

LA CULTURA SECULAR Y LAS ARTES SuntuARIAS EN PORTUGAL (SIGLOS XII-XIV)

Luis U. Afonso
Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

RESUMEN

En Portugal, escasean las artes suntuarias de la Edad Media y la inmensa mayoría de objetos de arte medieval que han llegado hasta nuestros días se asocian con la esfera religiosa. Sin embargo, hay evidencias que permiten matizar esta realidad y que prueban la difusión de las artes suntuarias y el enraizamiento de la cultura secular en Portugal entre 1100 y 1400. Este estudio comienza con un análisis de un pequeño número de objetos de lujo que representaban héroes tan diversos como Alejandro o el Caballero del Cisne y algunos guerreros del ciclo troyano. A continuación se analizan datos documentales referentes a la producción y al consumo de determinadas categorías de objetos suntuarios inexistentes en las colecciones medievales portuguesas de la actualidad, incluidos frontales y tablas de altar de plata, objetos de marfil y camafeos. En ambos casos, estas obras desaparecidas revelan un mundo artístico bastante diferente del que fue construido por la historiografía del arte basado exclusivamente en las obras conservadas, lo que obliga a repensar muchas de las ideas sobre el arte medieval portugués.

Palabras clave: cultura secular, artes suntuarias, tesoros medievales, Portugal, Caballero del Cisne, frontales y tablas de altar, camafeos

ABSTRACT

Ornamental artworks from the Middle Ages are scarce in Portugal, and the vast majority of medieval artefacts that have survived to this day are religious in nature. However, there is evidence that puts this reality into a new light and reveals the extent to which ornamental arts spread in Portugal between 1100 and 1400 and how deeply rooted secular culture was in the country at that time. This paper begins by analysing a small number of luxury objects representing widely differing heroes such as Alexander the Great, the Knight of the Swan and the warriors of the Trojan Cycle. Analysis is then made of documentary information relating to the production and use of certain types of ornamental objects that are not found in today's medieval Portuguese collections, namely silver altarpieces and tables, ivory objects and cameos. In both cases, these lost works reveal an artistic world that differs greatly to the one constructed by art history, a world based merely on surviving works, prompting us to revise many of the ideas formulated with regard to medieval Portuguese art.

Keywords: secular culture, ornamental arts, medieval treasures, Portugal, the Knight of the Swan, altarpieces and tables, cameos

1. Introducción

Un poco como sucede por toda Europa, también en Portugal el mundo medieval tiene una fuerte presencia en los discursos sobre la identidad nacional¹. En el caso portugués, esta asociación se ha traducido, esencialmente, en la revalorización del pasado cristiano posterior a la fundación del reino, en 1128-43. Por tal motivo, se infravalora la presencia islámica, al

igual que el período que antecede a la independencia de la corona de Castilla y León. En los últimos doscientos años, con particular incidencia durante la dictadura del Estado Novo (1926-1974), la relevancia de este pasado medieval condujo a la recuperación, y reconstrucción, de centenares de monumentos del período románico y gótico, aunque muchos de ellos presentasen escasos elementos originales².

Por ello, el paisaje portugués, en campos y ciudades, se encuentra plagado de murallas, castillos, puentes, torres, iglesias, capillas, monasterios, fuentes y ermitas que atestiguan ese pasado medieval, a un tiempo cristiano e independiente. No sorprende, por tanto, que, a excepción de las miniaturas, el panorama artístico medieval portugués sea, proporcionalmente, más rico en monumentos que en objetos artísticos móviles, siendo tal escasez más notoria en el ámbito de las artes suntuarias.

En los últimos años los investigadores portugueses han analizado, desde un punto de vista crítico, tanto la falta de base arqueológica y documental de muchas de las decisiones tomadas por los restauradores, como la percepción sesgada del mundo medieval que las restauraciones arquitectónicas y ciertas exposiciones conmemorativas han contribuido a crear, desmontando los diferentes programas ideológicos que motivaron dichas intervenciones³. Tales estudios demuestran que no siempre la materialidad de un monumento medieval, o, incluso, de un objeto, significa una mayor fidelidad al pasado. Una evocación literaria, un dibujo de una obra desaparecida, una referencia documental aislada pueden ser tan fidedignas, palpables e inspiradoras, o más, que un monumento con un gran trabajo de (re)construcción en fecha reciente. En ese sentido, considerar que la Historia del Arte solo puede basarse en objetos que hayan llegado a nuestros días puede clasificarse únicamente como falacia de origen positivista. Es cierto que la experiencia estética del investigador es más fácil ante el objeto, pero su ausencia no la imposibilita. Para que esto suceda, obviamente, es tan importante el análisis comparativo de los objetos remanentes, similares a los descritos o enumerados en los textos literarios y en los documentos, como una correcta imaginación reconstructiva que combata la aridez y la irritante concisión de las noticias escritas. Pero por encima de todo, es fundamental que el investigador trabaje por analogía con sus experiencias estéticas anteriores, en concreto, las derivadas del contacto con obras de arte medievales. Si conseguimos liberarnos de la preponderancia otorgada al objeto histórico, en tantas ocasiones más imaginado que real, aun cuando tiene masa, volumen, color y textura, será posible abrir

el espíritu, y la inteligencia a otro tipo de fuentes y documentos. En suma, espero conseguir transmitir al lector una idea del admirable mundo de las artes suntuarias que encierran algunos textos medievales portugueses, principalmente testamentos, inventarios de tesoros y demás relaciones semejantes, destacando hasta qué punto diverge del mundo revelado por las obras de arte del mismo período remanentes en Portugal.

2. La presencia de la cultura secular en el arte medieval portugués

Si en países como España o Italia las obras de arte móviles e inmóviles que llegaron hasta nuestros días atestiguan una gran diversidad de temas, materiales, técnicas y lenguajes, lo cierto es que, en el caso portugués, esa variedad es bastante más limitada y se refugia en el ámbito del arte religioso, especialmente en los objetos litúrgicos y en la imaginería de altar en piedra. Para tener una idea de la amplitud de esta diferencia, basta mencionar que no existe ningún tipo de pintura portuguesa, religiosa o seglar, sobre tabla o sobre pared, realizada antes del 1400, aunque la documentación de la época pruebe que existió⁴. De igual manera, prácticamente no se conservan camafeos u objetos de marfil de esa época, lo cual contrarian, asimismo, las indicaciones documentales y el propio estudio de las fuentes de inspiración de algunas obras conservadas.

Por lo que respecta a la cultura seglar y profana, Portugal no tiene una tradición artística relevante en cuanto al tratamiento de temas y figuras de este tipo, a excepción del periodo del Neoclasicismo y del Romanticismo⁵. Cuanto más se retrocede en el tiempo, más escasas son las obras conservadas con temas seculares, y más dominan, por el contrario, las obras de temática religiosa. Pero, incluso con respecto al período medieval, existen diversas evidencias que permiten matizar esta realidad. En primer lugar, subsisten algunas obras de arte que atestiguan el vigor de este universo, como, por ejemplo, diversos capiteles románicos esculpidos con figuras del ámbito pagano, en concreto sirenas y centauros (en la Catedral de Coímbra, en la Girola de Tomar, etc.), aunque resulte difícil percibir cómo se identificaban e interpretaban

estas figuras en su época. En segundo lugar, existen diversos datos documentales que prueban el arraigo de la cultura secular en Portugal entre finales del siglo XIII y finales del siglo XIV, aunque parte de ella se enmarque dentro de la visión cristiana del mundo⁶. Tales datos mencionan la existencia de objetos suntuarios asociados a los valores culturales de la aristocracia de la época y del propio alto clero. Tratándose de datos cualitativos, referidos a las prácticas sociales de consumo de objetos de lujo, dichas piezas deben considerarse como una mera muestra, un síntoma, de una realidad más enraizada. En la mayor parte de los casos, esas obras eran la manifestación visual de una cultura caballeresca transeuropea bien conocida a través de las novelas de caballerías y los textos de amor cortés, aunque filtrada por la realidad ibérica⁷. En este contexto se enmarcan obras de arte documentadas en tesoros portugueses, en las que se representan héroes ilustres o amantes famosos, particularmente aquellos con mayor relevancia en los ciclos Troyano, Artúrico y Alejandro, como el Caballero del Cisne o el propio Alejandro Magno. Por último, subsisten también algunas obras de arte dentro del contexto religioso, más complejas en cuanto a composición y/o desde un punto de vista discursivo, que hacen latente la influencia de temáticas u obras seculares en su proceso de concepción y ejecución. Se encuentran en esta situación, por ejemplo, obras con indicios de la influencia formal y temática en objetos de tocador, en marfil, o piezas de vajillas de lujo, en su mayor parte fabricados en Francia e Italia⁸.

2.1. *Ut pictura poesis*

Se suele decir que el Arte y la Literatura son disciplinas hermanas y, al menos desde Horacio, se dice que la Pintura es como la Poesía, y viceversa, *ut pictura poesis*. Interesa, por lo tanto, comenzar esta investigación identificando la presencia y los vestigios de la literatura secular en Portugal durante la Edad Media. Surgen desde un primer momento referencias dispersas a héroes del Ciclo Artúrico, o de la Materia de Bretaña, en la poesía de los trovadores gallego-portugueses (las cantigas), especialmente durante el reinado de Dionisio I de Portugal

(1279-1325)⁹. Son también muy importantes los dos fragmentos de una traducción portuguesa del *Merlín* realizada a inicios del s. XIV que han logrado sobrevivir hasta nuestros días. Otra indicación destacable se encuentra en el colofón de un manuscrito del s. XVI de *José de Arimatea*, que confirma que la traducción del mismo se realizó sobre el 1314. Según Ivo de Castro, persisten aún indicios muy fuertes sobre cómo todo el ciclo Post-Vulgata de la materia de Bretaña se tradujo al gallegoportugués a mediados del s. XIII¹⁰. Por último, debemos tener presentes, también, la extensión y el valor simbólico de varios pasajes dedicados a temas y figuras de la Materia de Troya y la Materia de Bretaña que son muy utilizados en las crónicas medievales y en los libros de linajes portugueses¹¹.

Me gustaría subrayar que este último tipo de textos resulta de lecturas e interpretaciones de las principales crónicas ibéricas producidas a finales del siglo XIII, sobre todo la *General Estoria* y la *Primera Crónica General de España*, encargadas por Alfonso X¹². Menciono, a título de ejemplo, que el *Livro de Linhagens* del Conde Pedro Afonso de Barcelos, recopilado sobre el 1340 y revisado en 1360-65 y, nuevamente, en 1380-83, dedica varias páginas a enumerar la genealogía de diversos héroes, como el rey Príamo, Eneas o el rey Arturo¹³. Tales pasajes incluyen, asimismo, alguna digresión que aborda amores célebres vividos por figuras de esos ciclos, como Paris y Helena o Dido y Eneas. Cabe añadir a estos datos que la más ambiciosa crónica producida en Portugal durante el siglo XIV, la *Crónica General de España*, de 1344, que sigue muy de cerca la *General Estoria*, incluye varios episodios sobre los hechos realizados por Hércules en la Península Ibérica, situándolos en un nivel próximo al de los hechos militares del Cid¹⁴. Este tipo de literatura se encontraba en las mejores bibliotecas de la alta aristocracia, entre salterios, breviarios, libros de horas y vidas de santos. La biblioteca de Doña Vataça Láscaris de Vintemiglia (c.1262/70-1337), por ejemplo, con diversos libros en portugués, latín, leonés, griego y castellano, incluía un libro sobre el Cid y otro que parece corresponderse con una versión de la *Primera Crónica General de España*¹⁵.

2.2. Troya y Alejandro

La mayor parte de los datos que tenemos sobre la presencia de obras de arte con temáticas seculares en Portugal durante la Edad Media es indirecta¹⁶. Existen algunos casos aislados, como la representación de un sátiro-demonio (Fig. 1) en el *Juicio Final* del sepulcro de Doña Inés de Castro (c. 1358-60), donde este siniestro personaje da vueltas a un asador humano en las llamas de la Boca del Infierno. Otro caso, identificado por Francisco Teixeira, se refiere a la representación del *Vuelo de Alejandro Magno* (Fig. 2) en un capitel del claustro de Celas, obra esculpida alrededor de 1330-50¹⁷. Este tema, ilustrativo del espíritu conquistador y osado de Alejandro Magno, así como su célebre descenso al fondo del océano en una campana de vidrio, tanto podía ser objeto de admiración como podía ilustrar, en las moralizaciones de los predicadores, el pecado del orgullo. Sea como fuera, el Vuelo de Alejandro Magno fue bastante representado en el arte medieval y el interés por este héroe en la Península Ibérica está de sobra documentado mediante el poema épico *Libro de Alexandre*, escrito durante la primera mitad del siglo XIII, cuyas repercusiones también incidieron en la literatura portuguesa medieval¹⁸.

En el ámbito de las obras desaparecidas, encontramos datos preciosísimos en el inventario de bienes de Doña Vataça Láscaris, un documento exhaustivamente estudiado por Leontina Ventura y Maria Helena da Cruz Coelho¹⁹. Esta dama de la alta aristocracia era nieta del emperador Teodoro II Láscaris y sobrina de Juan IV Láscaris²⁰, y llegó a Portugal en 1282 como dama de compañía de Doña Isabel de Aragón, esposa del rey Don Dionisio I. En 1285 se casó con un viejo noble portugués y envió, sin hijos, diez años después. En 1297 pasó a vivir en Castilla como dama de compañía de la princesa Doña Constanza, hija de Doña Isabel y Don Dionisio, y regresó definitivamente a Portugal en 1317. Era propietaria de una serie de residencias de lujo, casi todas en el ámbito urbano, pues vivió en Valladolid, Sevilla, Lisboa, Santarém, Coímbra y Santiago do Cacém. Su tesoro estaba constituido por decenas de objetos de alto valor, fundamentalmente relicarios, coronas, joyas, piedras preciosas, camafeos, guadamecías, salseras de

jaspe, pieles, amuletos, piezas textiles diversas, paños historiados, tableros de ajedrez y varios libros, como ya hemos mencionado. En el inventario de estos bienes se identifica un paño de pared con la figura de Alejandro, "*huum destalho com figura d Aleysander*"²¹. Sería, con toda probabilidad, un paño más modesto que la tapicería encargada por el Duque de Berry sobre 1400, en la actualidad en el Museo Metropolitano de Nueva York. Hablamos de la tapicería de los *Nueve Héroes*, que englobaba el mundo pagano, el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, representados por Héctor, Alejandro y César, en el primer caso, por David, Josué y Judas Macabeo, en el segundo, y por el Rey Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillón en el último. Relevante igualmente, y tal vez como recuerdo de su ascendencia bizantina, el dosel de su cama, bordado con figuras del ciclo de Troya, "*huum çeo de cama com figuras de Troha*"²². Sería, también, una obra más simple que la tapicería con una batalla troyana que se encontraba colgada en el salón de uno de los palacios del ya mencionado Duque de Berry, tal y como la vemos pintada en la miniatura del mes de enero, Día de Reyes, de las célebres *Les Très Riches Heures* de los hermanos Limbourg.

2.3. El Caballero del cisne

El testamento de la reina Doña Beatriz (m. 1358), esposa del rey Don Alfonso IV de Portugal, es extremadamente informativo sobre la existencia y circulación de objetos de lujo con figuras seculares en el tesoro de la realeza portuguesa. Esta hija de Don Sancho IV de Castilla y de Doña María de Molina reunió una de las más fascinantes herencias en el ámbito de las artes suntuarias que consta registrado en Portugal durante la primera dinastía. Una de las piezas más notables de su tesoro, que dona a su hijo D. Pedro I, rey de Portugal entre 1357 y 1367, se identifica en los siguientes términos:

*Item mando a ElRey D. Pedro meu filho a minha taça com sa sobre copa, e com seu capitel do cavaleiro do Cirne, e com hum pichel pequeno, esmaltado, a qual taça e pichel, e me a dita Raynha Daragom, minha filha, enviou*²³.



Fig. 1. Sático-demonio. Detalle del Juicio Final representado en el túmulo de Doña Inés de Castro. Monasterio de Alcobaça, Portugal (c.1358-63).



Fig. 2. Vuelo de Alejandro. Detalle de un capitel del claustro del Monasterio de Celas, Portugal (c.1330-50).

Se trataba, pues, de una copa cuya tapa estaba coronada con la representación del Caballero del cisne, una figura que pertenece tanto a la *Materia de Bretaña* como al ciclo de las *chansons de geste* francesas, relacionadas con la gesta de las Cruzadas en Tierra Santa. Tal y como refiere el texto, la copa y el vaso fueron un regalo para Doña Beatriz de su hija, la reina Doña Leonor de Portugal, casada desde 1347 con Don Pedro IV de Aragón, siendo, por tanto, una pieza producida en ese reino o importada por la corona aragonesa.

Los textos más antiguos referentes al Caballero del cisne datan del siglo XII y aparecieron en la *Chanson d'Antioche* cuando el Caballero del cisne se asocia por primera vez al linaje de Godofredo de Bouillón²⁴. De acuerdo con ese texto, la aparición del héroe tuvo lugar en la ciudad de Nimega durante el imperio de Otón. El héroe sube el río en un barco tirado por un cisne y se pone al servicio de la Duquesa de

Bouillón, para proteger, además, al ducado de los ataques de Reinier, un duque sajón. El caballero socorre a la Duquesa con éxito y, como recompensa, recibe la mano de Beatriz, su hija. Sin embargo, el héroe pone como condición para este matrimonio que nunca le pregunten sus orígenes. Igual que en la leyenda del hada Melusina, el matrimonio prospera y tiene una hija, llamada Ida. Pero cuando la niña alcanza los siete años de edad, Beatriz rompe su promesa y le hace la pregunta prohibida a su marido. En cumplimiento del voto, el Caballero del cisne se ve obligado a abandonar el hogar, reembarcando en una nave tirada por el mismo cisne. La relación con el linaje de Bouillón se da a través del matrimonio de Ida con el conde Eustaquio de Bolonia, de cuyo matrimonio nacen tres herederos: Godofredo, Eustaquio y Balduino²⁵.

La fusión entre este tema, asociado al ciclo de las Cruzadas, y el ciclo de Bretaña se da a

través de Konrad von Würzburg, a mediados del siglo XIII²⁶. Este autor asimila el Caballero del cisne al héroe Lohengrin, del artúrico *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach (redactado sobre el 1203)²⁷. No obstante, esta compleja genealogía no traduce la enorme popularidad de la leyenda del Caballero del cisne. Esta figura era lo bastante apreciada en la Península Ibérica como para ser incluida en uno de los cuatro libros de la *Gran Conquista de Ultramar*, mastodóntica crónica de las cruzadas en Tierra Santa encargada por el rey D. Sancho IV de Castilla, alrededor de 1293-95. El colofón del más antiguo manuscrito de este texto es, por lo demás, extremadamente claro sobre la importancia dada al Caballero del cisne.

*Este libro de la grant estoria de Ultramar, que fue fecho sobre los nietos et los bisnietos del cauallero del Cisne, que fue su comienço de la grant hueste de Antiocha, Godofré de Bullón con sus hermanos, mandó sacar de franceses en castellano el muy noble don Sancho, rrey de Castiella*²⁸.

Este rey parece haber demostrado un gran interés por el Caballero del cisne, puesto que, entre las distintas y lujosas sillas de montar que encargó en 1294, se encontraba una decorada con esta figura legendaria²⁹. Por desgracia, ninguna de dichas sillas sobrevivió, aunque hay otras que pueden servirnos como comparación. Una de ellas se encuentra actualmente en el Metropolitan Museum y está datada en c.1430-60. Lo más probable es que se fabricase en el Tirol, sigue la tipología típica de las sillas húngaras y se confeccionó con placas de hueso de venado. Aunque sea una pieza muy posterior, y realizada en un territorio muy alejado, nos ayuda a construir una imagen aproximada del lujo de las sillas de Don Sancho IV³⁰. Estas sillas de lujo eran muy apreciadas y hasta los más sensatos podían dejarse encantar por su belleza, como le sucedió con Don Afonso Henriques. Por suerte e intervención divina, el archidiácono Don Telo (S. Teotónio) había comprado una silla en Montpellier, a la vuelta de su peregrinación de cuatro años a Tierra Santa. Cierta día del año de 1130, ya en Coímbra, seguía D. Telo montado en una mula con esa silla "*nimis pulcram*"

(extremadamente bella), cuando la comitiva del primer rey de Portugal se interesó por la pieza. Según las crónicas monásticas, la atracción fue tal que el rey ofreció los Baños Reales de la ciudad a cambio de la silla, siendo ese el lugar donde el propio Don Telo fundaría el importante monasterio de la Santa Cruz de Coímbra³¹.

A pesar de toda esta popularidad, no son muy comunes las representaciones medievales del Caballero del cisne. Un raro ejemplo se encuentra en una misericordia de la catedral de Exeter, fechado entre 1230 y 1279 (Fig. 3)³², y existe también algún que otro cofre en marfil que representa esta figura, aunque esté lejos de haber tenido la popularidad de otras figuras y temas inspirados en los libros de caballería medievales³³. Esta escasez se hace más patente si se compara con el éxito de Lohengrin/el Caballero del cisne en el periodo romántico, principalmente a partir de que Wagner escogiese el tema para crear la ópera *Lohengrin*, que incluye la célebre marcha nupcial usada aún en nuestros días. Aun así, hasta nosotros han llegado múltiples datos sobre la popularidad de esta figura en la Edad Media. Por ejemplo, el rey Eduardo I de Inglaterra elige el cisne como emblema de las festividades que organiza en 1306, a fin de destacar su relación con los héroes del ciclo de Bretaña. En Portugal, según García de Resende, el rey Don Juan II situó bajo el signo del Caballero del cisne las festividades que realizó Évora, en 1490, con motivo de la boda de su hijo Don Alfonso con la princesa Doña Isabel de Aragón, hija de los Reyes Católicos³⁴.

Se debe destacar que la leyenda del Caballero del cisne está también relacionada con una leyenda del folklore europeo sobre seis hermanos transformados en cisnes, de los cuales sólo cinco consiguen recuperar la forma humana. Estas dos leyendas se vuelven a fundir a mediados del siglo XII, transformándose esta última en el punto de partida de la leyenda del Caballero del cisne³⁵. Según dicha leyenda, había un rey que, durante una cacería, se encontró con un hada en el bosque y, más tarde, se casó con ella. Del matrimonio nacen siete hijos gemelos, seis niños y una niña, cada uno de cuales lleva una cadena de oro al cuello. La reina-hada muere cuando el rey se encontraba en una campaña militar. La suegra —siempre es la suegra o la



Fig. 3. Caballero del Cisne. Detalle de una misericordia de la Catedral de Exeter, Inglaterra (c.1230-76).



Fig. 4. Historia de Helias o el Caballero del Cisne. Fragmento de tapiz, 480x413cm. Castillo Real de Wawel, Cracovia, Polonia (Tournai, c. 1460-80, Taller de Pasquier Grenier).

madrastra— manda que los niños sean abandonados en el bosque. Siete años más tarde, la vieja reina descubre que los niños han sobrevivido y manda un criado a cortarles las cadenas de oro cuando estén durmiendo. En el momento en que se rompen las cadenas, seis de los niños se transforman en cisnes y vuelan por el reino, posándose en diferentes ríos. La malhadada abuela llega incluso a fundir el oro de una de las cadenas para rehacer una copa rota de su vajilla. Durante todo este tiempo, la niña, que había conseguido esconderse, permanece con su cadena de oro intacta. Más tarde, a través de esta hija, el rey descubre la verdad cruel y obliga a la abuela a devolver las restantes cadenas de oro a los niños-cisne, para que puedan recuperar su forma humana. La abuela de los niños les devuelve las cadenas y estos adquieren nuevamente forma humana, excepto el niño cuya cadena la reina utilizó para rehacer una copa. De los cinco niños, sólo uno decide quedarse junto al hermano que permanece transformado en cisne. Con él recorre los mares del mundo, en un barco tirado, precisamente, por su hermano-cisne³⁶. Y, en esas andanzas, sesenta años más tarde, llega a Nimega para salvar la duquesa.

El interés por el Caballero del cisne estaba muy difundido a finales de la Edad Media y contribuyó a hacer del cisne un animal totémico.

Diversos linajes europeos, a partir del de los Bouillones, se consideraban descendientes del Caballero del cisne. Los valores que el mismo personificaba, asociados al aura maravillosa que lo envolvía, contribuyeron a la elevada popularidad de esta figura y del cisne con cadena de oro. Diversas casas nobles y reales reclamaban relaciones de parentesco ancestrales con el Caballero del cisne, como sucedió con la Casa de Borgoña. Tal asociación se encuentra en lo que resta de un gran tapiz flamenco dedicado a la leyenda del Caballero del cisne (Fig. 4). En la actualidad se conserva en el Castillo Real de Wawel, en Cracovia, y se trata de una pieza realizada hacia 1460 que muestra el encuentro de la joven hermana con sus hermanos-cisnes, con otras escenas sucedidas en la corte borgoñona en las que figura Doña Isabel de Portugal³⁷. En Inglaterra fueron sobre todo las familias De Bohun y Lancaster las que más reclamaron esta descendencia del linaje³⁸. Cuando Enrique de Lancaster se convirtió en rey en 1399, como Enrique IV, el cisne quedó asociado al título de Príncipe de Gales y a los Lancaster. Tal vez esta relación con los Lancaster explique los cisnes con coronas de oro al cuello que encontramos pintados en el techo de la Sala Grande del Palacio de Sintra (Fig. 5). A pesar de que estas pinturas sean copias setecentistas de pinturas



Fig. 5. Cisne con corona de oro en el cuello. Pormenor de uno de los casetones pintados en la Sala Grande. Palacio de Sintra, Portugal (siglo XVIII).



Fig. 6. Cisne de Dunstable. Esmalte en ronde bosse. British Museum, P&E 1966,0703.1 (Inglaterra, c.1400).

hechas a finales del siglo XVI, es posible que el tema del techo fuera el mismo desde el reinado de Don Juan I (1385-1433). De hecho, fue en la época de este rey de Portugal, esposo de Doña Felipa de Lancaster (o *Lencastre*, como se decía en portugués), cuando se construyó esta sección del palacio.

Nada queda de la notable pieza de orfebrería mencionada en el testamento de la reina Doña Beatriz, pero, por su descripción, se percibe que el Caballero del cisne se encontraba en la parte más alta de la estructura y haría las veces de asa para abrir la tapa. La sintaxis del texto testamentario deja dudas sobre si este "*capitel do cavaleiro do Cirne*" sería esmaltado o no, pues la indicación de esta técnica viene a continuación del pichel pequeño (vaso con asa) que formaba parte del grupo de copa, tapa y capitel. Sin embargo, las obras restantes asociadas al Caballero del cisne son tan escasas que destaca inmediatamente una insignia esmaltada con la representación del cisne con cadena de oro y

collar en forma de corona (Fig. 6)³⁹. Esta pieza habría pertenecido a un miembro del linaje de los De Bohun o de los Lancaster, o a un destacado partidario de los mismos, puesto que ambos tomaban el cisne como emblema heráldico. Este símbolo estaba de tal modo enraizado que sus rasgos generales se retoman en un grabado del gótico tardío en el cual se representa al Caballero del cisne dentro de un barco tirado por su hermano-cisne (Fig. 7). Existen diversos datos documentales sobre insignias de este tipo, pero el Cisne de Dunstable, datado en c.1400, es la única que sobrevive⁴⁰. Se trata de una pieza realizada en esmalte blanco, opaco, sobre oro, una técnica conocida como *émail en ronde bosse* y desarrollada en París a partir del segundo cuarto del siglo XIV. A pesar de que nada demuestre que el Caballero del cisne estaba confeccionado en esmalte, creo que el Cisne de Dunstable nos ofrece un buen referente para la representación del Caballero del cisne mencionado en el testamento de la reina Doña Beatriz.



Fig. 7. Caballero del Cisne. Grabado del libro "Helias, Ridder metter Swane", c.1512, Amberes.

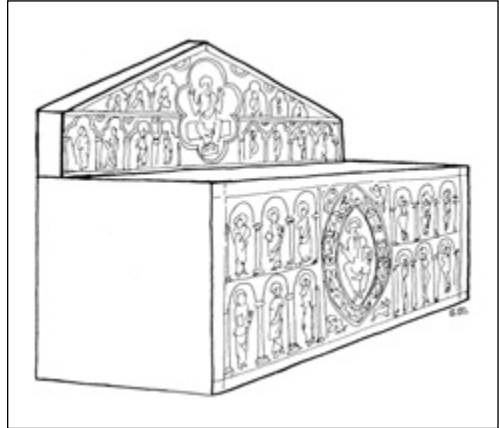


Fig. 8. Reconstitución del retablo mayor de la Catedral de Santiago de Compostela en la primera mitad del siglo XII, según el dibujo de Serafín Moralejo.

3. Artes suntuarias

3.1. Frontales y tablas de altar

No se conserva en Portugal ningún tipo de pintura, sobre pared o sobre madera, anterior al siglo XV. Las fuentes portuguesas más antiguas mencionan, no obstante, la existencia de varias tablas en plata dorada, aunque ninguna de ellas haya alcanzado nuestros días. Estas tablas doradas podían colocarse frente al altar, lo que se llamaba *antependium* o *tabula de ante altare*, o sobre la mesa de altar, en cuyo caso se llamaban *tabulam altaris*, *tabula retro altaris* o *tabula de super altare*. Diego Gelmírez, por ejemplo, también dotó al altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela con este tipo de equipamiento litúrgico, complementándolo con un imponente baldaquino a semejanza de las basílicas de Roma. En este caso, el polémico arzobispo encargó, en un primer momento, un enorme frontal de altar en plata dorada, realizado en 1105-06, y sólo más tarde encargó una *tabula retro altaris*, realizada en 1135. A pesar

de que ninguna de estas piezas se conserve, sí lo hacen buenas descripciones contemporáneas de dicho altar, así como también un dibujo de la tabla de altar, realizado el siglo XVII⁴¹. En conjunto, estos datos nos permiten tener una idea aproximada de cómo sería esta imponente pieza litúrgica, de la cual presentamos aquí una propuesta de reconstitución realizada por Serafín Moralejo (Fig. 8)⁴².

Podemos tener una mejor idea de cómo serían estas piezas comparándolas con algunas obras que se conservan en Escandinavia, aunque estas sean de cobre dorado y no de plata dorada. Véase, por ejemplo, el antiguo altar de la iglesia de Lisbjerg (Fig. 9), cerca de Aarhus (Dinamarca), ejecutado entre 1125 y 1150⁴³. En Portugal el único objeto conservado que nos puede dar una idea sobre este tipo de piezas está relacionado con un pequeño relicario del monasterio de Arouca, datado en c.1200-30 (Fig. 10)⁴⁴. Leyendo las fuentes existentes de los siglos XI a XIV, se constata que el prestigio y el

valor monetario de este tipo de tablas doradas superaba, con creces, el de las tablas pintadas. Aparentemente, las tablas pintadas serían sólo versiones más económicas de las tablas revestidas con una superficie en metal precioso, o incluso imitaciones sencillas de frontales realizados en tejido, hecho por el cual no merecen la misma importancia en la documentación, donde se acentúa la donación de este tipo de objetos preciosos o de la materia prima necesaria para realizarlos. Por tal motivo, son mucho más frecuentes las menciones a estas piezas argentíferas que a las tablas pintadas.

La referencia más antigua que conozco de este tipo de obras se encuentra en el testamento del conde mozárabe de Coímbra Don Sisnando, de 1087, en el cual se menciona la donación de algunos bienes en oro destinados a encargar un frontal, cruces, cálices y otros recipientes litúrgicos para la iglesia de San Miguel de Mirleus⁴⁵. Entre 1086 y 1091 Don Boa Mendes donó también cincuenta metcales de oro a la catedral de Coímbra para dorar el altar de Santa María⁴⁶. En todo caso, los datos más conocidos sobre este asunto hacen referencia al trabajo efectuado en la Catedral de Coímbra por Maestro Ptolomeu, un artista de probable origen bizantino⁴⁷. Este artesano estuvo al servicio de la catedral por lo menos durante un año, en el episcopado de Don Miguel Pais Salomão (1162-76). Las referencias al trabajo de este maestro se encuentran en el registro de las mejoras que Don Miguel realizó en la catedral de Coímbra, donde constan los nombres de los arquitectos Bernardo, Roberto y Soeiro como responsables de la obra románica. De acuerdo con las noticias registradas en el *Livro Preto* de la Catedral de Coímbra, Don Miguel Salomão donó siete marcos y medio de plata y pagó sesenta y ocho maravedíes para aumentar una tabla de altar en plata, "*tabulam altaris argenteam*". Pagó también cientocincuenta maravedíes para que Maestro Ptolomeu hiciese un frontal de altar dorado, "*tabula ante altare*", trabajo que llevó un año realizar. Por último, pagó, asimismo, diez maravedíes por el trabajo realizado en una tabla de altar dorada, "*tabula de super altare*", en la cual estaba pintada la historia de la Anunciación⁴⁸.

Según el *Livro das Calendas* de la Catedral de Coímbra, el primer rey portugués, Don Afonso Henriques, aportó también siete marcos de plata para la ampliación de una tabla de altar de esta catedral, probablemente la misma pieza que mereció la atención de Don Miguel Salomão⁴⁹. Relacionada, también, con la Catedral de Coímbra se conoce la donación de otra tabla de altar en plata, acompañada por otros objetos argentíferos, hecha por un caballero de nombre Cipriano, fallecido en 1172⁵⁰. Ligeramente anterior es la referencia a diversos ornamentos religiosos donados al monasterio de Arouca por la abadesa Doña Toda Viegas (1114-54), entre los cuales se encuentra una referencia a "tablas"⁵¹. En el codicilo del primero testamento del segundo rey de Portugal, Don Sancho I, redactado en 1188, se preveía ofrecer cincuenta marcos de plata para dotar a la Catedral de Évora de un frontal; cabe destacar que se trataba de una importante ciudad alentejana recientemente tomada a los musulmanes⁵².

Con respecto al siglo XIII se conserva un número aún mayor de datos sobre la producción de frontales y tablas de altar en materiales nobles, estando instituida la práctica real de donación de importantes cantidades en efectivo o en metal para la elaboración de estas obras en los principales templos del país. Por ejemplo, el rey Don Sancho I, fallecido en 1211, dejó diez mil maravedíes al monasterio de la Santa Cruz de Coímbra para hacer una cruz y un cáliz, así como cien marcos de plata para hacer dos frontales de altar. Teniendo en cuenta que cada marco de plata correspondía a cerca de doscientos veintinueve gramos, si tomamos como referencia el marco de Colonia, se trata de una donación de casi veintitrés kilos de plata⁵³. El mismo rey también donó mil maravedíes a la iglesia de Santa María de Santarém, junto con cincuenta marcos de plata, para la confección de un frontal de altar⁵⁴. Siguiendo el ejemplo paterno, Doña Constanza Sánchez, fallecida en 1269, donó a los frailes franciscanos de Coímbra cincuenta libras para la realización de un altar dedicado a Santa Catalina⁵⁵. El ofrecimiento de estas cincuenta libras y, sobre todo, el ofrecimiento de siete marcos de plata y de tres cálices de plata indican la realización de un panel de altar en este material noble⁵⁶.



Fig. 10. Díplico relicario del Monasterio de Arouca. Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Arouca (c.1200-30).

Fig. 9. Frontal y retablo provenientes de la iglesia de Lisjberg, Dinamarca. Museo Nacional de Arte de Dinamarca (1125-50).

El rey Don Alfonso III, fallecido en 1279, mandó rehacer el frontal y el crucifijo de plata de la catedral de Coímbra; se trataría, aparentemente, del mismo frontal que había realizado Maestro Ptolomeu un siglo antes⁵⁷. El obispo de Coímbra Don Pedro Martins, conocido también como Don Pedro II, quien falleció en 1301 y fue uno de los mayores benefactores del tesoro de la catedral de Coímbra, legó al cabildo cuarenta marcos de plata, quince dobras y seis maravedíes de oro para hacer y dorar una tabla de altar labrada con la historia de Santa María⁵⁸. Un poco después, el obispo de Coímbra Don Raimundo de Ébrard (m. 1324) y el chantre Don André Anes mandaron restaurar el antiguo frontal del altar mayor de la catedral, quedando registro de esa intervención en cuatro blasones esmaltados⁵⁹. En la misma catedral, en la Capilla de San Geraldo, se encontraba también un sobrefrontal

esmaltado de Limoges, “*sobrefrontal de Elimosiis*”, constituido por siete figuras⁶⁰.

La preferencia por este tipo de frontales y tablas de altar argentíferas se mantiene a lo largo del siglo XIV. Por ejemplo, el *Livro das Eras*, o *Livro de Noa*, del monasterio de la Santa Cruz de Coímbra menciona que, en 1332, el retablo mayor de la iglesia de este importante monasterio recibió un nuevo panel en plata de grandes dimensiones⁶¹. En cualquier caso, es durante este siglo, principalmente en su segunda mitad, cuando este tipo de obras comenzó a ceder su lugar a paneles y retablos esculpidos y/o pintados. Efectivamente, a pesar de que este tipo de piezas en madera pintada haya desaparecido, existen diversas referencias documentales que atestiguan su mayor presencia a lo largo del siglo XIV⁶². Por otro lado, en Portugal se conservan aún varios retablos en altorrelieve realizados

en dicho periodo, como el frontal de Santo Antão de Évora (c.1325-50), el frontal de la Natividad de Atouguia da Baleia (finales siglo XIV), el enorme retablo de Santiago Matamoros de Santiago do Cacém (c.1330), el retablo del Salvador en Pampilhosa (siglo XIV), el pequeño retablo de la Capilla de los Herreros (dos Ferreiros) en Oliveira do Hospital (c.1341) o el retablo de San Jorge de Eira Pedrinha (1398)⁶³. A este respecto, el retablo de la Natividad del Museo de Alberto Sampaio, en Guimarães, es una obra que hace de puente entre los antiguos retablos en plata dorada, normalmente en bajorrelieve, y los nuevos retablos esculpidos en altorrelieve. Por sus enormes dimensiones, 175x135 cm, y por el contexto del encargo, esta pieza permitió el desarrollo de un bellissimo trabajo de orfebrería en bajo y en altorrelieve, realizado, según todo indica, sobre el 1400, con plata donada por el rey Don Juan I⁶⁴.

3.2. Marfiles

Se cuentan con los dedos de las manos el número de piezas medievales de marfil que se conservan en Portugal. De acuerdo con el inventario realizado por Mário Barroca, y exceptuando los objetos de producción islámica, sólo se conservan siete piezas realizadas en este material. Todas las piezas que han llegado hasta nuestros días representan a la Virgen con el Niño y, de forma general, son obras que demuestran una producción peninsular. Su tamaño varía entre los 3 y los 60 centímetros de altura. Por lo que respecta a la cronología, la pieza más antigua procede de comienzos del siglo XIII, pero casi todas se realizaron entre los siglos XIV y XV⁶⁵. Dentro de este grupo destaca la célebre Virgen Abridera que se conserva en el Tesoro de la Catedral de Évora (Fig. 11), una obra cuya fecha aproximada sería c.1330 y con semejanzas con la Virgen Abridera de Allariz (Ourense) y la Virgen Abridera de la Catedral de Salamanca, ambas fechadas en el último cuarto del siglo XIII⁶⁶.

Estas siete piezas, sin embargo, son una pálida muestra de lo que existía en la época. Son múltiples las menciones a piezas de marfil que se encuentran en los inventarios de los tesoros de las instituciones religiosas y de la familia real desde el siglo XII, sobre todo *majes-*

tades. Por ejemplo, sólo en el tesoro de la Catedral de Coímbra se conservaban nueve piezas de marfil realizadas entre 1109 y 1324: un crucifijo, tres majestades, dos báculos, dos píxides y un peine⁶⁷. La pieza más antigua fue legada por el obispo Don Gonçalo Pais (1109-1128), que trajo de Jerusalén y Constantinopla una serie de reliquias y otros objetos, entre los que se encontraban una tabla de marfil con el Crucifijo esculpido y una naveta en plata para el incienso, con su respectiva cucharilla⁶⁸. Entre los diversos objetos legados a la catedral por el obispo D. João Anaia (1148-55) se encontraban dos báculos de marfil con sus correspondientes astas⁶⁹. De los distintos objetos suntuarios que la reina Doña Mafalda (1125-1157), esposa de Don Afonso Henriques, legó a la catedral de Coímbra cabe mencionar dos píxides de marfil⁷⁰. El obispo Don Egas Fafes (1248-67) legó en testamento a la catedral un conjunto de obras de elevado valor, entre las cuales se encontraba una serie de tejidos para ornamentar una majestad de marfil de grandes dimensiones que ya se encontraba en un altar de la catedral⁷¹. Entre las mejoras que el rey Don Alfonso III realizó en la catedral de Coímbra, además de la ya mencionada reparación del frontal de altar en plata, está la donación de una majestad de marfil que representa a la Virgen⁷². A finales del siglo XIII se registra la donación de una serie de alhajas litúrgicas y de objetos devocionales por parte del obispo Don Aimerico d'Ébrard (m.1295), entre los cuales se incluía una imagen en marfil de Santa María y un paño pintado con imágenes del árbol de la vida⁷³. El obispo Don Raimundo d'Ebrard (1319-24), sobrino del anterior, legó a la catedral, entre diversos objetos de lujo, un peine de marfil⁷⁴.

Por lo que respecta a la realeza y a la alta aristocracia, una de las noticias más antiguas acerca de la presencia de marfiles se encuentra en el testamento de la beata D.^a Mafalda (c.1200-1256), gran protectora del monasterio de Arouca y responsable de su afiliación a la orden cisterciense. Doña Mafalda era hija del rey Don Sancho I y estuvo prometida como esposa a Enrique I de Castilla, aunque el matrimonio nunca se concretase. Esta infanta, con fama de santa, dejó en testamento al monasterio de Arouca una fracción significativa de su tesoro



Fig. 11. Virgen abridera. Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora (c.1330).

personal. Entre las piezas donadas se registra un número no especificado de majestades pequeñas en marfil, así como un pequeño crucifijo en el mismo material, piezas que le había regalado el maestro del Templo Don Martim Martins (1242-48)⁷⁵. Además de estas piezas, el monasterio recibió también un crucifijo grande de marfil y otras majestades confeccionadas en el mismo material⁷⁶. La colección de piezas de marfil de esta infanta contaba, asimismo, con otra majestad de marfil muy buena, "*valde bonam*", que fue donada a una dama del círculo (*entourage*) de Doña Mafalda⁷⁷. El rey Don Dionisio I menciona también en su testamento de 1322 la existencia de varias majestades, aunque no especifica de qué material estaban hechas. No obstante, como se trata del monarca portugués de la primera dinastía con uno de los mayores tesoros acumulados, y puesto que hablamos de la donación del contenido íntegro de una de sus capillas al heredero del trono, su hijo Don Alfonso IV, es de suponer que una parte de esas estatuillas estuviese hecha en marfil⁷⁸. Entre los muchos bienes que la ya mencionada Doña Vataça Láscaris poseía en su tesoro, se encontraba un crucifijo de Amalfi⁷⁹. Dado que se trata de

una localidad conocida por ser un importante emplazamiento de producción y comercialización de piezas de marfil, al igual que la vecina Salerno, es natural que este crucifijo estuviese hecho de este material.

En el tesoro de la Catedral de Viseu, inventariado en 1331 por orden del nuevo obispo Don Miguel Vivas, se encontraban también tres peines de marfil y una "*cousela*" (píxide) para reliquias hecha del mismo material⁸⁰. Estos objetos formaban parte de la herencia que contenían dos arcas verdes guardadas en una capilla de la catedral, junto con casi un centenar de objetos relacionados con el servicio litúrgico, principalmente indumentaria y diversas prendas (dalmáticas, capas, estolas, amitos, albas, etc.). Aunque limitado a cuatro piezas de marfil, este tesoro de la Catedral de Viseu atestigua la diferencia que existe entre los objetos mencionados en la documentación de los siglos XII-XIII y los referidos el siglo XIV. Una de las diferencias está relacionada con la mayor diversidad de tipologías, en contraste con la omnipresencia de las *majestades*. Por otro lado, surgen más frecuentemente piezas de mayor complejidad estructural y compositiva, y destacan especialmente los dípticos, los peines y las cajas que funcionaban como píxides.

El inventario del tesoro de la catedral de Coímbra, realizado en 1393, enumera siete piezas de marfil que atestiguan los cambios tipológicos mencionados. En dicho inventario el primer aspecto que se destaca está relacionado con el silencio sobre algunas piezas más antiguas, como las majestades y los báculos, señal evidente de su extravío. Entre las piezas mencionadas encontramos un crucifijo, con un brazo partido, en el que Cristo tiene los cabellos y las barbas pintadas en tonos dorados⁸¹, así como una píxide ("*cousela*") blanca de Almafí, en marfil⁸², junto con otra del mismo material⁸³. El inventario incluye, asimismo, un cofre ("*boqueta*") grande de marfil⁸⁴, así como unas tablas doradas sin puntales con figuras de marfil, que representaban el Nacimiento y la Pasión de Cristo en tres registros distintos⁸⁵, así como un díptico ebúrneo con arcadas doradas que representaba el Nacimiento de Cristo en doce imágenes⁸⁶ y otro díptico con arcadas doradas que representaba episodios de la Pasión en

catorce escenas⁸⁷. Por último, se mencionan varias piezas sueltas de menores dimensiones (capitel, ara, flor, clavija y puntales), casi todas pertenecientes a las piezas de marfil enumeradas⁸⁸. Cabe mencionar, por último, que, en el inventario del obispo de Oporto Don Afonso Pires (1359-72), sepultado en la iglesia de San Pedro de Balsemão (Lamego), el único objeto de marfil existente era un peine⁸⁹.

A pesar de todos estos objetos aquí enumerados, hoy en día prácticamente no quedan en Portugal obras medievales de marfil. No es fácil encontrar una explicación para este hecho. No me parece que se haya producido un súbito desinterés por piezas confeccionadas en marfil, pues, en el patrimonio portugués público y privado es muy elevado el número de piezas de temática cristiana producidas en este material entre los siglos XVI y XVIII, especialmente de Asia. Por otro lado, existen indicios muy firmes de que, a finales de la Edad Media, muchas de las piezas mencionadas ya habían desaparecido. En el caso del Tesoro de la Catedral de Coímbra, el inventario de 1393 ya no incluía todas las piezas legadas a partir del siglo XII y los inventarios posteriores, realizados en 1492, 1517 y 1546, no mencionan en absoluto piezas de marfil. De este modo, tal vez el lenguaje arcaizante de estas piezas, románicas y góticas, haya dictado el desinterés por conservarlas.

3.3. Camafeos

Los camafeos antiguos y medievales eran muy apreciados en esa época, incorporados tanto en obras sacras o profanas. Un buen ejemplo es la corona descubierta en 1947 en el túmulo de Don Sancho IV de Castilla —que habría pertenecido, sin embargo, a Don Alfonso X—, en la que, en cuatro de los ocho lados de la corona, se encuentran camafeos (Fig. 12). La presencia de camafeos entre los tesoros e inventarios medievales portugueses es particularmente fuerte a partir del siglo XIV. Por ejemplo, D. Dionisio I, que reinó entre 1279-1325, poseía una cruz grande de oro decorada con un camafeo⁹⁰. Su esposa, la reina Santa Isabel de Aragón y Sicilia (c.1270-1336), legó también en testamento algunos objetos con estas joyas, entre los que destacaba un gran alfiler de pecho con un camafeo⁹¹. En la Catedral de Coímbra se

conservaba una cruz de oro de casi dos kilos y cien gramos en la que se guardaba una reliquia de la Santa Cruz, con incrustaciones de pequeñas partículas pétreas supuestamente provenientes del Santo Sepulcro y que incluía, asimismo, un camafeo y varias piedras preciosas⁹². En una de las caras, la cruz presentaba un crucifijo hecho de una materia blanca, flanqueado por las imágenes de la Virgen y de San Juan. En la otra cara, la cruz presentaba el *Agnus Dei* acompañado por los Evangelistas. Esta cruz fue un encargo de Don Miguel Salomão en la segunda mitad del siglo XII para el altar mayor de la catedral, habiéndole costado 1.700 maravedíes. Por desgracia, fue sustraída en el siglo XVI.

En el testamento de Doña Vataça Láscaris se mencionan, asimismo, dos camafeos engastados en plata que se utilizaban para sellar documentos y que, por estar destinados a ese fin, fueron destruidos inmediatamente después de su muerte⁹³. En cualquier caso, en las distintas redacciones del testamento de la reina Doña Beatriz, hija de Don Sancho IV de Castilla y de Doña María de Molina, fallecida en 1358, es donde encontramos mayor número de referencias a estas joyas. Por ejemplo, en el codicilo de su testamento, con fecha de 1354, se menciona la donación del "*camafeo do gallo*" a su hija, la reina de Castilla Doña María. En ese codicilo se menciona, asimismo, la donación de un camafeo con la representación de un león blanco, que se lega al infante Don Fernando, futuro rey de Portugal. Cabe destacar que esta joya se había encontrado en época del rey Don Dionisio I, en un túmulo antiguo, por lo que podría tener un origen clásico⁹⁴. En el testamento de 1358 los datos son más amplios y, además de confirmar la donación del camafeo con el león blanco a Don Fernando, se añaden a la lista de bienes donados al mismo infante otros dos camafeos sueltos, uno también con la figura de un león, y otro con la "*figura de homem bochechudo*"⁹⁵. La infanta Doña María, nieta de la reina, recibió también un camafeo grande, de color marrón, montado sobre una estructura más elaborada, con varias piedras preciosas, y con la representación de un hombre, un león y un basilisco⁹⁶. Es probable que estos camafeos tuviesen su origen en la Antigüedad Clásica.

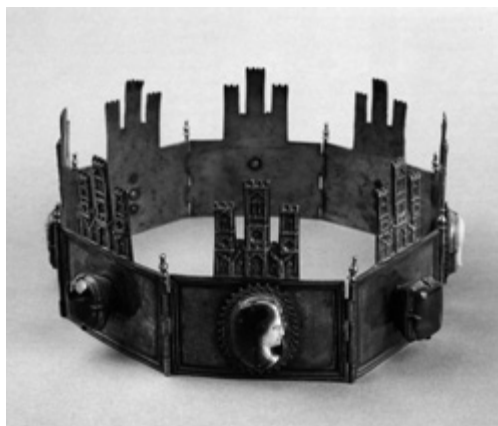


Fig. 12. Corona de Sancho IV de Castilla, Catedral de Toledo (1256-75).

Resulta realmente común la presencia de diversas piezas de este tipo en los tesoros medievales, siendo muchas de ellas reaprovechadas en relicarios y objetos civiles más complejos. De hecho, Doña Beatriz deja también a la misma infanta un castillito que incluía dos camafeos que retrataban leones, uno blanco y otro negro. Esta pieza de joyería había sido un regalo para la reina de Doña María de Castilla, su hija, casada desde 1328 con el rey Don Alfonso XI de Castilla, así que se trataba de una pieza producida o encargada por la corona castellana⁹⁷. La reina donó también a otra nieta, en este caso a la infanta Doña Beatriz, dos piezas más que incluían camafeos. Una de ellas consistía en un relicario decorado con piedras preciosas, con un camafeo de fondo negro y figuras de color blanco que retrataba la "*figura de Samsam esee sobre hu(m) Leom*"⁹⁸. La otra pieza era un crucifijo en oro, ornamentado con diversas piedras preciosas, que incluía un camafeo con el retrato de una cabeza blanca sobre fondo negro⁹⁹. Se constata, por último, el recurso a este tipo de joyas en anillos, como sucedía con el obispo de Lisboa Don Lourenço Rodrigues (1358-64), que poseía un anillo con un camafeo en jaspe entre los catorce anillos de oro y plata registrados en inventario tras su muerte¹⁰⁰.

A través de estos ejemplos se comprueba el elevado interés que existe por este tipo de joyas en Portugal, sobre todo a partir de comienzos del siglo XIV. Uno de los aspectos más interesantes con respecto a estas joyas consiste en saber hasta qué punto algunos de los camafeos mencionados pueden ser expolio de la Antigüedad, como sucede parcialmente con la corona de Don Sancho IV de Castilla, o como sucede con la célebre Cruz de Lotario del tesoro de la Catedral de Aquisgrán. A pesar de que las piezas mencionadas en la documentación portuguesa hayan desaparecido, creo que al menos dos de esos camafeos tienen grandes probabilidades de ser obras clásicas. Me refiero al camafeo que representa la "*figura de homem bochechudo*" y al que representa la "*figura de Samsam sobre hu(m) Leom*", ambos del tesoro de la reina Doña Beatriz. El primero podría representar a Dioniso o a un sátiro, mientras el segundo debía de ser una interpretación cristianizada del tema clásico del combate entre Hércules y el León de Nemea. De cualquier manera, aunque algunas de estas joyas fueran de origen clásico, como indica el descubrimiento de algunas de ellas en *moimentas* antiguos, los temas y las figuras que representaban no estaban comprendidos dentro de esa cultura profana, sino circunscritos en la cultura cristiana. Por ejemplo, un hombre en combate con un león no era visto como Hércules luchando contra ese animal, sino como Sansón combatiendo con el león.

Por último, me gustaría destacar que estas joyas atestiguan, asimismo, el elevado grado de circulación de objetos de lujo entre las casas reales peninsulares, sobre todo como parte de las dotes de las princesas y reinas, o intercambiados entre madres e hijas a modo de regalo, intentando reavivar relaciones de afecto y consanguinidad. Esta circulación de objetos demuestra también la profunda compartición de valores culturales y de hábitos de consumo de objetos suntuarios entre la realeza y la alta aristocracia ibéricas.

4. Conclusión

Los itinerarios que hemos recorrido a través de una selección de documentos escritos son bastante diferentes de los caminos habitualmente trazados a partir del arte medieval portugués

remanente. La diferencia entre estos recorridos es de tal índole que en algunos prácticamente ignoraríamos la existencia en Portugal de un paisaje marcado por la presencia de la cultura secular erudita, principalmente con respecto a la imaginería caballerescas y cortés. Resulta cada vez más claro que las aventuras de Alejandro Magno, los héroes del ciclo de Troya, los jinetes del ciclo de Bretaña y de las Cruzadas se materializaban tanto en la cultura literaria, oral y escrita, como en la cultura visual de la época. Los objetos detectados en la documentación portuguesa pueden considerarse, no obstante, una parte limitada de una realidad más amplia, particularmente en el ámbito de la cultura de corte.

De igual manera, en estos recorridos constatamos la importancia dada a la producción y consumo de determinadas categorías de obje-

tos suntuarios que prácticamente no sobrevivieron en el arte medieval portugués que ha llegado hasta nosotros, principalmente en lo que respecta a los objetos de marfil, los camafeos y los frontales y tablas de altar argentíferos, indispensables modelos para copias pintadas también desaparecidas.

Considero que también ha quedado claro que los itinerarios trazados en este estudio deben entenderse como un complemento a los itinerarios diseñados a partir de las obras que lograron subsistir hasta hoy. En conjunto, estos itinerarios nos ayudan a conocer mejor el deslumbrante mundo de las artes y de la cultura medieval patentes en el paisaje portugués de la época, ampliando nuestros conocimientos y llamando nuestra atención sobre temas y objetos casi ignorados.

NOTAS

* Traducción: Ángela I. Sola Bravo.

¹ Quisiera agradecer a Rocío Sánchez Ameijeiras, Rosa María Rodríguez Porto, Fernando Gutiérrez Baños, Hermenegildo Fernandes, Ana Maria Rodrigues y Rita Melro los fructíferos intercambios de ideas acerca del fascinante mundo de la cultura secular caballerescas y de los tesoros medievales.

² Este proceso tuvo muchas consecuencias negativas, causando daños irreparables al patrimonio artístico de los siglos XVII y XIX.

³ Con respecto a la relación entre el patrimonio medieval, la historia del arte y la identidad nacional a lo largo de los últimos 150 años, tanto en el ámbito de la historiografía como en el de la museología y las exposiciones conmemorativas, consúltese: "História da História da Arte Portuguesa", in

Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX (D. Rodrigues ed.), vol. 20, *Em Torno da História da Arte*, s.l. (2009), pág. 31-87; NETO, M. J.; *Memória, Propaganda e Poder O Restauro dos Monumentos Nacionais* (1929-1960), Oporto (2001); y CARVALHO, J. A. e CARVALHO, M. B., "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)", *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX* (D. Rodrigues ed.), vol. 20, *Em Torno da História da Arte*, s.l. (2009), pág. 89-142.

⁴ Un panorama que contrasta con el de la vecina España, riquísima en pintura románica y gótica, especialmente en Cataluña.

⁵ Entiendo por cultura secular aquella que pertenece al ámbito de los laicos, por lo tanto, una cultura no religiosa (a pesar de la dificultad de sustraer la dimensión religiosa a cualquier fenómeno medieval). Por otra

parte, entiendo por cultura profana aquella que, perteneciendo al ámbito de los laicos, puede ser contraria a la propia religión dominante.

⁶ Estoy pensando, por ejemplo, en la integración de las personificaciones de los meses, de las estaciones del año y del zodiaco en la esfera religiosa. Aunque no se conserven en Portugal obras de arte medievales alusivas a estos temas, al contrario de lo que sucede en España, es posible encontrar alguna información documental sobre este tipo de obras. Un ejemplo consiste en los tres "bancais" y en los tres paños de un "destalho" que se encontraban en posesión del obispo de Lisboa D. Lourenço Rodrigues (1359-64), con representaciones de los meses y los respectivos trabajos agrícolas. Estas piezas, destinadas a forrar asientos y a ornamentar paredes, fueron adquiridas por ciento veinte libras por el cabildo de la catedral lisboeta. SARAIVA, A.: "O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues,

bispo de Lisboa (1359-1364): notas de investigação”, *Lusitania Sacra*, 17 (2005), pág. 419-438, específicamente pág. 430.

⁷ Principalmente a causa de la importancia de una cultura cortesana sincrética, en la cual las prácticas sociales de las élites civiles cristianas y musulmanas atestiguan una asimilación recíproca, sobre todo en la concepción de los ideales caballerescos y en el consumo del lujo, o sea, englobando el ámbito de la ética y el ámbito de la estética. RODRÍGUEZ PORTO, R., “Courtliness and its *Trujamanes*: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian-Grenadine Frontier”, *Medieval Encounters*, 14 (2008), pág. 219-266.

⁸ Un asunto que desarrollé en otro estudio actualmente en fase de revisión por pares.

⁹ Sobre estos ejemplos consúltese MALKIEL, M. R. L.: “Arthurian Literature in Spain and Portugal”, *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History* (R. S. Loomis ed.), Oxford (1961), 406-418; SHARRER, H.: “Spanish and Portuguese Arthurian Literature”, *The New Arthurian Encyclopedia* (N. J. Lacy ed.), Nueva York (1996), pág. 425-428; DIAS, A. F.: *História Crítica da Literatura Portuguesa. Idade Média*, Lisboa (1998), pág. 56-79.

¹⁰ Sobre esta hipótesis y sobre las referencias a *Merlín* y a *José de Arimatea*, consúltese CASTRO, I.: “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”, *Boletim de Filologia*, 28 (1983), pág. 81-98.

¹¹ KRUS, L.: *A Conceção Nobiliárquica do Espaço Ibérico (1280-1380)*, Lisboa (1994), pág. 143-170; CASTRO, I.: “Matéria de Bretanha”, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (G. Lanciani e G. Tavani eds.), Lisboa (1993), pág. 445-450; y DIAS, A. F.: *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pág. 56-79.

¹² Sobre la relación entre estas dos crónicas castellanas y la literatura genealógica portuguesa, consúltese

MATTOSO, J.: “As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro”, *A Nobreza Medieval Portuguesa: A Família e o Poder*, Lisboa (1980), pág. 57-100; ÍDEM: “A Literatura Genealógica e a Cultura da Nobreza em Portugal (s. XIII-XIV)”, *Portugal Medieval: Novas Interpretações*, Lisboa (1992), pág. 309-328.

¹³ *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (J. Mattoso, ed.), 2 vol., Lisboa (1980), vol. 1 pág. 72-98; y KRUS, L.: *A Conceção Nobiliárquica do Espaço*, pág. 113, 116, 143-170.

¹⁴ Sobre la Crónica *General de España de 1344* y sus fuentes, consúltese CARVALHO, J. S.: “As Crónicas Anteriores à Crónica Geral de Espanha de 1344” y “A Crónica Geral de Espanha de 1344, de D. Pedro, conde de Barcelos”, *História da Literatura Portuguesa: das Origens ao Cancioneiro Geral*, Lisboa (2001), respectivamente pág. 205-215 y 217-251.

¹⁵ COELHO, M. H. e VENTURA, L.: “Os bens de Vataça: Visibilidade de uma Existência”, *Revista de História das Ideias*, 9 (1987), pág. 33-77, específicamente pág. 53.

¹⁶ Lo cual contrasta con otras regiones ibéricas. Sobre la repercusión de la materia de Bretaña, consúltese SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Cistercienses y Leyendas Artúricas: El Caballero del León en Penamaior (Lugo)”, *El Timpano Románico: Imágenes, Estructuras y Audiencias* (R. Sánchez Ameijeiras y J. Gabriel y Galán, ed.), Santiago de Compostela (2003), pág. 295-321.

¹⁷ TEIXEIRA, F.: “A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal nos Séculos XIII e XIV”, Tesis doctoral, Universidad del Algarve (2007), pág. 198.

¹⁸ Sobre la presencia de Alexandre en las crónicas portuguesas, consúltese KRUS, L.: *A Conceção Nobiliárquica do Espaço*, pág. 127.

¹⁹ COELHO, M. H. y VENTURA, L.: “Os bens de Vataça”.

²⁰ Este emperador bizantino fue destronado por Miguel VIII Paleólogo en 1259, que mandó cegar a Juan IV y

concertó matrimonios convenientes para las cuatro princesas del linaje Láscaris-Vatazéz. Todas ellas se casaron con poderes regionales aliados de Miguel VIII o con la alta nobleza occidental. La madre de D.^o Vataça se casó con el Conde de Ventimiglia en Génova, una potencia marítima que había ayudado a los Paleólogos a recuperar Constantinopla. En 1280, la viuda del Conde de Ventimiglia se mudó a Aragón con sus hijos, integrándose en la corte local.

²¹ COELHO, M. H. y VENTURA, L.: “Os bens de Vataça”, pág. 70.

²² ÍDEM.

²³ Sobre este testamento, consúltese FERNANDES, H. y AFONSO, L. U.: “Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358)”, *Clio*, 16/17 (2008), pág. 363-394.

²⁴ HABLOT, L.: “Emblématique et mythologie médiévale, le cygne, une devise princière”, *Histoire de l'Art*, 49 (2001), pág. 51-64, especialmente pág. 58.

²⁵ ÍDEM.

²⁶ ÍDEM.

²⁷ ÍDEM.

²⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las Empresas Artísticas de Sancho IV el Bravo*, Salamanca (1997), pág. 223-232.

²⁹ “... que habie recebido este Pedro Fernández del obispo, cc maravedis, e de Pedro Sánchez, d maravedies, para dos siellas de palafres labradas com seda a las sennales del Rey, et outra siella de camino que era de guadamezil, et outra siella prieta del aguila, et agora quel mandaba fazer la siella del Caballo del Cisne com cabezadas et todo su guarnimiento labrado de seda, que costaba com xvi maravedis del pegar del marfil, et del dorar dclxv maravedies et outra siella para confessar, cc maravedies “. GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las Empresas Artísticas*, pág. 88.

³⁰ En el Museo del Louvre se conserva una silla de montar hecha con placas de marfil que habría pertenecido

al rey de Aragón D. Pedro III, por lo cual dataría de la segunda mitad del siglo XIII. Sin embargo, existen serias dudas acerca de la autenticidad de esta pieza, que parece tratarse de una obra realizada el siglo XIX. GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las Empresas Artísticas*, pág. 88-89.

³¹ NASCIMENTO, A. A. (ed.): *Hagiografía de Santa Cruz de Coimbra*, Lisboa (1998), pág. 60-61.

³² Agradezco a Brendan Cassidy que me indicase la existencia de esta obra.

³³ Richard Randall menciona la existencia de un cofre de este tipo realizado en el siglo XIV (Koehlin 1310 bis), aunque sean mucho más comunes los cofres con la historia de Mattabruna, la versión italiana del Caballero del cisne, producidos en el taller veneciano de los Embriachi en el siglo XV. RANDALL, R.: "Popular romances carved in ivory", *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age* (P. Barnett ed.), Detroit (1997), pág. 63-79, específicamente pág. 69.

³⁴ "... e logo à terça feira seguinte houve na sala de madeira muito excelentes e singulares momos reaes, tantos, e tão ricos, e galantes, com tanta novidade e diferenças de antre-meses, que creio nunca outros taes foram vistos. Antre os quais el Rei entrou primeiro pera desafiar a justa que havia de manter com envenção, em nome do Cavaleiro do Cirne, e veio com tanta riqueza, e galantaria, quanta no mundo podia ser. Entrou polas portas da sala com nove bateis grandes, em cada um seu mantedor, e os bateis metidos em ondas do mar feitas de pano de linho e pintadas de maneira que parecia água". RESENDE, G.: *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa (1991), cap. 128.

³⁵ HABLLOT, L.: "Emblématique et mythologie médiévale", pág. 57-58.

³⁶ ÍDEM, pág. 58-59.

³⁷ HENNEL-BERNASIKOWA, M.: *Tapestries at Wawel Royal Castle 15th-19th Centuries*, Kraków (2000), pág. 244-245. Agradezco a la Dra. Magdalena Ozga el haberme facilita-

do esta indicación bibliográfica y agradezco a la Dra. Antónia Maria Quina que me indicase la existencia de esta tapicería. La presencia de esta pieza en la corte borgoñona traduce el fortísimo interés que la casa de Borgoña dedicó a esta genealogía legendaria a finales de la Edad Media, remitiendo a ese universo los orígenes de su propio linaje. GAULLIER-BOUGASSAS, C.: "Le Chevalier au Cygne à la fin du Moyen Âge", *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 12 (2005), pág. 115-46.

³⁸ HABLLOT, L.: "Emblématique et mythologie médiévale", pág. 52-54.

³⁹ ROBINSON, J.: *Masterpieces. Medieval Art*, Londres (2008), pág. 172-173.

⁴⁰ Los partidarios de menor estatus tenían que contentarse con emblemas en plomo o estaño policromado. IBÍDEM.

⁴¹ Este dibujo fue una de las bases de la reciente propuesta de reconstrucción virtual en 3D desarrollada en el ámbito de la exposición dedicada a Diego Xelmírez en el Xacobeo de 2010.

⁴² MORALEJO, S.: "'Ars Sacra' et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle" y "El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago", *Patrimonio Artístico de Galicia y Otros Estudios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Morelajo Álvarez* (Á. Franco Mata ed.), 3 vol., Santiago de Compostela (2004), vol. I, respectivamente pág. 161-188 e 289-299.

⁴³ GRINDER-HANSEN, P.: *Danish Middle Ages and Renaissance*, Copenhagen (2002), pág. 22.

⁴⁴ ALMEIDA, C. A.: *História da Arte em Portugal*, vol. 1, *O Românico*, Lisboa, 2001, pág. 179-180.

⁴⁵ "... frontalem, cruces, calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit". VENTURA, L. "Coimbra medieval: uma cidade em formação", *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de ourivesaria medieval. Séculos XII-XV*, (Adi-

lia Alarcão, ed.), Lisboa, 2003, pág. 15-29, específicamente pág. 24.

⁴⁶ ÍDEM, pág. 27.

⁴⁷ No debe sorprendernos la presencia de este artista en Coimbra. En esta época había buenas conexiones a Constantinopla, debido a la escala hecha por los peregrinos camino de la Tierra Santa. Por ejemplo, D. Telo, fundador del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, y el obispo de Coimbra D. Maurício viajaron a Tierra Santa en 1104-08, habiendo permanecido en Bizancio durante medio año. NASCIMENTO, A. A. (ed.): *Hagiografía de Santa Cruz*, pág. 59. S. Teotónio, prior del monasterio de Santa Cruz de Coimbra, hizo también dos viajes de peregrinación a Tierra Santa. ÍDEM, pág. 155. De igual modo, el obispo D. Gonçalo Pais (f. 1127), que sucedió a D. Maurício en la cátedra conimbricense, legó a la catedral una serie de reliquias adquiridas en Roma y Constantinopla en el transcurso de su peregrinación a Jerusalén, habiendo dejado, asimismo, algunos objetos notables adquiridos en ese viaje. COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, Coimbra (1983), pág. 59.

⁴⁸ "... in augmentando tabulam altaris argenteam, VII.^{em} marcas argenti et dimidium, pro LX.^a et VIII.^o morabitinis (...); in alia tabula de ante altare deaurata, quam fecit Magister Ptolomeus, per unum annum, C.^m L.^a morabitinis; in alia tabula de super altare deaurata, historia annuntiationis Sancte Marie depicta, DC.^{os} morabitinis". RODRIGUES, M. A. e COSTA, A. J. (ed.): *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*, Coimbra (1999), pág. 10. Una parte de estos retablos se fundió a mediados y finales del siglo XV. De hecho, un documento del 19 de julio de 1459 menciona que la plata del "sayo do retabollo uelho" fue pesada y fundida ese día. ALARCÃO, A. (ed.): *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de ourivesaria medieval. Séculos XII-XV*, Lisboa (2003), pág. 15-29, específicamente

pág. 24. Más gravosa resultó, no obstante, la requisición mediante préstamo de todas las platas del reino que D. Alfonso V solicitó a su hijo regente D. Juan II en diciembre de 1475, a fin de poder pagar el sueldo a las tropas que lo apoyaban en la lucha por el trono castellano. De acuerdo con Avelino Jesus da Costa, ante la resistencia del cabildo de Coímbra, el contable João Ruiz entró a la fuerza en el Tesoro de la catedral y confiscó una serie de piezas, habiendo ordenado “despregar como mandastes os retablos que no altar estauam e assy mesmo o crucifixo e ha cruz e outros sanctos e Apostolos, que nos ditos retablos estauam “. COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 53.

⁴⁹ COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 66.

⁵⁰ “Obiit Ciprianus miles qui fecit illam tabulam argenteam de altari” COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 61.

⁵¹ El pasaje que nos interesa es el siguiente: “... et ornamentorum ecclesie uestimentas cruce argentea et calices tabulas libros sinos et capas.” COELHO, M. H.: *O Mosteiro de Arouca do Século X ao Século XIII*, Coímbra (1977), específicamente, pág. 296.

⁵² MARTINS, A.: “Dois bispos portugueses da segunda metade do século XII”, *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam* (M. J. Barroca, ed.), vol. II, Oporto (1999), pág. 27-40, específicamente pág. 32.

⁵³ Importa tener presente, no obstante, que el grado de pureza de la plata circulante era bastante inferior al de nuestros días. “*Monasterio Sanctae Crucis ubi corpus meum spilliri iubeo mando X. (dez mil) & meam capellam, & copam meam auri, ut faciant ex ea unam Crucem, & unum Calicem, & C. march. argenti quod est turribus Colimbriae, de quo faciant unum frontale ante altere Sancti Petri & aliud ante Altare Sancti Augustini*”. SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, 2ª ed., t. I, Coímbra (1946), pág. 24-25.

⁵⁴ “*Sanctae Mariae de Santarem*

mille morabitos, & L. march argenti de Colimbria de quo faciant frontale.” IBÍDEM.

⁵⁵ “*Item mando Ecclesiae Colimbriensis de Ordine fratrum minorum vij. marcas argenti pro tribus calicibus, & I. libras pro ad faciendum unum altare Beatae Chatarinae pro anima Reginae Donnae Blancae sororis meae, & pro mea.*” SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, pág. 29.

⁵⁶ Sobre los bienes y legados de D.ª Constanza Sánchez, consúltese VIVAS, D.: “Constança Sanches. Algumas observações em torno de uma bastarda régia”, *Clio*, n.º. 16-17 (2007), pág. 223-241. Más modesta, aunque igualmente relevante, es la donación hecha por D.ª Chamoá Gomes de Tougues a la Catedral de Braga de un pichel de plata, con un peso de seis marcos, para cubrir, o sea, para platear, la imagen existente sobre el túmulo de S. Geraldo. PIZARRRO, J.: “Pela morte se conhece um pouco da vida”: a propósito do testamento de Dona Chãmoa Gomes de Tougues, fundadora do Mosteiro de Santa Clara de Entre-os-Rios”, *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam* (M. J. Barroca ed.), vol. II, Oporto (1999), pág. 219-233, específicamente pág. 223.

⁵⁷ COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 69.

⁵⁸ Además de estos materiales, se gastaron doscientas libras más con el trabajo del artesano que realizó esta tabla de altar: “*Qui dedit capitulo in vita quadraginta marcas argenti et XV. Duplas et VI morabitos de auro ad faciendum et deaurandum tabulam de super altare, sculptam cum istoria Beate Virginis Marie, et persolvit faciendit dictam tabulam CC.as libras.*” COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 73.

⁵⁹ En el inventario de 1393 del tesoro de la Catedral de Coímbra se describe ampliamente esta pieza, enunciando con gran detalle sus lagunas y defectos. COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 78-81. Este frontal tenía a los Apóstoles flan-

queando un medallón central con la Santísima Trinidad entre el Tetramorfos. El mismo inventario menciona, asimismo, la existencia de un sobrefrontal, en el mismo altar mayor, que representaba en el centro a Jesucristo coronando a la Virgen. Esta representación estaba rodeada por ocho arcañas, cuatro de cada lado, que representaban varios pasos de la vida de Cristo, mencionando el responsable del inventario las escenas de la Natividad, la Ascensión y el Santo Entierro.

⁶⁰ COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 133.

⁶¹ “... foi posta a sobre tauoa da prata ao altar mayor a qual mandou fazer o Prior dom Francisco e foy hy posta em dia de Pascoa ao louvor de Sancta Cruz e daquele q em elle morreu por nos e de Sancta Maria sa madre, e a onrra de seus sanctos Apóstolos.” CRUZ, A.: *Anais, Crónicas e Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coímbra*, Oporto (1968), pág. 79.

⁶² A título de ejemplo, simplemente, recuerdo las distintas tablas pintadas (¿un tríptico?) que formaban un pequeño altar portátil perteneciente a D. Lourenço Rodrigues, obispo de Lisboa entre 1359 y 1364, y en las cuales se representaba la Virgen, S. Francisco y S. Luis. Cabe destacar, no obstante, la clarísima devaluación de este tipo de piezas en comparación con las tablas argentíferas. De hecho, los colectores apostólicos encargados de los bienes de D. Lourenço obtuvieron un valor irrisorio por estas tablas, pues, incluso estando valoradas en apenas 3 libras, se vendieron por 40 sólidos (c.5% del valor previsto). SARAIVA, A.: “O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues”, pág. 430. En 1362 el mismo prelado había mandado pintar las imágenes (esculpidas) de la iglesia de la Colegiata de Santa Maria do Castelo, en Lisboa, así como el frontal del altar de Santa Helena y el frontal y el sobrefrontal del altar mayor, tratándose, por lo tanto, de piezas pintadas y no en metal noble. ÍDEM, pág. 433.

⁶³ Sobre estos retablos, consúltese ALMEIDA, C. y BARROCA, M.: *História da Arte em Portugal*, vol. 2, O Gótico, Lisboa (2002), pág. 199-207.

⁶⁴ ÍDEM, pág. 269-71.

⁶⁵ Las piezas se encuentran en los siguientes lugares: Cárquere, Guimarães (Museo Alberto Sampaio), Barcelos, Roças, Monsarros, Mora (desaparecida tras 1922), Brotas y Évora. ALMEIDA, C. y BARROCA, M.: *História da Arte em Portugal*, pág. 271-75.

⁶⁶ ÍDEM, pág. 275.

⁶⁷ Se trataba, probablemente, de un peine litúrgico, lo que explicaría su presencia habitual entre los bienes de varios obispos. Estos peines se utilizaban en ceremonias especiales, como en la imposición de la mitra episcopal a un nuevo obispo, o en ceremonias más comunes, para prevenir la contaminación de los sacramentos eucarísticos con cabellos y suciedad del oficiante. ROBINSON, J.: *Masterpieces. Medieval Art*, pág. 22-23.

⁶⁸ "... et tabulam crucifixi sculptam de ebore et acerram argenteam cum suo cocleari". COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 59.

⁶⁹ "... et duos baculos de ebore cum astilibus ejusdem" ÍDEM, pág. 60.

⁷⁰ "... et duas pixides eboris" ÍDEM.

⁷¹ "... in ornamentis majestatem nostram maiorem de ebore et III.es capas de exameth et III.es mantos qui illuc in arcis remanserunt" ÍDEM, pág. 68. D. Egas Fafes estuvo en vías de ser arzobispo de Santiago de Compostela, habiendo sido nombrado arzobispo de Compostela por el Papa el 18 de diciembre de 1267, mientras se encontraba en Roma. Sin embargo, nunca llegó a tomar posesión del cargo por haber fallecido en el camino de regreso, en Montpellier, el 8 de marzo de 1268.

⁷² "... et unam magestatem Sancte Marie de ebore" ÍDEM, pág. 69.

⁷³ "Item quandam ymaginem

Sancte Marie eburneam. Item quemdam pannum in quo depicta et pluribus ymaginibus arbor vite" ÍDEM, pág. 72.

⁷⁴ "Item unum pectem de ebore" ÍDEM, pág. 76.

⁷⁵ "Item meu Psalterium bonum, quod me nutuit, & majestates meas parvas de ebore, & Crucifixum de ebore parvum, quod dedit mihi Magister Templi M. Martini." SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, pág. 40.

⁷⁶ "& Crucifixum magnum de ebore, & majestates;" ÍDEM.

⁷⁷ "Item Domnae Adarae Petri unan majestatem de ebore valde bonam" ÍDEM, pág. 42.

⁷⁸ "Item mando toda a outra minha Capella, e a minha Cruz grande boa douro com o camafeo, e com as pedras preciosas, que em si tem, e os barris do cristal, e que as rreligas, e todalas outras Cruzes, e Magestades, e livros, e todalas outras couzas, que pertencem a essa Capella, e que hi andam, ou que no meu Reposteiro entam trouver, que fiquem ao Infante Dom Affonso meu filho" ÍDEM, pág. 126.

⁷⁹ "Item huum crucifijo d Amalfi" COELHO, M. H. e VENTURA, L.: "Os bens de Vataça", pág. 71.

⁸⁰ "Item tres pentees grandes de marfý metudos en hu(m)a fonda lavrada de tear; Item hu(m)a caussela de marffi fechada com religas", SANTOS, A. y SARAIVA, A.: "O Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331", *Revista Portuguesa de História*, 32 (1997-98), pág. 95-148.

⁸¹ "... e huum crucifíco de marfil com seus cabellos e barva dourada" COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 84.

⁸² "Item. Hu(m)a cousella branca d'almafiim, que see chea de bisalhos de parte das sobredictas relíquias" ÍDEM, pág. 120.

⁸³ "Item. Hu(m)a cousella de marfil, que nom ha (relíquias) ni cober-toyra." ÍDEM, pág. 121.

⁸⁴ "Item. Hu(m)a boceta grande

de marfil cum su cubertoira." ÍDEM, pág. 125.

⁸⁵ "Item. Hu(m)as tavoas douradas com figuras de marfi, em que está a nacença de Jhesu Christo e a paixão e mingua-lhy os esteos. E som três ordees de imagees." ÍDEM, pág. 128.

⁸⁶ "Item. Duas tavoas outras com seus portaaes dourados, em que está figurada a nacença de Jhesu Christo de imagees de marfi, que som doze." ÍDEM.

⁸⁷ "Item. Outras duas tavoas com seus portaaes dourados, em que está a figura de Jhesu Christo posto na cruz e soterrado, em que som catorze peças" ÍDEM.

⁸⁸ "Item. Huum capitel d'almafim, britado da hu(m)a parte. (...) Item. Hu(m)a ara e hu(m)a frol e huum que semelha caviddi d'almafintado e cinco esteos de páao pequenos e dourados, que dizem que som das tavoas do almafiim. E disse o priol de Sam Christovom que o cavide see posto na ymagem de Santa Maria." ÍDEM, pág. 133.

⁸⁹ "item huum pente d'almaffim en hu(m)a bainha". SARAIVA, A.: "O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista: D. Afonso Pires, Bispo do Porto (1359-1372)", *Lusitania Sacra*, 13-14 (2001-02), pág. 197-228, específicamente pág. 223.

⁹⁰ "e a minha Cruz grande boa douro com o camafeo" SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, pág. 126.

⁹¹ "Item mando ao meu monasterio de Sancta Clara, e de Sancta Isabel (...) a minha brocha grande do camafeo furada no mejo goo" ÍDEM, pág. 151.

⁹² "Item. Hu(m)a cruz d'ouro toda que há huum crucifíco branco com duas ymagees d'alabastro e em cima do crocifíço huum camafeo e mays doze pedras, dellas vermelhas e dellas cardeas. E hu(m)a dellas dizem que hé çafira e outra jagonça e huum Agnus Dei detrás com quatro Evangelista, que pessou nove marcos e meyo." COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pág. 83.

⁹³ COELHO, M. H. e VENTURA, L.: "Os bens de Vataça", pág. 45.

⁹⁴ "Item mando que as grilandas, que leixava à Raynha de Castella minha filha, que lhas nõ dem. Item o camafeo do gallo, que lhe leixava já lho dei. (...) Item leixo ao Infante Dom Fernando meu neto (...) o camafeo figura de Leom, que me deu ElRey, o qual foi achado em hum moimento, o campo he de safira, e o Leom branco, e tem duas safiras e dous rubins, e quatro graõs de aljôfar a redor" SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, pág. 341.

⁹⁵ "Item mando ao Infante D. Fernando meu neto (...) o meu camafeo do Leom, q me deu ElRey seu Avo, e foy delRey D. Deniz seu bizavo. (...) Item lhe leixo o camafeo de homem bochechudo, que me deu seu Avo." ÍDEM, pág. 347.

⁹⁶ "Item mando a Infante D.

Maria minha neta (...). Item lhe leixo o meu camafeo grande de colo, que tem hu basilisco, e figura de homem, e de Leom, e com esmeraldas miudas em redor, e o campo, e as figuras del, he pardo" ÍDEM, pág. 348.

⁹⁷ "Item mando a Infante D. Maria minha neta (...). Item lhe leixo o Castelete q me deu a Rainha de Castella minha filha, e tem dous camafeus de figuras de Leoens, hum branco, e outro tenado, com aljôfar, e pedras finas, miúdas em redor, e com hu graõ de aljôfar no cabo" ÍDEM, pág. 348.

⁹⁸ Esta joya había pertenecido a la hija natural de D. Dionisio I, D.^a María Alfonso: "Item mando a Infante D. Beatriz minha neta (...). Item lhe leixo o meu Reliquario de camafeo que foy de D. Maria Affonso, e he figura de Samsam esee sobre hu(m) Leom, e o campo he preto, e o home(m) e Leom brancos, e tem esmeraldas, e robis pequenos da redor." ÍDEM, pág. 349.

⁹⁹ "Item mando a Infante D. Beatriz minha neta (...). Item lhe leixo a minha Cruz do ouro, que tem camafeo figura de cabeça branca em campo preto, e a redor do camafeo esmeraldas, e robis pequenos, e nos cantos da Cruz dous robis, e duas safiras." ÍDEM, pág. 349.

¹⁰⁰ SARAIVA, A.: "O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues", pág. 422. Cabe destacar que los bienes de este prelado fueron valorados en cuantías astronómicas, contándose 11.071 monedas de oro, 252 marcos en moneda de plata (o sea, cerca de 120 kilos), una biblioteca con 47 volúmenes y una vajilla de plata compuesta por 137 piezas que pesaba, en total, 524 marcos. De este modo, se entienden fácilmente los motivos de la encendida disputa entre la curia papal y la corona portuguesa sobre la división de los bienes del fallecido obispo.

TEXTO ORIXINAL**A cultura secular e as artes sumptuárias em Portugal (sécs. XII-XIV)**

Luís U. Afonso
Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa

1. Introdução

Como sucede um pouco por toda a Europa, também em Portugal o mundo medieval tem uma forte presença nos discursos sobre a identidade nacional¹. No caso português esta associação tem-se traduzido, essencialmente, na valorização do passado cristão posterior à fundação do reino em 1128-43. Por este motivo, a presença islâmica é subvalorizada, bem como o período que antecede a independência face à coroa de Leão e Castela. Nos últimos duzentos anos, com particular enfoque durante a ditadura do Estado Novo (1926-1974), a relevância deste passado medieval conduziu à recuperação, e reconstrução, de centenas de monumentos do período românico e gótico, mesmo que muitos deles apresentassem escassos elementos originais². Por este motivo a paisagem portuguesa, nos campos e nas cidades, encontra-se pejada de muralhas, castelos, pontes, torres, igrejas, capelas, mosteiros, fontes e ermidas que testemunham esse passado medieval, simultaneamente cristão e independente. Não surpreende, por isso, que à excepção das iluminuras o panorama artístico medieval português seja, proporcionalmente, mais rico em monumentos do que em objectos artísticos móveis, sendo a escassez mais notória ao nível das artes sumptuárias.

Nos últimos anos os investigadores portugueses têm analisado criticamente tanto a falta de sustentação arqueológica e documental de muitas das opções tomadas pelos restauradores, bem como a percepção enviesada do mundo medieval que os restauros arquitectónicos e certas exposições comemorativas ajudaram a criar, desmontando as diferentes agendas ideológicas que motivaram essas intervenções³. Tais estudos demonstram que nem sempre a materialidade de um monumento medieval, ou mesmo de um objecto, traduz uma maior fidelidade ao passado. Uma evocação literária, o desenho de uma obra desaparecida, uma referência documental avulsa podem ser tão ou mais fidedignas, palpáveis ou inspiradoras do que um monumento fortemente (re)construído em data recente. Nesse sentido, considerar que a História da Arte apenas se pode basear em objectos que tenham alcançado os nossos dias só pode ser classificado como uma falácia de raiz positivista. É certo que a experiência estética do investigador se torna mais fácil na presença do objecto, mas a sua ausência não a impossibilita. Para que isso suceda, naturalmente, é tão importante a análise comparativa dos objectos remanescentes, similares aos descritos ou enumerados nos textos literários e nos documentos, como uma certa imaginação reconstrutiva que combata a aridez e a irritante concisão das notícias escritas. Mas acima de tudo, é fundamental o investigador operar por analogia com as suas experiências estéticas anteriores, particularmente as que resultaram do contacto com obras de arte medievais. Se conseguirmos libertar-nos da preponderância dada ao objecto histórico, tantas vezes mais imaginado do que real, mesmo tendo massa, volume, cor e textura, é possível abrir o espírito, e a inteligência, a outro tipo de fontes e documentos. Em suma, espero conseguir transmitir ao leitor uma ideia do admirável mundo das artes sumptuárias que se encerra em alguns textos medievais portugueses, designadamente em testamentos, inventários de tesouros e outros arrolamentos do mesmo género, sublinhando até que ponto ele diverge do mundo revelado pelas obras de arte remanescentes em Portugal do mesmo período.

2. A presença da cultura secular na arte medieval portuguesa

Se em países como Espanha ou Itália as obras de arte móveis e imóveis que chegaram até aos nossos dias testemunham uma grande diversidade de temas, materiais, técnicas e linguagens, a verdade é que no caso por-

tuguês essa variedade é bastante mais limitada, entrincheirando-se no domínio da arte religiosa, especialmente nos objectos litúrgicos e na imaginária de altar em pedra. Para se ter uma ideia do grau desta diferença, basta referir que não existe qualquer tipo de pintura portuguesa, religiosa ou secular, sobre tábua ou sobre parede, realizada antes de 1400, embora a documentação da época prove que ela existiu⁴. Do mesmo modo, praticamente não subsistem camafeus ou objectos em marfim desse tempo, o que é contrariado, também, por indicações documentais e pelo próprio estudo das fontes de inspiração de algumas obras remanescentes.

No que se refere à cultura secular, e profana, Portugal não tem uma tradição artística relevante no tratamento de temas e figuras deste tipo, exceptuando no período do Neoclassicismo e do Romantismo⁵. Quanto mais se recua no tempo, mais escassas são as obras remanescentes com temas seculares, dominando, pelo contrário, as obras de temática religiosa. Mas mesmo em relação ao período medieval, existem várias evidências que permitem matizar esta realidade. Em primeiro lugar subsistem algumas obras de arte que testemunham o vigor deste universo, como por exemplo diversos capitéis românicos esculpidos com figuras do mundo pagão, nomeadamente sereias e centauros (na Sé de Coimbra, na Charola de Tomar, etc.), embora seja difícil perceber como é que estas figuras eram identificadas e interpretadas no seu tempo. Em segundo lugar, existem várias informações documentais que provam o enraizamento da cultura secular em Portugal entre os finais do século XIII e os finais do século XIV, ainda que parte dela seja enquadrada dentro da mundividência cristã⁶. Tais dados referem a existência de objectos sumptuários associados aos valores culturais da aristocracia da época e do próprio alto-clero. Tratando-se de dados qualitativos, que se referem a práticas sociais de consumo de objectos de luxo, tais peças devem ser consideradas como uma simples amostra, um sintoma, de uma realidade mais enraizada. Na maior parte dos casos, estas obras eram a manifestação visual de uma cultura cavaleiresca transeuropeia bem conhecida através dos romances de cavalaria e dos textos de amor cortês, embora filtrada para a realidade ibérica⁷. É neste contexto que se integram obras de arte documentadas em tesouros portugueses representando heróis ilustres ou amantes famosos, particularmente aqueles que assumiam maior destaque nos ciclos de Tróia, da Bretanha e de Alexandre, como o Cavaleiro do Cisne ou o próprio Alexandre Magno. Por último, subsistem também algumas obras de arte inseridas em contexto religioso, mais complexas em termos de composição e/ou em termos discursivos, que tornam latente a influência de temáticas ou obras seculares no seu processo de concepção e execução. Estão nesta situação, por exemplo, obras que indiciam a influência formal e temática de objectos de tocador, em marfim, ou objectos pertencentes a baixelas de aparato, maioritariamente produzidos em França e Itália⁸.

2.1. *Ut pictura poesis*

Costuma dizer-se que a Arte e a Literatura são disciplinas irmãs e, pelo menos desde Horácio, que se diz que a Pintura é como a Poesia, e vice versa, *ut pictura poesis*. Interessa, pois, começar esta pesquisa identificando a presença e os vestígios da literatura secular em Portugal durante a Idade Média. Desde logo, encontramos referências dispersas a heróis do ciclo arturiano, ou da Bretanha, na poesia dos trovadores galego-portugueses (as cantigas), especialmente durante o reinado de D. Dinis (1279-1325)⁹. São também muito importantes os dois fragmentos de uma tradução portuguesa do *Merlim* realizada nos inícios do séc. XIV que lograram sobreviver até aos nossos dias. Outra indicação de relevo encontra-se no colófon de um manuscrito quinhentista do *José de Arimateia*, confirmando que a tradução do mesmo ocorreu por volta de 1314. Segundo Ivo de Castro, existem mesmo indícios muito fortes em como todo o ciclo Pós-Vulgata da matéria da Bretanha foi traduzido para galego-português nos meados do séc. XIII¹⁰. Por último, devemos ter presente também a extensão e o valor simbólico de várias passagens dedicadas a temas e figuras do ciclo de Tróia e do ciclo da Bretanha que são muito utilizadas nas crónicas medievais e nos livros de linhagens portugueses¹¹.

Gostaria de sublinhar que este último tipo de textos resulta de leituras e interpretações das principais crónicas ibéricas produzidas nos finais do século XIII, sobretudo a *General Estoria* e a *Primera Cronica General de España* encomendadas por Afonso X¹². Refiro, apenas a título de exemplo, que o *Livro de Linhagens* do Conde Pedro Afonso de Barcelos, compilado por volta de 1340 e revisto em 1360-65 e, novamente, em 1380-83, dedica vários fólios a enumerar a genealogia de vários heróis como o rei Príamo, Eneias ou o rei Artur¹³. Tais passagens também incluem alguns excursos que abordam amores célebres vividos por figuras desses ciclos, como Páris e Helena ou Dido e Eneias. A acrescentar a estes dados, registre-se que a mais ambiciosa crónica produzida em Portugal durante o século XIV a *Crónica Geral de Espanha de 1344*, que segue de muito perto a *General Estoria*, inclui vários episódios sobre os feitos realizados por Hércules na Península Ibérica, sendo colocados num patamar próximo ao dos feitos militares do Cid¹⁴. Este tipo de literatura encontrava-se nas melhores bibliotecas da alta aristocracia, entre saltérios, breviários, livros de horas e cadernos com a vida dos santos. A biblioteca de D. Vataça Lascais de Vintemiglia (c.1262/70-1337), por exemplo, com vários livros em Português, Latim, Leonês,

Grego e Castelhana, incluía um livro sobre o Cid e um outro que aparenta corresponder a uma versão da *Primera Cronica General de España*¹⁵.

2.2. Tróia e Alexandre

A maior parte das informações que temos sobre a presença de obras de arte com temáticas seculares em Portugal durante a Idade Média é indirecta¹⁶. Existem alguns casos isolados, como a representação de um sátiro-demónio (Fig. 1) no *Juízo Final* do túmulo de D. Inês de Castro (c.1358-60), onde esta sinistra personagem gira um espeto humano nas chamas da Boca do Inferno. Outro caso, identificado por Francisco Teixeira, diz respeito à representação do *Voo de Alexandre* (Fig. 2) num capitel do claustro de Celas, obra esculpida por volta de 1330-50¹⁷. Este tema, ilustrativo do espírito conquistador e ousado de Alexandre Magno, tal como a sua célebre descida ao fundo do oceano numa campânula de vidro, tanto podia ser objecto de admiração como podia ilustrar, nas moralizações dos pregadores, o pecado do orgulho. Fosse como fosse, o Voo de Alexandre foi bastante representado na arte medieval e o interesse por este herói na Península Ibérica está bem documentado através do poema épico *Libro de Alexandre*, escrito durante a primeira metade do século XIII, cujas repercussões também se fizeram sentir na literatura portuguesa medieval¹⁸.

Ao nível das obras desaparecidas encontramos informações preciosíssimas no inventário dos bens de D. Vataça Lascaris, um documento exaustivamente estudado por Leontina Ventura e Maria Helena da Cruz Coelho¹⁹. Esta dama da alta aristocracia era neta do imperador Teodoro II Lascaris e sobrinha de João IV Lascaris²⁰, tendo chegado a Portugal em 1282 como aia de D. Isabel de Aragão, esposa do rei D. Dinis. Em 1285 casou com um velho nobre português, tendo enviuvado sem filhos dez anos depois. Em 1297 passou a viver em Castela como aia da princesa D. Constança, filha de D. Isabel e D. Dinis, regressando definitivamente a Portugal em 1317. Era senhora de um conjunto de moradias de aparato, quase todas em meio urbano, tendo vivido em Valladolid, Sevilha, Lisboa, Santarém, Coimbra e Santiago do Cacém. O seu tesouro era constituído por dezenas de objectos de alto valor, nomeadamente relicários, coroas, jóias, pedras preciosas, camafeus, guadamecis, salseiras em jaspe, peles, amuletos, têxteis diversos, panos historiados, tabuleiros de xadrez e vários livros, tal como já referimos. No elenco destes bens identifica-se um pano de parede com a figura de Alexandre, "*huum destalho com figura d Aleyxander*"²¹. Seria um pano mais modesto, seguramente, do que a tapeçaria encomendada pelo Duque de Berry por volta de 1400, actualmente no Metropolitan Museum de Nova Iorque. Referimo-nos à tapeçaria dos *Nove Heróis* que englobava o mundo pagão, o Antigo Testamento e o Novo Testamento, representados por Heitor, Alexandre e César, no primeiro caso, por David, Josué e Judas Macabeu, no segundo caso, e pelo Rei Artur, Carlos Magno e Godofredo de Bulhão no último. Igualmente relevante, e talvez como memória da sua ascendência bizantina, o sobreceú da sua cama estava bordado com figuras do ciclo de Tróia, "*huum çeo de cama com figuras de Troha*"²². Seria também uma obra mais simples do que a tapeçaria representando uma batalha troiana que se encontrava pendurada no salão de um dos paços do já citado Duque de Berry, tal como a vemos pintada na iluminura do mês de Janeiro, Dia de Reis, das célebres *Les Très Riches Heures* dos irmãos Limbourg.

2.3. O Cavaleiro do Cisne

O testamento da rainha D. Beatriz (†1358), esposa do rei D. Afonso IV de Portugal, é extremamente informativo a respeito da existência e da circulação de objectos de luxo com figuras seculares no tesouro da realeza portuguesa. Esta filha de D. Sancho IV de Castela e de D. Maria de Molina reuniu um dos mais fascinantes espólios no domínio das artes sumptuárias de que há registo em Portugal durante a primeira dinastia. Uma das peças mais notáveis do seu tesouro, que doa ao seu filho D. Pedro, rei de Portugal entre 1367 e 1367, é identificada nos seguintes termos: "*Item mando a ElRey D. Pedro meu filho a minha taça com sa sobre copa, e com seu capitel do cavaleiro do Cirne, e com hum pichel pequeno, esmaltado, a qual taça e pichel, e me a dita Raynha D. Aragom, minha filha, enviou*"²³. Tratava-se, pois, de uma taça cuja tampa estava coroada com a representação do Cavaleiro do Cisne, uma figura que pertence tanto ao ciclo da Bretanha, como ao ciclo das *chansons de geste* francesas relacionadas com a gesta das Cruzadas na Terra Santa. Como é referido no texto, a taça e o copo foram oferecidos a D. Beatriz pela sua filha, a rainha D. Leonor de Portugal, casada desde 1347 com D. Pedro IV de Aragão, sendo por isso uma peça produzida nesse reino ou importada pela coroa aragonesa.

Os textos mais antigos referentes ao Cavaleiro do Cisne datam do século XII, tendo sido na *Chanson d'Antioche* que o Cavaleiro do Cisne é associado pela primeira vez à linhagem de Godofredo de Bulhão²⁴. De acordo com esse texto, a aparição do herói teve lugar na cidade de Nijmegen durante o império de Otão. O herói sobe o rio num barco puxado por um cisne colocando-se ao serviço da Duquesa de Bouillon (Bulhão) e para proteger o ducado dos ataques de Reinier, um duque saxão. O cavaleiro socorre a Duquesa com sucesso e como

recompensa recebe a mão de Beatriz, sua filha. Porém, o herói coloca como condição deste matrimónio nunca lhe perguntarem quais as suas origens. Como na lenda da fada Melusina, o casal prospera e tem uma filha, chamada Ida. Mas quando a moça atinge os sete anos de idade Beatriz rompe o prometido colocando a questão interdita ao marido. Cumprindo o voto, o Cavaleiro do Cisne vê-se obrigado a abandonar o lar, reembarcando num barco puxado pelo mesmo cisne. A relação com a linhagem de Bulhão dá-se através do matrimónio de Ida com o conde Eustácio de Bolonha, de cujo matrimónio nascem três herdeiros: Godofredo, Eustácio e Balduino²⁵.

A fusão entre este tema, associado ao ciclo das Cruzadas, e o ciclo da Bretanha dá-se através de Konrad von Würzburg, nos meados do século XIII²⁶. Este autor assimila o Cavaleiro do Cisne ao herói Lohengrin, do arturiano *Parzifal* de Wolfram von Eschenbach (redigido por volta de 1203)²⁷. Esta complexa genealogia, porém, não traduz a enorme popularidade da lenda do Cavaleiro do Cisne. Esta figura era suficientemente apreciada na Península Ibérica para ser incluída num dos quatro livros da *Gran Conquista de Ultramar*, mega-crónica das cruzadas na Terra Santa encomendada pelo rei D. Sancho IV de Castela, por volta de 1293-95. O colófon do mais antigo manuscrito deste texto é, de resto, extremamente claro sobre a importância dada ao Cavaleiro do Cisne. “Este libro de la grant estoria de Ultramar, que fue fecho sobre los nietos et los bisnietos del caullero del Cisne, que fue su comienço de la grant hueste de Antiocha, Godofré de Bullón con sus hermanos, mandó sacar de franceses en castellano el muy noble don Sancho, rrey de Castiella”²⁸. Este rei parece ter nutrido um grande interesse pelo Cavaleiro do Cisne, uma vez que entre as várias selas luxuosas que encomendou em 1294 encontrava-se uma decorada com esta figura lendária²⁹. Infelizmente, nenhuma destas selas sobreviveu, mas há outras que podem servir-nos de termo de comparação. Uma delas encontra-se actualmente no Metropolitan Museum e está datada de c. 1430-60. Terá sido produzida no Tirol, segue a tipologia típica das selas húngaras e foi feita com placas de osso de veado. Embora seja uma peça muito posterior, e realizada num território muito afastado, ela ajuda-nos a construir uma imagem aproximada da luxuosidade das selas de D. Sancho IV³⁰. Estas selas de luxo eram muito estimadas e mesmo os mais sensatos podiam deixar-se encantar com a sua beleza, como sucedeu com D. Afonso Henriques. Em boa hora, por intervenção divina, comprara o arcediogo D. Telo uma sela em Montpellier, no regresso da sua peregrinação de quatro anos à Terra Santa. Certo dia do ano de 1130, já em Coimbra, seguia D. Telo montado numa mula com essa sela “*nimis pulcrum*” (extremamente bela) quando a comitiva do primeiro rei de Portugal se interessou pela peça. Segundo as crónicas monásticas, a atracção foi tal que o rei ofereceu os Banho Régios da cidade em troca da sela, sendo nesse local que o próprio D. Telo viria a fundar o importante mosteiro de Santa Cruz de Coimbra³¹.

Apesar de toda esta popularidade, não são muito comuns as representações medievais do Cavaleiro do Cisne. Um raro exemplo encontra-se numa misericórdia da catedral de Exeter, datado entre 1230 e 1279 (Fig. 3)³², e há ainda um ou outro cofre em marfim que representa esta figura, embora esteja longe de ter tido a popularidade de outras figuras e temas inspirados nos romances de cavalaria medievais³³. Esta escassez torna-se mais vinculada se a compararmos com o sucesso de Lohengrin/Cavaleiro do Cisne no período romântico, designadamente a partir do momento em que Wagner pegou no tema para criar a ópera *Lohengrin*, que inclui a célebre marcha nupcial usada ainda nos nossos dias. Ainda assim, chegaram até nós múltiplas informações sobre a popularidade desta figura na Idade Média. Por exemplo, o rei de Inglaterra Eduardo I elege o cisne como emblema das festividades que organiza em 1306, com vista a sublinhar as suas ligações aos heróis do ciclo da Bretanha. Em Portugal, segundo Garcia de Resende, o rei D. João II colocou sob o signo do Cavaleiro do Cisne as festividades que realizou Évora, em 1490, por ocasião do casamento do seu filho D. Afonso com a princesa D. Isabel de Aragão, filha dos Reis Católicos³⁴.

Importa referir que a lenda do Cavaleiro do Cisne também está relacionada com uma lenda do folclore europeu sobre seis irmãos transformados em cisnes, dos quais apenas cinco conseguem readquirir forma humana. Estas duas lendas fundem-se ainda nos meados do século XII, transformando-se esta última no intróito à lenda do Cavaleiro do Cisne³⁵. De acordo com essa lenda, havia um rei que durante uma caçada encontrara uma fada na floresta e que depois casara com ela. Do matrimónio nascem sete filhos gémeos, seis rapazes e uma rapariga, cada um deles com uma corrente de ouro à volta do pescoço. A rainha-fada morre numa altura em que o rei se encontrava numa campanha militar. A sogra —é sempre a sogra ou a madrastra— manda que as crianças sejam abandonadas na floresta. Sete anos mais tarde, a velha rainha descobre que as crianças tinham sobrevivido e manda um criado cortar as correntes de ouro às crianças quando estivessem a dormir. No momento em que as correntes são quebradas seis das crianças transformam-se em cisnes e voam pelo reino, pousando em diferentes rios. A malfadada avó chega ao ponto de fundir o ouro de uma das correntes para refazer uma taça partida da sua baixela. Durante esse tempo todo, a menina, que tinha conseguido esconder-se, permanece com a sua corrente de ouro intacta. Mais tarde, através desta filha, o rei descobre a verdade cruel e obriga a avó a devolver as restantes correntes de ouro aos meninos-cisne para que pudessem retomar a sua forma humana. A avó das

crianças devolve-lhes as correntes e elas adquirem novamente a forma humana, excepto o menino cuja corrente a rainha usou para refazer a taça. Dos cinco meninos, apenas um decide permanecer junto do irmão que permanece transformado em cisne. Com ele percorre os mares do mundo, num barco puxado, precisamente, pelo seu irmão-cisne³⁶. É nestas andanças que, sessenta anos mais tarde, chega a Nijmegen para salvar a duquesa.

O interesse pelo Cavaleiro do Cisne esteve muito difundido nos finais da Idade Média e ajudou a fazer do cisne um animal totémico. Diversas linhagens europeias, a começar pela dos Bulhões, consideravam-se descendentes do Cavaleiro do Cisne. Os valores que o mesmo personificava associados à aura maravilhosa que o envolvia contribuíram para a elevada popularidade desta figura e do cisne com corrente de ouro. Diversas casas nobres e reais reclamavam ligações linhagísticas ancestrais ao Cavaleiro do Cisne, como sucedeu com a casa de Borgonha. Tal associação encontra-se expressa no que sobra de uma grande tapeçaria flamenga dedicada à lenda do Cavaleiro do Cisne (Fig. 4). Actualmente preservada no Castelo Real de Wawel, em Cracóvia, esta tapeçaria realizada por volta de 1460 mostra o encontro da jovem irmã com os seus irmãos-cisnes seguida por outras cenas passadas na corte borgonhesa onde figura D. Isabel de Portugal³⁷. Em Inglaterra foram sobretudo as famílias De Bohun e Lancaster quem mais reclamou esta descendência linhagística³⁸. Quando Henrique de Lancaster se tornou rei em 1399, como Henrique IV, o cisne ficou associado ao título de Príncipe de Gales e aos Lancaster. Talvez esta relação com os Lancaster explique os cisnes com coroa de ouro presas ao pescoço que encontramos pintados no tecto da Sala Grande do Paço de Sintra (Fig. 5). Apesar de estas pinturas serem cópias setecentistas de pinturas feitas nos finais do século XVI, é possível que o tema do tecto fosse o mesmo desde o reinado de D. João I (1385-1433). Aliás, foi na época deste rei de Portugal, esposo de D. Filipa de Lancaster (ou *Lencastre*, como se dizia em português), que esta secção do paço foi construída.

Nada subsiste da notável peça de ourivesaria referida no testamento da rainha D. Beatriz, mas pela descrição percebe-se que o Cavaleiro do Cisne se encontrava no topo da estrutura e que funcionaria como pega para abrir a tampa. A sintaxe do texto testamentário deixa-nos dúvidas sobre se este “*capitel do cavaleiro do Cisne*” seria esmaltado ou não, pois a indicação desta técnica segue-se ao pichel pequeno (copo com asa) que fazia parte do grupo da taça, tampa e capitel. No entanto, as obras remanescentes associadas ao Cavaleiro do Cisne são tão raras que se destaca imediatamente uma insígnia esmaltada representando o cisne com corrente de ouro e com colar em forma de coroa (Fig. 6)³⁹. Esta peça terá pertencido a um membro da linhagem dos De Bohun ou dos Lancaster, ou a um destacado apoiante dos mesmos, uma vez que ambas tomavam o cisne como emblema heráldico. Este símbolo estava de tal modo enraizado que os seus traços gerais são retomados numa gravura tardo-gótica na qual se representa o Cavaleiro do Cisne dentro de um barco puxado pelo seu irmão-cisne (Fig. 7). Há várias informações documentais a insígnias deste género, mas o Cisne de Dunstable, datado de c.1400, é a única que sobrevive⁴⁰. Trata-se de uma peça feita em esmalte branco, opaco, sobre ouro, uma técnica conhecida como *émail en ronde bosse* e desenvolvida em Paris a partir do segundo quartel do século XIV. Apesar de nada provar que o Cavaleiro do Cisne era feito em esmalte, creio que o Cisne de Dunstable nos oferece um bom referente para a representação do Cavaleiro do Cisne referido no testamento da rainha D. Beatriz.

3. Artes sumptuárias

3.1. Frontais e tábuas de altar

Não subsiste em Portugal qualquer tipo de pintura, sobre parede ou sobre madeira, anterior ao século XV. As fontes portuguesas mais antigas, porém, referem a existência de várias tábuas em prata dourada, ainda que nenhuma delas tenha alcançado os nossos dias. Estas tábuas douradas podiam ser colocadas em frente ao altar, sendo referidas como *antependium* ou *tabula de ante altare*, ou sobre a mesa de altar, sendo referidas, neste caso, como *tabulam altaris*, *tabula retro altaris* ou *tabula de super altare*. Diego Gelmírez, por exemplo, também dotou o altar-mor da Catedral de Santiago de Compostela com este tipo de equipamento litúrgico, sendo complementado por um imponente baldaquino à maneira das basílicas de Roma. Neste caso, o polémico arcebispo encomendou num primeiro momento um enorme frontal de altar em prata dourada, realizado em 1105-06, e só mais tarde encomendou uma *tabula retro altaris*, realizada em 1135. Apesar de nenhuma destas peças se conservar, subsistem boas descrições contemporâneas deste altar e preserva-se ainda um desenho da tábua de altar realizado no século XVII⁴¹. Em conjunto, estas informações permitem-nos ter uma ideia aproximada de como seria esta imponente peça litúrgica, apresentando-se aqui uma proposta de reconstrução realizada por Serafim Moralejo (Fig. 8)⁴².

Podemos ter uma melhor ideia de como seriam estas peças comparando-as com algumas obras que se conservam na Escandinávia, ainda que estas sejam em cobre dourado e não em prata dourada. Veja-se, por exemplo, o antigo altar da igreja de Lisbjerg (Fig. 9), perto de Århus (Dinamarca), executado entre 1125 e 1150⁴³. Em Por-

tugal o único objecto subsistente que nos pode dar uma ideia sobre este tipo de peças diz respeito a um pequeno relicário do mosteiro de Arouca, datado de c.1200-30 (Figs. 10)⁴⁴. Lendo as fontes existentes dos séculos XI a XIV, verifica-se que o prestígio e o valor monetário deste tipo de tábuas douradas ultrapassava, em muito, o das tábuas pintadas. Aparentemente, as tábuas pintadas seriam apenas versões mais económicas das tábuas revestidas com uma superfície em metal precioso, ou mesmo imitações simples de frontais em tecido, não merecendo por isso o mesmo destaque na documentação, onde se acentua a doação deste tipo de objectos preciosos ou da matéria-prima necessária para os realizar. Por este motivo, são muito mais frequentes as menções a estas peças argentíferas do que a tábuas pintadas.

A referência mais antiga que conheço a este tipo de obras encontra-se no testamento do conde moçárabe de Coimbra D. Sesnando, de 1087, onde se refere a doação de alguns bens em ouro destinados à encomenda de um frontal, cruzes, cálices e outros recipientes litúrgicos para a igreja de S. Miguel de Mirleus⁴⁵. Entre 1086 e 1091 D. Boa Mendes doou também cinquenta metcales de ouro à catedral de Coimbra para se dourar o altar de Santa Maria⁴⁶. Em todo o caso, as informações mais conhecidas sobre este assunto dizem respeito ao trabalho efectuado na Sé de Coimbra por Mestre Ptolomeu, um artista de provável origem bizantina⁴⁷. Este artífice esteve ao serviço da catedral pelo menos durante um ano no episcopado de D. Miguel Pais Salomão (1162-76). As referências ao trabalho deste mestre encontram-se no elenco dos benefícios que D. Miguel realizou na catedral de Coimbra, onde se referem os nomes dos arquitectos Bernardo, Roberto e Soeiro responsáveis pela empreitada românica. De acordo com as notícias registadas no *Livro Preto* da Sé de Coimbra D. Miguel Salomão doou sete marcos e meio de prata e pagou sessenta e oito morabitanos para se aumentar uma tábua de altar em prata "*tabulam altaris argenteam*". Pagou também cento e cinquenta morabitanos para Mestre Ptolomeu fazer um frontal de altar dourado "*tabula ante altare*", trabalho que levou um ano a realizar. Por último, pagou ainda dez morabitanos pelo trabalho realizado numa tábua de altar dourada "*tabula de super altare*" na qual estava pintada a história da Anunciação⁴⁸.

De acordo com o *Livro das Calendas* da Sé de Coimbra, o primeiro rei português, D. Afonso Henriques, também contribuiu com sete marcos de prata para a ampliação de uma tábua de altar desta catedral, provavelmente a mesma peça que mereceu a atenção de D. Miguel Salomão⁴⁹. Ainda em relação à Sé de Coimbra conhece-se a doação de uma outra tábua de altar em prata, acompanhada por outros objectos argentíferos, feita por um cavaleiro de nome Cipriano falecido em 1172⁵⁰. Ligeiramente anterior é a referência a vários ornamentos religiosos doados ao mosteiro de Arouca pela abadessa D. Toda Viegas (1114-54), entre os quais se encontra uma referência a "tábuas"⁵¹. No codicilo do primeiro testamento do segundo rei de Portugal, D. Sancho I, passado em 1188, previa-se a oferta de cinquenta marcos de prata para dotar a Sé de Évora de um frontal, sendo de salientar que se tratava de uma importante cidade alentejana recentemente tomada aos muçulmanos⁵².

Em relação ao século XIII subsiste um número ainda maior de informações sobre a produção de frontais e tábuas de altar em materiais nobres, estando instituída a prática régia de doação de importantes quantias em numerário ou em metal para a elaboração destas obras nos principais templos do país. Por exemplo, o rei D. Sancho I, falecido em 1211, deixou dez mil morabitanos ao mosteiro de Santa Cruz de Coimbra para se fazer uma cruz e um cálice, bem como cem marcos de prata para fazer dois frontais de altar. Tendo em conta que cada marco de prata correspondia a cerca de duzentos e vinte e nove gramas, tendo por referente o marco de Colónia, trata-se de uma doação de quase vinte e três quilos de prata⁵³. O mesmo rei também doou mil morabitanos à igreja de Santa Maria de Santarém juntamente com cinquenta marcos de prata para se fazer um frontal de altar⁵⁴. Seguindo o exemplo paterno, D. Constança Sanches, falecida em 1269, doou aos frades franciscanos de Coimbra cinquenta libras para se fazer um altar dedicado a Santa Catarina⁵⁵. A oferta destas cinquenta libras e, sobretudo, a oferta de sete marcos de prata e de três cálices de prata indicam a realização de um painel de altar neste material nobre⁵⁶.

O rei D. Afonso III, falecido em 1279, mandou refazer o frontal e o crucifixo em prata da catedral de Coimbra, tratando-se, eventualmente, do mesmo frontal que tinha sido realizado por Mestre Ptolomeu um século antes⁵⁷. O bispo de Coimbra D. Pedro Martins, referido também como D. Pedro II, falecido em 1301 e um dos maiores benfeitores do tesouro da catedral de Coimbra, legou ao cabido quarenta marcos de prata, quinze dobras e seis morabitanos de ouro para se fazer e dourar uma tábua de altar lavrada com a história de Santa Maria⁵⁸. Um pouco mais tarde, o bispo de Coimbra D. Raimundo de Ébrard (f.1324) e o chantre D. André Anes mandaram restaurar o antigo frontal do altar-mor da catedral, ficando o registo dessa intervenção em quatro brásões esmaltados⁵⁹. Na mesma catedral, na Capela de S. Geraldo, encontrava-se ainda um sobrefrontal esmaltado de Limoges "*sobrefrontal de Elimosiis*", constituído por sete figuras⁶⁰.

A preferência por este tipo de frontais e tábuas de altar argentíferas mantém-se ao longo do século XIV. Por exemplo, o *Livro das Eras*, ou *Livro de Noa*, do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra refere que em 1332 o

retábulo-mor da igreja deste importante mosteiro recebeu um novo painel em prata de grandes dimensões⁶¹. De qualquer modo é durante este século, sobretudo na segunda metade, que este tipo de obras terá começado a ceder o seu lugar a painéis e retábulos esculpidos e/ou pintados. Com efeito, apesar de este tipo de peças em madeira pintada ter desaparecido existem várias referências documentais que atestam a sua maior recorrência ao longo do século XIV⁶². Por outro lado, conservam-se ainda em Portugal vários retábulos em alto-relevo realizados nesse período, como o frontal de Santo Antão de Évora (c.1325-50), o frontal da Natividade da Atouguia da Baleia (finais séc. XIV), o enorme retábulo de Santiago Matamouros de Santiago do Cacém (c.1330), o retábulo do Salvador na Pampilhosa (séc. XIV), o pequeno retábulo da Capela dos Ferreiros em Oliveira do Hospital (c.1341) ou o retábulo de S. Jorge de Eira Pedrinha (1398)⁶³. A este respeito o retábulo da Natividade do Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, é uma obra que faz a ponte entre os antigos retábulos em prata dourada, normalmente em baixo-relevo, e os novos retábulos esculpidos em alto-relevo. Pelas suas enormes dimensões, 175x135cm, e pelo contexto da encomenda, esta peça permitiu o desenvolvimento de um belíssimo trabalho de ourivesaria em baixo e em alto-relevo, tendo sido realizado, ao que tudo indica, por volta de 1400 com prata doada pelo rei D. João I⁶⁴.

3.2. Marfins

Contam-se pelos dedos das mãos o número de peças medievais em marfim que se conservam em Portugal. De acordo com o levantamento realizado por Mário Barroca, e exceptuando os objectos de produção islâmica, subsistem apenas sete peças feitas neste material. Todas as peças remanescentes consistem na representação da Virgem com o Menino e, de uma maneira geral, são obras que indiciam uma produção peninsular. O seu tamanho varia entre os 3 e os 60 centímetros de altura. Em termos de cronologia a peça mais antiga data de inícios do século XIII, mas quase todas foram produzidas entre os séculos XIV e XV⁶⁵. Neste grupo destaca-se a célebre Virgem Abrideira que se conserva no Tesouro da Sé de Évora (Fig. 11) uma obra datável de c.1330 e com semelhanças com a Virgem Abrideira de Allariz (Orense) e a Virgem Abrideira da Catedral de Salamanca, ambas datadas do último quartel do século XIII⁶⁶.

Estas sete peças, porém, são uma pálida amostra do que existiu na época. São múltiplas as menções a peças em marfim que se encontram nos arrolamentos dos tesouros das instituições religiosas e da família real desde o século XII, sobretudo *majestades*. Por exemplo, só no tesouro da Catedral de Coimbra conservavam-se nove peças em marfim realizadas entre 1109 e 1324, designadamente um crucifixo, três majestades, dois báculos, duas píxides e um pente⁶⁷. A peça mais antiga foi legada pelo bispo D. Gonçalo Pais (1109-1128), que trouxe de Jerusalém e de Constantinopla uma série de relíquias e outros objectos, incluindo uma tábua em marfim com o Crucifixo esculpido e uma naveta em prata para o incenso com a respectiva colher⁶⁸. Entre os diversos objectos legados à catedral pelo bispo D. João Anaia (1148-55) à catedral contavam-se dois báculos em marfim com as respectivas hastes⁶⁹. Entre os vários objectos sumptuários que a rainha D. Mafalda (1125-1157), esposa de D. Afonso Henriques, legou à catedral de Coimbra encontravam-se duas píxides em marfim⁷⁰. O bispo D. Egas Fafes (1248-67) legou em testamento à catedral um conjunto de obras de elevado valor, entre as quais se contavam uma série de tecidos para ornamentar uma majestade em marfim de grandes dimensões que já se encontrava num altar da catedral⁷¹. Entre as benfeitorias que o rei D. Afonso III realizou na catedral de Coimbra, nomeadamente a já referida reparação do frontal de altar em prata, conta-se a doação de uma majestade em marfim representando a Virgem⁷². Nos finais do século XIII regista-se a doação de uma série de alfaias litúrgicas e de objectos devocionais por parte do bispo D. Aimerico d'Ebrard (†1295), entre os quais se incluíam uma imagem em marfim de Santa Maria e um pano pintado com imagens da árvore da vida⁷³. O bispo D. Raimundo d'Ebrard (1319-24), sobrinho do anterior, legou à catedral um pente de marfim entre vários outros objectos de luxo⁷⁴.

Ao nível da realeza e da alta aristocracia, uma das notícias mais antigas a respeito da presença de marfins encontra-se no testamento da beata D. Mafalda (c.1200-1256), grande protectora do mosteiro de Arouca e responsável pela sua filiação na ordem cisterciense. D. Mafalda era filha do rei D. Sancho I e esteve prometida como esposa a Henrique I de Castela, embora o matrimónio nunca tenha sido concretizado. Esta infanta, com fama de santidade, deixou em testamento ao mosteiro de Arouca uma fatia significativa do seu tesouro pessoal. Entre as peças doadas regista-se um número não especificado de majestades pequenas em marfim, bem como um pequeno crucifixo no mesmo material, peças que lhe tinham sido oferecidas pelo mestre do Templo D. Martim Martins (1242-48)⁷⁵. Além destas peças, o mosteiro recebeu ainda um crucifixo grande em marfim e outras majestades feitas no mesmo material⁷⁶. A colecção de peças em marfim desta infanta contava ainda com outra majestade de marfim muito boa "*valde bonam*", que foi doada a uma dama da *entourage* de D. Mafalda⁷⁷. O rei D. Dinis refere também no seu testamento de 1322 a existência de várias majestades, embora não especifique em que mate-

rial eram feitas. No entanto, como se trata do monarca português da primeira dinastia com um dos maiores tesouros acumulados, e como se trata de doar o recheio integral de uma das suas capelas ao herdeiro do trono, o seu filho D. Afonso IV, é de supor que uma parte dessas estatuetas fosse feita em marfim⁷⁸. Entre os muitos bens que a já referida D. Vataça Lascaris possuía no seu tesouro, contava-se um crucifixo de Amalfi⁷⁹. Como se trata de uma localidade conhecida por ser um importante entreposto de produção e comercialização de peças em marfim, a par da vizinha Salerno, é natural que este crucifixo fosse feito neste material.

No tesouro da Sé de Viseu, inventariado em 1331 por ordem do novo bispo D. Miguel Vivas, encontravam-se também três pentes de marfim e uma cousela (píxide) para relíquias feita no mesmo material⁸⁰. Estes objectos encontravam-se no meio do espólio encerrado em duas arcas verdes guardadas numa capela da catedral, juntamente com quase uma centena de objectos ligados ao serviço litúrgico, sobretudo indumentária e vários tecidos (dalmáticas, capas, estolas, amitos, alvas, etc.). Embora limitado a quatro peças em marfim, este tesouro da Sé de Viseu testemunha a diferença que existe entre os objectos referidos na documentação dos séculos XII-XIII e os referidos no século XIV. Uma das diferenças diz respeito à maior diversidade de tipologias, contrastando com a omnipresença das *majestades*. Por outro lado, surgem mais frequentemente peças de maior complexidade estrutural e compostiva, com destaque para os dípticos, os pentes e as caixas que funcionavam como píxides.

O inventário do tesouro da catedral de Coimbra, realizado em 1393, enumera sete peças em marfim que testemunham as mudanças tipológicas referidas. Nesse inventário o primeiro aspecto que se destaca diz respeito ao silêncio sobre algumas peças mais antigas, como as majestades e os báculos, sinal evidente do seu extravio. Entre as peças referidas encontramos um Crucifixo, com um braço partido, em que Cristo tem os cabelos e as barbas pintadas em tons dourados⁸¹, bem como uma causela (píxide) branca de Amalfi, em marfim⁸², a par de uma outra causela (píxide) de marfim⁸³. O arrolamento inclui ainda uma boceta (cofre) grande de marfim⁸⁴, a par de umas tábuas douradas sem esteios com figuras de marfim, representando o Nascimento e a Paixão de Cristo em três registos distintos⁸⁵, bem como um díptico em marfim com arcadas douradas representando o Nascimento de Cristo em doze imagens⁸⁶ e outro díptico com arcadas douradas representando episódios da Paixão em catorze cenas⁸⁷. Finalmente, referem-se várias peças soltas de menores dimensões (capitel, ara, flor, cavilha e esteios) quase todas pertencentes às peças de marfim enumeradas⁸⁸. Por último refira-se que no espólio do bispo do Porto D. Afonso Pires (1359-72), sepultado na igreja de S. Pedro de Balsemão (Lamego), o único objecto em marfim existente era um pente⁸⁹.

Apesar de todos estes objectos que aqui enumerei, hoje em dia praticamente não subsistem em Portugal obras medievais em marfim. Não é fácil encontrar uma explicação para este facto. Não me parece que tenha havido um súbito desinteresse por peças feitas em marfim, pois entre o património público e privado português é muito elevado o número de peças de temática cristã produzidas neste material entre os séculos XVI e XVIII, sobretudo na Ásia. Por outro lado, há indicações muito firmes de que pelos finais da Idade Média muitas das peças referidas já tinham desaparecido. No caso do Tesouro da Sé de Coimbra o inventário de 1393 já não inclui todas as peças legadas a partir do século XII e os inventários subsequentes, realizados em 1492, 1517 e 1546, são completamente omissos em relação a peças em marfim. Deste modo, talvez a linguagem arcaizante destas peças, românicas e góticas, tenha ditado o desinteresse em mantê-las.

3.3. Camafeus

Os camafeus antigos e medievais eram muito estimados na época, sendo incorporados em obras sacras ou profanas. Um bom exemplo é a coroa descoberta em 1947 no túmulo de D. Sancho IV de Castela, mas que terá pertencido a D. Afonso X, onde em quatro dos oito lados da coroa se encontram camafeus (Fig. 12). A presença de camafeus entre os tesouros e inventários medievais portugueses é particularmente forte a partir do século XIV. Por exemplo, D. Dinis, que reinou entre 1279-1325, possuía uma cruz grande em ouro decorada com um camafeu⁹⁰. A sua esposa, a rainha Santa Isabel de Aragão (c.1270-1336), legou também em testamento alguns objectos com estas jóias, destacando-se um grande alfinete de peito com um camafeu⁹¹. Na Catedral de Coimbra conservava-se uma cruz de ouro com cerca de dois quilos e cem gramas, onde se guardava uma relíquia do Santo Lenho, que tinha incrustadas pequenas partículas pétreas supostamente provenientes do Santo Sepulcro e que ainda incluía um camafeu e várias pedras preciosas⁹². Numa das faces a cruz apresentava um crucifixo feito numa matéria branca ladeado pelas imagens da Virgem e de S. João. Na outra face a cruz apresentava o *Agnus Dei* acompanhado pelos Evangelistas. Esta cruz foi encomendada por D. Miguel Salomão na segunda metade do século XII para o altar-mor da catedral, tendo-lhe custado 1.700 morabitinos. Infelizmente, foi furtada no século XVI.

No testamento de D. Vataça Lascaris referem-se também dois camafeus encastoados em prata que eram utilizados para selar documentos e que, por se destinarem a esse fim, foram quebrados logo após a sua morte⁹³.

Em todo o caso, é nas várias redacções testamentárias da rainha D. Beatriz, filha de D. Sancho IV de Castela e de D. Maria de Molina, falecida em 1358, que se encontra maior número de referências a estas jóias. Por exemplo, no codicilo do seu testamento, datado de 1354, refere-se a doação do “*camafeu do gallo*” à sua filha, a rainha de Castela D. Maria. Nesse codicilo refere-se ainda a doação de um camafeu com a representação de um leão branco, que é deixado ao infante D. Fernando, futuro rei de Portugal. Importa destacar que esta jóia tinha sido encontrada no tempo do rei D. Dinis num túmulo antigo, pelo que poderá ter uma origem clássica⁹⁴. No testamento de 1358 as informações são mais extensas e para além de se confirmar a doação do camafeu do leão branco a D. Fernando, acrescentam-se na lista de bens doados ao mesmo infante dois outros camafeus avulsos, um dos quais tinha também a figura de um leão enquanto o outro tinha a “*figura de homem bochechudo*”⁹⁵. A infanta D. Maria, neta da rainha, recebeu também um camafeu grande de cor parda montado numa estrutura mais elaborada, com várias pedras preciosas, representando um homem, um leão e um basilisco⁹⁶. É provável que estes camafeus tivessem uma origem na Antiguidade Clássica. Foi comum, aliás, a presença de várias peças deste tipo nos tesouros medievais, sendo muitas delas reaproveitadas em relicários e objectos civis mais complexos. Aliás, D. Beatriz lega ainda à mesma infanta um castelete que incluía dois camafeus representando leões, um branco e outro negro. Esta peça de joalharia tinha sido oferecida à rainha por D. Maria de Castela, sua filha, casada desde 1328 com o rei D. Afonso XI Castela, pelo que se tratava de uma peça produzida ou encomendada pela coroa castelhana⁹⁷. A rainha doou ainda a outra neta, neste caso à infanta D. Beatriz, mais duas peças que incluíam camafeus. Uma delas consistia num relicário decorado com pedras preciosas com um camafeu de campo preto e figuras de cor branca representando a “*figura de Samsam esee sobre hu(m) Leom*”⁹⁸. A outra peça era um crucifixo em ouro ornamentado com diversas pedras preciosas que incluía um camafeu representando uma cabeça branca em campo preto⁹⁹. Finalmente, registre-se ainda o recurso a este tipo de jóias em anéis, como sucedia com o bispo de Lisboa D. Lourenço Rodrigues (1358-64), que detinha uma anel com um camafeu em jaspe entre os catorze anéis de ouro e prata que foram inventariados após a sua morte¹⁰⁰.

Através destes exemplos verifica-se o elevado interesse que existe por este tipo de jóias em Portugal, sobretudo a partir dos inícios do século XIV. Um dos aspectos interessantes a respeito destas jóias consiste em saber até que ponto alguns dos camafeus referidos podem ser *spolia* da Antiguidade, como sucede parcialmente com a coroa de D. Sancho IV de Castela, ou como sucede com a célebre Cruz de Lotário do tesouro da Catedral de Aachen. Apesar de as peças referidas na documentação portuguesa terem desaparecido, julgo que pelo menos dois desses camafeus têm elevadas probabilidades de ser obras clássicas. Refiro-me ao camafeu que representa a “*figura de homem bochechudo*” e ao que representa a “*figura de Samsam sobre hu(m) Leom*”, ambos do tesouro da rainha D. Beatriz. O primeiro poderá representar Dionísio ou um sátiro, enquanto o segundo deveria ser uma interpretação cristianizada do tema clássico do combate entre Hércules e o Leão de Nemeia. De qualquer modo, mesmo que algumas destas jóias fossem de origem clássica, como indica a descoberta de algumas delas em *moimentos* antigos, os temas e as figuras que representavam não eram compreendidos dentro dessa cultura profana, mas sim enquadrados na cultura cristã. Por exemplo, um homem combatendo um leão não era visto como Hércules combatendo esse animal, mas sim como Sansão combatendo o leão.

Por último, gostaria de sublinhar que estas jóias testemunham também o elevado grau de circulação de objectos de luxo entre as casas reais peninsulares, sobretudo integrando dotes de princesas e rainhas ou trocados entre mães e filhas como presentes, tentando reavivar ligações de afecto e de sangue. Esta circulação de objectos comprova também a profundidade da partilha de valores culturais e de hábitos de consumo de objectos sumptuários entre a realeza e a alta aristocracia ibéricas.

4. Conclusão

Os itinerários que percorremos através de uma selecção de documentos escritos são bastante diferentes dos caminhos habitualmente traçados a partir da arte medieval portuguesa remanescente. A diferença entre estes percursos é de tal ordem que nuns praticamente ignoraríamos a existência em Portugal de uma paisagem pautada pela presença da cultura secular erudita, designadamente ao nível do imaginário cavaleiresco e cortês. É cada vez mais claro que as aventuras de Alexandre, os heróis do ciclo de Tróia, os cavaleiros do ciclo da Bretanha e das Cruzadas se materializavam tanto na cultura literária, escrita e oral, como na cultura visual do tempo. Os objectos detectados na documentação portuguesa, porém, devem ser vistos como uma parte limitada de uma realidade mais alargada, particularmente ao nível da cultura de corte.

Do mesmo modo, nestes percursos verificámos a importância dada à produção e consumo de determinadas categorias de objectos sumptuários que praticamente não subsistiram na arte medieval portuguesa que chegou até nós, designadamente ao nível dos objectos em marfim, dos camafeus e dos frontais e tábuas de altar argenteos, indispensáveis modelos para cópias pintadas também desaparecidas.

Julgo que também ficou claro que os itinerários traçados neste estudo devem ser entendidos como um complemento aos itinerários desenhados a partir das obras que lograram subsistir até hoje. Em conjunto, estes itinerários ajudam-nos a conhecer melhor o deslumbrante mundo das artes e da cultura medieval patentes na paisagem portuguesa desse tempo, alargando-nos os conhecimentos e despertando-nos para temas e objectos quase ignorados.

NOTAS

¹ Gostaria de agradecer a Rocío Sánchez Ameijeiras, Rosa María Rodríguez Porto, Fernando Gutiérrez Baños, Hermenegildo Fernandes, Ana Maria Rodrigues e Rita Melro as frutuosas trocas de ideias a respeito do fascinante mundo da cultura secular cavaleiresca e dos tesouros medievais.

² Este processo teve muitas consequências negativas, tendo causado danos irreparáveis ao património artístico dos séculos XVII a XIX.

³ Sobre a relação entre o património medieval, a história da arte e a identidade nacional ao longo dos últimos 150 anos, tanto no domínio da historiografia como no domínio da museologia e das exposições comemorativas, vejam-se: PEREIRA, P.: "História da História da Arte Portuguesa", in *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX* (D. Rodrigues ed.), vol. 20, *Em Torno da História da Arte*, s.l. (2009), pp. 31-87; NETO, M. J.: *Memória, Propaganda e Poder O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, Porto (2001); e CARVALHO, J. A. e CARVALHO, M. B., "Museus e exposições: ideias, formas e discursos de representação e celebração da arte portuguesa (do Liberalismo ao Estado Novo)", *Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX* (D. Rodrigues ed.), vol. 20, *Em Torno da História da Arte*, s.l. (2009), pp. 89-142.

⁴ Um panorama que contrasta com o da vizinha Espanha, riquíssima em pintura românica e gótica, especialmente na Catalunha.

⁵ Entendo por cultura secular aquela que é do domínio dos leigos, portanto uma cultura não-religiosa (pese

embora a dificuldade em subtrair a dimensão religiosa de qualquer fenómeno medieval). Por sua vez, entendo por cultura profana aquela que, sendo do domínio dos leigos, pode ser contrária à própria religião dominante.

⁶ Estou a pensar, por exemplo, na integração das personificações dos meses, das estações do ano e do zodíaco na esfera religiosa. Embora não subsistam em Portugal obras de arte medievais alusivas a estes temas, ao contrário do que sucede em Espanha, é possível encontrar algumas informações documentais a este tipo de obras. Um exemplo consiste nos três «bancais» e nos três panos de um «destalho» que se encontravam na posse do bispo de Lisboa D. Lourenço Rodrigues (1359-64), representando os meses e os respectivos trabalhos agrícolas. Estas peças, destinadas a forrar assentos e a ornamentar paredes, foram adquiridas por cento e vinte libras pelo cabido da sé lisboeta. SARAIVA, A.: "O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues, bispo de Lisboa (1359-1364): notas de investigação", *Lusitania Sacra*, 17 (2005), pp. 419-438, especificamente p. 430.

⁷ Nomeadamente devido à importância de uma cultura cortesã sincrética, na qual as práticas sociais das elites civis cristãs e muçulmanas testemunham uma assimilação recíproca, sobretudo na concepção dos ideais cavaleirescos e no consumo do luxo, ou seja, englobando o domínio da ética e o domínio da estética. RODRÍGUEZ PORTO, R., "Courtliness and its *Trujamanes*: Manufacturing Chivalric Imagery across the Castilian-Grenadine Frontier", *Medieval Encounters*, 14 (2008), pp. 219-266.

⁸ Um assunto que desenvolvi noutro estudo actualmente em fase de *peer review*.

⁹ Sobre estes exemplos veja-se MALKIEL, M. R. L.: "Arthurian Literature in Spain and Portugal", *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History* (R. S. Loomis ed.), Oxford (1961), 406-418; SHARRER, H.: "Spanish and Portuguese Arthurian Literature", *The New Arthurian Encyclopedia* (N. J. Lacy ed.), Nova Iorque (1996), pp. 425-428; DIAS, A. F.: *História Crítica da Literatura Portuguesa. Idade Média*, Lisboa (1998), pp. 56-79.

¹⁰ Sobre esta hipótese e sobre as referências ao *Merlim* e ao *José de Arimateia*, veja-se CASTRO, I.: "Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata", *Boletim de Filologia*, 28 (1983), pp. 81-98.

¹¹ KRUS, L.: *A Concepção Nobiliárquica do Espaço Ibérico (1280-1380)*, Lisboa (1994), pp. 143-170; CASTRO, I.: "Matéria de Bretanha", *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (G. Lanciani e G. Tavani eds.), Lisboa (1993), pp. 445-450; e DIAS, A. F.: *História Crítica da Literatura Portuguesa*, pp. 56-79.

¹² Sobre a relação entre estas duas crónicas castelhanas e a literatura genealógica portuguesa veja-se MATOSO, J.: "As Fontes do Nobiliário do Conde D. Pedro", *A Nobreza Medieval Portuguesa: A Família e o Poder*, Lisboa (1980), pp. 57-100; IDEM: "A Literatura Genealógica e a Cultura da Nobreza em Portugal (s. XIII-XIV)", *Portugal Medieval: Novas Interpretações*, Lisboa (1992), pp. 309-328.

¹³ *Livro de Linhagens do Conde D.*

Pedro (J. Mattoso, ed.), 2 vols., Lisboa (1980), vol. 1 pp. 72-98; e KRUS, L.: *A Conceção Nobiliárquica do Espaço*, pp. 113, 116, 143-170.

¹⁴ Sobre a *Crónica Geral de Espanha de 1344* e as suas fontes veja-se CARVALHO, J. S.: “As Crónicas Anteriores à *Crónica Geral de Espanha de 1344*”, de D. Pedro, conde de Barcelos”, *História da Literatura Portuguesa: das Origens ao Cancioneiro Geral*, Lisboa (2001), respectivamente pp. 205-215 e 217-251.

¹⁵ COELHO, M. H. e VENTURA, L.: “Os bens de Vataça: Visibilidade de uma Existência”, *Revista de História das Ideias*, 9 (1987), pp. 33-77, especificamente p. 53.

¹⁶ O que contrasta com outras regiões ibéricas. Sobre a repercussão da material da Bretanha veja-se SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: “Cistercienses y Leyendas Artúricas: El Caballero del León en Penamaior (Lugo)”, *El Timpano Románico: Imágenes, Estructuras y Audiencias* (R. Sánchez Ameijeiras e J. Gabriel y Galán, eds.), Santiago de Compostela (2003), pp. 295-321.

¹⁷ TEIXEIRA, F.: “A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal nos Séculos XIII e XIV”, Dissertação de Doutoramento, Universidade do Algarve (2007), p. 198.

¹⁸ Sobre a presença de Alexandre nas crónicas portuguesas veja-se KRUS, L.: *A Conceção Nobiliárquica do Espaço*, p. 127.

¹⁹ COELHO, M. H. e VENTURA, L.: “Os bens de Vataça”.

²⁰ Este imperador bizantino foi destronado por Miguel VIII Paleólogo em 1259, que mandou cegar João IV e arranjou casamentos convenientes para as quatro princesas da linhagem Lascaris-Vatatzes. Todas elas se casaram com poderes regionais aliados de Miguel VIII ou com a alta nobreza ocidental. A mãe de D. Vataça casou com o Conde de Ventimiglia em Génova, uma potência marítima que tinha ajudado os Paleólogos a recuperarem Constantinopla. Em 1280, a viúva do Conde de Ventimiglia mudou-se para Aragão com os filhos integrando-se na

corte local.

²¹ COELHO, M. H. e VENTURA, L.: “Os bens de Vataça”, p. 70.

²² IBIDEM.

²³ Sobre este testamento veja-se FERNANDES, H. e AFONSO, L. U.: “Do luxo à economia do dom: em torno do tesouro da rainha D. Beatriz (1349-1358)”, *Clio*, 16/17 (2008), pp. 363-394.

²⁴ HABLLOT, L.: “Emblématique et mythologie médiévale, le cygne, une devise princière”, *Histoire de l'Art*, 49 (2001), pp. 51-64, especialmente p. 58.

²⁵ IBIDEM.

²⁶ IBIDEM.

²⁷ IBIDEM.

²⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las Empresas Artísticas de Sancho IV el Bravo*, Salamanca (1997), pp. 223-232.

²⁹ “... que habie recebido este Pedro Fernández del obispo, cc maravedis, e de Pedro Sánchez, d maravedies, para dos siellas de palafrés labradas com seda a las sennales del Rey, et outra siella de camino que era de guadamezil, et outra siella prieta del aguila, et agora quel mandaba fazer la siella del Caballo del Cisne com cabezadas et todo su guarnimiento labrado de seda, que costaba com xvi maravedis del pegar del marfil, et del dorar dclxiv maravedies et outra siella para confessar, cc maravedies”. GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las Empresas Artísticas*, p. 88.

³⁰ No Museu do Louvre conserva-se uma sela feita com placas de marfim que terá pertencido ao rei de Aragão Pedro III, pelo que dataria da segunda metade do século XIII. No entanto, existem sérias dúvidas a respeito da autenticidade desta peça, parecendo tratar-se de uma obra realizada no século XIX. GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las Empresas Artísticas*, pp. 88-89.

³¹ NASCIMENTO, A. A. (ed.): *Hagiografia de Santa Cruz de Coimbra*, Lisboa (1998), pp. 60-61.

³² Agradeço a Brendan Cassidy a indicação da existência desta obra.

³³ Richard Randall refere a existência de um cofre deste tipo realizado no

século XIV (Koechlin 1310 bis), embora sejam muito mais comuns os cofres com a história de Mattabruna, a versão italiana do Cavaleiro do Cisne, produzidos pela oficina veneziana dos Embriachi no século XV. RANDALL, R.: “Popular romances carved in ivory”, *Images in Ivory: Precious Objects of the Gothic Age* (P. Barnet ed.), Detroit (1997), pp. 63-79, especificamente p. 69.

³⁴ “... e logo à terça feira seguinte houve na sala de madeira muito excellentes e singulares momos reaes, tantos, e tão ricos, e galantes, com tanta novidade e diferenças de antremeses, que creio nunca outros taes foram vistos. Antre os quais el Rei entrou primeiro pêra desafiar a justa que havia de manter com envenção, em nome do Cavaleiro do Cisne, e veio com tanta riqueza, e galantaria, quanta no mundo podia ser. Entrou polas portas da sala com nove bateis grandes, em cada um seu mantedor, e os bateis metidos em ondas do mar feitas de pano de linho e pintadas de maneira que parecia água.” RESENDE, G.: *Crónica de D. João II e Miscelânea*, Lisboa (1991), cap. 128.

³⁵ HABLLOT, L.: “Emblématique et mythologie médiévale”, pp. 57-58.

³⁶ IDEM, pp. 58-59.

³⁷ HENNEL-BERNASIKOWA, M.: *Tapestries at Wawel Royal Castle 15th-19th Centuries*, Kraków (2000), pp. 244-245. Agradeço à Dra. Magdalena Ozga ter-me facultado esta indicação bibliográfica e agradeço à Dra. Antónia Maria Quina a indicação da existência desta tapeçaria. A presença desta peça na corte borgonhesa traduz o fortíssimo interesse que a casa da Borgonha dedicou a esta genealogia lendária no final da Idade Média, remetendo para esse universo as origens da sua própria linhagem. GAULLIER-BOUGASSAS, C.: “Le Chevalier au Cygne à la fin du Moyen Âge”, *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, 12 (2005), pp. 115-46.

³⁸ HABLLOT, L.: “Emblématique et mythologie médiévale”, pp. 52-54.

³⁹ ROBINSON, J.: *Masterpieces. Medieval Art*, Londres (2008), pp. 172-173.

⁴⁰ Os apoiantes de menor estatuto tinham de contentar-se com emblemas em chumbo ou estanho policromado. IBIDEM.

⁴¹ Este desenho foi uma das bases da recente proposta de reconstrução virtual em 3D desenvolvida no âmbito da exposição dedicada a Diego Gelmírez no Xacobeo de 2010.

⁴² MORALEJO, S.: «Ars Sacra» et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle» e «El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago», *Patrimonio Artístico de Galicia y Otros Estúdios: Homenaje al Prof. Dr. Serafín Morelajo Álvarez* (Á. Franco Mata ed.), 3 vols., Santiago de Compostela (2004), vol. I, respectivamente pp. 161-188 e 289-299.

⁴³ GRINDER-HANSEN, P.: *Danish Middle Ages and Renaissance*, Copenhagen (2002), p. 22.

⁴⁴ ALMEIDA, C. A.: *História da Arte em Portugal*, vol. 1, *O Românico*, Lisboa, 2001, pp. 179-180.

⁴⁵ «... frontalem, cruces, calices et capsas et quod de ornamento ecclesie fuerit». VENTURA, L. «Coimbra medieval: uma cidade em formação», *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de ourivesaria medieval. Séculos XII-XV*, (Adília Alarcão, ed.), Lisboa, 2003, pp. 15-29, especificamente p. 24.

⁴⁶ IDEM, p. 27.

⁴⁷ Não deve surpreender-nos a presença deste artista em Coimbra. Nesta altura havia boas ligações a Constantinopla devido à escala feita pelos peregrinos a caminho da Terra Santa. Por exemplo, D. Telo, fundador do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e o bispo de Coimbra D. Maurício viajaram até à Terra Santa em 1104-08 tendo permanecido em Bizâncio durante meio ano. NASCIMENTO, A. A. (ed.): *Hagiografia de Santa Cruz*, p. 59. S. Teotónio, prior do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, fez também duas viagens de peregrinação à Terra Santa. IDEM, p. 155. De igual modo, o bispo D. Gonçalo Pais (f. 1127), que sucedeu

a D. Maurício na cátedra coimbrã, legou à catedral uma série de relíquias adquiridas em Roma e Constantinopla no decurso da sua peregrinação a Jerusalém, tendo deixado igualmente alguns objectos notáveis adquiridos nessa viagem. COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos Séculos XI a XVI*, Coimbra (1983), p. 59.

⁴⁸ «... in augmentando tabulam altaris argenteam, VII.^{em} marcas argenti et dimidium, pro LX.^o et VIII.^o morabitis (...); in alia tabula de ante altare deaurata, quam fecit Magister Ptolomeus, per unum annum, C.^m L.^o morabitis; in alia tabula de super altare deaurata, historia annuntiationis Sancte Marie depicta, DC.^{os} morabitis.» RODRIGUES, M. A. e COSTA, A. J. (eds.): *Livro Preto. Cartulário da Sé de Coimbra*, Coimbra (1999), p. 10. Uma parte destes retábulos foi fundida nos meados e nos finais do século XV. Com efeito, um documento de 19 de Julho de 1459 refere que a prata do «sayo do retaballo uelho» foi pesada e fundida nesse dia. ALARCÃO, A. (ed.): *Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de ourivesaria medieval. Séculos XII-XV*, Lisboa (2003), pp. 15-29, especificamente p. 24. Mais gravosa, porém, foi a requisição por empréstimo de todas as pratas do reino que D. Afonso V solicitou ao filho regente D. João II em Dezembro de 1475, de modo a poder pagar o soldo às tropas que o apoiavam na luta pelo trono castelhano. De acordo com Avelino Jesus da Costa, perante a resistência do cabido de Coimbra, o contador João Ruiz entrou à força no Tesouro da catedral e confiscou uma série de peças, tendo ordenado «despregar como mandastes os retablos que no altar estauvam e assy mesmo o crucifixo e ha cruz e outros sanctos e Apostolos, que nos ditos retablos estauvam». COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 53.

⁴⁹ COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 66.

⁵⁰ «Obit Ciprianus miles qui fecit illam tabulam argenteam de altari» COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 61.

⁵¹ A passagem que nos interessa é a seguinte: «... et ornamentorum ecclesie uestimentas cruce argentea et calices tabulas libros sinos et capas.» COELHO, M. H.: *O Mosteiro de Arouca do Século X ao Século XIII*, Coimbra (1977), especificamente, p. 296.

⁵² MARTINS, A.: «Dois missos portugueses da segunda metade do século XII», *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam* (M. J. Barroca, ed.), vol. II, Porto (1999), pp. 27-40, especificamente p. 32.

⁵³ Importa ter presente, porém, que o grau de pureza da prata circulante era bastante inferior ao dos nossos dias. «Monasterio Sanctae Crucis ubi corpus meum spiliri iubeo mando X. (dez mil) & meam capellam, & copam meam auri, ut faciant ex ea unam Crucem, & unum Calicem, & C. march. argenti quod est turribus Colimbriae, de quo faciant unum frontale ante altere Sancti Petri & aliud ante Altare Sancti Augustini.» SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, 2.^a ed., t. I, Coimbra (1946), pp. 24-25.

⁵⁴ «Sanctae Mariae de Santarem mille morabitis, & L. march argenti de Colimbria de quo faciant frontale.» IBIDEM.

⁵⁵ «Item mando Ecclesiae Colimbriensis de Ordine fratrum minorum vij. marcas argenti pro tribus calicibus, & l. libras pro ad faciendum unum altare Beatae Chatarinae pro anima Reginae Donnae Blancae sororis meae, e pro mea.» SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, p. 29.

⁵⁶ Sobre os bens e legados de D. Constança Sanches veja-se VIVAS, D.: «Constança Sanches. Algumas observações em torno de uma bastarda régia», *Clio*, ns. 16-17 (2007), pp. 223-241. Mais modesta, mas ainda assim relevante, é a doação feita por D. Chãmoa Gomes de Tougues à Sé de Braga de um pichel de prata, pesando seis marcos, para cobrir, isto é, para pratear, a imagem existente sobre o túmulo de S. Geraldo. PIZARRO, J.: «Pela morte se conhece um pouco da vida»: a propósito do testamento de Dona Chãmoa Gomes de Tougues,

fundadora do Mosteiro de Santa Clara de Entre-os-Rios”, Carlos Alberto Ferreira de Almeida: *in memoriam* (M. J. Barroca ed.), vol. II, Porto (1999), pp. 219-233, especificamente p. 223.

⁵⁷ COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 69.

⁵⁸ Além destes materiais, gastaram-se mais duzentas libras com o trabalho do artífice que realizou esta tábuca de altar: “*Qui dedit capitulo in vita quadraginta marcas argenti et XV. Duplas et VI morabitinos de auro ad faciendum et deaurandum tabulam de super altare, sculptam cum istoria Beate Virginis Marie, et persolvit faciendit dicitam tabulam CC.as libras.*” COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 73.

⁵⁹ No inventário de 1393 do tesouro da Catedral de Coimbra descreve-se longamente esta peça, enunciando-se com grande pormenor as suas lacunas e defeitos. COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, pp. 78-81. Este frontal tinha os Apóstolos ladeando um medalhão central com a Santíssima Trindade entre o Tetramorfo. O mesmo inventário refere ainda a existência de um sobrefrontal, no mesmo altar-mor, representando ao centro Jesus Cristo a Coroar a Virgem. Esta representação estava rodeada por oito arcadas, quatro de cada lado, representando vários passos da Vida de Cristo, referindo o inventariante as cenas da Natividade, da Ascensão e da Deposição no Túmulo.

⁶⁰ COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 133.

⁶¹ “... foi posta a sobre tauoa da prata ao altar mayor a qual mandou fazer o Prior dom Francisco e hoy hy posta em dia de Pascoa ao louuor de Sancta Cruz e daquele q em elle morreu por nos e de Sancta Maria sa madre, e a onrra de seus sanctos Apóstolos.” CRUZ, A.: *Anais, Crónicas e Memórias Avulsas de Santa Cruz de Coimbra*, Porto (1968), p. 79.

⁶² Apenas a título de exemplo recorde as várias tábuas pintadas (um tríptico?) que integravam um pequeno altar portátil pertencente a D. Lourenço Rodrigues, bispo de Lisboa entre 1359 e 1364, e nas quais se representava a Virgem, S. Francisco e S. Luís. Subli-

nhe-se, porém, a claríssima desvalorização deste tipo de peças em comparação com as tábuas argentíferas. De facto, os colectores apostólicos encargues dos bens de D. Lourenço obtiveram um valor irrisório por estas tábuas, pois mesmo estando avaliadas em apenas 3 libras foram vendidas por 40 soldos (c.5% do valor previsto). SARAIVA, A.: “O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues”, p. 430. Em 1362 o mesmo prelado tinha mandado pintar as imagens (esculpidas) da igreja da Colegiada de Santa Maria do Castelo, em Lisboa, bem como o frontal do altar de Santa Helena e o frontal e o sobrefrontal do altar-mor, tratando-se, portanto, de peças pintadas e não em metal nobre. IDEM, p. 433.

⁶³ Sobre estes retábulos veja-se ALMEIDA, C. e BARROCA, M.: *História da Arte em Portugal*, vol. 2, O Gótico, Lisboa (2002), pp. 199-207.

⁶⁴ IDEM, pp. 269-71.

⁶⁵ As peças encontram-se nos seguintes locais: Cárquere, Guimarães (Museu Alberto Sampaio), Barcelos, Roças, Monsarros, Mora (desaparecida depois de 1922), Brotas e Évora. ALMEIDA, C. e BARROCA, M.: *História da Arte em Portugal*, pp. 271-75.

⁶⁶ IDEM, p. 275.

⁶⁷ Tratava-se, provavelmente, de um pente litúrgico, o que explicaria a sua presença habitual entre o espólio de vários bispos. Estes pentes eram usados em cerimónias especiais, como na imposição da mitra episcopal a um novo bispo, como em cerimónias mais comuns, para prevenir a contaminação dos sacramentos eucarísticos com cabelos e sujidade do oficiante. ROBINSON, J.: *Masterpieces. Medieval Art*, pp. 22-23.

⁶⁸ “... et tabulam crucifixi sculptam de ebore et acerram argenteam cum suo cocleari”. COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 59.

⁶⁹ “... et duos baculos de ebore cum astilibus ejusdem” IDEM, p. 60.

⁷⁰ “... et duas pixides eboris” IBIDEM.

⁷¹ “... in ornamentis majestatem nostram maiorem de ebore et Ill.es

capas de exameth et Ill.es mantos qui illuc in arcis remanserunt” IDEM, p. 68. D. Egas Fafes esteve em vias de ser arcebispo de Santiago de Compostela, tendo sido nomeado arcebispo de Compostela pelo Papa em 18 de Dezembro de 1267, enquanto estava em Roma. No entanto, nunca chegou a tomar posse do cargo por ter falecido no caminho de regresso, em Montpellier, a 8 de Março de 1268.

⁷² “... et unam magestatem Sancte Marie de ebore” IDEM, p. 69.

⁷³ “Item quandam ymaginem Sancte Marie eburneam. Item quemdam pannum in quo depicta et pluribus ymaginibus arbor vite” IDEM, pp. 72.

⁷⁴ “Item unum pectem de ebore” IDEM, p. 76.

⁷⁵ “Item meu Psalterium bonum, quod me nutuit, & majestates meas parvas de ebore, & Crucifixum de ebore parvum, quod dedit mihi Magister Templi M. Martini.” SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, p. 40.

⁷⁶ “& Crucifixum magnum de ebore, & majestates;” IBIDEM.

⁷⁷ “Item Domnae Adarae Petri unam majestatem de ebore valde bonam” IDEM, p. 42.

⁷⁸ “Item mando toda a outra minha Capella, e a minha Cruz grande boa douro com o camafeo, e com as pedras preciosas, que em si tem, e os barris do cristal, e que as rreligas, e totalas outras Cruzes, e Magestades, e livros, e totalas outras couzas, que pertencem a essa Capella, e que hi andam, ou que no meu Reposteiro entam trouver, que fiquem ao Infante Dom Affonso meu filho” IDEM, p. 126.

⁷⁹ “Item huum crucifixo d Amalfi” COELHO, M. H. e VENTURA, L.: “Os bens de Vataça”, p. 71.

⁸⁰ “Item tres pteentes grandes de marfy metudos en hu(m)a fonda lavrada de tear; Item hu(m)a caussela de marfy fechada com rreligas”, SANTOS, A. e SARAIVA, A.: “O Património da Sé de Viseu segundo um inventário de 1331”, *Revista Portuguesa de História*, 32 (1997-98), pp. 95-148.

⁸¹ “... e huum crucifixo de marfim

com seus cabelos e barva dourada” COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 84.

⁸² “Item. Hu(m)a cousella branca d’almafim, que see chea de bisalhos de parte das sobredictas reliquias” IDEM, p. 120.

⁸³ “Item. Hu(m)a cousella de marfim, que nom tem (reliquias) nem cobertoyra.” IDEM, p. 121.

⁸⁴ “Item. Hu(m)a boceta grande de marfil cum sua cubertoira.” IDEM, p. 125.

⁸⁵ “Item. Hu(m)as tavoas douradas com figuras de marfi, em que está a nacença de Jhesu Christo e a paixom e mingua-lhy os esteos. E som três ordens de imagees.” IDEM, p. 128.

⁸⁶ “Item. Duas tavoas outras com seus portaaes dourados, em que está figurada a nacença de Jhesu Christo de imaagees de marfi, que som doze.” IBIDEM.

⁸⁷ “Item. Outras duas tavoas com seus portaaes dourados, em que está a figura de Jhesu Christo posto na cruz e soterrado, em que som catorze peças” IBIDEM.

⁸⁸ “Item. Huum capitel d’almafim, britado da hu(m)a parte. (...) Item. Hu(m)a ara e hu(m)a frol e huum que semelha cavidii d’almafintado e cinco esteos de páao pequenos e dourados, que dizem que som das tavoas do almafim. E disse o priol de Sam Christovom que o cavide see posto na ymage de Santa Maria.” IDEM, p. 133.

⁸⁹ “item huum pente d’almaffim en hu(m)a bainha”. SARAIVA, A.: “O processo de inquirição do espólio de um prelado trecentista: D. Afonso Pires, Bispo do Porto (1359-1372)”, *Lusitania Sacra*, 13-14 (2001-02), pp. 197-228,

especificamente p. 223.

⁹⁰ “e a minha Cruz grande boa douro com o camafeo” SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, p. 126.

⁹¹ “Item mando ao meu mosteiro de Sancta Clara, e de Sancta Isabel (...) a minha brocha grande do camafeo furada no mejo goo” IDEM, p. 151.

⁹² “Item. Hu(m)a cruz d’ouro toda que há huum crucifico branco com duas ymagees d’alabastro e em cima do crocifiço huum camafeu e mays doze pedras, dellas vermelhas e dellas cardeas. E hu(m)a dellas dizem que hé çafira e outra jagonça e huum Agnus Dei detrás com quatro Evangelista, que pessou nove marcos e meyo.” COSTA, A. J.: *A Biblioteca e o Tesouro*, p. 83.

⁹³ COELHO, M. H. e VENTURA, L.: “Os bens de Vataça”, p. 45.

⁹⁴ “Item mando que as grilandas, que leixava à Raynha de Castella minha filha, que lhas nõ dem. Item o camafeo do gallo, que lhe leixava já lho dei. (...) Item leixo ao Infante Dom Fernando meu neto (...) o camafeo figura de Leom, que me deu ElRey, o qual foi achado em hum moimento, o campo he de safira, e o Leom branco, e tem duas safiras e dous rubins, e quatro graõs de aljôfar a redor” SOUSA, A. C.: *Provas da História Genealógica*, p. 341.

⁹⁵ “Item mando ao Infante D. Fernando meu neto (...) o meu camafeo do Leom, q me deu ElRey seu Avo, e foy delRey D. Deniz seu bizavo. (...) Item lhe leixo o camafeu de homem bochchado, que me deu seu Avo.” IDEM, p. 347.

⁹⁶ “Item mando a Infante D. Maria minha neta (...). Item lhe leixo o meu camafeo grande de colo, que tem hu

baselisco, e figura de homem, e de Leom, e com esmeraldas miudas em redor, e o campo, e as figuras del, he pardo.” IDEM, p. 348.

⁹⁷ “Item mando a Infante D. Maria minha neta (...). Item lhe leixo o Castetele q me deu a Rainha de Castella minha filha, e tem dous camafeus de figuras de Leoens, hum branco, e outro tenado, com aljôfar, e pedras finas, miúdas em redor, e com hu graõ de aljôfar no cabo” IDEM, p. 348.

⁹⁸ Esta jóia tinha pertencido à filha natural de D. Dinis, D. Maria Afonso: “Item mando a Infante D. Beatriz minha neta (...). Item lhe leixo o meu Reliquario de camafeu que foy de D. Maria Affonso, e he figura de Samsam esee sobre hu(m) Leom, e o campo he preto, e o home(m) e Leom brancos, e tem esmeraldas, e robis pequenos da redor.” IDEM, p. 349.

⁹⁹ “Item mando a Infante D. Beatriz minha neta (...). Item lhe leixo a minha Cruz do ouro, que tem camafeu figura de cabeça branca em campo preto, e a redor do camafeu esmeraldas, e robis pequenos, e nos cantos da Cruz dous robis, e duas safiras.” IDEM, p. 349.

¹⁰⁰ SARAIVA, A.: “O quotidiano da casa de D. Lourenço Rodrigues”, p. 422. Refira-se que os bens deste prelado foram avaliados em quantias astronómicas, contrando-se 11071 moedas de ouro, 252 marcos em moeda de prata (ou seja, cerca de 120 quilos), uma biblioteca com 47 volumes e uma baixela de prata composta por 137 peças que pesava, no total, 524 marcos. Deste modo, percebem-se facilmente os motivos da acesa disputa entre a cúria papal e a coroa portuguesa sobre a divisão dos bens do falecido bispo.