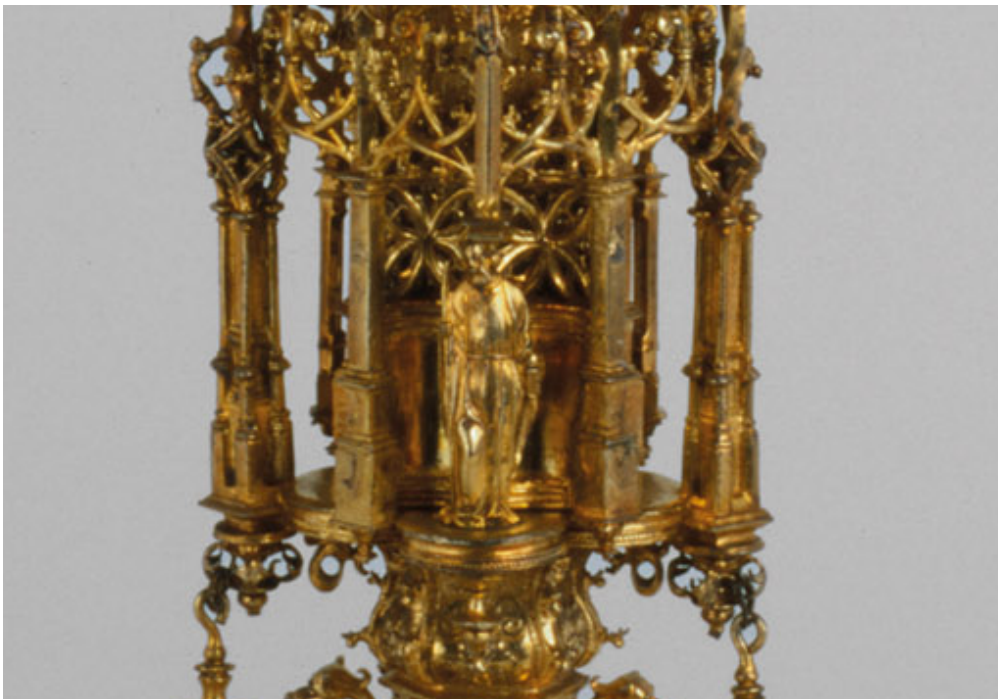
Fotografia 168

Virgem com o Menino entre Santas e Anjos, 1519, Hans Holbein (o Velho) (1460-1524), óleo sobre madeira, 1920 mm (alt.) x 1375 mm (larg.), Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa (Inv. 1466 Pint). Copyright © Luís Pavão/DGPC (Inv. IFN 3000).



Fotografia 169

Custódia: nó (pormenor representações antropomórficas: bustos), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 170

Custódia: nó (pormenor representações antropomórficas: pormenor de um Santo), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 171

Custódia: nó (pormenor representações antropomórficas: querubins), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 172

Custódia: nó (pormenor representações antropomórficas: querubins) c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 173

Custódia: hostiário (pormenor dos anjos músicos) 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © Miguel Sousa / DGPC.



Fotografia 174

Custódia: hostiário (pormenor figuras antropomórficas nos pilares: Apóstolos) 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © Miguel Sousa / DGPC.



Fotografia 175

Custódia: hostiário (pormenor figuras antropomórficas nas arcarias góticas na parte superior: Evangelistas) 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 176

Custódia-cálice: copa (pormenor representações antropomórficas: Profeta Antiga Testamento), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 177

Custódia-cálice: copa (pormenor representações antropomórficas: Moisés com as Tábuas da Lei), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 178

Custódia-cálice: hostiário (pormenor representações antropomórficas: S. Bárbara), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 179

Custódia-cálice: hostiário (pormenor representações antropomórficas: S. Ágata ou Águeda), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 180

Custódia-cálice: hostiário (pormenor representações antropomórficas: Santo Brás), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 181

Custódia-cálice: hostiário (pormenor representações antropomórficas: Santo Padre), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 182

Custódia-cálice: hostiário (pormenor representações antropomórficas em vulto: serafins), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 183

Custódia-cálice: lúnula (pormenor representações antropomórficas: anjo serafim), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 184

Custódia-cálice: lúnula (pormenor representações antropomórficas: querubim), c.1580-1650, prata dourada (repuxada, cinzelada, gravada, puncionada), 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.), 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice), Igreja Matriz Viana do Alentejo (Inv. VA.SA.1.015 our).



Fotografia 185

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas: querubim que suporta a parte superior), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 186

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas: anjos orantes), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 187

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas no tabuleiro: querubins), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 188

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas no aro: querubins), c.1550, prata dourada relevada e incisa, 300 mm (alt.) x 150 mm (larg.), Igreja Paroquial de Verride.



Fotografia 189

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas no aro: querubins), 1534 (ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 190

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas: Santos com a faixa “SAMTO” e “SRAMENTO”), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 191

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas nos pilares: S. Brás), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 192

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas nos pilares: S. Sebastião), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 193

Retábulo da capela-mor do Mosteiro de São Marcos: pormenor escultura de S. Sebastião, c.1522, Nicolau de Chanterene. Publicado: DIAS, Pedro, (coord.), *A Escultura de Coimbra: do Gótico ao Maneirismo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003, p.103.



Fotografia 194

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas: Cristo Bom Pastor), 1533 (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 195

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas templo que encima a composição: S. Tomé), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 196

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas templo que encima a composição: S. João Baptista), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 197

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas ladeiam a cruz: Virgem e S. João), c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 198

Custódia: hostiário (pormenor representações antropomórficas ladeiam a cruz: Virgem e S. João), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 199

Custódia: cruz (sem ornamentação) c.1575-1600, prata relevada e incisa, 400 mm (alt.), 170 mm (larg.) x 120 mm (prof.), c. 2000 g, Igreja Paroquial de Foz de Arouce, (Lousã).



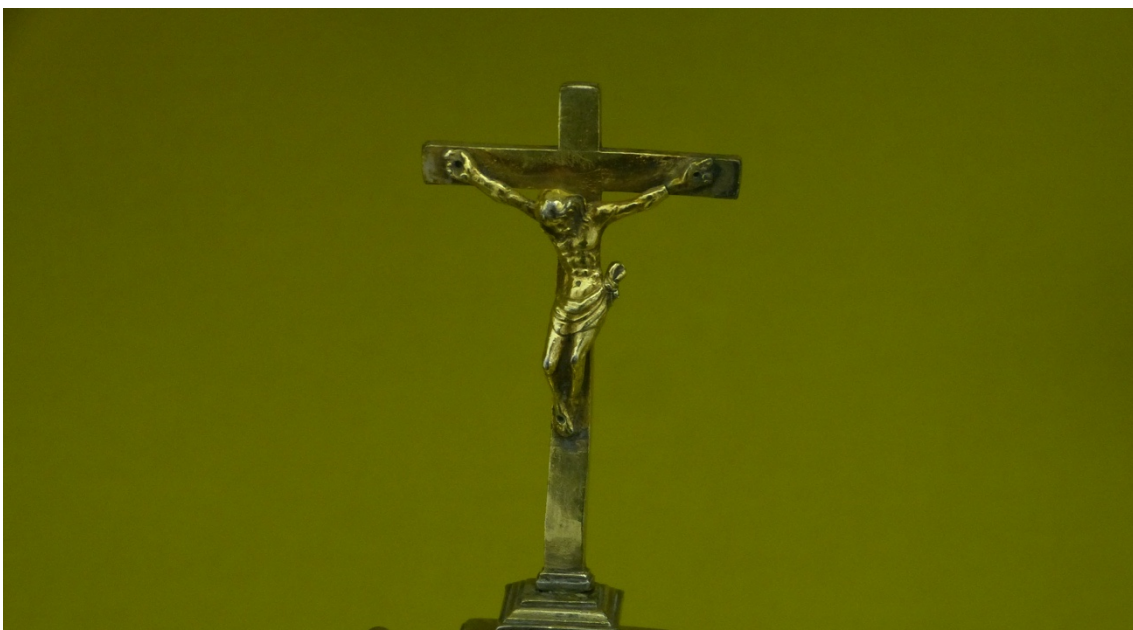
Fotografia 200

Custódia: cruz (pormenor cristo crucificado), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 201

Custódia-cálice: hostiário cruz (pormenor cristo crucificado), c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.), Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 202

Custódia: cruz (pormenor cristo crucificado), c.1550, prata dourada (fundida, incisa, relevada), 430 mm (alt.) x 200 mm (larg.) x 150 mm (prof.), Igreja de Santa Maria – Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.034 our).



Fotografia 203

Custódia: cruz (pormenor cristo crucificado), c.1540-50, prata dourada (cinzelada, relevada, fundida), 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.), c. 4000 g, Igreja paroquial do Fermedo (Arouca).



Fotografia 204

Custódia: cruz (pormenor cristo em glória), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 205

Custódia: pingentes, c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 206

Custódia-cálice: pingentes, c.1520, prata dourada (cinzelada, recortada, relevada), 780 mm (alt.) x 280 mm (larg.),
Museu de Arte Sacra da Sé Catedral de Évora (Inv. EV.SE.1.087 our).



Fotografia 207

Custódia: tintinábulo, 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada,
fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira
de Guimarães, Museu de Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC.



Fotografia 208

Custódia: tintinábulo, 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 209

Custódia: tintinábulo, c. 1575-1600, prata (relevada e incisa), 535 mm (alt.) x 165 mm (larg.) x 195 mm (prof.), Igreja Paroquial de Covões, (Inv. CVSMAT.0014).



Fotografia 210

Custódia de Belém: hostiário (pormenor apostolado), Gil Vicente, 1506, ouro e esmaltes policromos, 730 mm (alt.) x 320 mm (larg.) x 260 mm (prof.), proveniente do Mosteiro de Santa Maria de Belém, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv.740 Our).



Fotografia 211

Custódia de Belém: base (pormenor elementos fitomórficos esmaltados), Gil Vicente, 1506, ouro e esmaltes policromos, 730 mm (alt.) x 320 mm (larg.) x 260 mm (prof.), proveniente do Mosteiro de Santa Maria de Belém, Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv.740 Our).



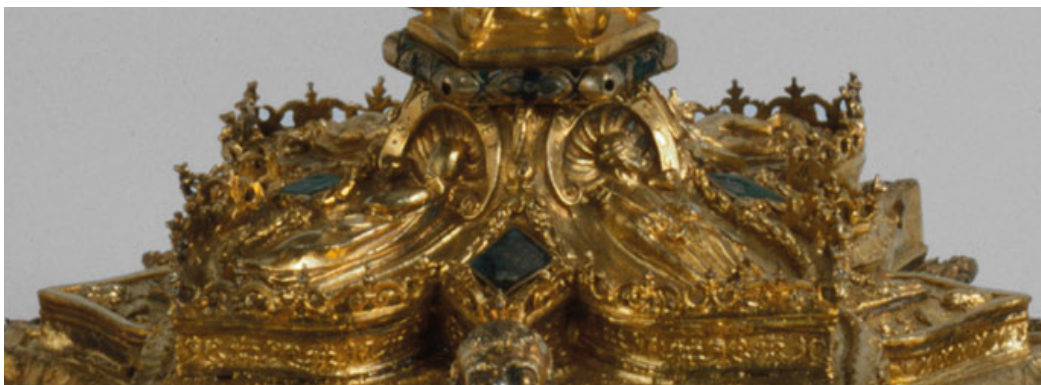
Fotografia 212

Relicário da Rainha Dona Leonor: parte frontal (pormenor da semi-cúpula em forma de concha), Mestre João, c.1510, ouro, esmaltes, pérolas, diamante, cristais de rocha e cabuchões de esmeraldas e rubis, 350 mm (alt.) x 155 mm (larg.) x 120 mm (prof.), Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 106 Our).



Fotografia 213

Relicário da Rainha Dona Leonor: reverso (pormenor da cena do Calvário), Mestre João, c.1510, ouro, esmaltes, pérolas, diamante, cristais de rocha e cabuchões de esmeraldas e rubis, 35 cm (alt.) x 15,5 cm (larg.) x 12 cm (prof.), Museu Nacional de Arte Antiga – Lisboa, (Inv. 106 Our).



Fotografia 214

Custódia: base (pormenor dos losangos em esmalte), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 kg, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 215

Custódia: haste (pormenor anéis hexagonais esmaltados), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 kg, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa / DGPC (inv. 16209).



Fotografia 216

Custódia: vista parcial (pormenor das armações para as pedras engastadas no hostiário e nó – em falta), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 217

Cálice com tintinábulos: vista geral, 1601-1602, Simão Ferreira, prata dourada, pedras preciosas, 327 mm (alt.) x 175 mm (diâmetro base), Museu de Arte Sacra / Tesouro da Capela da Universidade de Coimbra (Inv. OUR8), © João Armando Ribeiro.



Fotografia 218

Custódia: inscrição (*MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. AN M. D. XXX.III*), 1533, prata dourada (cinzelada, fundida, relevado, filigranada), 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.), 3171 g, Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Inv. VCT. 299).



Fotografia 219

Custódia: inscrição (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), 1534, prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu de Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © Miguel Sousa / DGPC.



Fotografia 220

Custódia: inscrição (representação na base de pequenas cartelas com caracteres), 1534 (*ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534*), prata dourada (cinzela, relevada, fundida, filigranada), 788 mm (alt.) x 355 mm (larg.), 5725 g, proveniente da Colegiada Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães, Museu de Alberto de Sampaio – Guimarães, (Inv. MAS O-6). © José Pessoa/ DGPC (inv. 16209).



Fotografia 221

Custódia: inscrição (Santo com a faixa “SAMTO”), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 222

Custódia: inscrição (Santo com a faixa “SRAMENTO”), c.1575-1600, prata dourada (relevada e incisa), Cristal de rocha ou vidro (pingentes), pedras (engastadas), 595 mm (alt.) x 300 mm (larg. base), Igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra.



Fotografia 223

Custódia: hostiário (pormenor do tabuleiro com a cartela cronografada com a data 1560), 1560, prata dourada (recortada, cinzelada, incisa, gravada), 482 mm (alt.) x 154 mm (larg.), 1644 g, Igreja de São Salvador, Alcáçovas, (Inv.VA. SS. 1.053 our). © Diocese de Évora.



Fotografia 224

Custódia, 2017, Oficinas Drapikowski Studio, prata, ouro, fragmentos de meteorito e pedra do solo lunar, 930 mm (alt.) x 620 mm (larg.) x 320 mm (prof.), 10,030 gr, Museu do Santuário de Fátima – Portugal, (Inv. 004030-OUR.II.2448), © Santuário de Fátima.

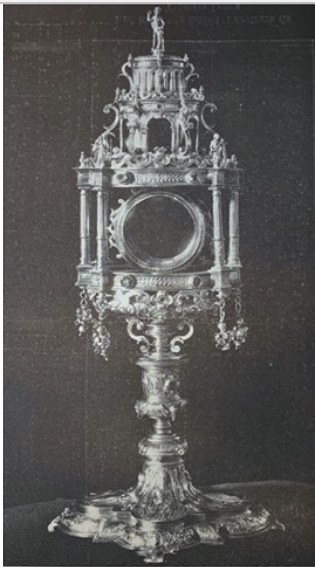
8.2. Fichas de inventário

8.2.1. Custódia da igreja do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova de Coimbra

Designação:	Custódia
Localização:	Igreja do Mosteiro Novo de Santa Clara, Coimbra (coro alto). Nº inventário: -
Proveniência:	-
Data:	c.1575-1610
Encomendador:	-
Autoria	Simão Ferreira (?) – autor atribuído ao Cálice hoje exposto no Museu Lamego (Inv.: 142) e ao Cálice exposto no museu de arte sacra /tesouro da capela da Universidade de Coimbra (Inv. OUR8), ambos ostentando afinidades com a presente custódia.
Marcas:	SAMTO SRAMENTO (inscrição em fitas na parte superior).
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada e incisa); Cristal de rocha ou vidro (pingentes); pedras (engastadas)
Descrição sumária:	<p>Custódia de prata dourada, assenta numa base alongada dividida em porções igualitárias, onde figuram várias representações de Santos (de Santa Clara, Rainha Santa Isabel, Santo António e S. Francisco). Haste onde um primeiro registo ornamentado por pequenas cabeças de macacos, e de seguida o nó em forma de urna, (com armações para pedras de engaste).</p> <p>O hostiário é circular e vê-se rodeado por um templete de colunas, em forma de edícula poligonal, cujo entablamento é rematado por um templete porticado de dois andares, já ao gosto de uma renascença tardia, ou já para aquela “tendência decorativa maneirista, subvertendo os preceitos de rigor e sobriedade classicistas”. Cristo (em vulto) em posição de glória encima toda a composição.</p>
	Dimensões: 595mm (alt.), 300 mm (larg. base); Peso: c. 5000 g.
Conservação:	Estado geral: bom (visto a 7 de Setembro de 2020).
Observações:	Encontra-se no coro alto do dito mosteiro, atrás de uma grade.
Exposições:	<ul style="list-style-type: none">○ Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola – 1882, no Palácio Alvor em Lisboa○ Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, 1940, no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none">• ALMEIDA, José António Ferreira de, (coord.), <i>Tesouros artísticos de Portugal</i>, Lisboa, Selecções do Reader's Digest (Portugal), 1976, p.34.• CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., <i>Inventário Artístico De Portugal</i>, Vol. II, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1947, p.85.	

- *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, catálogo ilustrado, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p.31.
- *Inventário Artístico do Convento de Santa Clara a Nova*, Coimbra, [s.n.], 1961. (Texto policopiado).
- *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.30.
- *Inventário do Museu de Évora – Coleção de Ourivesaria*, Évora, Instituto Português de Museus, 1993, p.57.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1970, p.386.

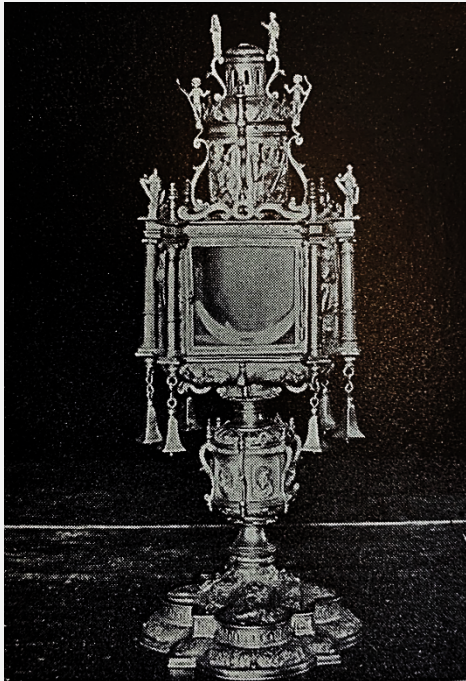
ICONOGRAFIA



8.2.2. Custódia da igreja paroquial de Covões

Designação:	Custódia
Localização:	Igreja Paroquial de Covões, Cantanhede Nº inventário: CVSMAT.0014 (nº atribuído pela diocese)
Proveniência:	-
Data:	c.1575-1600
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata (relevada e incisa).
Descrição sumária:	Custódia de prata, assenta numa base alongada, onde sobressaem as representações de S. Paulo e S. Pedro. Na haste destaca-se o nó em forma poligonal, em que figuram seis bustos. Nó com aletas encimadas por pequenas urnas. O mostruário apresenta um plano hexagonal, rodeado por colunelos, que suporta o entablamento. É rematado por um templete porticado de dois andares (mais parecendo um lanternim). Destacam-se ainda as figuras que cobrem o andar inferior deste remate e as figuras da Virgem e S. João que ladeiam a cruz.
	Dimensões: 535 mm alt. x 165 mm larg. x 195 mm de prof.; Peso: c. 4000 g.
Conservação:	Estado geral: bom. (visto a 7 de Setembro de 2020).
Observações:	Apresenta uma cruz a encimar, posta já no século XXI.
Exposições:	○ Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, 1940, no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra.
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none">• CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., <i>Inventário Artístico De Portugal</i>, Vol. IV, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952, p.34.• COUTINHO, Padre José Eduardo Reis, <i>Custódia</i>, Diocese de Coimbra, [s.d.].	

ICONOGRAFIA



8.2.3. Custódia da igreja paroquial de Foz de Arouce

Designação:	Custódia
Localização:	Igreja Paroquial de Foz de Arouce, Lousã Nº inventário: -
Proveniência:	-
Data:	Último quartel do século XVI, inicos do século XVII
Encomendador:	-
Autoria	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata (cinzelada, relevada e incisa).
Descrição sumária:	Custódia de prata com a execução por volta do último quartel do século XVI, inícios do século XVII. É das de tipo corrente nas igrejas modestas provinciais. A base é alongada, e apresenta ornamentos vegetalistas incisos. A haste de forma abalaustrada, ostenta nó em forma de urna com pequenas aletas salientes. O hostiário é circular com ornamentos incisos no aro e o rebordo com ornatos enrolados de onde pendem dois tintinábulo.
	Dimensões: 400 mm (alt.), base: 170 mm (larg.) x 120 mm (prof.); Peso: c. 2000 g.
Conservação:	Estado geral: bom. (visto a 8 de Setembro de 2020).
Observações:	Picotado do molde visível no rebordo da base. Afinidades construtivas e estilísticas com custódias produzidas no distrito de Coimbra, veja-se por exemplo a custódia da igreja paroquial de Vila Nova de Poiares. Não há qualquer documentação associada, provavelmente porque no ano de 1999 ter ardido a igreja, e perdendo assim todo o seu acervo documental.
Exposições:	○ Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, 1940, no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra.
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none"> • CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., <i>Inventário Artístico De Portugal</i>, Vol. IV, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952, p.113. • <i>Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII</i>, catálogo-guia, Coimbra, Betrand (Irmãos), 1940, Est. CIV. 	

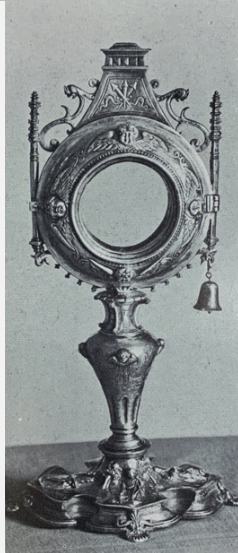
ICONOGRAFIA



8.2.4. Custódia da igreja paroquial de Verride

Designação:	Custódia
Localização:	Igreja Paroquial de Verride, Montemor-o-Velho Nº inventário: -
Proveniência:	-
Data:	c.1550
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada e incisa).
Descrição sumária:	Custódia de prata dourada de hostiário circular de tipo conimbricense de pequenas dimensões. Assenta sobre uma base de recorte manuelino, dividida em lóbulos com a representação de santos (S. Pedro, S. João Baptista, S. António, e o S. Marcos). Haste abalaustrada onde se destaca o nó. Hostiário de forma circular suportado por dois pilaretes góticos, que sustentam na parte inferior dois tintinábulo. Destaca-se ainda o frontão triangular que remata o hostiário, este ladeado por aletas com as terminações em forma de cabeças zoomórficas. Encima toda a composição um suporte trapezoidal, o qual deveria suportar uma cruz que infelizmente já não se encontra na alfaia.
	Dimensões: 300 mm (alt.); base: 150 mm (larg.). Peso: c. 2000 g.
Conservação:	Estado geral: bom. (Visto a 7 de Setembro de 2020).
Observações:	A peça apresenta afinidades com outra do Museu Nacional de Machado de Castro (inv. MNMC 6981 O-556).
Exposições:	○ “Jubileu dos Mártires de Marrocos e de Santo António”, no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – 2 de Fevereiro de 2020 a 17 de Janeiro de 2021.
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none"> • CORREIA, Virgílio, <i>Inventário Artístico de Portugal</i>, Vol. IV, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952, p.155. • GONÇALVES, António Nogueira, “A Custódia Conimbricense de Hostiário Circular”, in <i>Ourivesaria Portuguesa: Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte</i>, nº11, Porto, (1950), p.164-166. • GONÇALVES, António Nogueira, <i>Estudos de Ourivesaria</i>, Porto, Paisagem Editora, 1984, p.152-154 • <i>Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII</i>, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.30. 	

ICONOGRAFIA



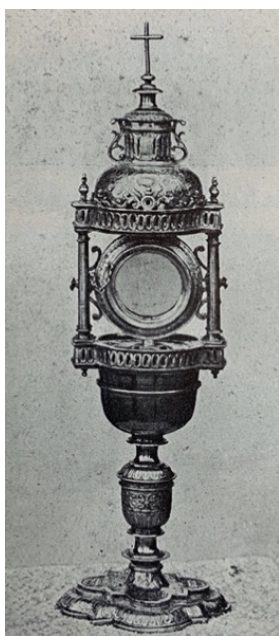
8.2.5. Custódia da igreja paroquial da Tábua

Designação:	Custódia-Cálice
Localização:	Igreja Paroquial da Tábua Nº inventário: -
Proveniência:	-
Data:	Segunda metade século XVI
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada e incisa).
Descrição sumária:	Custódia-cálice dos finais do século XVI, apresenta soluções análogas com outras do mesmo período cronológico (segunda metade do século XVI, e século XVII). A base é alongada dividida em quatro lóbulos. Da haste destaca-se o nó em forma de urna. O hostiário é ladeado por duas colunas, que suportam uma cúpula. É rematada por um lanternim que se vê ladeado por aletas em “S”.
	Dimensões: 634 mm (alt.) Peso: -
Conservação:	-
Observações:	Não se sabe do paradeiro da mesma.

BIBLIOGRAFIA

- CORREIA, Virgílio, GONÇALVES, António N., *Inventário Artístico De Portugal*, Vol. IV, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1952, p.235.

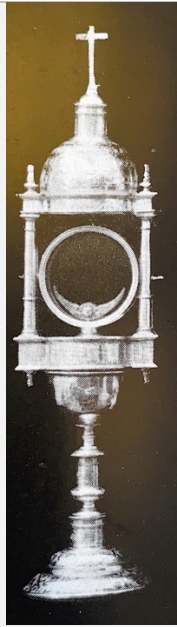
ICONOGRAFIA



8.2.6. Custódia-cálice da igreja matriz de Viana do Alentejo

Designação:	Custódia-cálice
Localização:	Igreja Matriz de Viana do Alentejo Nº inventário: VA.SA.1.015 our
Proveniência:	-
Data:	c.1600-1650
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata dourada (repuxada, gravada, puncionada).
Descrição sumária:	<p>Custódia-cálice de prata dourada. Assenta numa base circular com ornamentos fitomórficos. Haste com anéis e discos salientes, destaca-se o nó cilíndrico. O hostiário é de tipo templete, de planta circular, nele duas colunas suportam a cúpula ornamentada por motivos em ponta de diamante, que se vê encimada por um lanternim.</p> <p>Destaca-se ainda a lúnula formada por um querubim, o que nos leva a afirmar, que a dita custódia já pode ser considerada Maneirista, apesar de utilizar soluções renascentistas, a única representação de figuras antropomórficas é precisamente este querubim.</p>
	Dimensões: 550 mm (alt.) x 145 mm (larg.) x 150 mm (prof.); 100 mm (diâmetro copa do cálice); Peso: 2295 g.
Conservação:	Estado geral: bom (visto a 3 de Dezembro de 2020).
Observações:	-
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none">• ESPANCA, Túlio, <i>Inventário Artístico De Portugal</i>, Vol. IX (2º), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, p.424-425.• RAMOS, Maria do Céu, (coord.), <i>Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora</i>, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008, p. 20.	
WEBGRAFIA	
https://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?id=13398&ns=216000&origem	

ICONOGRAFIA



8.2.7. Custódia da igreja de São Salvador de Alcáçovas

Designação:	Custódia
Localização:	Igreja São Salvador, Alcáçovas Nº inventário: - VA.SS.1.053 our
Proveniência:	-
Data:	1560
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada e incisa)
Descrição sumária:	Custódia de prata dourada de tipo <i>tempietto</i> . Assenta numa base circular ornamentada por delicadas folhas de acanto. Da haste balaustriforme, destacam-se os motivos flordelisados e o nó decorado por panejamentos. O hostiário é de forma arquitectónica, com base de secção rectangular, onde no tabuleiro convexo pendem quatro tintinábulo. A estrutura do hostiário é em caixa fechada com faces recortadas por arcos, nas quatro faces a sustentar o frontão triangular (ornamentado com elementos vegetalistas e alusivos à Paixão de Cristo), surgem quatro colunelos abalaustrados encimados por pequenas urnas. A cruz que encima a composição ostenta a única representação antropomórfica, no caso, Cristo Crucificado.
	Dimensões: 48,2 cm(alt.) x 154mm (diâmetro da base); Peso: c.4000 g.
Conservação:	Estado geral: bom.
Observações:	-
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none">• ESPANCA, Túlio, <i>Inventário Artístico De Portugal</i>, Vol. IX (2ºv), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1978, p.484.• RAMOS, Maria do Céu, (coord.), <i>Arte Sacra em Viana do Alentejo: inventário artístico da Arquidiocese de Évora</i>, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2008, p.62.	
WEBGRAFIA	
https://diocese-evora.inwebonline.net/ficha.aspx?id=13681	

ICONOGRAFIA (© Diocese de Évora)



8.2.8. Custódia da igreja paroquial do Fermedo

Designação:	Custódia
Localização:	Igreja Paroquial de Fermedo, Arouca Nº inventário:
Proveniência:	-
Data:	1540-50
Encomendador:	-
Autoria:	Pertence a sua feitura à cidade de Porto (as freguesias a que a custódias pertence, hoje pertencente ao distrito de Aveiro, estavam repartidas na Época Moderna, por outras dioceses, assim o Fermedo pertencia à diocese do Porto.
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada e incisa).
Descrição sumária:	Custódia de influência nórdica. Assenta numa base lobulada com várias representações (elementos alusivos à Paixão de Cristo, S. Matias, S. Tomé, Nossa Senhora com o Menino, S. João Evangelista e S. Pedro). Haste já “à moda” renascentista, com o nó em forma de urna. O hostiário é típico do gótico e manuelino, nele o hostiário circular é ladeado por dois pilares compostos, que se vêem ligados ao dossel gótico, por dois ornatos em “S”. Assenta todo o hostiário num tabuleiro alongado de onde pendem dois tintinábulo.
	Dimensões: 580 mm (alt.) x 240 mm (larg.) x 220 mm (prof.); Peso: c.4000-5000 g.
Conservação:	Estado geral: bom (visto a 9 de Setembro de 2020).
Observações:	Afinidades com: uma custódia do distrito também de Aveiro, nomeadamente com a alfaia da igreja de Santa Maria de Sardoura; com a custódia da Sé do Porto; ou ainda com a custódia manuelina hoje nas Ilhas Canárias.
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none">• GONÇALVES, António Nogueira, <i>Estudos de Ourivesaria</i>, Porto, Paisagem Editora, 1984, pp.142-146.• GONÇALVES, António Nogueira, <i>Inventário Artístico de Portugal</i>. Distrito de Aveiro: Zona Nordeste, Vol. X, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991, pp.88-89.	

ICONOGRAFIA



8.2.9. Custódia-cálice do museu de arte sacra da Catedral de Évora

Designação:	Custódia- Cálice
Localização:	Museu de Arte Sacra da Sé/ Catedral de Évora Nº inventário: - EV.SE.1.087 our
Proveniência:	Pertenceu ao Cardeal D. Afonso (1522-1540)
Data:	c.1520
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	Parece ter a marca de Lisboa (vide FOTOGRAFIA) no friso que encima a copa do cálice na parte posterior.
Materiais e técnicas:	Prata dourada (fundida, cinzelada, recortada, soldada).
Descrição sumária:	Custódia-cálice de prata dourada, típica da era de transição, pois ostenta elementos góticos miscigenados com elementos clássicos. Assenta numa base dividida em seis porções com várias representações (S. Bartolomeu, São Francisco, Nossa Senhora e o Menino, Santa Luzia, Santa Inês e Santa Catarina de Alexandria), destaca-se ainda da base os louros que circundam todo o registo inferior da mesma. A haste pertence ao século XVII. Passando para a copa vê-se adornada por várias representações de Profetas do Antigo Testamento (destaca-se a que identificamos como Moisés com as Tábuas da Lei), da copa pendem também seis pingentes do mesmo material da alfaia. O hostiário, repousa sobre um friso decorado com grotescos. O hostiário é circular e ladeia-o dois pilares de secção quadrada que suportam o remate em cúpula flamejante que se vê encimado por uma cruz de galhos naturalistas. Destaca-se ainda as cabeças de vulto de anjos serafins que figuram no hostiário.
	Dimensões: 780 mm (alt.) x 280 mm (larg. base); Peso: -
Conservação:	Estado geral: bom (visto a 3 de Dezembro de 2020).
Observações:	Foi-lhe adicionado um “pé no estilo seiscentista” (vide COUTO, João, GONÇALVES, António M., <i>A Ourivesaria em Portugal</i> , Lisboa, Livros Horizonte, 1960, p.109).
Exposições:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola – 1882, no Palácio Alvor em Lisboa; ○ Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, 1940, no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra.
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII</i>, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.26. • <i>Inventário do Museu de Évora - Coleção de Ourivesaria</i>, Évora, Instituto Português de Museus, 1993, p.56. 	

- ESPANCA, Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, p.41.
- *Évora Cidade-Museu: Resumido Inventário de seus Monumentos*, Évora, Comissão de Turismo de Évora, 1946, p.16.
- *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, catálogo ilustrado, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, p.11.
- SANTOS, Reynaldo dos, *Oito Séculos de Arte Portuguesa*, Vol. III, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa, 1970, p.372.
- VIDAL, Manuel Gonçalves, ALMEIDA, Fernando Moitinho de, *Marcas de Contraste e Ourives Portugueses*, Vol. I, 3ª edição, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1996, p. 233 (1ª edição 1958).

ICONOGRAFIA



8.2.10. Custódia do Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora

Designação:	Custódia
Localização:	Museu de Arte Sacra da Sé/ Catedral de Évora Nº inventário: - EV.SE.1.034 our
Proveniência:	-
Data:	c.1550
Encomendador:	-
Autoria:	-
Marcas:	-
Materiais e técnicas:	Prata dourada (fundida, incisa, soldada, relevada).
Descrição sumária:	Custódia de tipo <i>tempietto</i> . Assenta numa base octogonal de pontas cortadas, o registo inferior com motivos fitomórficos (ovalados) e antropomórficos no superior (bustos S. Pedro e Paulo). Haste com o primeiro registo em tambor com elementos fitomórficos incisos, nó com o formato de urna, com elementos vegetalistas incisos. O hostiário é formado por um templete, em que a base é semelhante à base inferior, a diferença está nas laterais recortadas em semi-círculo. Os tabuleiros têm uma base em semi-círculo, onde se notam pequenas argolas que deviam ter tintinábulo ou pingentes. O templete apresenta três colunas, de banda, as externas são abalaustradas, apresentando na parte do fuste os motivos pendurados, e ainda adossados ao centro do fuste mascarões. Figuram na parte interior estreitas pilastras, com capitéis de decoração vegetalista muito estilizada, que sustentam o entablamento. Ao centro desta arquitrave observa-se um belíssimo querubim, sob este um frontão de formato semicircular, em concha. O frontão é ladeado por volutas com as extremidades vegetalistas, e no centro assas. Destacam-se ainda, nos acrotérios, representações de pequenas imagens de vulto da Virgem e S. João Evangelista a ladearem a cruz. Cruz que encima a composição, sob uma base de formato trapezoidal invertido, com a representação de Cristo crucificado.
	Dimensões: 430 mm(alt.); 200 mm (larg.), 150 mm (prof.); Peso: -
Conservação:	Estado geral: bom.
Observações:	-
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none"> • BORGES, Artur Goulart de Melo (coord.), <i>Tesouros de Arte e Devoção</i>, catálogo de exposição, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 2003, pp.21-24, p.80. • DAVID, Celestino “Évora na História e na Arte – o Templo Romano, a Catedral e a Igreja de S. Francisco”, in <i>A Arte em Portugal</i>, nº8, Porto, Edição Marques Abreu, 1930, p.13. • ESPANCA, Túlio, Évora, Património da Humanidade: Encontro com a cidade, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988, p.9. 	

- ESPANCA, Túlio, *Évora, Património da Humanidade: Encontro com a cidade*, Évora, Câmara Municipal de Évora, 1988, p.9.
- ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, Vol. VII (1º), Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1966, p.41.
- GONÇALVES, António Nogueira, *Roteiro da Ourivesaria – Museu de Évora*, Lisboa, Instituto Português do Património Cultural, 1980, p.7.
- PEREIRA, Gabriel, *Estudos diversos (arqueologia, história, arte, etnografia)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, p.282.
- RIBEIRO, José Alberto, ENCARNAÇÃO, Alexandra, (coord.), *Museu de Évora*, Vila do Conde, QuidNovi, 2011, p.64.

ICONOGRAFIA



8.2.11. Custódia do Tesouro de Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu

Designação:	Custódia
Localização:	Tesouro da Arte Sacra da Sé Episcopal de Viseu (Sala da Torre do Relógio) Nº inventário: VCT.299
Proveniência	Sé de Viseu
Data:	1533 (inscrito)
Encomendador:	Cardeal D. Miguel da Silva
Autoria:	-
Marcas e Inscrições:	<u>Inscrição na base:</u> <i>MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. NA M.D. XXXIII.</i>
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada, cinzelada, filigranada, fundida)
Descrição sumária:	Custódia de tipo arquitectónico de influência nórdica. Domina a linguagem gótica, no entanto já apresenta pontuais elementos clássicos. Assenta numa base larga, com recortes com definida angulosidade, onde ao seu redor se lê a seguinte inscrição: <i>MICHAEL SLVIVS EPISCOPVS VISENS D.D. NA M.D. XXXIII.</i> Haste de forma hexagonal, subdividida por um nó, onde sobressaem além de ornatos de cariz medieval, elementos clássicos, como as colunas que suportam um frontão em concha. O hostiário é o comum de formato circular, rematado por um baldaquino flamejante, sustentado lateralmente por dois pilares compostos. Nestes sobressaem duas figuras antropomórficas (S. Sebastião à esquerda, e S. Brás à direita). Na parte superior, sobressai o baldaquino que resguarda a figura em vulto de Cristo Bom Pastor. A composição é encimada por uma urna (ornamentada com folhas de acanto), que deveria suportar uma cruz que infelizmente já não se encontra na alfaia.
	Dimensões: 605 mm (alt.) x 230 mm (larg.) x 165 mm (prof.); Peso: 3171 g.
Conservação:	Estado geral: bom (visto a 2 de Novembro de 2019).
Observações:	O tesouro da Sé de Viseu, dispõe de uma ficha de inventário, à qual acrescentámos informação importante.
Exposições:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola – 1882, no Palácio Alvor em Lisboa. ○ Exposição da Ourivesaria Portuguesa dos Séculos XII a XVII, 1940, no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra.
BIBLIOGRAFIA	
<ul style="list-style-type: none"> • <i>A Catedral de Viseu</i>, Viseu, Edição do Cabido, 2000, p.20. 	

- ALVES, Alexandre, *A Sé Catedral de Santa Maria de Viseu*, Viseu, Câmara Municipal de Viseu: Santa Casa da Misericórdia de Viseu: Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco, 1995, p.129
- CASTILHO, Liliana, SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e “A Custódia «de» D. Miguel da Silva” in *Jornal do Centro*, (suplemento), nº658, Viseu, Novembro 2014, p.21.
- *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, catálogo ilustrado, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, pp.7-8.
- *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.26.
- *Inventário do Museu de Évora - Coleção de Ourivesaria*, Évora, Instituto Português de Museus, 1993, p.56.
- PEREIRA, Paulo, *2000 Anos de Arte em Portugal*, Lisboa, Temas e Debates, 1999, p.231.
- SILVA, Nuno Vassallo e, “A ourivesaria do período manuelino e a transição para o renascimento”, in PEREIRA, Paulo, (dir. de), *História da Arte Portuguesa*, Vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p.194.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, Lisboa, Athena, 2011, p.58.

ICONOGRAFIA



8.2.12. Custódia do Museu de Alberto Sampaio (Guimarães)

Designação:	Custódia
Localização:	Museu de Alberto Sampaio Nº inventário: MAS O-6
Proveniência	Colegiada Nossa Senhora de Oliveira de Guimarães
Data:	1534 (inscrição)
Encomendador:	Cónego Gonçalo Anes (m.1540)
Autoria:	-
Marcas:	<u>Inscrição no anel hexagonal da haste:</u> ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534
Materiais e técnicas:	Prata dourada (relevada e incisa); Esmaltes.
Descrição sumária:	<p>Custódia de tipo arquitectónico, de influência nórdica, oferecida à Colegiada da Nossa Senhora de Guimarães no ano de 1534, pelo cónego Gonçalo Anes, destinada à capela do Santíssimo Sacramento, mandada também por ele construir.</p> <p>Marcada pela linguagem estrutural e ornamental gótica, apresenta já pontuais elementos clássicos. Assenta numa base polilobada, esta assente sobre animais fantásticos (dois cavalos-marinhos alados e uma esfinge, carecendo de um quarto elemento) e esferas com garras. A parte superior, é dividida em porções com representações antropomórficas (S. Pedro, S. João Baptista, Virgem e Santa Isabel), onde ainda ressaltam pequenos losangos esmaltados. A haste é de secção hexagonal, no nó adossados à haste surgem ornamentos em forma de “S”, em que as terminações são pequenas cabeças de dragão. O nó, bastante saliente, apresenta a forma de um pequeno edifício gótico, com arcarias entrelaçadas, onde baldaquinos de recorte chamejante resguardam duas esculturas de santos. O último anel hexagonal esmaltado, que antecede o hostiário, ostenta a seguinte inscrição: <i>ESTA CUSTODIA FOI ACABADA NA ERA DE 1534</i>. O hostiário é de feição circular, ladeado por botaréus, onde a meio surgem pequenas figuras de Apóstolos. No hostiário, na zona do tabuleiro sobressaem ainda os quatro anjos músicos e os seis tintinábulo que de lá pendem. O coroamento apresenta a mesma morfologia utilizada no nó da composição, no caso, baldaquinos de recorte chamejante resguardam as imagens dos quatro evangelistas. Encima toda a composição uma urna (ornamentada com folhas de acanto), que deveria suportar uma cruz que infelizmente já não se encontra na alfaia.</p>
	Dimensões: 788 mm(alt.) x 355 mm(larg.); Peso: 5725 g.
Conservação:	Estado geral: bom.
Observações:	O museu dispõe de uma ficha de inventário, publicada no Matriz Net, à qual acrescentámos pontuais informações.
Exposições:	<ul style="list-style-type: none"> ○ Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola – 1882, no Palácio Alvor em Lisboa;

- Exposição de Ourivesaria Portuguesa dos séculos XII a XVII – 1940, no Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra;
- Exhibition of Portuguese Art (800-1800) – 1955-1956, na Royal Academy of Artes de Londres;
- Feitorias – 1991 em Antuérpia, Bélgica;
- Angelorum – Anjos em Portugal – 2012, no Museu de Alberto Sampaio
- A Arquitectura Imaginária: pintura, escultura, artes decorativas – 2012 no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Eduardo de, “Os cónegos da Oliveira. Tesouro da Colegiada”, in *Revista de Guimarães*, nº38 (1-2), (Jan.-Jun. 1928), p.66.
- BARBOSA, Vilhena – “[Custodia rica da Collegiada de Guimarães]”, in *Archivo Pittoresco*, Tomo IV, Falta TYP. 1861, p.42.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, “A Microarquitetura: o uso da decoração arquitetural na ourivesaria portuguesa”, in PIMENTEL, António Filipe, (coord.), *A Arquitectura Imaginária: Pintura, Escultura, Artes Decorativas*, Lisboa, INCM- Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p.78.
- CASCUDO, Luís da Camara, “Custódias com Campainhas”, in *Ourivesaria Portuguesa – Revista Oficial do Grémio dos Industriais de Ourivesaria do Norte*, nº13-14, Porto, (1951), p.58.
- COSTA, Avelino de Jesus da, “A santíssima eucaristia nas constituições diocesanas portuguesas desde 1240 a 1954”, in *Revista Lusitania Sacra*, 2ª série, Lisboa, 1989, p.220
- DIAS, Pedro, (coord.), *Manuelino: À Descoberta da Arte do Tempo de D. Manuel I*, Lisboa, Civilização Portugal, 2002, p.151.
- *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, catálogo ilustrado, Lisboa, Imprensa Nacional, 1882, pp.14-15.
- FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal Guimarães, Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2000, p.94.
- FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio*, catálogo, Guimarães, Câmara Municipal de Guimarães Instituto Português de Museus, Museu de Alberto Sampaio, 2001, p.74.
- FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *Museu de Alberto Sampaio – Roteiro*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 2005, pp.47-48.
- GRAÇA, Manuel de Sampayo Pimentel Azevedo, (coord.), *Angelorum; Anjos em Portugal*, Guimarães, Museu de Alberto Sampaio, 2012, p.237.
- “Guimarães”, in *Guia de Portugal - Entre o Douro e Minho*, 4º Vol. 3ªed., Lisboa Fundação Calouste Gulbenkian, 1996, pP.1154-1155

- *Inventário da Coleção: Museu Nacional de Machado de Castro: ourivesaria dos séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1992, p.26.
- OLIVEIRA, António José de, *Dois inventários oitocentistas da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães*, p.60 publicado: https://www.amap.pt/uploads/c/bth/2010/bth2010_3.pdf [consultado a 5 de Novembro de 2019].
- OLIVEIRA, “O inventário do património móvel do tesouro da sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769)”, in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Vol. V-VI, Porto, (2006-2007), p.397 (Transcrição do Fólio 4 no Arquivo Municipal Alfredo Pimenta do Inventario dos bens e pessos pertencentes ao thezouro da samchrestia desta Real Collegiada. 1756).
- SANTOS, Manuela de Alcântara, SILVA, Nuno Vassallo e, *A Coleção de Ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1998, p.31.
- SANTOS, Manuela de Alcântara, *Ourives de Guimarães ao serviço de Deus e dos Homens*, Guimarães, Instituto dos Museus e da Conservação, Museu de Alberto Sampaio, 2009, p.9.
- SERRÃO, Vítor, “Guimarães na diáspora renascentista”, in FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *Guimarães: mil anos a construir Portugal (...)*, p.47.
- SERRÃO, Vítor, “a arte”, in FERNANDES, Isabel Maria, (coord.), *D. Manuel e a sua Época: nas colecções do Museu de Alberto Sampaio, (...)*, p.11.
- SILVA, Nuno Vassallo e, *Obras Primas da Arte Portuguesa: ourivesaria*, Lisboa, Athena, 2011, p.58.
- VASCONCELOS, Joaquim de, *Arte Religiosa em Portugal*, Porto, Emílio Biel & Ca Editores, 1914, [p.103-104].
- VITERBO, Sousa, *Artes e Artistas em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1892, p.123.

WEBGRAFIA

<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=5127>

