

Opus limovicense. Esmaltes de Limoges em Portugal na Época Medieval

Ana Machado Santos
Universidade do Porto

Resumo

A produção de objectos em metal decorados com esmalte, estabelecida em Limoges e noutros centros do sudoeste da França e Norte da Península Ibérica, difundiu-se, como nenhuma outra produção artística, por toda a Europa até aos mais recônditos lugares da sua periferia, com um período áureo que ocorre durante a segunda metade do século XII e o século XIII.

O caso português, embora durante muito tempo ignorado pelos estudos que se dedicaram ao tema e pelos levantamentos sistemáticos que têm vindo a sinalizar a “obra de Limoges” por toda a Europa, acolheu precocemente um número considerável de objectos em esmalte produzidos e importados nesta época. O facto é documentado pela sobrevivência de alguns desses objectos e pelas numerosas ocorrências em testamentos e inventários, pelo menos a partir do último quartel do século XII.

Este estudo integra-se num outro mais abrangente, em curso, no âmbito do doutoramento em História da Arte, sobre os esmaltes de produção europeia em Portugal da época medieval à época moderna.

Abstract

The production of metal objects decorated with enamel, established in Limoges and other production centers of southwest France and northern Iberia, spread like no other artistic production throughout Europe to the most recondite places in its periphery, with a golden period that occurs during the second half of the twelfth century and thirteenth century.

The Portuguese case, though long overlooked by studies that were dedicated to the subject and by systematic surveys that have come to signal the "Oeuvre de Limoges" throughout Europe, early welcomed a considerable number of objects in enamel produced and imported at this time. The fact is documented by the survival of some of these objects and by the numerous occurrences in wills and inventories at least from the last quarter of the twelfth century.

This study is part of another of broader scope, ongoing, under the PhD in Art History concerning enamels of European production in Portugal from medieval to modern times.

A pesquisa em que este estudo se integra propõe-se fazer um levantamento dos objectos em esmalte ou decorados com esmalte existentes em território português da época medieval à época moderna, associado ao estudo da documentação das épocas correspondentes já publicada, numa tentativa de reconhecimento das dinâmicas de encomenda, circulação e recepção desta categoria muito particular de bens sumptuários.

Essa pesquisa parte de um processo de levantamento dos objectos com estas características que existem em coleções portuguesas e de sinalização de referências num corpus documental variado, constituído quase exclusivamente por documentos já publicados.

Pretende-se que desse processo de levantamento resulte igualmente um *corpus* de objectos e documentação suficientemente representativo para permitir analisar dinâmicas de encomenda, circulação e recepção desta categoria muito particular de bens sumptuários. Essa análise deverá por sua vez permitir situar o território português no mapeamento do fenómeno de difusão dos esmaltes de Limoges e de produção peninsular que tem vindo a ser feito nas duas últimas décadas por autores um pouco por todo o mundo.

1. ESMALTES EM PORTUGAL

1.1. ESBOÇO PARA UM ENQUADRAMENTO HISTORIOGRÁFICO

A produção de esmaltes em Limoges, em Silos e noutros centros do Sudoeste de França e no Norte da Península Ibérica conheceu uma enorme difusão ao longo dos séculos XII e XIII por toda a Europa, até ao recôndito interior do mais periférico dos países que a constituem.

O movimento de redescoberta da Idade Média, que se inicia ainda no século XVIII após a Revolução Francesa, tomará, no que à produção de esmaltes se refere, um fôlego impressionante no século XIX.

Ao longo dos anos quarenta e cinquenta do século XIX publicaram-se obras fundadoras que então evidenciaram o extraordinário alcance geográfico e temporal das alfaias litúrgicas e outros objectos produzidos nas oficinas de Limoges e o seu potencial enquanto ferramenta para o estudo da época medieval. Mas, já em 1835 Jacques Texier começara a visitar as paróquias de Limoges e de Tulle procurando e registando vestígios dessa produção.¹

Aquilo a que M. M. Gauthier chama uma mobilização geral para os esmaltes,² leva viajantes mais ilustrados como Charles de Linas e X. Barbier Montault a ensaiarem um levantamento pela Europa fora dos esmaltes medievais (ao qual Portugal parece ter escapado) e a reunir materiais e informação que mais tarde Ernest Rupin viria a sistematizar e ilustrar com desenhos de sua autoria, na que seria a primeira obra de fundo sobre os esmaltes medievais, publicada em 1890.³

São simultaneamente publicadas algumas obras sobre a história das artes industriais, da Idade Média ao Renascimento, nas quais se dedicam capítulos de síntese à temática dos esmaltes. Citamos a título de exemplo a obra *Les Arts au Moyen Age*⁴ ou a monumental *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, de Emile Molinier, em que, num volume dedicado à ourivesaria civil e religiosa, se desenvolve um vasto capítulo sobre esmaltes.⁵

Também por volta de 1890, na Galiza, encetam-se os primeiros repertórios de peças em esmalte, sobretudo com a obra de Villa-Amil y Castro,⁶ que, ao fazer um inventário de alfaias e mobiliário litúrgicos, dá um destaque particular às alfaias em esmalte.⁷ As campanhas de inventário documental, bibliográfico e artístico realizadas pelas Comissões de Monumentos criadas em Espanha em 1844 tiveram, na opinião de J. Galego Lorenzo, um papel importante no reconhecimento e valorização das alfaias em esmalte que, na sequência da publicação desses inventários, passariam a ser requisitadas

¹ Marie Madeleine Gauthier, "Traversées atlantiques de L'Oeuvre de Limoges," in *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age [Cat. de exposition]*, ed. Elisabeth Taburet-Delahaye e Barbara Drake Bohem, 14 (Paris/ Nova Iorque: Réunion des Musées Nationaux/ The Metropolitan Museum of Art, 1995).

² *Ibid.*, 15.

³ Ernest Rupin, *L'Oeuvre de Limoges* (Paris: A. Picard, 1890).

⁴ A. Du Sommerard, *Les arts au moyen age* (Paris: Vinchon, 1838-46). Alexandre du Sommerard adquiriu em 1834 a abadia de Cluny para aí instalar a sua magnífica coleção, que em 1841 passaria a integrar as placas do altar de Grandmont, porventura das mais emblemáticas obras de esmalte medieval. Além destas conservavam-se, naquele que viria a ser o *Musée National du Moyen Age*, mais de 200 peças em esmalte. O conhecimento profundo que delas tinha o autor não poderia deixar de influenciar a obra a que se dedicou até ao fim da vida.

⁵ Emile Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie, du V^e à la fin du XVIII^e siècle* (Paris: É. Lévy, 1896-1902). Foram publicados os seguintes volumes: I. Les Ivoires (1896); II. Les Meubles du Moyen Âge et de la Renaissance (1897); III. Le Mobilier au XVII^e et au XVIII^e siècle (n. d.); IV. L'Orfèvrerie religieuse et civile du V^e au XV^e siècle (1902).

Na preparação do volume dedicado à ourivesaria religiosa e civil, E. Molinier decidiu instalar-se na Polónia para poder estudar devidamente a coleção de esmaltes adquirida em Paris pelos príncipes Czartoryski. Molinier dedicara já duas monografias aos esmaltes: *Dictionnaire des émailleurs: depuis le Moyen Âge jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (Paris: J. Rouam, 1885) e *L'Émaillerie* (Paris: Hachette, 1891).

⁶ J. Villa-Amil y Castro, "Frontales, Arcas y otros objetos sagrados de bronce en las iglesias de Galicia," *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense II* (1902-1905): 13-14.

⁷ Josefa Gallego Lorenzo, *Fuentes de información bibliográficas para el estudio de los esmaltes en España: La escuela de Limoges* (Leon: Facultad de Filosofía y Letras, 2002), 235.

para exposições de âmbito local e nacional ainda nos últimos anos de Oitocentos e primeiros de Novecentos.

A par dessa divulgação qualificada e merecedora de grande crédito entre a intelectualidade europeia do seu tempo, a pesquisa empenhada e prolifera, nas suas diversas frentes, vai revelando, em Espanha e em França, nomes de esmaltadores, ligações familiares entre oficinas, relações de contratação, inventários e referenciação de autores a obras conhecidas e guardadas em colecções publicas e privadas.

Em França, algumas sociedades científicas então criadas desempenham o papel de depositárias de obras e da abundante documentação que vai sendo encontrada. Destaca-se a *Société Archéologique et Historique du Limousin*, fundado pelo pai da pintora Berthe Morisot, em 1845, e em cujo boletim se revelam múltiplos estudos sobre peças descobertas, documentação relativa a oficinas e nomes de artistas até aí desconhecidos.

Na *Burlington Magazine for Connoisseurs* publicam-se, também no final do Século XIX e nas primeiras décadas do XX, dezenas de estudos de autores franceses, mas também ingleses e alemães, sobre esmaltes. De Marquet de Vasselot a H. P. Mitchell ou Herbert Read, arqueólogos, conservadores de museus e historiadores de arte, com eles os grandes coleccionadores e amadores, o interesse pela arte do esmalte generaliza-se.

A percepção de que a “obra de Limoges” se espalhara até aos confins da Europa vai evidenciando a abrangência e relevância desse fenómeno de difusão e a urgência da realização de um recenseamento que lhe potencie todo o capital de informação.

À medida da sensibilidade, formação e interesses da cada autor, o conjunto da produção de esmaltes é entendida ora como um todo, abordando desde os esmaltes *champlevé* até aos esmaltes pintados, ora com clara separação dos esmaltes da designada *Opus lemovicensis* de meados do século XII a meados do XIV e os esmaltes pintados que se evidenciam a partir do final do século XV e conhecem máximo esplendor durante o período renascentista.

Ainda na linha do pensamento romântico e da busca de elementos identitários definidores de carácter em cada cultura e na sua arte, surge no século XIX a noção da existência de uma produção peninsular de esmaltes, com características próprias, que fora desde sempre confundida com a limusina e que urgia então distinguir. Essa percepção parece estimular, também ela, o processo de recenseamento.

O interesse manifestado pelos eruditos franceses e a inclusão de secções dedicadas aos esmaltes em obras de grande divulgação cultivam entre coleccionadores, amadores e curiosos o gosto por objectos desta natureza.

O próprio movimento *Arts and Crafts* e o interesse crescente pelos ofícios tradicionais e pelas artes industriais ajudam a fomentar este gosto e a enquadrar práticas de recolha e coleccionismo.

As exposições onde são apresentados objectos em esmalte sucedem-se. M. M. Gauthier contabiliza mais de quatrocentas exposições ao longo do século XIX na Europa, onde se expõem esmaltes *champlevé*.⁸

A popularidade deste tipo de objectos faz com que circulem activamente no mercado de antiguidades, sobretudo em Paris e Londres, e entre as colecções mais prestigiadas.

O interesse dos coleccionadores e o investimento que estão dispostos a fazer no estudo das suas colecções proporciona a jovens estudiosos, como Marquet de Vasselot, a oportunidade de investigar e publicar de modo sistemático o levantamento que vão fazendo.

A divulgação internacional desses estudos, por vezes associada à circulação das próprias colecções, como a doação ao *Metropolitan Museum* de Nova Iorque em 1917,⁹ atrai a Limoges investigadores estrangeiros como Marvin Chauncey Ross e Frederick Stholman que, fascinados pelo tema e pelos objectos, levam a cabo eles próprios levantamentos de peças e de documentação.

⁸ Marie Madeleine Gauthier, “Traversées atlantiques,” 14.

⁹ A doação Pierpont Morgan de uma centena de esmaltes sobre cobre, *cloisonné*, que incluía algumas das mais raras e antigas produções de esmalte, ligadas ao *atelier* de Sainte-Foy de Conques en Rouergue.

Chauncey Ross mergulha nos arquivos paroquiais franceses e vasculha os boletins das sociedades científicas. Os seus estudos permitem-lhe apurar a proveniência de algumas das obras doadas ao *Metropolitan Museum* (MET) em 1917 e retomam a questão deveras polémica da difusão pela Península Ibérica e da existência de oficinas locais (Aragão, Galiza, Catalunha...). O tema fora abordado anteriormente por autores espanhóis,¹⁰ mas foi a tese do investigador e colecionador americano Walter Leo Hildburgh¹¹ que maior controvérsia gerou, ao atribuir uma origem hispânica aos esmaltes *champlevé*. Chauncey Ross publica entre 1933 e 1940 diversos artigos em diferentes periódicos num esforço de destringir as produções Peninsulares das de Limoges e em permanente debate com a tese de Hildburgh.¹²

Frederick Stohlman é convidado pelo professor Charles Morey para integrar o grupo de trabalho do monumental *Corpus Fotográfico das Artes Cristãs Medievais* (hoje de acesso *on-line*, embora reservado), que este fundara na Universidade de Princeton, com a missão de dirigir uma secção internacional inteiramente dedicada aos esmaltes medievais. Ao longo dos anos 30 percorre a Europa, inventariando e fotografando esmaltes. Em 1939 publica o catálogo da colecção de esmaltes do Vaticano.¹³

Stohlman lecciona em Princeton uma cadeira específica sobre a arte dos esmaltes, com um papel decisivo na construção de uma rede internacional de investigadores nesta área de estudo. A cadeira é frequentada por alunos ingleses, franceses, italianos, espanhóis, suíços escandinavos, etc. Uma vez regressados aos seus países de origem, esses investigadores publicaram ou suscitaram a publicação de recenseamentos dos esmaltes aí existentes, por vezes em lugares inesperados como a Suécia de onde logo em 1951 se publica o *Reliker och relikvarier Fran Svenska Kyrkor, tillfällig utställaing*.¹⁴

Estavam pois lançadas, não só em França como por toda a Europa e inclusive para lá das suas fronteiras, as bases de um recenseamento geral dos esmaltes de Limoges. Todavia, só depois da Segunda Guerra a ideia começaria a materializar-se verdadeiramente.

Em 1948 realiza-se no Museu Municipal de Limoges uma grande exposição de esmaltes medievais. Fotógrafos americanos e holandeses vêm fotografar as peças expostas. As imagens são depois tratadas e relacionadas com referências bibliográficas na biblioteca municipal de Limoges. A tarefa fica a cargo da bibliotecária Marie Madeleine Gauthier, que em 1957 iniciará com Stohlman o projecto apoiado pelo *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS) e pela *Bibliothèque Nationale* de Paris, designado *Corpus des emaux*, por analogia com o projecto *Corpus Vitrearum Medii Aevi* das campanhas fotográficas lançadas por Jean Porcher no Pós-Guerra. Os levantamentos levados a cabo Europa fora por F. Stohlman articulam-se então com a referenciação bibliográfica e documental iniciada por M.-M. Gauthier.

O projecto desenvolver-se-ia ao longo de quase cinquenta anos pela mão de M.-M. Gauthier, em colaboração com várias instituições de outros países e o apoio do CNRS e do Museu de Cluny. Um centro de documentação é entretanto criado no *Musée de L'Eveché de Limoges*, hoje *Musée des Beaux Arts*.¹⁵

¹⁰ R. Balsa de la Vega, "Orfebrería gallega," *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XX (1912): 122-145; Pedro Miguel Artiñano y Galdácano, "Esmaltes españoles," *Arte Espanõl* VI (1922): 224-241; V. Juaristi, *Esmaltes, con especial mención de los españoles* (Barcelona: Labor, 1933).

¹¹ W. L. Hildburgh, *Medieval Spanish Enamels and their Relation to the Origin and the Development of Copper Champlevé enamels of the Twelfth and thirteenth Centuries* (Oxford: University Press, 1936).

¹² M. Ch. Ross, "Esmaltes catalanes de los siglos XII-XIII," *Archivo Español de Arte* XIV, 44 (1940-1941): 4-6. Idem, "Le devant d'autel émaillée d'Orense," *Gazette des Beaux-Arts* LXXVII 872 (1933): 272-278. Idem, "Un Esmalte Galego in New York," *Nós, Publicacións Galegas* 121 (1934): 4-6.

¹³ Frederick Stohlman, "Gli smalti del Museo Sacro Vaticano," in *Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana* (Città del Vaticano: Biblioteca apostolica Vaticana, 1939).

¹⁴ Statens historiska museum. *Reliker och relikvarier från svenska kyrkor: tillfällig utställning*. (Stockholm: Het Museum, 1951)

¹⁵ Jean-Marie Guillouët e Dany Sandron, prefácio a *l'Oeuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections*, ed. Danielle Gaborit Chopin e Frédéric Tixier, (Paris: Presses Universitaires de Rennes/ Institut National D'Histoire de L'Art, 2011), 9-10.

Após a morte da investigadora e ainda inacabado o segundo volume do corpus, o projecto seria retomado pelo organismo que viria a ser o *Institut National d'Histoire de l'Art* (INHA) em colaboração com o *Departement des Objects d'Art* do Louvre. Várias bolsas de doutoramento são atribuídas para tratamento da informação documental e fotográfica existente, e o apoio financeiro permite disponibilizar *on-line* a obra *Catalogue International de l'Oeuvre de Limoges. L'époque Romane*, publicada em 1987 por M. M.-Gauthier e Geneviève François.¹⁶

Em resultado desse primeiro grande impulso de investigação, que teve como alvo principal os esmaltes medievais, e do estreito contacto entre investigadores em Paris mas também em Princeton e no MET de Nova Iorque, desenvolvem-se paralelamente estudos de rastreamento e inventário sobre os esmaltes renascentistas, vários deles realizados nos Estados Unidos e em Inglaterra partindo das colecções, hoje públicas, adquiridas em França, sobretudo nas primeiras décadas do século XX.

Um pouco por todo o lado, (na Rússia, na Áustria, na Alemanha, na Suécia, etc.) vão surgindo estudos avulsos e catálogos de colecções de esmaltes.

Esta dinâmica está associada ao desenvolvimento tecnológico, relativamente recente, no estudo da composição do vidro e sua aplicação a esta área de investigação, nomeadamente no *Instituto de Química da Universidade Técnica de Berlim*, com Stefan Röhrs, e no *Centre de Recherche de Restauration des Musées de France* (CRRMF), com Isabelle Biron. A análise de um grande volume de objectos tem permitido a construção de um banco de dados que, por sua vez, tem proporcionado avanços muito relevantes no conhecimento de matérias e técnicas de produção e, conseqüentemente, nos estudos de datação e autenticidade de muitas peças.

Paralelamente o avanço científico nestes domínios, cruzado com os estudos comparativos de âmbito cada vez mais alargado, tem constituído enorme mais-valia na identificação de reproduções e falsos, uma questão que se tornou candente nas duas últimas décadas.

1.2. O CASO PORTUGUÊS

Em Portugal, algumas das peças medievais em esmalte mais qualificadas e íntegras que hoje se conhecem eram provavelmente já conhecidas do público oitocentista, embora se mantivessem no âmbito local das sés e igrejas a que pertenciam. Salvo raras excepções, nenhuma delas parece ter suscitado a curiosidade dos eruditos, portugueses ou estrangeiros, pelo menos em medida suficiente para dar lugar a qualquer escrito sobre o assunto ao longo do século XIX.

Não obstante, no final do século, aquando da *Grande Exposição de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, o número de espécies em esmalte que mereceram o interesse dos comissionados encarregues de seleccionar o vasto conjunto a apresentar em Portugal, revela a generalização entre o público coleccionista português do gosto e apetência por peças deste tipo. As maiores colecções particulares (Palmela, Daupias e Allen) tinham esmaltes, bem como a maioria dos tesouros catedralícios e grandes instituições monásticas (ou o que destas restava integrado no património do Estado).

A *Exposição de Arte Ornamental* é pois o momento de revelação pública de grande parte das peças de esmalte existentes em Portugal, pelo menos o primeiro em que saem do âmbito local a que estavam limitadas e ganham visibilidade nacional.¹⁷

¹⁶ O segundo tomo da obra – Marie Madeleine Gauthier *et al.*, *Corpus des émaux méridionaux: L'apogée 1190-1215* (Paris: Comité des travaux historiques et scientifiques – CTHS, 2011) – foi lançado no Louvre em 2011, divulgando um levantamento de 860 peças distribuídas pelo mundo inteiro.

¹⁷ Embora a exposição tenha primeiramente (em 1881) sido apresentada no Museu de South Kensington, os seus objectivos focavam-se na produção local de cada país (Portugal e Espanha). Na exposição em Londres, J.C. Robinson pretendia dar corpo ao levantamento que vinha fazendo na Península desde 1862, e que pretendia ser a primeira abordagem sistemática e metódica às artes decorativas e industriais desses dois países. A exposição apresentada em Lisboa em 1882, com diferentes propósitos, é muito mais abrangente (foram apresentados em Londres menos de 400 objectos, em Lisboa mais de 4000) e traz a público muitas

O processo aparentemente legitima-as, confere-lhes valor e reforça-lhes o estatuto de “obra de arte”.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, Gabriel Pereira, Luís Chaves, Joaquim de Vasconcelos e Aarão de Lacerda inauguram os escritos sobre esmaltes em Portugal:

1. Gabriel Pereira escreveu sobre os esmaltes renascentistas da casa Palmela em 1904;¹⁸
2. Luís Chaves, de modo quase casual, em 1913, sobre uma capa de evangeliário comprada para o Museu Etnológico;¹⁹
3. Joaquim de Vasconcelos, em 1914-15, sobre a série de esmaltes renascentistas de Santa Cruz de Coimbra, integrando um capítulo da sua *História da Arte Religiosa em Portugal*;²⁰
4. Aarão de Lacerda em 1919 sobre a croça de báculo da Ermida de Paiva, integrado no estudo que faz sobre esse monumento;²¹
5. Uma breve apresentação das duas arquetas do Tesouro da Sé de Viseu é em 1921 publicada no roteiro do Museu Grão Vasco, da autoria de Almeida Moreira.²²
6. Na década seguinte, em 1935, num estudo sobre mobiliário português,²³ Alfredo Guimarães dedica pouco mais de quatro páginas a um levantamento dos esmaltes existentes em Guimarães e, pela primeira vez, aos itens de esmalte referenciados na documentação medieval, embora limite o estudo à documentação vimaranense.
7. Nesse mesmo ano é publicada em Lisboa a única monografia sobre esmaltes artísticos e industriais alguma vez produzida em Portugal.²⁴
8. Nas décadas seguintes surgem alguns estudos avulsos dedicados às peças quinhentistas integradas nas colecções públicas (o tríptico de Cenáculo no Museu de Évora, a série da Paixão de Cristo segundo Dürer, de Santa Cruz de Coimbra, no Museu Soares dos Reis) ou em obras cujo tema central é a ourivesaria, obtendo nesse contexto escasso protagonismo, sobretudo no que se refere aos esmaltes medievais.
9. Ao longo da década de 80 do século XX, os estudos de Avelino Jesus da Costa sobre a documentação das Sés de Braga e de Coimbra reconhecem a singularidade deste tipo de objectos no contexto da documentação estudada.

Já no final do século XX, gozando de uma conjuntura política e económica específica, realizam-se três exposições e respectivos catálogos, que contribuíram de modo muito relevante para o estudo e divulgação dos esmaltes em Portugal e no estrangeiro:

1. O festival cultural *Europália*, que em 1991 teve Portugal como tema, apresentou várias exposições em diferentes lugares, em algumas das quais foram exibidas peças de esmalte medievais de colecções portuguesas.
2. *Nos confins da Idade Média*, exposição apresentada entre 1992 e 1993 no Porto e em Gand, promovida pelo então recém-criado Instituto

dezenas de peças às quais se reconhece interesse e valor independentemente do local de produção. É nessa perspectiva que a série de Santa Cruz e o tríptico de Évora, entre muitas outras peças, são aí apresentadas.

¹⁸ Gabriel Pereira, *Os Esmaltes da Casa Palmela* (Lisboa: Oficina Typográfica, 1904).

¹⁹ Luís Chaves, “Arqueologia medieval. Chapa de metal com figuras e esmaltes,” *O Archeólogo Português* 20, n.º 1-12 (Jan.-Dez. 1915): 155-160.

²⁰ Joaquim de Vasconcelos, *Arte Religiosa em Portugal* (Porto: Emílio Biel e C^a Editores, 1914-1915).

²¹ Aarão de Lacerda, *O Templo das Siglas: a igreja da ermida do Paiva* (Porto: Aarão de Lacerda, 1919).

²² Francisco de Almeida Moreira, *Museu Regional de Grão Vasco: Viseu. Catálogo e Guia sumário* (Porto: Francisco de Almeida Moreira, 1921).

²³ Alfredo Guimarães, *Mobiliário Artístico Português (Elementos para a sua História)* ([Guimarães]: Edições Pátria, 1935).

²⁴ Artur Lobo de Ávila, *Esmaltes Artísticos e Industriais* (Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1935).

Português de Museus, onde se mostraram também praticamente todas as peças medievais então conhecidas e se publicaram estudos de catalogação para todas elas.

3. A exposição *Cristo Fonte de Esperança, Exposição do Grande Jubileu do Ano 2000*, promovida pela Conferência Episcopal Portuguesa/Diocese do Porto em que de novo algumas peças medievais mereceram atenção.
4. A exposição *De Limoges a Silos*, promovida pela *Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior* e apresentada em Madrid, Bruxelas e Silos entre 2001 e 2002, integrou duas das mais emblemáticas peças de esmalte em colecções portuguesas, as duas arquetas relicário da Sé de Viseu.²⁵

Entretanto, a campanha de produção de inventários iniciada pela Secretaria de Estado da Cultura em 1991 foi tendo, no que às colecções museológicas se refere, um papel importante na divulgação dos esmaltes medievais, ao proporcionar a publicação de catálogos de recenseamento sistemático das colecções de ourivesaria e metais, criando pela primeira vez a noção de que está por fazer um estudo mais aprofundado que o número e variedade de espécies existentes em Portugal bem justifica.

Ainda assim, as várias abordagens feitas no contexto das exposições e publicações acima referidas, tratam a temática da produção e recepção dos esmaltes de modo marginal ou acessório. Dessa forma, embora constituam contributos muito válidos para o estudo e divulgação desta categoria de objectos, não são, nem pretendiam ser, o estudo sistemático de comparação e referenciação de peças que deve permitir o posicionamento do caso português num quadro europeu de ligações de vária ordem, onde se inscrevem meios de difusão do gosto, de circulação de artífices, modelos e práticas de encomenda e de relação com os centros produtores de maior proximidade, e a consequente inserção num *corpus* de informação internacional que ao longo do tempo sistematicamente o ignorou.

2. DOCUMENTOS E OBJECTOS

2.1 A DIFUSÃO

Como já se referiu, a produção de objectos em metal decorados com esmalte, estabelecida em Limoges, em Silos e noutros centros do Sudoeste da França e Norte da Península Ibérica, difundiu-se, como nenhuma outra produção artística, por toda a Europa.

O auge do fenómeno de difusão dos esmaltes dos *ateliers* limusinos e peninsulares ocorre entre a segunda metade do século XII e o século XIII, facto a que não é alheia a adopção do cobre como suporte para aplicação do esmalte e, por outro lado, a directriz do Concílio de Latrão de 1215, que estabeleceu as alfaias produzidas em esmalte como aptas para a recepção das partículas sagradas. Mas prosseguiu, reformulando-se, ao longo do século XIV, com o desenvolvimento no final da centúria anterior da técnica de aplicação de esmalte translúcido sobre os metais preciosos, trabalhados em *basse taille*.

O fenómeno de difusão no caso português, cujo estudo está ainda em curso, presume-se resultante sobretudo de dinâmicas de circulação de bens sumptuários e de artífices nas rotas de peregrinação de Santiago e de São Martinho de Tours. Mas, a

²⁵ Esta apresentação terá sido determinante na divulgação destas duas peças, que desde então foram incluídas no repertório de bibliografia sobre esmaltes publicada pela investigadora galega Josepha Gallego Lorenzo: Josepha Gallego Lorenzo, *Recurso de información para el estudio de los esmaltes champlévé en España* (Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2005).

A mesma autora redigiria as fichas destas duas peças publicadas no volume do *corpus* dos esmaltes meridionais publicado em 2011: Marie Madeleine Gauthier *et al.*, *Corpus des émaux méridionaux: L'apogée 1190-1215* (Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2011).

presença desde muito cedo de comunidades francas em território nacional, as proffucas redes de relações estabelecidas entre os membros das ordens religiosas por toda a Europa, a itinerância de altos dignitários da Igreja, a permanência no país de bispos francos à frente das dioceses e a circulação de artífices ambulantes ou contratados para empreitadas concretas, para além da proximidade e das relações estreitas na dependência do Priorado de Celanova (Ourense), onde em 1188 se executava o frontal de altar de D. Alfonso, são factores que terão também contribuído de modo decisivo para a circulação deste tipo de objectos e para a divulgação das preferências iconográficas e estéticas que dominavam a sua produção.

Portugal acolheu precocemente um número considerável de objectos deste tipo. O número de peças e fragmentos de peças que subsistiu até aos nossos dias e a abundância de referências na documentação medieval comprovam-no à exaustão.

Objectos e documentação definem-se como as duas grandes frentes de pesquisa do presente estudo.

Para a documentação optámos por constituir uma amostra aberta que partisse maioritariamente de documentação já publicada, uma vez que nas últimas décadas tem sido dado à estampa um volume de documentos de natureza inventarial, designadamente dos tesouros das Sés Catedrais, organismos religiosos, Misericórdias, Ordens Militares, bem como testamentos e documentação afim, por si só mais que suficiente para constituição de uma amostra qualificada, em número e em género, da realidade portuguesa para o domínio em estudo.

Para este capítulo do estudo foi considerado o período compreendido entre a segunda metade do século XII e o final do século XIV, entendidas estas como datas extremas de provável produção dos objectos referenciados e não como datas da documentação em estudo, a qual, pela sua natureza, não pode ser fixada de modo rígido. A amostra constituiu-se até ao momento com os seguintes documentos:

- a) Inventários da Colegiada de Guimarães de 1286, 1302, reinado de D. Afonso V e 1459;²⁶
- b) Inventários do Tesouro e Biblioteca da Sé de Coimbra de 1393, 1492 e 1517 e *Livro das Calendas da Sé de Coimbra*, de 1062-1445;²⁷
- c) Inventários para recolha da prata das igrejas durante o reinado de D. Afonso V;²⁸
- d) Inventários do Tesouro e Biblioteca da Sé de Braga de 1589 e de 1645;²⁹
- e) Inventários do Tesouro da Sé de Viseu de 1188 e de 1331;³⁰
- f) Testamentos eclesiásticos;³¹

²⁶ Eduardo de Almeida, "Os Cónegos da Oliveira," *Revista de Guimarães* 36, n.º 1-2 (1926): 41-45; 36, n.º 4 (1926): 165-173.

²⁷ *Inventário da Biblioteca e do Tesouro da Universidade de Coimbra*, extraído do *Livro das Calendas 1062-1445*; 1393, Janeiro, 26 e 31, *Coimbra – Inventário da Biblioteca e tesouro da Sé de Coimbra*. Torre do Tombo (TT), *Sé de Coimbra*, 2.ª incorp., m. 100, n.º 4832-a, publicado em Avelino de Jesus da Costa, "A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI," Sep. do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* XXXVIII (1983).

²⁸ José Marques, "O Príncipe D. João (II) e a recolha das pratas das igrejas para custear a guerra com Castela," in *Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua Época* (Porto: Universidade do Porto/ Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1989): 201-219.

²⁹ Avelino de Jesus da Costa, "A biblioteca e o tesouro da Sé de Braga nos séculos XV a XVIII," *Theologica* 18 n.º1-2 (1983): 107-260; 18 n.º3-4 (1983): 479-680.

³⁰ TT, *Sé de Viseu*, m. 5, doc. 7 *Inventário do Tesouro da Sé de Viseu 1188* [E. 1226] Outubro, 3, Viseu, publicado em Saúl António Gomes, "Livros e alfaias litúrgicas do tesouro da Sé de Viseu em 1188," *Humanitas* 54 (2002): 269-281; 1331, Abril, 11, Viseu, na Sé. *Inventário dos bens da Sé de Viseu, existentes aquando da morte do bispo D. Gonçalo, realizado por ordem de D. Miguel Vivas Bispo eleito de Viseu*. Arquivo Distrital de Viseu *Pergaminhos*, m. 28, n.º 93 publicado em Ana Paula Figueira Santos e Anísio Miguel de Sousa Saraiva, "Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331," *Revista Portuguesa de História* XXXII (1997-1998): 96-146.

³¹ José Marques, "O Testamento de D. Fernando da Guerra," Sep. de *Bracara Augusta* 33 fasc.75-76 (87-88) (1979); Idem, "O Testamento de D. Lourenço Vicente e as suas capelas na Sé de Braga e na Lourinhã," Sep. de *Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 Anos da Dedicção da Catedral* (1993): 185-239; Maria do Rosário Morujão, *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2010).

-g) Testamentos áulicos.³²

A análise desta documentação, processo ainda em curso, permitiu-nos até à data identificar um conjunto de obras em esmalte, frequentemente referidas como de origem limusina, desde muito cedo (considerando o período áureo de difusão que acima referimos) adquiridas por prelados e instituições em Portugal.

2.2 O ESMALTE “CHAMPLEVÉ” NA DOCUMENTAÇÃO PORTUGUESA

A mais remota dessas referências encontramos-la no testamento de D. Fernando Martins, bispo do Porto (1176-1185),³³ documento não datado, mas anterior a 1185, no qual o prelado faz doação à Sé de “dua paria candelaborum de Alimoges [...]”.

Mas num inventário da Sé de Viseu, iniciado apenas três anos mais tarde, registam-se nada mais nada menos que onze itens de esmalte a saber;³⁴ duas arcas (Et. ij arcas de esmaldo), três cruces (Et. j. cruz de prata e iij. de esmaldo) e seis “candeleiros” ou candelabros (?) (Et. ij. candeleiros de prata. Et. iij. de esmaldo. Et. ij. ditagus de esmaldo).

Estranhamente, quando, em 1331, D. Miguel Vivas ocupa o cargo de Bispo de Viseu e manda proceder ao inventário do património da instituição, aparentemente já nada resta dessas alfaias, sendo apenas registada “Item hua crux pequena da Limogees nom de prata com seu crocifiço”. O facto surpreende pelo número elevado de objectos anteriormente registado e pela durabilidade que hoje se sabe caracterizar esta produção, mas também pelo facto de se conhecerem hoje no Tesouro da Sé de Viseu as duas arquetas de esmalte que poderíamos presumir serem as mencionadas no inventário de 1188 a que acima aludimos. Porque as terá omitido o inventário de 1331?

Ainda em 1190, no *Livro das Calendas da Sé de Coimbra* registam-se os legados à Sé, por D. Martinho Gonçalves, bispo de Coimbra (1183-1190),³⁵ de um “baculum de Elemoginis” e, já em 1209, por D. Rodrigo, de “tria parva castiçalia de Alimogenes”.³⁶ Neste mesmo documento registara-se o legado, em 1205, de um cibório ornado com cruz de esmalte.

No mais antigo inventário conhecido da Colegiada de Guimarães, datado de 1286, podemos também encontrar referência a quatro castiçais e uma arca para relíquias de Limoges: “Item IIII^{or} castiçales de alimoges. (...) Item una arca de alimoges parua cum reliquiis”.³⁷

A ausência de um inventário geral dos bens da Sé anterior a 1393, para além daquele que pode extrair-se do obituário acima mencionado, dificulta a tarefa de datação de duas peças que se destacam, pelo que até agora pudemos averiguar, pela sua raridade entre o mobiliário litúrgico da época em Portugal. Trata-se de um sobrefrontal “[...] de Elimosiis que seem na capella de Sam Giraldo, que tem sete ymagees e falece-lhy pedras que já teve”,³⁸ a única peça desta tipologia (sobrefrontal) a que até agora pudemos encontrar referência e que aparentemente se encontrava à data do inventário já em mau estado de conservação, pelo que se presume que seria já antiga. Ainda um outro frontal, o frontal mor, é objecto de descrição no mesmo inventário, aliás particularmente detalhada, atendendo ao mau estado de conservação e às inúmeras perdas que apresenta à data do inventário. A raridade de tal descrição justifica, parece-nos, a sua transcrição:

“[...] no dicto frontal está hua fegura da Trindade com seu campo e mingava-lhy hua pedra na cruz da par da cabeça. E tem quatro esmaltes no dicto canpo, dous deles

³² Antonio Caetano de Sousa, *Provas da Historia Genealógica da Casa Real Portuguesa*. Nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado (Coimbra: Atlântida, Livraria Editora, 1948).

³³ Arquivo Distrital do Porto, *Censal do Cabido da Sé do Porto*, liv. 1656, fls. 102-103, publicado em *Testamenta Ecclesiae Portugaliae: 1071-1325*, 523-528.

³⁴ Gomes, “Livros e alfaias litúrgicas”, 281; Lúcia Maria Cardoso Rosas, “A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão,” in *No tempo de D. Afonso Henriques. Colóquio. 22-23 Junho 2010* (Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2010).

³⁵ Costa, “A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra,” 67.

³⁶ *Ibid.*, 75.

³⁷ Almeida, “Os Cónegos da Oliveira,” 42.

³⁸ Costa, “A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra,” 133.

com os sinaes do bispo Dom Reymundo. E os outros dous com sinaes de Dom André Annes, chantre que foy da dicta See. E a cercadura do canpo da dicta Trindade hé cuberta de folhetaria dourada. Estam em ella doze pedras boas e outros tantos esmaltes. E em na dicta cercadura mingua hua folha. Item, no dicto campo, em cima da dicta Trindade, está hua fegura d'aguia e outra dhuum ango e em fundo outra fegura dhuum touro e outra fegura dhuum liom. E som todos dourados com seus rotillos nas mãaos, dos quaaes rotillos mingua à aguia e ao leam, contra os pees, senhos pequenos [pedaços]. E o dicto frontal hé cercado de lavor de folhetaria dourada e de seus esmaltes, que som dez seiis. Item, nas bordas da meatade do dicto frontal que atravessam ao longo e ao través e som dez esmaltes e catorze pedras. E do al todo acabado e coberto que nom parecia em el pao nem huum. Mingua hua folheta redonda que esta em cima do capitel da cabeça da segunda ymagem, que está contra cima da parte donde se diz o Avangelho. Item, há maiis no dicto frontal as feguras de doze apostollos com seus regaços todos dourados e mingua-lhis nove mãaos [...]

Não temos até à data conhecimento da existência de nenhum outro frontal de ou com esmaltes em Portugal, existente de facto ou sequer referenciado em documentação, pelo que se torna até difícil imaginar a configuração desta peça. Os frontais são aliás uma das tipologias mais raras, mesmo noutros países da Europa, sendo a maioria dos escassos sobreviventes não mais do que conjuntos de fragmentos dispersos por vários museus e colecções, que a custo museus e investigadores vão tentando reconstituir. É disto exemplo paradigmático o frontal da catedral de Orense, que se presume ter sido encomendado pelo bispo D. Alfonso, por volta de 1188. Desmontado talvez ainda no século XVI e posteriormente desmembrado, tem nos últimos anos sido objecto de esforços vários de reconstituição.³⁹

O frontal mor de Coimbra seria obra anterior a 1324⁴⁰ e apresentava (ainda mais que o sobre frontal da capela de São Geraldo) múltiplos sinais de degradação, evidenciando que se tratava de peça bastante antiga à data em que é feita a descrição.

Uma outra referência neste documento levanta questões várias que o presente estudo pretende futuramente vir a ter em apreço: “VI castiçaes de latam pequenos, que seem no tesouro e teem senas cupas por pees e senhos esteos pequenos aloados (?) em que poem os círios. E som à maneira d'Aliimosiis”,⁴¹

O que pretenderia o inventariante descrever com a expressão “à maneira de Limoges”? A morfologia do objecto ou a sua decoração? O termo reflectiria alguma dúvida relativamente à origem de produção dos castiçais ou simplesmente o uso de uma nomenclatura que era do domínio comum para descrever um objecto de outra origem mas com afinidades formais ou técnicas com os de Limoges?

Em que medida terá a produção nacional de alfaias litúrgicas em metal usado os modelos limusinos tão particulares, produzindo “à maneira de Limoges” satisfazendo uma procura que se adivinha abundante? Quando e em que medida a designação “de Limoges” se terá tornado genérica e sido usada para referir todo o objecto esmaltado com determinadas características independentemente da sua origem de produção?

2.3 O ESMALTE “BASSE TAILLE” NA DOCUMENTAÇÃO PORTUGUESA

O inventário da Sé de Coimbra de 1393, bem como a documentação da mesma Sé e da Sé de Braga, que releva da chamada “recolha da prata” levada a cabo durante o reinado de D. Afonso V, revela referências a peças decoradas com elementos em esmalte. Embora com algum risco, podemos admitir que se trataria de esmaltes translúcidos sobre prata esculpida em *basse-taille*, ou seja, não de peças em cobre totalmente

³⁹ Danielle Gaborit-Chopin e Frederic Tixier, *l'Oeuvre de Limoges et sa diffusion. Trésors, objets, collections* (Paris: Presses Universitaires de Rennes, Institut National D'Histoire de L'Art, 2011), 76; Marie Madeleine Gauthier et al., *Corpus des émaux méridionaux: L'apogée 1190-1215* (Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2011), 130-135.

⁴⁰ Uma vez que tinha apostas as armas do bispo D. Raimundo, cuja data de morte o *Livro das Calendas* acima referido indica ser 1324. Costa, “A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra,” 75.

⁴¹ *Ibid.*, 134

esfaltadas (como o eram grande parte das produzidas em esmalte *champlevé* oriundas de Limoges ou de *ateliers* do Norte da Península Ibérica), mas sim de objectos, geralmente em prata, com aplicações em esmalte, provenientes presumivelmente de *ateliers* parisienses, catalães ou aragoneses, mas também venezianos e sienenses. Tais referências e o número e natureza das peças desse tipo que lograram subsistir até aos nossos dias testemunham da sua ampla recepção em Portugal. O universo documental bem como de peças ainda existentes abre-se aqui exponencialmente, alargando à esfera civil, áulica sobretudo, e diversificando tipologias (formais e funcionais), técnicas de fabrico, clientela e centros de produção.

Por se tratar de uma enorme “bolsa” de informação cujo tratamento temos ainda em fase incipiente, mencionaremos aqui apenas a título exemplificativo algumas das muitas referências a peças deste tipo que se fazem no inventário de 1393 da Sé de Coimbra e no inventário do século XV (período de D. Afonso V para recolha da prata) da Colegiada de Guimarães.

No final do século XIV, onze dos cinquenta itens que constituem o “titollo da plata e ouro da dicta egreja da See” têm esmaltes aplicados, muitos dos quais podemos presumir datarem da centúria anterior. A esse número somam-se ainda o frontal mor e o sobre frontal a que acima nos referimos:

- “item. Outra cruz grande de plata branca, dourada per partes, em que avia huum crucifixo e da outra parte a imagem da Trindade em [que] avia oyto esmaltes em na cruz e hua pedra verde e o pee da cruz todo esfaltado em claustra e imagees de homeens e molheres”.⁴²

- “Item. Outro calez antigo feito à maneyra de vasso e tem no vasso de cima quatro esmaltes e quatro no fundo, todo dourado”.⁴³

- “Item. Dous castiças de plata grandes dourados, e teem em cima arredor folhetaria enlevada com senhos vasos em cima e três pees e vinte e huum esmaltes cada huum anielados”.⁴⁴

No inventário do tesouro da Colegiada de Guimarães são sobretudo cálices as sete peças com esmalte (nas quais não estaria ainda incluído o famoso cálice de S. Torcato, cuja incorporação no tesouro se faria em 1476). Neste inventário, como no da Sé de Coimbra, verifica-se que os esmaltes são sistematicamente designados pelo número e localização no corpo da peça, evidenciando a diferente tipologia formal: “[...] seis esmaltes no pee e seis na maçaa e huu na patena [...]”, ou “cõ três esmaltes darmas e três rrosetas no pee e seis esmaltes na maçaa cõ sua patena esfaltada com a trindade [...]”.⁴⁵

São ainda referidas duas cruces com aplicações em esmalte, uma delas dita “chaa com treze esmaltes de prata e huu cruçeffixo nomeo [...]” a outra “de pedra cristal pequena q tem huu esmalte e huu cruçifixo”⁴⁶ (não estando ainda presente a cruz oferecida por D. João das Regras à Colegiada), e um coral “[...] com seu pee de prata dourado com quatro esmaltes no pee, e huu esmalte de prata cõ huua imaiem de santa maria e sseu ffylho, he em fondo huua ave e em çima huua cruz com Joane e maria [...]”.

Deduzindo como seriam essas peças pela aparência das que hoje conhecemos, estes elementos de esmalte concentrariam em si toda a componente narrativa, simbólica ou heráldica daquilo em que eram aplicados. Além disso, tinham grande potencial plástico, permitindo colorir e enriquecer alfaias de metal (latão, prata e ouro), mas também paramentaria de toda a espécie, a par com as pedras preciosas, o coral ou as pérolas aljofradas.

O uso do esmalte para aposição de escudos de armas seria muito frequente, conforme atestam a documentação e várias das peças que compõe o tesouro da Colegiada da Senhora da Oliveira de Guimarães ou o tesouro da Rainha Santa em Coimbra. A

⁴² Ibid., 83

⁴³ Ibid., 87.

⁴⁴ Ibid., 122.

⁴⁵ Almeida, “Os Cónegos da Oliveira,” 164-165.

⁴⁶ Ibid., 166 e 167.

análise destes escudos poderá ser um elemento chave para o conhecimento de oficinas e centros de fabrico.

É importante salientar que as duas frentes de trabalho – documentação e objectos – que nos propomos analisar constituem, salvo raras excepções, universos completamente distintos, isto é, a grande maioria dos objectos referidos na documentação já não existe, ou pelo menos não se encontra no lugar a que os documentos os associam, e boa parte dos objectos que hoje existem nos tesouros das catedrais ou nas colecções públicas e privadas não está documentada ou não é relacionável com a amostra documental que elegemos.

O processo de sinalização de objectos para o presente estudo começou por ser feito principalmente nas colecções dos museus da administração central e local, mas foi-se depois alastrando naturalmente às colecções da Igreja, das misericórdias e inclusivamente a colecções privadas, acabando por alargar de modo considerável a amostra de que inicialmente supúnhamos dispor, do ponto de vista quantitativo e qualitativo.

A produção de objectos em esmalte na Época Medieval serviu fundamentalmente uma clientela religiosa e áulica e materializa-se sobretudo em objectos de função litúrgica e ritual (as excepções serão, por exemplo, as placas funerárias como a de Godofredo o Plantageneta e elementos de adorno de telizes e arreios). As tipologias de objectos são pois limitadas a esse universo, apesar de tudo muito diversificado.

No caso dos objectos em esmalte *champlevé*, do final do século XII e do século XIII, as tipologias das quais foi possível reunir objectos nos dois *corpora* dos esmaltes medievais até agora constituídos⁴⁷ são as seguintes: arquetas relicário, cruzes, crucifixos, candelabros e castiçais, croças de báculo, capas de evangeliário, pombas eucarísticas, cibórios, navetas, caixas de ambulans, frontais de altar, retábulos e altares portáteis, placas funerárias, ornatos para telizes e arreios.

Destas, encontramos referenciadas na documentação portuguesa os candelabros e castiçais, as cruzes, as croças de báculo, as arcas para relíquias, o sobre frontal e eventualmente um frontal de altar.

Entre os objectos que até à data localizámos não se encontra um único candelabro, tão pouco há já rasto dos frontais da Sé de Coimbra ou de quaisquer outras arcas de relíquias para além das duas do tesouro da Sé de Viseu e de uma existente na colecção da Fundação Casa de Bragança.

As peças cujo levantamento aqui relatamos estão ainda em estudo, tendo algumas delas sido objecto de pequenos estudos recentes integrados em catálogos de exposições.

As peças mais numerosas são figuras de aplique que terão pertencido a cruzes hoje desaparecidas, uma proveniente da colecção da rainha D. Amélia e provavelmente de entrada relativamente recente em Portugal, tendo presumivelmente pertencido ao conde de Paris.⁴⁸ Uma outra actualmente integrada no tesouro da Sé de Viseu em resultado de uma oferta de um particular já no século XX (**fig. 1**). Uma cruz e a respectiva imagem, duas peças com a particularidade de apresentarem marcas (das peças até agora identificadas só uma outra apresenta marca), hoje pertencente ao Museu Nacional de Arqueologia, de proveniência desconhecida.

Uma cruz de aplicação, igualmente com o respectivo crucifixo, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do legado Barros e Sá e integrada no acervo em 1981 (**fig. 2**).

Uma cruz com o respectivo crucifixo ainda do Museu de Arte Antiga e proveniente do Legado Barros e Sá.

Uma cruz com o respectivo crucifixo e figuras aplicadas integrada no tesouro da Sé de Braga, de proveniência desconhecida (**fig. 3**).

Uma cruz (ou talvez apenas o crucifixo que lhe está aplicado) oferecida por um particular em 1926 à Sociedade Martins Sarmento (**fig. 4**).

⁴⁷ Gauthier, *Émaux méridionaux*. Idem, *Corpus des émaux méridionaux*.

⁴⁸ *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Colecção de Metais - Cruzes Processionais - Séculos XII-XVI* (Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, Inventário do Património Cultural), 53.

Uma figura de aplicação na extremidade de uma cruz, encontrada em escavação arqueológica no lugar de Monte Padrão, Santo Tirso, hoje no Museu de Abade Pedrosa (**fig. 5**).

Uma croça de báculo, hoje no Museu de Arte Antiga, proveniente da Ermida de Castro Daire.

Duas arquetas relicário integradas no tesouro da Sé de Viseu (**fig. 6 e 7**). Estas arquetas são porventura, das peças existentes em Portugal, as com maior fortuna crítica e as mais divulgadas em bibliografia e exposições no estrangeiro. Seriam em princípio cofres relicários, embora estejam hoje vazias e não haja qualquer informação sobre que relíquias possam ter contido.

As duas peças apresentam diferenças do ponto de vista técnico e mesmo de concepção, tendo já sido colocada a hipótese de uma delas ser de produção peninsular e a outra de Limoges.⁴⁹ Conhecendo outros casos, entre as mais de duzentas arquetas suas congéneres até hoje inventariadas pela Europa, podemos presumir que tenham sido adquiridas para albergar alguma remessa de relíquias especialmente importante.

A época em que terão sido fabricadas e a data do inventário em que são registadas duas arcas de esmalte na Sé, entre outros objectos em esmalte, correspondem a um período de "dotação orçamental" estratégica da instituição por D. Afonso Henriques.⁵⁰

Um outro cofre relicário de maiores dimensões, já referido acima, de datação presumivelmente mais tardia (século XIV?) e de difícil filiação, existe nas colecções da Fundação da Casa de Bragança. Já pertencia a D. Luís quando em 1867 o fez fotografar⁵¹, e terá provavelmente sido adquirido no século XIX.

Uma parte central de uma capa de evangeliário, encontrada em escavações arqueológicas em S. Sebastião do Freixo, na região de Leiria, em 1912, e hoje integrada no acervo do Museu Nacional de Arqueologia, foi, aquando da descoberta, entendida como uma peça completa, que certamente não é, e datada do século XIII.⁵²

Uma placa que poderá ter pertencido a uma arca ou a outra peça de dimensão média, de proveniência desconhecida, da colecção de D. Frei Manuel do Cenáculo, hoje no Museu de Évora (a segunda peça do presente levantamento que apresenta marca de fabrico)⁵³ e finalmente um segmento de uma placa (talvez de uma arca ou de um frontal) reaproveitado para cobrir a intersecção dos braços de uma cruz de época posterior, pertencente à Igreja Matriz de Águas Vivas, diocese de Bragança/ Miranda.

De produção posterior e oriundas de um diferente centro de fabrico (provavelmente Burgos), são duas cruces do Museu Nacional de Arte Antiga provenientes das colecções reais/Palácio das Necessidades, outras duas provenientes de colecções particulares (uma delas do legado Guerra Junqueiro) e incorporados ao longo do século XX, e ainda uma quinta também do Museu de Arte Antiga proveniente da colecção Teixeira de Aragão, também integrada em época recente.

Quanto às peças com esmaltes *basse-taille*, o número e qualidade das peças que podemos identificar está também longe da diversidade e riqueza que a documentação sugere.⁵⁴

⁴⁹ Cristo Fonte de Esperança. *Exposição do grande Jubileu do Ano 2000* (Porto: Edifício da Alfândega, 2000): 296-297; Lúcia Maria Cardoso Rosas, "A ourivesaria no tempo de D. Afonso Henriques: proposta de uma revisão," in *No tempo de D. Afonso Henriques* (Guimarães: Museu de Alberto Sampaio, 2010).

⁵⁰ Em 1183 D. Afonso Henriques doou ao cabido dos "herdamentos que possuía em Travanca de Bodiosa (c. Viseu), com a condição dos cônegos manterem iluminado o altar de Santa Maria e aplicarem o rendimento remanescente na construção da Sé e na aquisição de livros e ornamentos para os seus altares." Anísio Miguel de Sousa Saraiva, "Viseu – do governo condal ao reinado de D. Afonso Henriques (1096-1185). A renovação de um perfil urbano," *Revista de História da Sociedade e da Cultura* 10, Tomo I (2010): 34.

⁵¹ Hugo Xavier, "O «Museu de Antiguidades» da Ajuda: Numismática e Ourivesaria das Colecções Reais ao Tempo de D. Luís," *Revista de História da Arte* 8 (2011): 78.

⁵² Chaves, "Arqueologia Medieval," 155.

⁵³ Gabriel Pereira, *Estudos Eboresenses*, vol. II (Évora: Nazareth, 1948), 265.

⁵⁴ Por levantarem todo um outro conjunto de questões diversas das que temos vindo a abordar, excluímos por agora os exemplares em que a aplicação de esmalte se limita ao escudo de armas, como as imagens de Nossa Senhora com o Menino do Museu de Machado de Castro, a de Nossa Senhora da Oliveira do Museu Alberto Sampaio ou o cofre relicário de Luís Vasques da Cunha, do mesmo Museu, entre outras.

Do conjunto de peças deste tipo destacamos três cruces, um cálice, uma patena e uma croça de báculo.

A cruz de jaspe do Museu de Machado de Castro, proveniente do tesouro da Rainha Santa, a cruz no mesmo museu, proveniente do tesouro da Sé de Coimbra (**fig. 8 e 9**), a cruz oferecida por João das Regras à Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (que hoje apresenta as placas de prata já sem esmalte mas que aquando do inventário de 1527 era ainda esmaltada)⁵⁵, o cálice do mesmo museu proveniente do Mosteiro de São Torcato (**fig. 10**), a patena que hoje lhe está associada, e a croça de báculo do Museu de Machado de Castro, proveniente do Mosteiro de Santa Maria de Semide.

Como acima se referiu, a amostra de documentação está em aberto e a própria análise da documentação já localizada carece ainda de aprofundamento, não estando pois explorada em todo o seu potencial.

O estudo de uma categoria específica de objectos implica, claro, a leitura do seu contexto, o conhecimento dos objectos com que competiam no espaço litúrgico, devocional ou civil em que se integravam, com alguns dos quais terão partilhado vias de chegada, dinâmicas de encomenda, de circulação e de aquisição.

O esforço de conhecimento do percurso dos objectos e o seu enquadramento nesse tecido de relações permitirá também posicionar o caso português no mapa de difusão dos esmaltes medievais, contribuir para o conhecimento do alcance que terão tido os modelos então introduzidos na cultura visual portuguesa e da influência que poderão ter tido na produção local de alfaia em metal.

⁵⁵ Manuela de Alcântara Santos, *Esmaltes - Um olhar sobre algumas peças de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio*. Comunicação apresentada na cerimónia de inauguração do Instituto Gemológico Português, Lisboa, Centro Cultural de Belém a 31-01-2009 (texto policopiado).

Manuela de Alcântara Santos e Nuno Vassallo e Silva, *A colecção de ourivesaria do Museu de Alberto Sampaio* (Lisboa: Museu de Alberto Sampaio, Ministério da Cultura, Instituto Português de Museus, 1998), 60.

Ao contrário do esmalte *champlevé* que, uma vez destruída a camada vítrea, deixa à vista uma superfície de cobre escurecida, irregular e de pobre aparência, o esmalte *basse-taille*, aplicado em camada fina sobre prata, se removida a camada vítrea conserva ainda o trabalho de cinzel na prata em superfícies que permitem polimento, é possível que algumas das peças que hoje conhecemos sem vestígio de esmalte tenham outrora sido ornamentadas com esse material.

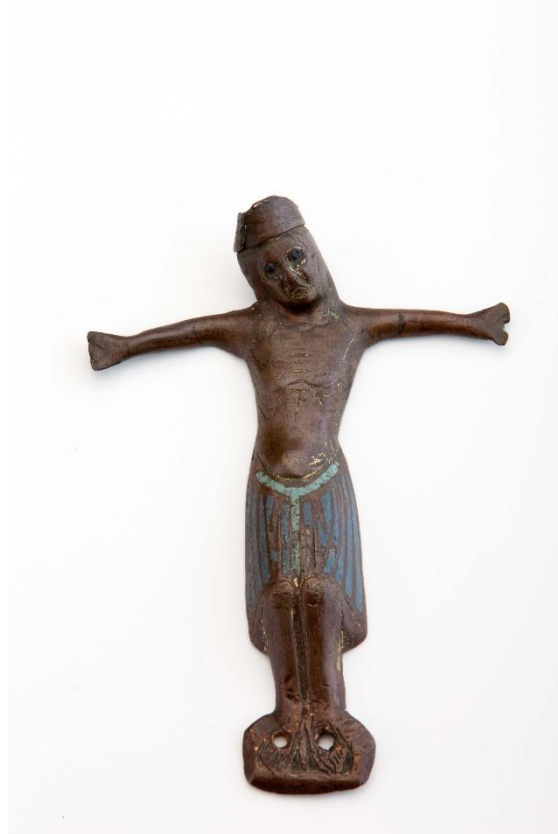


Figura 1 – Crucifixo, sécs. XII-XIII, 12,5 x 9 cm, Tesouro da Sé de Viseu (imagem de José Alfredo, Cortesia do departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu)



Figura 2 – Cruz (de aplicação), séc. XIII, 19,3 x 13,1 cm, Inv. n° 493 Met, Museu Nacional de Arte Antiga (imagem de José Pessoa, © DGPC)

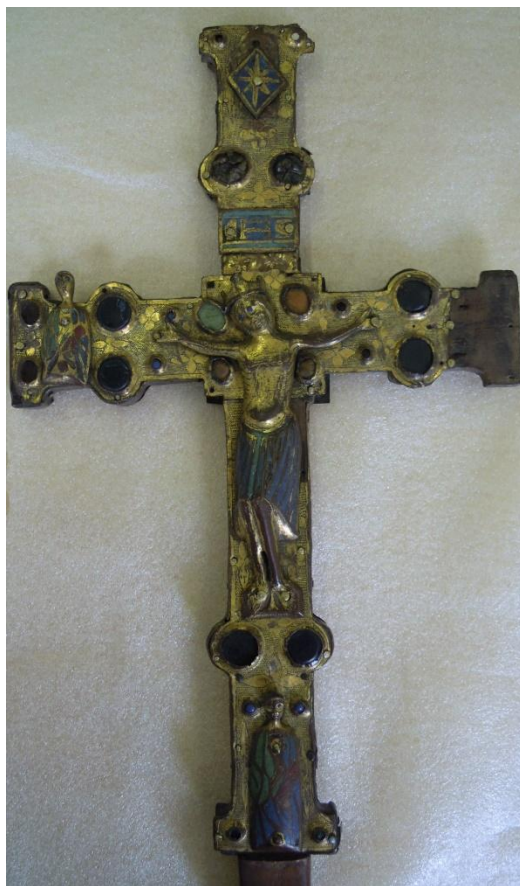


Figura 3 - Cruz processional, final do séc. XII ou início do XIII, Tesouro da Sé de Braga (imagem de Ana Paula Machado)

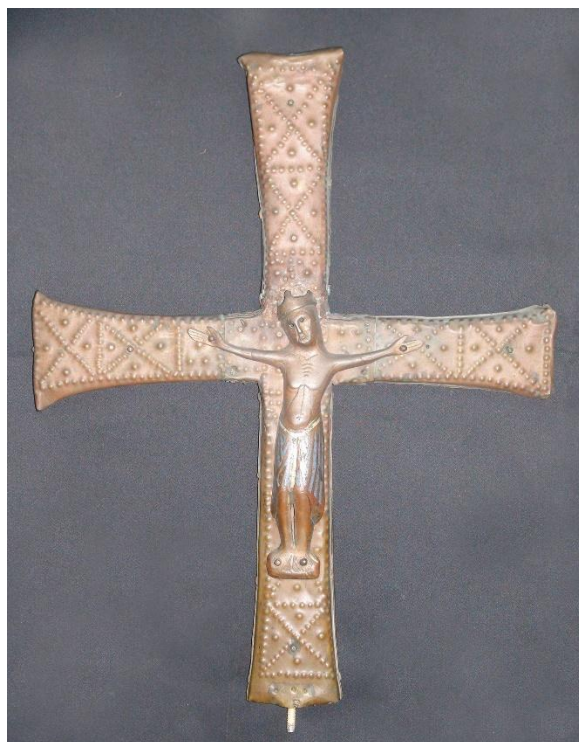


Figura 4 – Crucifixo, final do séc. XII, início do XIII, 34 cm x 27,3 cm, Inv. nº Et-0591, Sociedade Martins Sarmento (© Sociedade Martins Sarmento)



Figura 5 – Aplicação de extremidade do braço de uma cruz, final do séc. XII, início do XIII, 4,5 x 3,4 cm, Museu Municipal Abade de Pedrosa (foto Álvaro Moreira)



Figura 6 – Arqueta-relicário, século XII, último quartel, 21 x 32 x 12 cm, inv. n.º 80 (provisório), Viseu, tesouro da Sé Catedral, Inv. N.º 80 (imagem de José Alfredo, cortesia do departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu)



Figura 7 - Arqueta-relicário, século XII, último quartel, 19 x 22,3 x 9 cm, inv. N^o 81 (provisório), Viseu, tesouro da Sé Catedral, (imagem de José Alfredo, cortesia do departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu)



Figura 8 – Cruz processional, séc. XV, 80 x 69 cm, Inv. MNMC 6078 O 15 (foto Luís Oliveira © DGCP)



Figura 9 - Cruz processional (detalhe), séc. XV, 80 x 69 cm, Inv. MNMC 6078 O 15
(foto José Pessoa © DGCP)



Figura 10 – Cálice, séc. XIV, 22 x 21 cm, Inv. Museu Alberto Sampaio O-38 (imagem de José Pessoa © DGPC)

Esta página foi intencionalmente deixada em branco.