U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

2.º CICLO DE ESTUDOS

HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

As Artes Decorativas no dote de D. Beatriz de Portugal: reconstituição da viagem de 1521 com destino ao ducado de Saboia.

Cláudia Costa Pires

M

2022

Volume I



Cláudia Costa Pires

As Artes Decorativas no dote de D. Beatriz de Portugal:

reconstituição da viagem de 1521 com destino ao ducado de Saboia.

Relatório de projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa, e pela Mestre Susana Medina. E supervisionado pelo Professor Doutor Filipe Castro e pelo Professor Doutor Adolfo Miguel Martins.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Cláudia Costa Pires

As Artes Decorativas no dote de D. Beatriz de Portugal:

reconstituição da viagem de 1521 com destino ao ducado de Saboia.

Relatório de projeto realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, orientado pela Professora Doutora Ana Cristina Sousa, e pela Mestre Susana Medina. E supervisionado pelo Professor Doutor Filipe Castro e pelo Professor Doutor Adolfo Miguel Martins.

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Ngîl cennin eriel vi	*I saw a star rise high in*
Menel aduial	*The evening sky*
Glingant sui mîr	*It hung like a jewel*
Síliel mae	*Softly shining.*
Ngîl cennin firiel vi	*I saw a star fade in*
Menel aduial	*The evening sky*
Dûr, dûr i fuin	*The dark was too deep and so light died*
Naenol mae	*Softly pining.*
An i ú nathant	*For what might have been*
An i naun ului	*For what never was*
A chuil, anann cuiannen	*For a life long lived*
A meleth perónen	*For a love half given.*

The Grace of Undómiel, composto por Howard Shore, interpretado por Renee Fleming letra em Sindarin por Philippa Boyens, traduzido para inglês por David Salo.

Índice do Volume I

Declaração de honra 5
Agradecimentos 6
Resumo 8
Abstract 9
Índice de Figuras 10
Introdução 23
a) Estado da Arte 26
b) Metodologias 30
1.Capítulo 1 37
1.1. D. Beatriz de Portugal 37
1.1.1. Casamento de D. Beatriz com Carlos III de Saboia 40
1.2. A Nau e a sua importância 43
1.2.1. A armada e a Nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* 45
2.Capítulo 2 48
2.1. O dote de D. Beatriz de Portugal 48
2.1.1. Análise crítica à fonte 50
2.1.2. Ourivesaria e Prataria 52
2.1.2.1.Importância do desenho na ourivesaria 55
2.1.2.2.Peças de mesa 56
2.1.2.3.Simbologia e Heráldica na ourivesaria 65
2.1.2.4.Alfaias litúrgicas 68
2.1.2.5.Joalharia 75
2.1.2.5.1. Tipologias de joias 77
2.1.2.5.2. Joias da Índia 91
2.1.2.6.Guarnições 93
2.1.2.7.Objetos utilitários 96
2.1.2.8.Peças com marfim 97
2.1.3. Têxteis 100
2.1.3.1.Tapeçarias e panos de armar 101
2.1.3.1.1. Tapeçarias de Alexandre 103
2.1.3.1.2. Tapeçarias de Eleazar 107
2.1.3.1.3. Tapeçarias de Assuero e Ester 110

2.1.3.1.4. Tapeçarias de Absalão 112
2.1.3.2. Tapetes e alcatifas 113
2.1.3.3. Vestimentas e alfaias litúrgicas 117
2.1.3.4. Dosséis e têxteis para a casa 120
2.1.3.5. Vestuário 123
2.1.3.5.1. O guarda-roupa de D. Beatriz 125
2.1.4. Livros 129
2.1.5. Escravos 131
2.2. Os objetos na nau e o seu transporte 133
2.3. D. Beatriz e D. João III 138
2.4. O destino dos bens de D. Beatriz de Portugal 140
3. Capítulo 3 146
3.1. Projeto de reconstituição da viagem de D. Beatriz na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* 146
3.1.1. A proposta 150
3.1.2. Desenvolvimento e criação do produto 152
3.1.3. Criação da reconstituição da nau 153
3.1.4. Ilustrações 2D e Modelações 3D dos objetos 159
3.1.5. A narrativa 161
3.1.6. Sons e música 167
3.1.7. O jogo 167
3.1.8. Conclusão do projeto 169
Considerações Finais 172
Fontes e Referências Bibliográficas 177

Índice do Volume II

Anexos

Anexo 1 – Imagens relativas a D. Beatriz de Portugal.

Anexo 2 – Cartografias das cidades por onde a armada passou na viagem de D. Beatriz.

Anexo 3 – Referências e ilustrações dos objetos no jogo.

Anexo 4 – Tabela de informações fornecidas no jogo.

Apêndices

Apêndice 1 – Tabelas de análise da versão portuguesa do dote.

Apêndice 2 – Tabela de análise comparativa da versão saboiana do dote.

Apêndice 3 – Tabelas da Carta de quitação de D. João III.

Apêndice 4 – Documentos transcritos e traduzidos.

Declaração de honra

Declaro que o presente relatório de projeto é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 29 de setembro de 2022

Cláudia Costa Pires

Agradecimentos

É fundamental agradecer a todos que me ajudaram neste percurso de estudo nomeadamente os meus orientadores, professores, família e amigos.

Agradeço à minha orientadora Professora Ana Cristina Sousa por sempre me auxiliar com todas as dúvidas, e pelas ideias que foram essenciais para a realização desta investigação, e para a escrita deste relatório. Bem como, por todas as conversas que me apoiaram na perceção do mundo da História da Arte em geral, nomeadamente das Artes Decorativas, uma paixão que foi despertada nas aulas da professora. Agradeço também à museológa Susana Medina, e aos arqueológos Filipe Castro e Adolfo Miguel Martins pelo entusiasmo e a energia que depositaram neste projeto, bem como pelos seus conselhos, que se refletiram neste estudo e na criação da reconstituição virtual do interior da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, aquando do casamento de D. Beatriz com Carlos III.

Agradeço ao grupo de alunos da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto que desenvolveu o jogo educativo baseado nesta pesquisa, pelo seu interesse no projeto, e pelo gosto e dedicação com que criaram as ilustrações, as modelações 3D dos objetos, e todos os aspetos que contribuíram para reconstituir a viagem de D. Beatriz.

Agradeço a todos os professores que me ensinaram e guiaram no meu percurso académico, durante a licenciatura e o mestrado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pois o conhecimento que me transmitiram reflete-se diretamente na minha visão da História da Arte, e na abordagem realizada às problemáticas que estudei, estudo e espero vir a estudar.

Agradeço aos responsáveis em Arquivos e Museus que visitei e com quem contactei, pois sempre estiveram dispostos a ajudar, e a partilhar as informações que constam neste estudo.

Agradeço à minha mãe, e à minha irmã que me ajudaram incessantemente ao longo do meu percurso académico, e acreditaram na importância dos estudos no campo da História da Arte.

Agradeço à minha gata pela fiel companhia em todos as horas que escrevi as linhas que compõem o estudo que agora apresento. E agradeço aos amigos que deram conselhos úteis para a escrita deste relatório, e que me apoiaram nestes últimos anos.

Agradeço a todos os artistas, artifícies, comitentes, colecionadores, conservadores de museu, historiadores de arte e amantes de arte por preservarem não só a memória das peças, mas um amor pela beleza, e pela vontade de superação do humano e da criação de perfeição, elevando o homem ao estatuto de Deus. A arte imita a natureza, e o milagre da vida, levando-nos à superação da banalidade, e ao mesmo tempo à elevação de uma simples existência a uma experiência sensorial de beleza e magnificiência. Pelo que, agradeço a todos os que amam a

arte, e que possibilitam que as novas gerações possam usufruir da beleza que ajuda a retirar o peso e o sofrimento da vida.

E, por fim, agradeço a todas as mulheres pela luta conduzida para que hoje possámos ter a liberdade de escolher ao que nos dedicámos. O que me possibilitou investigar os objetos do dote de uma princesa, a segunda filha do ilustre rei D. Manuel I, que foi forçada a casar-se longe da sua terra natal, e a ter vários filhos, dos quais apenas um sobreviveu, tendo falecido com apenas 33 anos. Mas, cuja beleza da arte que a acompanhou podemos estudar através do inventário do seu dote. Esse reflete a sua identidade ancorada na família real portuguesa, e na realidade onde se iria entregar, a corte do seu marido, Carlos III de Saboia. No entanto, com este projeto pretendemos também demonstrar que D. Beatriz não foi só a filha do rei, ou a esposa do duque de Saboia, mas uma mulher que viveu num tempo de riqueza na corte portuguesa, e que com os conhecimentos que adquiriu conseguiu resistir à dureza de várias dificuldades enquanto duquesa. Sendo o seu filho, Emanuel Felisberto, que trouxe uma nova glória ao ducado de Saboia, o que demonstra quanto a presença de uma mulher pode moldar o futuro.

Resumo

Este projeto pretendeu identificar e estudar os objetos que viajavam na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, e embarcações que a acompanhavam, durante a viagem de D. Beatriz de Portugal (1504-1538), aquando do seu casamento com Carlos III de Saboia, através da análise de crónicas do seu casamento e da sua ida, bem como o estudo dos inventários do dote da princesa. Atendendo à natureza e descrição dos bens relatados nas fontes documentais, procedeu-se à pesquisa de objetos e iconografias contemporâneas em museus portugueses e internacionais, que pudessem corresponder à descrição presente no dote em termos de tipologias, técnicas e materiais. As peças que estudámos não sobreviveram até nós o que obrigou a esta correlação com exemplos contemporâneos funcional e morfologicamente semelhantes.

A metodologia assenta também no conceito da Cripto-História de Arte, vertente historiográfica que procura refletir sobre peças perdidas a partir de investigações sólidas. Esta contribui para vivificar os objetos que desapareceram, mas, também, compreender as obras vivas e os seus contextos. As artes aplicadas que nos propusemos a estudar foram a ourivesaria, joalharia, tapeçaria, têxteis, guarnições, livros, arcas e baús, que foram analisadas do ponto de vista dos materiais, técnicas, simbologias, iconografias e usos. O modo como foram transportadas na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* foi também alvo de pesquisa, bem como a perceção do destino dos bens do dote durante a vida de D. Beatriz, como duquesa de Saboia, e após a sua morte.

A partir desta investigação foi desenvolvido um projeto em conjunto com um grupo de alunos da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, enquadrados no Laboratório de Gestão de Projetos, destinado à reconstituição virtual da viagem da infanta a bordo da nau, através de um jogo educativo. Esta atividade teve como principal intento contribuir para a criação de novas formas de divulgação de conhecimento científico da História da Arte, baseadas na multidisciplinaridade e interdisciplinaridade.

Palavras-chave: D. Beatriz de Portugal (1504-1538); viagem; Saboia; Nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*; Artes decorativas.

Abstract

This project aimed to identify and study the objects that traveled on the ship of *Santa Catarina do Monte Sinai*, and vessels that accompanied it, during the voyage of Beatrice of Portugal (1504-1538), at the time of her marriage to Charles III of Savoy, through the analysis of chronicles of her marriage and departure, as well as the study of the princess's dowry inventories. Given the nature and description of the works of art reported in the sources, we proceeded to research contemporary objects and iconographies in portuguese and international museums, which could correspond to the description present in the dowry in terms of typologies, techniques and materials. The pieces that we studied did not survive, which imposed this correlation with functionally and morphologically similar contemporary objects.

The methodology is also based on the concept of Crypto-History of Art, a historiographic field that seeks to reflect on lost works through solid research. This helps to vivify the objects that have disappeared, but also understand the living pieces and their contexts. The applied arts that we set out to study were goldsmithery, jewellery, tapestry, textiles, horse armor, books and chests, that were analyzed from the point of view of materials, techniques, symbologies, iconographies and uses. The way in which they were transported on the ship of *Santa Catarina do Monte Sinai* was also the subject of research, as well as the understanding of the fate of the objects from the dowry during the life of Beatrice of Portugal, as Duchess of Savoy, and after her death.

Based on this investigation, a project was developed in cooperation with a group of students from the Faculty of Engineering of the University of Porto, from the Project Management Laboratory, aimed at virtually reconstituting the princess's voyage aboard the ship, through an educational game. This activity aimed to contribute to the creation of new ways of communicating the scientific knowledge of Art History, based on the concepts of multidisciplinar and interdisciplinar collaboration.

Key-words: Beatrice of Portugal (1504-1538); voyage; Savoy; *Santa Catarina do Monte Sinai* ship; Decorative arts.

Índice de Figuras

Figura 1: Medalha de Beatriz de Portugal, século XVI, *Musée des Beaux-Arts* de Lyon. Disponível em https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/10310026831?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22B%C3%A9atrice%20de%20Portugal%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2265c5a51-7f04-1418-0d-d847f80617bd%22 consultado em 27/09/2021 40

Figura 2: Retratos de Carlos III e de Beatriz de Portugal, pintor do Piemonte, 1600 - 1649, *Castello di Racconigi*. Disponíveis em https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218147 e https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218177 consultado em 27/09/2021. 43

Figura 3: Frontispício do *Epithalamium* que celebra o casamento de Carlos III de Saboia com D. Beatriz de Portugal, 1521, Pietro Leone, Milão, *The Pierpont Morgan Library*, Nova Iorque. Disponível em (BUESCU, 2019). 43

Figura 4: Modelo 3D da nau de *Nossa Senhora dos Mártires* (1600-1605), realizado por Audrey Wells, em 2008. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/261776910_Outfitting_the_Pepper_Wreck consultado a 20/08/2022.....44

Figura 5: Carracas portuguesas na costa rochosa, Joachim Patinir, c.1540, *National Maritime Museum,* Londres. Disponível em https://artuk.org/discover/artworks/portuguese-carracks-off-a-rocky-coast-175257 consultado em 27/09/2021. 47

Figura 6: Corno em marfim originário da África Ocidental, 1495 - 1521, *Armeria Reale*, Turim. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/472675_Olifante consultado em 02/10/2021. 50

Figura 7: Cálice em perspetiva, Paolo Ucello, século XV, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=1758+A consultado em 02/08/2021. 56

Figura 8: Prato de água-às-mãos, prata, 1º metade século XVI, Portugal, Palácio Nacional da Ajuda. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=990945 consultado em 15/12/2021.....57

Figura 9: Gomil, primeira metade do séc. XVI, Palácio Nacional da Ajuda. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991329 consultado em 15/12/2021.....58
Figura 10: Gomil, primeira metade do séc. XVI, Palácio Nacional da Ajuda. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991314 consultado em 15/12/2021.....58
Figura 11: Pormenor de pichel da Última Ceia de Grão Vasco, 1535-1540, Museu Nacional de Grão Vasco. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207672 consultado em 20/11/2021.....59
Figura 12: Jarro, fim do século XV, início do XVI, atribuído ao atual Afeganistão, provavelmente Herat, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444607 consultado em 15/12/2021. 59
Figura 13: Talheres, fim do século XV, Alemanha, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O135612/cutlery-set-unknown/ consultado em 20/11/2021. 61
Figura 14: Pormenor de colher da pintura São Cosme e São Damião de Garcia Fernandes, 1525–1531, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158867 consultado em 20/11/2021.....61
Figura 15: Estojo de facas, 1500- 1540, Itália, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O199188/knife-case/ consultado em 15/12/2021. 61
Figura 16: Peça para limpar os dentes, 1580, Alemanha, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O113359/toothpick-unknown/ consultado em 15/12/2021. 61
Figura 17: Quarta cena da história de Nastagio degli Onesti, Botticelli, 1483, Coleção Privada, Palazzo Medici Riccardi. Disponível em https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-nastagio-degli-onesti/ consultado em 15/12/2021. 62
Figura 18: Copo, 1500, Nuremberga, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O98822/cup-unknown/ consultado em 20/11/2021..63
Figura 19: Desenho para copos de ovo e copo de ovo combinado/saleiro com tampa, século XVI, Erasmus Hornick, Antuérpia, *MET*. Disponível em

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390859 consultado em 20/11/2021. 63
Figura 20: Albrecht Altdorfer, Modelos para vaso, Alemanha, ca. 1520-1525, *British Museum*. Disponível em (CRESPO, 2018: 67). 65
Figura 21: Pormenor da pintura História de Ester, Marco del Buono Giamberti, século XV, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436973 consultado em 20/11/2021. 65
Figura 22: Cruz de galhos, 1501- 1520, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158801 consultado em 15/12/2021.....69
Figura 23: Cruz processional, 1301 - 1349, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=161109 consultado em 15/12/2021.....69
Figura 24:. Cruz de Valverde. Disponível em https://priscovero.blogs.sapo.pt/cruz-de-prata-de-valverde-15969 consultado em 15/12/2021. 69
Figura 25: Pormenor do Tríptico da Anunciação, Robert Campin, 1427 a 1432, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304 consultado a 18/01/2022. 70
Figura 26: Tesoura de espevitar, século XVI, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O374017/snuffers/ consultado em 20/11/2021. 70
Figura 27: Pormenor da Última Ceia de Grão Vasco, 1535-1540, Museu Nacional de Grão Vasco. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207672 consultado em 20/11/2021.....72
Figura 28: Cálice, 1501– 1520, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158430 consultado em 20/11/2021.....72
Figura 29: Píxide, prata, século XV, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=268441 consultado a 25/08/2022. 73
Figura 30: Desenho de turíbulo, Martin Schongauer, 1480 - 1485. Disponível em https://www.wikiart.org/pt/martin-schongauer/incensario-1485 consultado em 15/12/2021. 74

Figura 31: Turíbulo, século XVI, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=161136 consultado em 15/12/2021.....74
Figura 32: Porta-paz de Nossa Senhora do Espinheiro, 1520 – 1530, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246577 consultado em 20/11/2021.....75
Figura 33: Pietà com S. João e Deus Pai, 1510, Moderno (Galeazzo Mondella), Verona, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/196744 consultado em 20/11/2021. 75
Figura 34: Pormenor do retrato de D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal, Anthonis Mor, óleo, 1552-1553, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-catalina-de-austria-mujer-del-juan-iii-de/1c4821f2-d46b-4222-bc98-cfa57745b203?searchMeta=catalina consultado em 12/04/2021. 78
Figura 35: Pormenor do retrato de Isabel de Valois com um retrato de Filipe II, Anguissola, 1561-65, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165?searchid=fb33c5d8-4075-db37-2561-f18e01cccfc2 consultado em 12/04/2021. 80
Figura 36: Retrato de D. Beatriz, atribuído a Giuseppe Lavy, 1766-1775, *Palazzo Reale di Torino, Musei Reali Torino*. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/824153_Cornice consultado em 27/09/2021.....80
Figura 37: Relicário cíngalo-português, século XVI – XVII, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=257685 consultado em 10/11/2020.....81
Figura 38: Pormenor da virgem e o menino com S. Bernardo, Joos van Cleeve, 1508 - 1510, *Musée du Louvre*. Disponível em https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061801 consultado em 10/11/2020. 81
Figura 39: Pormenor de Retrato de Giovanna Tornabuoni, Domenico Ghirlandaio, 1489-1490, *Museo Thyssen-Bornemisza*. Disponível em

https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-giovanna-tornabuoni/igFh0HgpLdzCXg?hl=pt-PT consultado em 12/04/2021. 82
Figura 40: Pendente de ouro, pérolas e granada, séculos XV/XVI, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível na página 21 em (D'OREY, 1995: 21). 82
Figura 41: Pormenor do retrato de Beatriz de Portugal, autor desconhecido, século XVII, Coleção privada. Disponível em https://www.alamy.com/beatrice-of-portugal-1504-1538-duchess-of-savoy-museum-private-collection-author-anonymous-image344147458.html consultado em 27/09/2021. 83
Figura 42: Cruz grega, 1500 - 1600, Espanha, *Musée du Louvre*. Disponível em https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010098303 consultado em 12/04/2021. .83
Figura 43: Pormenor do Salvador, Joos van Cleve, óleo, 1530, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador/4ae851b5-fb6c-40f1-b725-dc1021b5d950?searchid=4acb94e1-8697-c8f7-9466-a687951221c3 consultado em 12/04/2021. 83
Figura 44: Desenho de pendente guardado no "álbum" de Dürer de 1637, *The British Museum*. Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5218-64 consultado em 02/08/2021. 83
Figura 45: Pendente de tritão, 1580 – 1590, ourives flamengo, *Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/pendente-tritone consultado em 15/12/2021. 84
Figura 46: Pormenor do retrato de Felipe Manuel de Saboia, século XVI, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-manuel-de-saboya/b92ea050-6155-4b21-8194-16e0da1a49d9?searchid=0844ea38-663f-d03b-31fd-6969566e8fae consultado em 15/12/2021.....84
Figura 47: Retrato de Beatriz de Portugal, século XVI, *Galleria Nazionale di Parma*. Disponível em https://gw.geneanet.org/peter781?lang=en&n=de+portugal&oc=0&p=maria+beatriz consultado em 27/09/2021. 85
Figura 48: Pormenor do retrato de Eleonora Gonzaga, Tiziano Vecellio, óleo, 1537, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-eleonora-gonzaga-duchessa-di-urbino consultado em 12/04/2021.....85
Figura 49: Pormenor de Salomé com a cabeça de São João Baptista, 1507 – 9, Andrea Solario, Milão, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437699 consultado em 12/04/2021. 86

FIGURA 50: PORMENOR DE SUSANA E OS VELHOS, 1555- 1556, TINTORETTO, *KUNSTHISTORISCHES MUSEUM*. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARTSANDCULTURE.GOOGLE.COM/ASSET/SUSANNA-AND-THE-ELDERS-JACOPO-ROBUSTI-CALLED-TINTORETTO/OQELXVOV8NZF2G CONSULTADO EM 12/04/2021. 86

FIGURA 51: PORMENOR DO RETRATO DE D. BEATRIZ, 1600 - 1649, *CASTELLO DI RACCONIGI*. DISPONÍVEL EM HTTPS://CATALOGO.BENICULTURALI.IT/DETAIL/HISTORICORARTISTICPROPERTY/0100218177 CONSULTADO EM 12/04/2021. 87

FIGURA 52: LIVRO DE JOIAS DA DUQUESA ANNA DA BAVIERA, HANS MIELICH, 1552, *BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK*. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/LIVRODASJOIASDADUQUESAANNADABAVIERA CONSULTADO A 28/10/2021. 87

FIGURA 53: PORMENOR DA PINTURA MARIA MANUELA DE PORTUGAL, ANÓNIMO, ÓLEO, SÉCULO XVI, *MUSEO NACIONAL DEL PRADO*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEODELPRADO.ES/COLECCION/OBRA-DE-ARTE/MARIA-MANUELA-DE-PORTUGAL/21B880C2-B6EA-46E5-AE23-CE68982E71B5?SEARCHID=74D23A29-05DA-5BCF-E042-F852A00DCDC4 CONSULTADO EM 12/04/2021. 88

FIGURA 54: ANEL DE OURO COM DIAMANTE LAPIDADO, 1550, PORTUGAL, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTP://WWW.MATRIZNET.DGPC.PT/MATRIZNET/OBJECTOS/OBJECTOSCONSULTAR.ASPX?IDREG=258993 CONSULTADO EM 10/11/2020. 88

FIGURA 55: PORMENOR DE RETRATO DE BEATRIZ DE PORTUGAL, 1600 - 1649, *CASTELLO DI RACCONIGI*. DISPONÍVEL EM HTTPS://CATALOGO.BENICULTURALI.IT/DETAIL/HISTORICORARTISTICPROPERTY/0100218177 CONSULTADO EM 12/04/2021. 88

FIGURA 56: *ALBUM OF TOURNAMENTS AND PARADES IN NUREMBERG*, FIM DO SÉCULO XVI- XVII, *MET*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/COLLECTION/SEARCH/25111 CONSULTADO EM 10/11/2020. 95

FIGURA 57: PROJETO PARA A PLACA DE UMA SELA DE UMA GUARNIÇÃO, SÉCULO XVI, ALESSANDRO FARNESE, ANDREA CASALINI, *MET*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/COLLECTION/SEARCH/24956?POS=2 CONSULTADO EM 15/12/2021. 95

FIGURA 58: ARMADURA DE CAVALO, 1570 -1580, *ARMERIA REALE, MUSEI REALI TORINO*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEIREALI.BENICULTURALI.IT/CATALOGO-ON-LINE/#/DETTAGLIO/58737_ARMATURA%20A%20CAVALLO CONSULTADO EM 15/12/2021. 95

FIGURA 59: AMPULHETA, PRATA DOURADA, 1501-1525, PORTUGAL, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTP://WWW.MATRIZNET.DGPC.PT/MATRIZNET/OBJECTOS/OBJECTOSCONSULTAR.ASPX?IDREG=246107 CONSULTADO A 24/08/2022. 96

FIGURA 60: PORMENOR DO RETRATO DE MARIA MANUELA DE PORTUGAL, SÉCULO XVI, *MUSEO NACIONAL DEL PRADO*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEODELPRADO.ES/COLECCION/OBRA-DE-ARTE/MARIA-MANUELA-DE-PORTUGAL/21B880C2-B6EA-46E5-AE23-CE68982E71B5?SEARCHID=74D23A29-05DA-5BCF-E042-F852A00DCDC4 CONSULTADO EM 12/04/2021. 98

FIGURA 61: PORMENOR DO RETRATO DE D. MARIA DE PORTUGAL, ANTHONIS MOR, 1550-1555, *CONVENTO DE LAS DESCALZAS REALES*. DISPONÍVEL EM HTTPS://PT.M.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/FICHEIRO:MARIA_VON_PORTUGAL,_ANTHONIS_MOR.JPG CONSULTADO EM 15/12/2021. 98

FIGURA 62: TABULEIRO DE XADREZ EM CRISTAL DA ROCHA, TOPÁZIO E PRATA, 1525, ALEMANHA, COLEÇÃO DO DR. GEORGE E VIVIAN DEAN. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARTSANDCULTURE.GOOGLE.COM/ASSET/ROCK-CRYSTAL-CHESS-SET-AND-BOARD/XWFHZLFLMWCPIG?HL=PT-PT CONSULTADO A 28/10/2021. 99

FIGURA 63: LIVRO DE JOIAS DA DUQUESA ANNA DA BAVIERA, HANS MIELICH, 1552, *BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK*. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARCHIVE.ORG/DETAILS/LIVRODASJOIASDADUQUESAANNADABAVIERA CONSULTADO A 28/10/2021. 99

FIGURA 64: TAPEÇARIA DE SUSANA E OS VELHOS, TOURNAI, 1500, *V&A*. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O115483/SUSANNA-AND-THE-ELDERS-TAPESTRY-UNKNOWN/ CONSULTADO EM 20/11/2021. 103

FIGURA 65: TAPEÇARIA DE ALEXANDRE, SEM DATA, *CHÂTEAU DE AMBOISE*. DISPONÍVEL EM HTTP://XDPHOTO.CANALBLOG.COM/ARCHIVES/2008/11/11/11315099.HTML CONSULTADO EM 20/11/2021. 106

FIGURA 66: A MAGNANIMIDADE DE ALEXANDRE O GRANDE, GHIRLANDAIO, MAINARDI, 1493-1494, *MET*. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O130907/THE-MAGNANIMITY-OF-ALEXANDER-THE-TEMPERA-PAINTING-GHIRLANDAIO-DAVIDE/ CONSULTADO EM 20/11/2021. 106

FIGURA 67: TAPEÇARIA DE ESTER E ASSUERO, 1510-1520, BRUXELAS, V&A. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O127215/TAPESTRY-UNKNOWN/ CONSULTADO EM 20/11/2021. 112

Figura 68: Tapeçarias de Ester e Assuero, sem data, Château de Amboise. Disponível em https://www.chateau-amboise.com/fr/photo-le-logis-royal-salle-de-echanson consultado em 20/11/2021. 112
Figura 69: Tapete Bellini, atribuído à Turquia, séculos XVI- XVII, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447572 consultado em 20/11/2021. 116
Figura 70: Carpete Lotto, atribuída à Turquia, 1600, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452845 consultado em 20/11/2021. 116
Figura 71: Frontal de altar, século XVI, Museu de Aveiro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=95732 consultado em 20/11/2021. 118
Figura 72: Pluvial, séculos XV – XVI, Itália ou Espanha, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=254694 consultado em 20/11/2021.....119
Figura 73: Casula, século XVI, Itália ou Espanha, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=268550 consultado em 20/11/2021.....119
Figura 74: Dalmática, primeira metade do século XVI, Espanha, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/222939?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Vestments&ft=textile&offset=0&rpp=20&pos=12 consultado em 20/11/2021.....119
Figura 75: A missa de São Gregório, anónimo, Espanha, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437722 consultado em 20/11/2021. 119
Figura 76: Pormenor de dossel da pintura Anunciação, Frei Carlos / oficina do Espinheiro, 1523, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=249856&EntSep=3#gotoPosition consultado em 20/12/2021.....120
Figura 77: Dossel, tapeçaria de veludo carmesim, bordado a matiz e fio de ouro, arte persa ou indiana, século XVI. Proveniente do Convento de S. Bento de Avis, Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Fotografia da autora. 120

FIGURA 78: PORMENOR DO RETRATO DO CONDE SCIARRA MARTINENGO CESARESCO, MORETTO DA BRESCIA, 1542, *THE NATIONAL GALLERY*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.NATIONALGALLERY.ORG.UK/PAINTINGS/MORETTO-DA-BRESCIA-PORTRAIT-OF-A-YOUNG-MAN CONSULTADO EM 12/04/2021. 121

FIGURA 79: CADEIRA DOBRÁVEL, GRANADA, FIM DO SÉCULO XV, *MET*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/COLLECTION/SEARCH/196346 CONSULTADO EM 06/11/2021. 121

FIGURA 80: PORMENOR DE CAMA NA ANUNCIAÇÃO DE GRÃO VASCO, 1501 – 1506, MUSEU NACIONAL GRÃO VASCO. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARTSANDCULTURE.GOOGLE.COM/ASSET/ANNUNCIATION-VASCO-FERNANDES/FAFJONV1NYJTUQ?HL=PT-PT CONSULTADO EM 20/11/2021. 122

FIGURA 81: ESQUENTADOR DE CAMA, SÉCULO XVI, FLORENÇA, *V&A*. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O92589/WARMING-PAN-UNKNOWN/ CONSULTADO EM 12/04/2021. 122

FIGURA 82: TOALHA DE MESA, ITÁLIA, SÉCULO XV, *MET*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/COLLECTION/SEARCH/219682 CONSULTADO EM 06/11/2021. 122

FIGURA 83: RETRATO DE BEATRIZ DE PORTUGAL, PINTOR DO PIEMONTE, 1600 - 1649, *CASTELLO DI RACCONIGI*. DISPONÍVEL EM HTTPS://CATALOGO.BENICULTURALI.IT/DETAIL/HISTORICORARTISTICPROPERTY/0100218177 CONSULTADO EM 27/09/2021. 128

FIGURA 84: FONTE DA VIDA DE HANS HOLBEIN, O VELHO, 1519, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARTSANDCULTURE.GOOGLE.COM/ASSET/VIRGEM-COM-O-MENINO-E-SANTOS/WQFKEVSCL9PYHA?HL=PT-PT CONSULTADO EM 06/11/2021. 128

FIGURA 85: RETRATO DE ANA DA HÚNGRIA E BOÉMIA, HANS MALER, 1519, *MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEOTHYSSEN.ORG/COLECCION/ARTISTAS/MALER-HANS/RETRATO-ANA-HUNGRIA-BOHEMIA CONSULTADO EM 12/04/2021. 128

FIGURA 86: PORMENOR DE SOMBRERO NO RETRATO DE BEATRIZ DE PORTUGAL, AUTOR DESCONHECIDO, SÉCULO XVII, COLEÇÃO PRIVADA. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.ALAMY.COM/BEATRICE-OF-PORTUGAL-1504-1538-DUCHESS-OF-SAVOY-MUSEUM-PRIVATE-COLLECTION-AUTHOR-ANONYMOUS-IMAGE344147458.HTML CONSULTADO EM 27/09/2021. 129

FIGURA 87: PORMENOR DO RETRATO DA IMPERATRIZ ISABEL DE PORTUGAL, TIZIANO, ÓLEO, 1548, *MUSEO NACIONAL DEL PRADO*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEODELPRADO.ES/COLECCION/OBRA-DE-ARTE/LA-EMPERATRIZ-ISABEL-DE-PORTUGAL/D4EDDF35-C76C-4C11-8F2B-

099F7B71D696?SEARCHID=62388CFA-A863-CCE1-2F7A-3965636A07D1 CONSULTADO EM 12/04/2021. 131
FIGURA 88: VISITAÇÃO DAS HORAS DA VIRGEM, LIVRO DE HORAS DE D. MANUEL I, ATRIBUÍDO A ANTÓNIO DE HOLANDA, 1517- 1551, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTP://WWW.MATRIZNET.DGPC.PT/MATRIZNET/OBJECTOS/OBJECTOSCONSULTAR.ASPX?IDREG=264498 CONSULTADA EM 15/12/2021. 131
FIGURA 89: ILUMINURA DE JANEIRO DO LIVRO DE HORAS DE D. MANUEL I, MANUSCRITO DO SÉCULO XVI COM ILUMINURAS ATRIBUÍDAS A ANTÓNIO DE HOLANDA, NO MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.REVISTARUA.PT/PAO-CARNE-E-AGUA-MEMORIAS-DE-LISBOA-MEDIEVAL/ CONSULTADO EM 27/09/2021. 133
FIGURA 90: ESTOJO, 1400-1500, FRANÇA, *V&A*. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O199184/CASE/ 138
FIGURA 91: CAIXA PARA TRANSPORTE DE UMA JARRA, 1550, *MUSEO NACIONAL DEL PRADO*. DISPONÍVEL EM (MIRA, 2001: 100). 138
FIGURA 92: COFRE DE PRODUÇÃO ALEMÃ, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XV*, PALAZZO REALE*, TURIM. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEIREALI.BENICULTURALI.IT/CATALOGO-ON-LINE/#/DETTAGLIO/57464_COFANETTO CONSULTADO EM 02/10/2021. 138
FIGURA 93: BAÚ, MADEIRA, COURO E FERRO, FRANÇA, 1400 - 1500, *V&A*. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O112850/CASKET-UNKNOWN/ CONSULTADO EM 06/11/2021. 138
FIGURA 94: AS VISITAS GUIADAS NO *DISCOVERY TOUR* NO "*ASSASSIN'S CREED ODISSEY*", *UBISOFT ORIGINAL*. 148
FIGURA 95: ITINERÁRIO DA VIAGEM DE D. BEATRIZ REALIZADO COM O *GOOGLE MAPS*. 150
FIGURA 96: EXEMPLOS DE JOGOS COM COLEÇÕES DE OBJETOS EXPLORÁVEIS, NOMEADAMENTE "*THE FORGOTTEN CITY*" (À ESQUERDA) E "*ANIMAL CROSSING: NEW HORIZONS*" (À DIREITA). 151
FIGURA 97: *MOODBOARD* E PROPOSTA DE ILUSTRAÇÃO DE D. BEATRIZ. 151
FIGURA 98: MODELO DA *NOSSA SENHORA DOS MÁRTIRES* DE ADOLFO MIGUEL MARTINS. 153
FIGURA 99: MODELO 3D DA *NOSSA SENHORA DOS MÁRTIRES* DE ADOLFO MIGUEL MARTINS. 154
FIGURA 100: MODELO 3D DA *NOSSA SENHORA DOS MÁRTIRES* DE MIGUEL MARTINS, COM ALTERAÇÃO DE FILIPE CASTRO. 154
FIGURA 101: AUDREY WELLS E O MODELO 3D DA NAU DE *NOSSA SENHORA DOS MÁRTIRES* (1600-1605), 2008. DISPONÍVEL EM

https://www.researchgate.net/publication/261776910_Outfitting_the_Pepper_Wreck consultado a 20/08/2022.....155
Figura 102: Carracas portuguesas na costa rochosa, Joachim Patinir, c.1540, *National Maritime Museum*. Disponível em https://artuk.org/discover/artworks/portuguese-carracks-off-a-rocky-coast-175257 consultado em 27/09/2021.....156
Figura 103: S. João em Patmos, Mestre da Lourinhã, 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ml_sjoaoevangelista_lourinha.jpg consultado em 27/09/2021. 156
Figura 104: Retábulo de Santa Auta, Martírio das onze mil Virgens, Mestre do Retábulo de Santa Auta, 1520 - 1525, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248631 consultado em 05/11/2021.....157
Figura 105: Exemplos de recriações que tiveram de ser substituídas, nomeadamente uma cadeira, uma alcatifa e uma cruz. 160
Figura 106: Duas versões da mesma ilustração, sendo a segunda a mais correta cientificamente. 161
Figura 107: Ilustração 2D do castiçal, e duas modelações 3D do castiçal, a primeira incorreta, e a segunda corrigida.....161
Figura 108: Ilustrações de D. Beatriz e Carlos III utilizadas nas animações.....162
Figura 109: Adoração dos Magos, Hugo van der Goes, 1470, *Gemäldegalerie*. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/rAHnypStsAfV2g consultado em 12/04/2022. 162
Figura 110: D. Manuel I de Portugal, em iluminura do frontispício do "Livro 1 de Além Douro" da Leitura Nova, 1521. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223192 consultado em 12/04/2022. 162
Figura 111: Frontispício do Epithalamium que celebra o casamento de Carlos III de Saboia com D. Beatriz de Portugal, 1521, Pietro Leone, Milão, *The Pierpont Morgan Library*, Nova Iorque. Disponível em (BUESCU, 2019). 162
Figura 112: Temperança, Pollaiolo, 1470, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/temperanza-piero-pollaiolo consultado em 15/12/2021. 163

FIGURA 113: O CASAMENTO DE CANA, DE MICHAEL DAMASKINOS, DE 1561 – 1570, *MUSEO CORRER*, VENEZA. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARTSANDCULTURE.GOOGLE.COM/ASSET/LE-NOZZE-DI-CANA-MICHELE-DAMASKINOS/SAERPQVXY6D0DA CONSULTADO EM 07/05/2022. 163
FIGURA 114: PRUDÊNCIA, 1469 – 1472, POLLAIOLO, *GALLERIE DEGLI UFFIZI*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.UFFIZI.IT/EN/ARTWORKS/PRUDENCE-PIERO-POLLAIOLO CONSULTADO EM 15/12/2021. 164
FIGURA 115: PORMENOR DO RETRATO DE D. CATARINA DE ÁUSTRIA, RAINHA DE PORTUGAL, ANTHONIS MOR, ÓLEO, 1552-1553, *MUSEO NACIONAL DEL PRADO*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEODELPRADO.ES/COLECCION/OBRA-DE-ARTE/DOA-CATALINA-DE-AUSTRIA-MUJER-DEL-JUAN-III-DE/1C4821F2-D46B-4222-BC98-CFA57745B203?SEARCHMETA=CATALINA CONSULTADO EM 12/04/2021. 164
FIGURA 116: RETRATO DE D. BEATRIZ, ATRIBUÍDO A GIUSEPPE LAVY, 1766-1775, *PALAZZO REALE DI TORINO, MUSEI REALI TORINO*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.MUSEIREALI.BENICULTURALI.IT/CATALOGO-GALLERIA-SABAUDA/#/DETTAGLIO/824153_CORNICE CONSULTADO EM 27/09/2021.....164
FIGURA 117: BRACELETE, SÉCULO XVII, PORTUGAL OU ESPANHA, *V&A*. DISPONÍVEL EM HTTPS://COLLECTIONS.VAM.AC.UK/ITEM/O373947/BRACELET/ CONSULTADO EM 12/04/2021. 164
FIGURA 118: PENDENTE, SÉCULOS XV/XVI, OURO, PÉROLAS E GRANADA, PORTUGAL, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM (D'OREY, 1995: 21). 164
FIGURA 119: PORMENOR DO RETRATO DE MADDALENA DONI, RAFAEL SANZIO, ÓLEO SOBRE TELA, 1504-1507, *GALLERIE DEGLI UFFIZI*. DISPONÍVEL EM HTTPS://WWW.UFFIZI.IT/OPERE/RITRATTI-DONI-RAFFAELLO CONSULTADO EM 12/04/2021. 164
FIGURA 120: PORMENOR DA ANUNCIAÇÃO, FREI CARLOS / OFICINA DO ESPINHEIRO, SÉC. XVI [1523], MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTPS://COMMONS.WIKIMEDIA.ORG/WIKI/FILE:FREI_CARLOS,_ANNUNCIAZIONE,_1523,_01.JPG CONSULTADO EM 20/12/2021. 165
FIGURA 121: FONTE DA VIDA DE HANS HOLBEIN, O VELHO, 1519, MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA. DISPONÍVEL EM HTTPS://ARTSANDCULTURE.GOOGLE.COM/ASSET/VIRGEM-COM-O-MENINO-E-SANTOS/WQFKEVSCL9PYHA?HL=PT-PT CONSULTADO EM 06/11/2021. 165
FIGURA 122: RETRATO DE CARLOS III, PINTOR DO PIEMONTE, 1600 - 1649, *CASTELLO DI RACCONIGI*. DISPONÍVEL EM HTTPS://CATALOGO.BENICULTURALI.IT/DETAIL/HISTORICORARTISTICPROPERTY/0100218147 CONSULTADO EM 27/09/2021. 166

FIGURA 123: CARTOGRAFIA DO OCEANO ATLÂNTICO NORTE E DO MAR MEDITERRÂNEO NO "ATLAS NÁUTICO DO MUNDO", CONHECIDO COMO "ATLAS MILLER", CARTOGRAFADO POR LOPO HOMEM, E ILUSTRADO POR ANTÓNIO DE HOLANDA, 1519, PORTUGAL, *BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE*. DISPONÍVEL EM HTTPS://GALLICA.BNF.FR/ARK:/12148/BTV1B525032239/F2.ITEM.ZOOM CONSULTADO EM 13/03/2022. 166
FIGURA 124: O JOGO "A VIAGEM DE D. BEATRIZ 169

Introdução

O estudo que apresentámos foi realizado no contexto do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, em modalidade de projeto, sob orientação da Professora Doutora Ana Cristina Sousa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, e da Mestre Susana Medina, da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Contou ainda com a supervisão dos Professores Doutores arqueológos Filipe Castro e Adolfo Miguel Martins, investigadores integrados do polo História, Territórios e Comunidades do Centro de Ecologia Funcional – Ciência para as Pessoas e o Planeta – da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, e da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

O nosso projeto pretendeu estudar os objetos do dote de D. Beatriz de Portugal, publicado na sua versão portuguesa por D. António Caetano de Sousa, entre 1735-1749, e conservado na sua versão saboiana, no *Archivio di Stato di Torino*. Esta investigação foi desenvolvida através da análise dos inventários do dote, crónicas do seu casamento e viagem de Garcia de Resende, Francisco de Andrade e Damião de Góis, e da pesquisa de objetos e iconografias contemporâneos. A compreensão do destino dos bens de D. Beatriz foi realizada a partir do testamento e cartas da duquesa publicadas por Gaudenzio Claretta, e documentos como o Livro do Tesoureiro de D. Beatriz, consultado no *Archivio di Stato di Torino*.

O objetivo principal deste projeto foi estudar e caracterizar os objetos integrantes do dote de D. Beatriz de Portugal, de forma a compreender a sua utilização na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, na viagem de Lisboa para Nice, aquando do seu casamento com Carlos III de Saboia. Para isso, foram estabelecidos os seguintes objetivos secundários:

1. Compreender o contexto histórico, político, social e cultural da viagem de D. Beatriz de Portugal, aquando do seu casamento com Carlos III de Saboia.
2. Caraterizar a viagem de D. Beatriz e do seu séquito na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, detalhando as paragens efetuadas em Tânger, Ceuta, Málaga, Alicante, Marselha, Cartagena, e a sua chegada a Villefranche-sur-Mer.
3. Estudar e caracterizar os objetos integrantes do dote de D. Beatriz de Portugal.
4. Contextualizar a importância dos objetos na criação do ambiente de aparato na embarcação.
5. Explicar as funções dos objetos identificados e estudados no seu próprio contexto.

6. Demonstrar a relevância deste estudo no âmbito de um projeto interdisciplinar.
7. Desenvolver uma reconstituição virtual/ jogo educativo para a valorização patrimonial destes objetos.

Com esta investigação visa-se contribuir para o conhecimento das artes decorativas da primeira metade do século XVI, nomeadamente: ourivesaria, joalharia, tapeçaria, têxteis, guarnições, livros, arcas e baús. Pretende-se compreender o "ambiente" vivido na viagem de D. Beatriz de Portugal, através do estudo do seu dote e da caraterização dos objetos que a acompanharam na sua viagem, de forma a fornecer a base de conhecimento científico para a criação de um jogo educativo. Este teve como intento a divulgação dos resultados de investigação da História da Arte e Arqueologia Náutica, através da reconstituição virtual da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, na viagem de D. Beatriz para o ducado de Saboia, aquando do seu casamento com Carlos III, em 1521.

Este relatório está organizado em dois volumes. O primeiro consiste no relatório do projeto que agora apresentámos, e o segundo contém os anexos, onde se incluem: as imagens recolhidas relativas a D. Beatriz, as cartografias das cidades por onde a armada passou, as referências e ilustrações dos objetos no jogo, e uma tabela de informações desses mesmos. No segundo volume, estão também os apêndices, nomeadamente: a tabela de análise da versão portuguesa do dote, e a tabela de análise comparativa da versão saboiana do mesmo, que foram a base de trabalho desta pesquisa, bem como a análise da carta de quitação de D. João III, e as transcrições e traduções dos documentos do *Archivio di Stato di Torino*.

O primeiro volume está estruturado em três capítulos relativos às várias temáticas em estudo, e ao projeto de reconstituição virtual da viagem de D. Beatriz. Começámos pela introdução, onde se incluí o estado da arte e as metodologias utilizadas. No primeiro capítulo, damos início a este relatório por apresentar a figura de D. Beatriz, a história da sua vida, e do seu casamento com Carlos III de Saboia. E como a viagem da infanta para o ducado de Saboia é um ponto fulcral neste estudo, realizámos uma reflexão sobre as naus no século XVI e a sua importância em Portugal, no sentido de contextualizar a descrição da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* e da armada que a acompanhou nesta viagem de aparato. No segundo capítulo, abordámos o dote de D. Beatriz de Portugal tendo em conta todos os seus aspetos, analisando-o criticamente como fonte para o estudo que se desenvolveu. Para o estudo do inventário do dote dividimos as peças em duas grandes categorias, a da ourivesaria e prataria, e a dos têxteis. Essas foram depois

subdivididas tendo em conta as diferentes tipologias de bens listados no dote. Na seção de ourivesaria e prataria abordámos: as peças de mesa; as alfaias litúrgicas; a joalharia, incluindo joias da Índia; as guarnições; os objetos utilitários; e peças com marfim. Juntamente com esta análise refletimos sobre a importância do desenho na ourivesaria, bem como a questão da simbologia e heráldica presente nas obras de ouro e prata de D. Beatriz. No campo dedicado aos têxteis tratámos: as tapeçarias e panos de armar das séries de Alexandre, de Eleazar, de Assuero e Ester, e de Absalão; os tapetes e alcatifas; as alfaias litúrgicas; os dosséis e têxteis para a casa; e o vestuário, particularmente, o guarda-roupa de D. Beatriz. Para além destas tipologias inseridas nas duas grandes categorias da ourivesaria/prataria e têxteis, abordámos também os livros, que tinham uma grande presença no dote, e a questão dos escravos, já que esses foram referenciados na listagem de bens do mesmo. Após a investigação dedicada às peças do dote, analisámos a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* no seu exterior e interior, tendo em conta os objetos do dote que poderiam ter sido utilizados durante a viagem. Também se pesquisou a sua forma de transporte em caixas e baús, que seriam colocados nas embarcações. Tendo em conta que o dote que D. Beatriz levou em 1521 foi apenas a primeira parte do todo, foi também necessário consultar a carta de quitação de D. João III, onde foram arrolados os bens enviados à sua irmã para o pagamento da segunda parte do seu dote. Para além dessa carta analisámos também outras fontes que se relacionam com pagamentos ao rei de Portugal, e ajudas que D. João III prestou à duquesa. O estudo dos objetos inventariados no dote de D. Beatriz não ficaria completo sem a perceção do seu destino durante a sua vida e após a sua morte, pelo que, pesquisámos documentos do seu tesoureiro, cartas, e o seu testamento. No terceiro capítulo, descrevemos o processo de criação do jogo educativo que incorpora a reconstituição virtual da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*. O desenvolvimento do produto foi dividido neste relatório em diferentes campos de forma a explicar melhor o processo da sua conceção. Assim, o jogo realizou-se nas seguintes fases: a criação da reconstituição da nau; as recriações em desenho 2D e modelação 3D dos objetos do dote; o design de som e a música utilizada; a narrativa desenvolvida; e a conclusão do projeto. Por último, apresentámos as considerações finais acerca do estudo de D. Beatriz e do seu dote, bem como do projeto de realização de um jogo sobre a viagem de D. Beatriz.

a) Estado da Arte

A figura de D. Beatriz começou a ser tratada com a publicação de Gaudenzio Claretta (1863), sendo depois abordada por vários autores estrangeiros como Curt F. Bühler (1946), Giovanni Fornaseri (1957), Lino Marini (1962), Alessandro Barbero e Thalia Brero (2008), Pierpaolo Merlin (2012), bem como portugueses como Francisco de Sousa Viterbo (1908), o Conde de Sabugosa (1912), o Conde de S. Payo (1930), Ana Isabel Buescu (2012, 2015, 2019), e Carla Alferes Pinto (2018, 2019, 2020, 2021). D. Beatriz é também referida em estudos navais que analisam a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* e a armada da viagem realizada aquando dos esponsais da princesa. A duquesa de Saboia destaca-se igualmente nos campos da numismática e medalhística, pois, António Miguel Trigueiros publicou diferentes medalhas relativas a D. Beatriz no catálogo da exposição "Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento" (1986). Atualmente essas peças foram incorporadas no acervo do Imprensa Nacional Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda.

Em termos históricos, D. Beatriz foi estudada tendo como fontes as crónicas portuguesas escritas na época, como de Francisco de Andrade (1613), Damião de Góis (1749), Jerónimo Osório (1804), Garcia de Resende (1991), e Gaspar Correia (1992), bem como documentos italianos, nomeadamente os publicados por Gaudenzio Claretta (1863), e os disponíveis no *Archivio di Stato di Torino*. José Pereira da Costa aborda o assunto da infanta e da sua ida para Saboia em detalhe na sua introdução à Crónica de D. Manuel de Gaspar Correia (1992).

O dote de D. Beatriz de Portugal, duquesa de Saboia, é tido como fonte principal deste estudo, tendo sido publicado na sua versão portuguesa por D. António Caetano de Sousa (1735-1749). O dote é conhecido no panorama da História da Arte nacional, por exemplo, no campo da ourivesaria, sendo mencionado na obra sobre a ourivesaria em Portugal de João Couto e António M. Gonçalves (1960), e em obras generalistas como no volume dedicado ao renascimento e maneirismo, da "História da Arte em Portugal", da autoria de Vítor Serrão (2002). Júlio de Castilho (1936) publica parte do dote, nomeadamente a descrição das tapeçarias do dote da infanta, correlacionando as de Alexandre, e de Assuero e Ester com as tapeçarias presentes no *Château de Amboise*. Tendo em conta que documentos relativos ao dote e a D. Beatriz foram publicados por Sousa Viterbo (1908), esse autor é sempre mencionado nos estudos que tratam as pinturas navais mais recuadas que se conhecem. Já que, a obra "Carracas portuguesas na costa rochosa", de Joachim Patinir, representa em pormenor uma armada, que se julga ser pelas caraterísticas de representação a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, a transportar D. Beatriz e o seu séquito aquando dos seus esponsais. Esses estudos abordam os aspetos navais dessas

embarcações e as circunstâncias em que a viagem se realizou destacando-se o de Richard Barker (s/d) e de Jorge Semedo de Matos (2006). Ana Isabel Buescu na obra "D. Beatriz de Portugal (1504-1538), a infanta esquecida" examina o dote quantificando os objetos enumerados, e colocando-os em classes, apresentando informação relativa às artes desse período, e às peças do dote. No entanto, não dedica uma análise profunda a esses mesmos bens, já que o seu objetivo foi realizar uma biografia de D. Beatriz, no âmbito da História social. Carla Alferes Pinto estudou diferentes campos deste dote como a cozinha, o vestuário, objetos artísticos, o modo de representação da princesa e as políticas de D. Beatriz. Publicou artigos relacionados com os têxteis, bem como com os eventos do casamento como "As Cortes de Júpiter" de Gil Vicente (2020). A autora também analisou a versão saboiana do dote de D. Beatriz, ao estudar a biografia do dote como documento (2021).

O dote é também conhecido no campo da História portuguesa, pois é mencionado em investigações que versam sobre casamentos e políticas a esses associados, como por exemplo no volume V da "Nova História de Portugal" (1998). D. Beatriz era filha de D. Manuel I, figura incontornável da História de Portugal na época moderna. No texto de Carla Alferes Pinto relativo a D. Beatriz publicado na obra "Casamentos da Família Real Portuguesa, Êxitos e fracassos", também se aborda a viagem tendo em conta as implicações na corte portuguesa e as alterações realizadas à nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, uma vez que foi necessário adaptar uma nau de guerra a espaço de habitação temporária de D. Beatriz e do seu séquito. Ana Isabel Buescu no seu texto da publicação "Portugal e o Piemonte: A Casa Real Portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos XII-XX)" explora o contexto político e social deste matrimónio, bem como o decorrer da viagem, a sua chegada a Nice, e a sua vida enquanto duquesa de Saboia.

O tema da ourivesaria e joalharia em Portugal foi estudado de diferentes formas por vários autores, destacando-se para o período do ínicio do século XVI historiadores como Ana Cristina Sousa, Maria do Carmo de Andrade, Hugo Miguel Crespo, e Nuno Vassallo e Silva. Ana Cristina Sousa explorou este tema do ponto de vista da ourivesaria associada sobretudo a objetos litúrgicos. Hugo Miguel Crespo abordou o papel de Lisboa como grande centro de comércio de pedras preciosas, bem como a ourivesaria e joalharia proveniente do Oriente. Nuno Vassallo e Silva estudou a joalharia da época moderna, relacionando-a com a ourivesaria entre Portugal e Índia, nos contextos religioso e civil. E também tratou a questão do comércio de pedras preciosas e joias orientais em Portugal.

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa dedica muitos trabalhos ao estudo da joalharia portuguesa dos séculos XVIII e XIX, exemplificando-se a sua dissertação de mestrado (1996), e a obra "A Joalharia em Portugal 1750 – 1825"(1999). Vários dos seus estudos contemplam temas como o desenho das joias. Relativamente à joalharia portuguesa nos séculos XVIII e XIX também salienta a importância da análise da documentação para o seu estudo profundo, como nos acervos de peças de joalharia das grandes Casas titulares do Portugal, e a pesquisa dos ourives e ensaiadores de ouro.

Ana Cristina Sousa explora em diferentes publicações as fontes que podem ser utilizadas para o estudo da ourivesaria e joalharia do século XVI, como na sua tese de doutoramento (2010), ou em artigos como a sua investigação sobre a ourivesaria portuguesa do século XVI, a partir do inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555 (2011).

A obra "Cinco Séculos de Joalharia, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa" (1995) de Leonor d'Orey expõe esse importante acervo de joalharia portuguesa do século XV ao século XIX. Em termos de fonte fornece um contexto sobre o Portugal da época moderna e a produção e comércio da joalharia. No campo da ourivesaria dos séculos XVIII e XIX uma das grandes coleções portuguesas é a do recente inaugurado Museu do Tesouro Real, construído na ala poente do Palácio Nacional da Ajuda, cujo catálogo foi coordenado por João Carlos dos Santos (2022). A coleção de obras de ouro, prata e pedras preciosas do Tesouro da Coroa Portuguesa, já havia sido apresentada no catálogo da exposição "Tesouros Reais" (1992).

Nuno Vassallo e Silva é também um estudioso de referência no campo da ourivesaria portuguesa, sendo o autor de uma obra de História da Arte generalista "Joalharia Portuguesa" (1995). Na sua tese de doutoramento (2005) analisa a ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao século XVIII, abordando também as joias no dote de D. Beatriz vindas do Oriente. Nuno Vassallo e Silva, e Pedro Bourbon de Aguiar Branco no catálogo da exposição "Luxo, Poder e Devoção, Joias do século XVI ao século XIX" (2005), apresentam conceitos fundamentais para a compreensão da joalharia dos séculos XVI-XVIII, nomeadamente a questão da riqueza do comércio em Lisboa, bem como as pedras preciosas e peças que vinham de Goa e do Ceilão, e a descoberta "oficial" dos diamantes do Brasil em cerca de 1727.

Hugo Miguel Crespo explora as questões da arte oriental encomendada para a Europa, especificamente pelos portugueses, em vários catálogos de exposições como o catálogo "Jóias da Carreira da India" (2014). Também escreve para outros catálogos de exposições do Museu do Oriente (2020), sobre o mercado da Lisboa renascentista, investigações que interessam do ponto de vista do comércio das gemas que depois eram aplicadas na joalharia europeia, e

portuguesa. Na publicação que dedica a peças de mesa (2018) menciona as confeiteiras e *gemellions* do dote de D. Beatriz.

Maria do Carmo de Andrade, na sua dissertação de mestrado (1997) sobre a iconografia na ourivesaria manuelina, que tem como caso de estudo as salvas historiadas, analisa várias peças de mesa do dote de D. Beatriz. Relativamente ao serviço de mesa são mencionados os talheres de D. Beatriz na publicação de Hugo Miguel Crespo (2018), e na obra dirigida por Ana Isabel Buescu e David Felismino (2011).

No dote de D. Beatriz, foram referidas guarnições, um tema pouco explorado em Portugal, mas, para o espaço nacional encontrámos um artigo de Andreia Arezes (2015). No entanto, de forma a contextualizar estas obras foi necessário recorrer a publicações do *The MET Museum* (2005).

As peças com aplicações em marfim descritas no dote de D. Beatriz eram poucas, no entanto, não tinham sido ainda estudadas. Para a sua análise foi necessário consultar autores que tivessem publicado sobre esse material e técnica como Vera Tostes (1998), e Leonor Amaral (2022). Pesquisou-se também temas específicos como os leques, muito estudados por Annemarie Jordan-Gschwend (1998, 2019, 2022), e Hugo Miguel Crespo (2012, 2022), bem como os jogos de xadrez, apresentados no catálogo da Exposição "Exotica" (1988).

Os têxteis eram um campo fundamental no dote de D. Beatriz, essa temática conheceu em Portugal o maior desenvolvimento por: Maria José de Mendonça (1983) que pesquisou sobre as tapeçarias em Portugal, publicando um inventário; Maria João Pacheco (2007, 2011), que se dedicou ao estudo de vários tipos de têxteis na época moderna, e destaca-se pela investigação das alfaias bordadas sinoportuguesas; e Joana Sequeira (2014), que investigou a produção de diferentes tipos de pano em Portugal, nos fins da Idade Média.

Os têxteis no dote eram aplicados às alfaias litúrgicas, aos têxteis da casa e ao guarda-roupa da infanta, pelo que estudar a História do vestuário em Portugal era fundamental, um tema tratado por Fernando Oliveira (1993). Este foi enquadrado na História europeia do vestuário, bem como na simbologia das cores, estudada por Michel Pastoreau (2014, 2019) e Eva Heller (2016).

Dentro do campo dos têxteis, as tapeçarias tinham um grande peso no dote de D. Beatriz. Na História da Arte portuguesa diferentes autores como Rosa Huylebrouck (1986) têm reconhecido as tapeçarias inventariadas no dote de D. Beatriz como sendo as histórias de Absalão, de Assuero, e Helena. No entanto, Júlio de Castilho afirmou que as tapeçarias relativas a Alexandre, eram da vida do imperador Alexandre, e não do Alexandre ou Páris da história de Helena.

No século XVI, para além das tapeçarias também se utilizavam os tapetes e alcatifas orientais, um tópico que foi extensivamente explorado por Jessica Hallet. Os tapetes presentes no dote de D. Beatriz foram analisados por Jessica Hallet e Teresa Pacheco Ferreira (2007).

Foram inventariados outros elementos no dote que ainda não tinham sido tratados como é o caso dos livros, que foram analisados a partir do catálogo da exposição "A Iluminura em Portugal" (1999), e algumas monografias sobre esta temática de autores internacionais.

No contexto da investigação do dote de D. Beatriz foi necessário ter em conta também a questão da escravatura, já que foram listados escravos no seu dote. Trata-se de um tema muito estudado em termos antropológicos e históricos. Em Portugal foi sobretudo abordado para o contexto da Lisboa quinhentista por Jorge Fonseca (2002, 2010), e António Mendes (2004), bem como para outras realidades mais particulares, como por exemplo, a de Vila do Conde por Amélia Polónia e Ana Sofia Ribeiro (2016).

b) Metodologias

Com o intuito de estudar os bens do dote de D. Beatriz, e criar uma base de conhecimento científico para a reconstituição da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, a nossa pesquisa recorreu a fontes disponíveis nas "Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa" de D. António Caetano de Sousa (1948), nomeadamente o contrato de casamento e o dote da princesa, não esquecendo também a publicação de Sousa Viterbo relativa ao mesmo dote. O dote de D. Beatriz tem duas versões, uma portuguesa, e outra saboiana. Por isso, foi necessário estudar ambas, a versão portuguesa a partir da transcrição de D. António Caetano de Sousa, e a versão saboiana a partir da transcrição do século XIX do original perdido, que se conserva hoje no *Archivio di Stato di Torino*. A versão saboiana dedica-se sobretudo à joalharia e à tapeçaria, e funcionou como um documento complementar à análise dos objetos descritos no inventário do dote português.

Também se recorreu às crónicas de Francisco de Andrade, Garcia de Resende e Damião de Góis que relatam as celebrações em Lisboa, a viagem da armada até Nice, e o casamento com o duque de Saboia. Da mesma forma, consultámos documentos italianos como o testamento e cartas da duquesa publicadas por Gaudenzio Claretta, e registos como o Livro do Tesoureiro de D. Beatriz conservados no *Archivio di Stato di Torino*.

Em termos de fontes, estava listado na plataforma *Worldcat* um documento presente na *Utrecht University Library*: "Carlo III Duca di Savoia. Inc. da Camera. Pietro Ayres dis. In bus. a des. colorato. - A. 110. L. 95. In Litta, Famiglie celebri. Carlo III e Beatrice di Portogallo sua moglie, da

miniatura di libro del 1520 presso il marchese Alfieri di Torino. Ayres dis. Camera inc. Citterio acq. A. 73. L. 120. In colore."

Contactámos através de email a *Utrecht University Library* e informaram-nos que esse lote estava na biblioteca *NIKKI*, em Florença. A biblioteca *NIKKI Instituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte* comunicou-nos que nesse lote não existia o documento, mas uma lista de obras que continha a descrição que é indicada no próprio título, que estava na plataforma *Worldcat*. E enviou uma digitalização dessa listagem, que se verificou ser um catálogo da Coleção Real de Saboia da *Galeria Sangiorni*, de Roma. Essa galeria dedicava-se à venda de obras de arte, por isso, como se afirma na capa do catálogo esses objetos foram vendidos a 15 de maio de 1896, e os relativos a Carlos III e D. Beatriz foram para a família Litta, "*In Litta, famiglie celebri*". Pelo que se contactou a biblioteca albergada no *Pallazo Litta*, em Milão, que é hoje a *Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano*, de forma a tentar perceber se o referido documento estava presente nessa biblioteca. A resposta da biblioteca revelou que esse não se encontrava lá, mas sugeriram que contactássemos a *Soprintendenza Archivistica per la Lombardia* e o *Archivio di Stato di Milano*. A *Soprintendenza Archivistica per la Lombardia* propôs que entrássemos em contacto com o *Archivio Storico dell'Istituto Golgi Radaelli*, pois é onde se conservam os registos relativos à família Litta-Visconti-Arese, enquanto que os da família Litta-Modigliani se preservam no *Archivio di Stato di Milano*. Após a pesquisa nas bases de dados desses arquivos não se encontrou referência a esse documento. O *Archivio Storico dell'Istituto Golgi Radaelli* informou-nos que esse era uma ilustração do *Epithalamium* que celebra o casamento dos duques de Saboia. Essa foi publicada no fascículo dedicado aos duques de Saboia da "*Famiglie celebri d'Italia*" de Pompeo Litta (1781-1851), disponível *online* em formato digital, na *Bibliothèque nationale de France*.

Foi-nos fornecido pela *Library of Congress* de Washington um texto de Curt F. Bühler sobre o *Epithalamium* que celebra o casamento de Carlos III de Saboia com Beatriz de Portugal, de Pietro Leone, de 1521, possivelmente impresso por Alexander Minutianus. O autor publica duas ilustrações a preto e branco disponíveis na *The Pierpont Morgan Library* de Nova Iorque. Ana Isabel Buescu publica a primeira página do *Epithalamium* a cores na biografia de D. Beatriz. A utilização das ilustrações do *Epithalamium* como fonte pode não ser viável, pois não foram criadas com o intuito de reproduzir fielmente o evento do casamento, denotando-se um desenho pouco pormenorizado, o que as inviabilizou como fonte visual para os objetos do dote de D. Beatriz.

A metodologia adotada na realização desta investigação segue o exemplo da utilizada por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa nas suas várias publicações. Essas revelam os tipos de estudo de fontes que podem ser realizados nas artes decorativas, não só na cronologia do século XIX, mas na do século XVI. Recorrendo a outro tipo de documentação, nomeadamente a pintura, como fonte para a pesquisa das funções da joalharia e do seu contexto original (SOUSA, 2014). Gonçalo de Vasconcelos e Sousa adota uma perspetiva interessante e inovadora de estudar os aspetos sociológicos relacionados com a joalharia, particularmente a joalharia feminina e o seu significado social e económico em Portugal (SOUSA, 2004). Assim, aborda as questões da simbologia destas peças como elementos de luxo e enobrecimento, devido aos metais nobres e pedraria.

A análise das peças do dote baseou-se na metodologia acima referenciada, sendo que essa é também utilizada por Maria José Palla (1994) na publicação acerca do vestuário na pintura de Vasco Fernandes. O método de usar a pintura como fonte também está presente em estudos internacionais, como o de Natalia Horcajo Palomero (2010) sobre as joias de rainhas, o de Noelia García Pérez (2015) acerca das joias e a legitimação do poder de mulheres governantes no renascimento, ou o de Heike Zech (DEPOORTER, 2020) relativo aos objetos utilitários na pintura de Van Eyck. Na nossa investigação, recorremos à pesquisa de pinturas da época de artistas portugueses e europeus, de peças que sobreviveram até nós, e de fontes documentais, como por exemplo, a consulta do inventário do guarda roupa de D. Manuel I (FREIRE, 1904), que não continha apenas peças de vestuário, mas diferentes têxteis, e obras de ouro e prata.

O estudo do dote de D. Beatriz com o objetivo de identificar e caraterizar os objetos nele arrolados implicou a análise das descrições, e de exemplares dessa época que chegaram até nós. Por isso, foi realizada uma pesquisa de bens similares àqueles que foram enumerados no dote da infanta, para tentar dar forma às descrições dessas obras que são hoje desconhecidas, seguindo a metodologia que Ana Cristina Sousa utilizou na sua tese de doutoramento dedicada a peças litúrgicas em Portugal de 1478 a 1571. Pois, no decurso do tempo, os objetos foram sendo substituídos por outros da "nova feyçom" devido à mudança de gostos, ou ao estado da peça na própria cronologia, cujos danos não compensavam o restauro (SOUSA, 2010: 13). Esta metodologia assenta também no conceito da Cripto-História de Arte, que segundo Vítor Serrão estuda as peças perdidas baseando-se em bases de investigação sólidas. E contribui para vivificar esses objetos que desapareceram, mas que ajudam a compreender melhor as obras vivas e os seus contextos (SERRÃO, 2001: 11, 12). Pois, a Cripto-História de Arte utiliza fontes fidedignas,

nomeadamente, as descrições históricas e inventários que servem como "o fio condutor da pesquisa", e como documento vivo que se substitui à obra de arte (SERRÃO, 2001: 15).

A partir do inventário do dote português foi criada uma tabela de análise dos objetos, de forma a compreender a sua variedade tipológica, e as suas funções, para depois procurar peças ou iconografias similares em coleções de museus portugueses, e museus internacionais. Portanto, criou-se uma tabela de análise da versão portuguesa do dote de D. Beatriz com os seguintes campos: a tipologia da peça; a descrição; os materiais e o peso; a sua origem; e um campo onde foram colocadas as imagens dos exemplares ou iconografias correspondentes. Por isso, foi realizada uma pesquisa de objetos e iconografias em museus nacionais, através da consulta do Matriznet e de catálogos de museus, e em museus internacionais, que foram consultados através dos seus respetivos catálogos digitais (ex: *Museo degli Argenti, Museo Nacional del Prado, Victoria & Albert, THE MET*). A pesquisa incluiu igualmente livros de joias como é o caso do ilustrado por Hans Mielich para a Duquesa Anna da Baviera, em 1552.

Após o estudo da versão portuguesa do dote, criamos uma tabela para a versão saboiana, onde transcrevemos e traduzimos o inventário saboiano, e o examinámos comparativamente com a listagem portuguesa. Esta análise comparativa apresenta lado a lado o texto saboiano e o português, de forma a compreender as suas semelhanças e diferenças. E também colocámos imagens resultantes da nossa pesquisa, de forma a associar a descrição dos objetos a peças de museus ou representações.

Para encontrar fontes visuais relativamente a D. Beatriz, realizou-se uma pesquisa no "Dicionário de Iconografia Portuguesa" (1960), e em livros como "Casamentos da Família Real Portuguesa, Êxitos e fracassos" (2018), e "D. Beatriz de Portugal (1504-1538), a infanta esquecida" (2019). Assim como, em catálogos online como o MatrizNet, o *Catalogo generale dei beni culturali*, o *Google Arts and Culture*, a Biblioteca Nacional Digital, o Museu Casa da Moeda e os *Musei Reali Torino*. Nas representações de D. Beatriz conservadas em museus italianos, as obras são denominadas como retratos de D. Beatriz de Bragança, sendo que é possível perceber que se trata de D. Beatriz de Portugal através das inscrições, e das similaridades com outros retratos da duquesa. Provavelmente trata-se de um erro já que a infanta não estava ligada à casa de Bragança. Um pormenor interessante nos seus retratos pintados é que esta é apresentada na maioria das obras com as mesmas vestes e joias, e é vista a três quartos, o que nos indica que os retratos derivam quase todos de uma representação.

Para a procura de pinturas que seriam utilizadas como fontes recorreu-se também a obras como a de Pedro Flor (2011), Dagoberto Markl (1993), e Paulo Pereira (2017) acerca da pintura

portuguesa nos séculos XV e XVI, e sobre pintura europeia autores como Charles Mccorquodale (1995), e Emma Hansen (2019).

Pretendeu-se também enquadrar os objetos do dote no contexto europeu. Para tal, foi necessária a leitura de estudos internacionais, como de Natalia Horcajo Palomero (1999), Noelia García Pérez (2006), Letizia Arbeteta Mira (2012), María José Redondo Cantera (2013), María Albadalejo Martínez (2014). Recorreu-se também à comparação com peças de museus europeus, que podem ser consultados nos catálogos digitais dos respetivos museus (ex: *Museo degli Argenti, Museo Nacional del Prado, Victoria & Albert Museum*). Nesses mesmos foi realizada uma procura por pinturas, desenhos e gravuras que incluíssem representações de ourivesaria, joalharia, tapeçarias, vestimentas entre outros objetos da cronologia em estudo, de forma a perceber os seus usos e funções a partir da iconografia. Assim, através destas fontes iconográficas foi possível compará-las com as peças existentes em museus portugueses e internacionais, e perceber questões relacionadas com as suas formas, bem como as técnicas e materiais utilizados.

A análise dos objetos evidenciou as questões das técnicas, materiais e simbologias, que nesta época se relacionavam em grande parte com o trabalho do ouro, prata e pedras preciosas. A temática dos materiais e das técnicas foi abordada em conjunto, já que a natureza do material influencia a técnica utilizada, temas que foram explorados através de bibliografia específica, e o tratado de Cellini (1989). Portanto, identificámos a obra "A Joalharia" de Carles Codina (2000), que para além de ser joalheiro, é professor do Departamento de Joalharia da Escola de Massana, Barcelona. A obra que escreveu sobre técnicas de joalharia é muito esclarecedora sobre o tema, pois apresenta as propriedades dos metais, e explica meticulosamente todas as fases do processo de cada uma das técnicas. Sendo que aborda técnicas como a fundição, a cinzelagem, e o engaste que são fundamentais para a compreensão da joalharia do século XVI. Para além disso também expõe os diferentes elementos das peças, o que permite criar uma base de conhecimento para a decomposição dessas em partes, de forma a perceber a lógica do seu fabrico. Uma técnica muito utilizada na ourivesaria portuguesa e que não é mencionada pelo autor é a filigrana. Para a compreender e estudar tivemos como autoras de referência Rosa Mota (2016) e Priscila Cardoso (1998).

De forma a estudar as técnicas têxteis consultámos bibliografia especializada de Maria João Pacheco (2007, 2011), e Joana Sequeira (2014), para as tapeçarias recorremos a Margherita Gabetti (1989), e para os tapetes orientais a Jessica Hallet e Teresa Pacheco Ferreira (2007).

Compreender os materiais e técnicas foi fundamental para perceber a simbologia das peças. A sua análise integrou o significado iconográfico das representações nos objetos, por isso, foi necessário consultar Louis Réau (1996). Esta também residia na heráldica pelo que consultámos Miguel Metelo de Seixas (2019). Foi essencial considerar que a simbologia dos objetos de ourivesaria ou joias na época se devia em grande parte aos significados atribuídos aos materiais de produção. Pelo que foi importante pesquisar livros de gemas da época como fontes primárias, nomeadamente os de: Konrad Gesner (1565), Camilo Leonardi (1565), e Thomas Nicols (1652). Recorreu-se ainda à leitura de obras contemporâneas relativas às pedras preciosas e materiais nobres como são os casos dos estudos publicados por estes autores: Grahame Clark (1986), Rui Galopim Carvalho (2010), Ana Cristina Sousa (2010), Herbert L. Kessler (2011), Walter Schumann (2013), e Serenella Sessin (2014).

As artes decorativas têm como base o desenho, e a ourivesaria esteve presente na formação de vários grandes artistas como Andrea del Verrochio. O desenho é fundamental na formação de qualquer artista, na cronologia em estudo, tendo sido muitos os que começaram a sua formação com o desenho e a ourivesaria. Com o intuito de demonstrar a importância do desenho no século XVI consultámos as Vidas de Vasari (1987) e o artigo de Teresa Leonor Vale (2015) sobre o desenho na ourivesaria.

Para analisar o dote recorremos a obras sobre os valores monetários, pesos e medidas na época moderna, de autores como Mário Barroca (1992). Também foi necessário consultar dicionários como o "Vocabulario portuguez e latino" de Rafael Bluteau (1712-1728), o dicionário de Bluteau reformardo e revisto por Morais Silva (1789), e o Elucidário de Viterbo (1865), para identificar algumas tipologias e funções referidas na listagem do dote, já que encontrámos dificuldade no entendimento de alguns termos na nomenclatura e descrição dos objetos. Como o estudo do dote se realizou a partir de transcrições, das quais não se conhecem os originais, por vezes tornou-se díficil a compreensão de uma palavra que já pode ter desaparecido do nosso vocabulário, ou que possivelmente possa não ter sido escrita da forma que foi transcrita.

A investigação dos objetos do dote também incluiu a pesquisa acerca do seu transporte já que no próprio inventário foram arroladas várias caixas e baús. Assim, o entendimento do transporte das peças passou pela procura de várias tipologias de báus como é o caso dos *cassoni* (SBARAGLIO, 2016), de estojos de joias (SOUSA, 2020), e de caixas em catálogos como o "*Tesoro del Delfín*" (MIRA, 2001) e museus como o *The MET* e o *V&A*. Este integrou igualmente o estudo das naus à época através de monografias de Filipe Castro (2003; 2012), e do Lamento de Éugenio de Salazar (1987), que permitiu perceber através da sua experiência como funcionavam as

embarcações naquela época. Um objeto presente nas naus e que não foi listado ou descrito era o sino, pelo que para essa temática consultámos Diana Felícia (2019).

De forma a compreender o destino dos bens de D. Beatriz durante a sua vida e após a sua morte, visitámos o *Archivio di Stato di Torino* e consultámos documentos relativos à princesa. Entre eles, o livro de contas do tesoureiro da duquesa de Saboia, que nos permitiu perceber os débitos e créditos da infanta, e como os seus bens foram utilizados para satisfação de penhores, e pagamento de dívidas. No interior desse livro encontrámos uma carta relativa ao processo do testamento da duquesa após a sua morte. Aquando da nossa ida ao arquivo não podemos consultar o testamento na sua versão original, devido ao seu mau estado de conservação. Por isso, só tivemos acesso a essa informação através de Gaudenzio Claretta. No livro do tesoureiro, consultámos as entradas relativas a pagamentos ao rei de Portugal, ajudas que D. João III forneceu à sua irmã, vendas e penhores dos bens de D. Beatriz e pagamentos de dívidas. Para a sua leitura e compreensão, transcrevemos e traduzimos estes documentos recorrendo a dicionários de italiano e latim, e a bibliografia como a miscelânia de História italiana (1924) para certos termos.

O estudo do dote de D. Beatriz integrou o projeto de reconstituição virtual da sua viagem para o ducado de Saboia, na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*. No âmbito desse projeto, a pesquisa da História da Arte foi conjugada com o conhecimento da Arquelogia Náutica e Subaquática de Filipe Castro e Adolfo Miguel Martins, de forma a: compreender como os objetos do dote de D. Beatriz viajaram nas embarcações que a levaram para Nice, aquando do seu casamento com Carlos III; e a entender como se poderia recriar esse evento histórico tendo por base uma pesquisa científica. O projeto de reconstituição foi realizado por um grupo de estudantes de mestrado da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, no contexto da unidade curricular de Laboratório de Gestão de Projetos (LGP). Pelo que colaborámos na criação de um jogo educativo, e comunicámos as informações históricas sobre esta viagem, e sobre as figuras nela envolvidas, sobretudo D. Beatriz. Os resultados da nossa investigação no campo da História da Arte sobre o dote de D. Beatriz, foram assim partilhados, tendo sido utilizados na integração dos objetos do dote no ambiente recriado do jogo.

Em termos estruturais, este relatório segue a norma de citação e referenciação documental e bibliográfica APA. E para a sua redação foi consultado o "Manual de Boas Práticas para Elaboração de Trabalhos Académicos em História da Arte" organizado pelo professor Doutor Nuno Resende, do Departamento de Ciências e Técnicas do Património da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

1. Capítulo 1

1.1. D. Beatriz de Portugal

D. Beatriz nasceu a 31 de dezembro de 1504, no Paço de Alcáçova, em Lisboa, sendo a terceira na linha de D. Manuel I, tendo como mãe D. Maria, filha dos reis católicos, e segunda mulher do rei português (BUESCU, 2012: 51). Não há registos das celebrações do seu nascimento e do seu batismo (BUESCU, 2012: 55). O nome da princesa tinha uma ligação simbólica à sua avó paterna, enquanto que a sua irmã mais velha, D. Isabel, recebeu o nome da avó materna (BUESCU, 2012: 57). A infanta foi confiada à ama-de-leite Inês Álvares, que mais tarde se tornou sua camareira (BUESCU, 2012: 59). Viveu num ambiente protegido na casa da rainha com amas, aias e os seus irmãos, desenvolvendo um afeto muito especial pela sua irmã D. Isabel (BUESCU, 2012: 59). Aquando do terceiro casamento de D. Manuel I, a casa da rainha era desmantelada e foi criada a casa da infanta D. Isabel, que teria um lugar central na corte (BUESCU, 2012: 66). Simultaneamente, D. Manuel I ordenou a construção das casas das infantas no paço da Ribeira (BUESCU, 2012: 67).

D. Manuel I estava num momento alto do seu reinado, sendo um rei rico e poderoso, cujo governo de um império comercial se refletia nos seus títulos e nas obras que mandava edificar, como o mosteiro dos Jerónimos (BUESCU, 2012: 53). No mesmo ano do nascimento de D. Beatriz construía-se um novo paço junto ao Tejo, articulado com as atividades marítimas, e integrado na reestruturação urbana de Lisboa (BUESCU, 2012: 54).

A primeira proposta do duque de Saboia para contrair matrimónio com D. Beatriz data de 1516, quando o ducado de Saboia-Piemonte estava numa situação frágil devido à ameaça francesa (BUESCU, 2012: 72). Os seus territórios eram fronteiriços com a França, Suíça, e Itália, onde a influência francesa era preponderante, o que causou uma longa guerra na primeira metade do século XVI (BUESCU, 2012: 73). Carlos III privilegiava uma aliança com Portugal, em vez de um casamento na França, pois procurava aliviar a pressão que se fazia sentir no ducado. Como o rei português pretendia destinar a sua filha mais velha a um casamento real, escolheu a mais nova, D. Beatriz, para este intento (BUESCU, 2012: 73). No entanto, D. Manuel I não deu seguimento imediato ao pedido do duque, alegando a idade precoce da infanta. A própria rainha D. Maria recomendava a união das suas filhas com reis legítimos fora do reino, e se isso não fosse possível que se tornassem freiras, mesmo contra a vontade das mesmas. Por isso, o casamento com o duque era visto como modesto para a filha do rei, já que a coroa tencionava casar D. Isabel com

Carlos V (BUESCU, 2012: 74). O duque voltou a enviar uma embaixada em 1520, quando a corte estava em Évora, e a infanta chegara aos dezasseis anos. D. Manuel I aceitou já que a política mudara, pois era agora casado com Leonor de Áustria, e cunhado do imperador Carlos V[1]. Uma aliança com Saboia permitia a expansão dos seus interesses (BUESCU, 2012: 76).

D. Beatriz casou com Carlos III de Saboia, passando a residir em Chambéry, cidade onde se guardava uma muito venerada relíquia do Santo Sudário numa capela no castelo (BUESCU, 2019: 14). Emanuel Felisberto, filho da duquesa transferiu a relíquia para Turim, onde estabeleceu a capital do estado saboiano, em 1559 (BUESCU, 2019: 15).

Brantôme, no seu texto sobre o encontro da duquesa com o cardeal João de Lorena, descreveu D. Beatriz como sendo altiva e arrogante, contrastando com o duque, louvando também a sua grande beleza associada à soberba forma de estar e vestir (BUESCU, 2012: 65). Essa imagem de arrogância correspondeu na realidade à diferença entre os protocolos e códigos de etiqueta nas cortes portuguesa e francesa (PINTO, 2018a: 299). As descrições portuguesas tendiam a salientar a beleza de D. Isabel, em vez da de D. Beatriz, sendo os relatos italianos que a retrataram como uma jovem bela princesa (BUESCU, 2012: 70).

Durante o período em que viveu como duquesa de Saboia teve muitas dificuldades económicas, o que levou à necessidade de penhorar as joias que tinha trazido como dote do abastado rei português, bem como de contrair empréstimos para o abastecimento da casa, realizados em Lyon ou Génova (BUESCU, 2019: 14). Os domínios do duque dependiam do império, pelo que tinha de pagar a coleta bianual, decretada pela Dieta de Nuremberga de 1522, sendo "banido" em 1525 (BUESCU, 2019: 181). Apesar de no início do seu casamento ter sido presenteada, pelo duque, com muitos vestidos e joias dignos da sua condição, muitas peças foram penhoradas ou vendidas (BUESCU, 2012: 86). As joias da duquesa eram zeladas pela sua ama, e depois da sua morte, em 1529, por Francisca Tavares a sua guarda-roupa (BUESCU, 2019: 182). Após a morte da duquesa, e com a ruína do ducado de Saboia, foram realizados empréstimos em 1540 e 1543, com joias, "nomeadamente pulseiras de ouro e ouro esmaltado com rubis, diamantes e outras pedras preciosas, que certamente haviam pertencido a D. Beatriz" (BUESCU, 2019: 182).

[1] D. Manuel I casou-se com D. Leonor de Áustria, irmã de Carlos V, em 1518. Já depois da morte do rei D. Manuel I (em 1521), Carlos V casa com D. Isabel de Portugal, filha de D. Manuel I, em 1526.

Enquanto duquesa de Saboia, D. Beatriz foi dedicada ao marido, e utilizou a sua inteligência na governação do ducado, numa época difícil (BUESCU, 2012: 77). A sua imagem como cortesã na dinastia saboiana ficou marcada pelas práticas das monarquias ibéricas (PINTO, 2019: 156). Continuou a contactar a sua família em Portugal através de cartas, nomeadamente com a sua irmã, a imperatriz D. Isabel, e com o seu irmão, D. João III, rei de Portugal (BUESCU, 2012: 88). A duquesa foi mãe de oito filhos, dos quais morreram sete, sendo que morreu de parto em Nice, a 8 de janeiro de 1538, aos 33 anos. Só sobreviveu o filho Emanuel Felisberto, o varão, já que o seu irmão mais velho morreu com 13 anos (BUESCU, 2012: 89). Este conseguiu reconstruir o ducado de Saboia após a morte de Carlos III, conseguindo uma aliança com Filipe II (BUESCU, 2012: 90). Em honra e memória de D. Beatriz, Carlos III mandou fazer uma medalha, uma prática comum entre os príncipes do renascimento. As medalhas eram realizadas por artistas de renome, e eram produzidas em pequenas séries para recordar o retratado, e conquistar a imortalidade (TRIGUEIROS, 1986: 24). No catálogo de numismática e medalhística da exposição "Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento" (1986) foram publicadas diferentes medalhas relativas a D. Beatriz, atualmente incorporadas no acervo da Imprensa Nacional Casa da Moeda/Museu Casa da Moeda, nomeadamente: uma da primeira metade do século XVI, produzida na Itália, com apenas uma face gravada, onde a duquesa foi representada de perfil, e rodeada pela inscrição "BEATRIX.DVX.SABAVDIAE". Identificámos também um exemplar no *Musée des Beaux-Arts* de Lyon (fig. 1); outra datada do século XVI, proveniente da Itália, com o retrato da infanta de perfil e a inscrição "BEATRIX.DVCISSA.SABAVDIAE.LUSITANIAE.REGIS.FILIA", no verso a inscrição "SALVTI.PATRIE.ET.AD.PERPETVAM.MEMORIAN.AN.SAL.1554", e no centro uma esfera armilar com "S.M.I.D.M.E" no zodíaco; e uma reprodução com um retrato diferente da duquesa de perfil, com a inscrição "BEATRIX.EN.LVS.REGIS.FIL.CAR.III.VXOR", e no verso representado Carlos V, trajado à romana, a receber D. Beatriz e as suas damas, com a inscrição "SPLENDIDVS.AD.CAROLVM.V.AVG.ADITVS.BON" (TRIGUEIROS, 1986: 27, 28). Uma eventual cópia de cerca de 1864 – 1865 conserva-se na *Galleria Estense*, em Módena, sendo a medalha atribuída a Lorenzo Lavy (1720-1789).



Figura 1: Medalha de Beatriz de Portugal, século XVI, *Musée des Beaux-Arts* de Lyon. Disponível em https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/10310026831?base=%5B%22Collections%20des%20mus%C3%A9es%20de%20France%20%28Joconde%29%22%5D&mainSearch=%22B%C3%A9atrice%20de%20Portugal%22&last_view=%22list%22&idQuery=%2265c5a51-7f04-1418-0d-d847f80617bd%22 consultado em 27/09/2021

1.1.1. Casamento de D. Beatriz com Carlos III de Saboia

As razões para o casamento por procuração de D. Beatriz com Carlos III eram de natureza política, como era comum nas uniões entre famílias reais neste período. Este matrimónio era fruto dos interesses portugueses e saboianos, e tinha como objetivo trazer equilíbrio à política europeia (BUESCU, 2019: 82). Para Carlos III, o benefício estava na má situação financeira do seu ducado, e as pressões de França, que podem ter sido uma razão para que D. Manuel I tenha aceitado casar a sua filha com o duque (BUESCU, 2019: 81). Carlos V, como cunhado de D. Manuel I, favorecia o casamento, de forma a impedir um consórcio de Carlos II de França (BUESCU, 2019: 81). O rei português também pode ter cedido ao pedido de casamento, pois passaria a ter acesso ao mediterrâneo, através dos portos de Nice e Villefranche-sur-Mer, e poderia estabelecer um entreposto de "especiaria grossa" (BUESCU, 2019: 81). No entanto, essa intenção não se chegou a realizar mesmo no reinado de D. João III, como se pode comprovar numa carta de D. Beatriz a Carlos III, de 9 de abril de 1529 (BUESCU, 2019: 82).

Os embaixadores e procuradores do duque de Saboia chegaram ao Paço da Ribeira, em fevereiro de 1521, e os termos do contrato foram assentados entre 18 e 26 de março, tendo-se iniciado a partir de então os preparativos para a partida da infanta, prevista para o início de agosto (BUESCU, 2012: 77). Os esponsais realizaram-se a 7 de abril numa sala armada de muito rica tapeçaria, no Paço da Ribeira, onde estavam os reis num estrado alcatifado, com dossel dourado e cadeiras cobertas com um pano de ouro. Os infantes estavam sentados em almofadas de brocado, num estrado, e de cada um dos lados da sala encontravam-se as damas em alcatifas, bem como senhores e fidalgos (BUESCU, 2012: 78). A sala estava iluminada por castiçais de prata de grandes dimensões com tochas. Assim, decorreu o casamento de D. Beatriz com Carlos III, através dos seus procuradores, sendo oficiado pelo bispo de Lisboa, D. Martinho da Costa.

D. Manuel I a seus custos encarregou-se da viagem da infanta D. Beatriz até Saboia. O rei escolheu a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* como a nau capitânia da armada de aparato que levaria a sua filha até Nice, demonstrando o seu poder através da sumptuosidade da armada (PINTO, 2018b: 175).

D. Manuel I queria que a filha partisse no dia de Santiago, 25 de julho, mas como a duquesa adoeceu, a partida só foi possível a 4 de agosto, tendo saído do paço da Ribeira às quatro da tarde (BUESCU, 2012: 81). D. Beatriz ia numa liteira com a rainha D. Leonor, e a infanta D. Isabel numa mula, com guarnição e andilhas de chaparia de ouro. Eram acompanhadas pelo rei vestido à flamenga, o príncipe D. João com vestes à portuguesa, e outros trajados à saboiana (BUESCU, 2012: 82). Da Tanoaria à Rua Nova estava tudo armado com tapeçarias, a comitiva dirigiu-se à Sé para orar, e depois para a casa da rainha D. Leonor, de quem a duquesa se despediu. Regressando o cortejo régio ao paço onde se deu o serão e a encenação das "Cortes de Júpiter" de Gil Vicente (BUESCU, 2012: 82). Assim, a 5 de agosto a família real, acompanhada por músicos, desceu da grande varanda para ir ter a um cais alcatifado e armado de tapeçaria. A varanda era um dispositivo cénico e simbólico, que servia para o rei ver e ser visto, funcionando como um palco e plateia (PINTO, 2019: 149). Depois, o cortejo embarcou num batel ornado com bandeiras e estandartes de damasco carmesim e branco (BUESCU, 2012: 83). A entrada decorreu ao som de música de charamelas, trombetas e tambores. A armada era acompanhada por outros navios, caravelas e batéis de Lisboa. O povo avolumava-se nas janelas, a pé e a cavalo na Ribeira, e a partida da duquesa foi complementada por artilharia (BUESCU, 2012: 81). A comitiva ceou na *Santa Catarina do Monte Sinai*, entrando na nau através de uma ponte feita de barcas, armada de tapeçaria. O casal real e o príncipe D. João retiraram-se depois, tendo ficado alguns dos convidados a dormir na nau. No dia 8, a armada saiu de Lisboa, e foi seguida por barcos que queriam acompanhar a infanta. Com D. Beatriz ia D. João e os infantes que saíram em frente a Belém, sendo acompanhados por artilharia e música (BUESCU, 2012: 84). Os reis assistiam no baluarte a chegada da nau, depois entraram num galeão com a infanta D. Isabel para ver a duquesa uma última vez. Pensando-se ter sido neste momento que D. Manuel I deu à sua filha recomendações políticas, tentando-a convencer a estabelecer a concórdia entre Carlos V e Francisco I (BUESCU, 2012: 84). A partida no dia seguinte foi assinalada pelo soar da artilharia, mas a falta de vento não permitiu a partida, que ocorreu finalmente a 10 de agosto.

O poder do rei ficava demonstrado nesta grande armada, que na sua viagem passou pelo norte de África muçulmano, pela guerra entre as comunidades de Castela, pela hostilidade entre

Espanha e França, e ainda pelo perigo do corso (BUESCU, 2012: 79). Numa viagem de quarenta e nove dias, a frota passou: pelas praças portuguesas de Tânger e Ceuta, sendo saudada por caravelas e artilharia; parou em Málaga, durante quinze dias devido aos ventos desfavoráveis (BARKER, s/d: 6); Alicante, cidade que estava praticamente destruída devido ao ataque de Carlos V, mas na qual também pararam por quinze dias; Marselha, onde a comitiva foi muito bem recebida (BUESCU, 2012: 85); e provavelmente Cartagena e outros portos a pouca distância (BARKER, s/d: 3).

A armada desembarcou em Villefranche-sur-Mer, o verdadeiro porto de Nice, já que nesta cidade a faixa costeira fora da muralha era dedicada à pesca de arrasto e atividades de comércio e lazer (PINTO, 2019: 152, 153). Os duques de Saboia (fig. 2) tiveram o seu primeiro contacto a bordo da nau capitânia, sendo que D. Beatriz e o seu séquito desembarcaram na noite de 3 de outubro (BUESCU, 2012: 85). Foram recebidos por uma ponte como varanda, coberta em cima por murta (planta associada a Afrodite), e em baixo pelas armas do duque e da infanta, e uma alcatifa (PINTO, 2019: 154). A duquesa foi transportada numa liteira por quatro fidalgos, e no caminho iluminado por candeias e tochas, ouviu-se a artilharia e os clamores que saudavam a princesa. A comitiva foi recebida no paço ducal pelas irmãs do duque: Luísa de Valois, Filisberta de Saboia, duquesa de Nemours entre outras (BUESCU, 2012: 86). O casamento religioso realizou-se no dia seguinte na igreja de S. Domingos de Nice, sendo os únicos portugueses presentes o Conde de Vila Nova e o Arcebispo de Lisboa (BUESCU, 2012: 86). As festas nupciais duraram uma semana, e depois os duques foram recebidos em Turim numa triunfante entrada. Por ordem do duque muitos membros da comitiva não se puderam juntar, e tiveram de regressar, mas todas as damas a seguiram, tendo muitas casado em Itália (BUESCU, 2012: 86).

Em junho de 1521, Carlos III de Saboia recebeu um breve de Leão X e a Rosa de Ouro, uma distinção atribuída em raras ocasiões (BUESCU, 2019: 85). E em julho do mesmo ano, foi publicado em Milão o *Epithalamium* (fig. 3) de Pietro Leone, cónego de *Santa Maria della Scalla* de Milão, que celebrava o casamento dos duques de Saboia com várias gravuras. Foi produzida uma cópia especial em velino iluminado para D. Manuel I (BUESCU, 2019: 85).

A armada voltou ao Tejo a 4 de dezembro de 1521, mas as notícias da viagem já tinham chegado a D. Manuel I por via terrestre. Os desentendimentos na chegada da duquesa desagradaram ao rei (BUESCU, 2012: 86). D. Manuel I faleceu, no entanto, a 13 de dezembro, sendo a partida de D. Beatriz o seu "último grande acto público" (BUESCU, 2012: 87).



Figura 2: Retratos de Carlos III e de Beatriz de Portugal, pintor do Piemonte, 1600 - 1649, *Castello di Racconigi*. Disponíveis em https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218147 e https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218177 consultado em 27/09/2021.



Figura 3: Frontispício do *Epithalamium* que celebra o casamento de Carlos III de Saboia com D. Beatriz de Portugal, 1521, Pietro Leone, Milão, *The Pierpont Morgan Library*, Nova Iorque. Disponível em (BUESCU, 2019).

1.2. A Nau e a sua importância

As rotas marítimas estabelecidas pelos portugueses nos séculos XV e XVI foram proporcionadas pelos conhecimentos sobre navegação no atlântico (CASTRO, 2012: 17). Os navios portugueses conjugavam os saberes do Mediterrâneo, do Império Bizantino, da Veneza renascentista, e das embarcações do norte de Europa. Portanto, as suas técnicas de construção seguiam métodos tradicionais mediterrâneos reforçados por elementos nórdicos como os couces de proa e poupa, e as carlingas do mastro grande (CASTRO, 2012: 17).

As naus portuguesas (fig. 4) foram uma parte fundamental da expansão portuguesa e da sustentação do Império Português do Oriente, sendo de certa forma "máquinas" de guerra (CASTRO, 2003: 9). No início do século XVI, começaram-se a usar as naus, pois tinham autonomia para permanecer mais tempo no mar (CASTRO, 2003: 13). As naus da Índia eram gigantes

máquinas de transportar, tendo sido também utilizadas em guerra nos primeiros tempos dos portugueses no Oriente (CASTRO, 2003: 15). Quando o império foi estabelecido as naus reverteram à sua função inicial, a de carregar e transportar as mercadorias e riquezas do Oriente para a Europa, já que as guerras eram mais pontuais. Só no século XVII, com o envolvimento dos holandeses e ingleses é que as naus voltaram a ter importância no contexto de guerra (CASTRO, 2003: 9-11). No entanto, a nau estava mais restrita à autodefesa, pois a galé e o galeão eram mais dedicados ao combate naval, devido à sua velocidade e facilidade de manobra em batalha (CASTRO, 2003: 11). O navio foi descrito como uma cidade que flutuava no oceano por Eugénio de Salazar quando relatou a sua viagem e vida no mar a bordo de uma nau como uma sociedade estruturada, cuja língua falada era específica e se adaptava às dificuldades da navegação (PHILLIPS, 1987: 6). Por isso, é fundamental perceber quem habitava as naus, já que: o piloto estava alojado a estibordo da popa, e o mestre a bombordo da mesma; o contramestre no castelo de popa; o capitão, o contra piloto, o meirinho, o escrivão, e os passageiros mais importantes como mercadores e clérigos iam no castelo de popa; o guardião estava na meia nau junto ao mastro grande, sendo que também podia estar no castelo de proa; no convés estavam as gaiolas com animais vivos; os grumetes e os marinheiros alojavam-se no castelo da proa, estando o condestável na primeira coberta junto ao mastro grande, e ao ré do condestável, os arcabuzeiros; na proa a estibordo estavam também alojados os carpinteiros, os calafates, e o tanoeiro (CASTRO, 2003: 29). As mercadorias como os paióis de pimenta iam na cobertura de baixo sobre o lastro, as outras coberturas levavam drogas (especiarias, perfumes, unguentos, remédios), fazendas (tecidos, escravos, fios de seda), miudezas (objetos exóticos, móveis, porcelanas, animais exóticos) e pedraria (diamantes, pérolas, rubis) (CASTRO, 2003: 30).

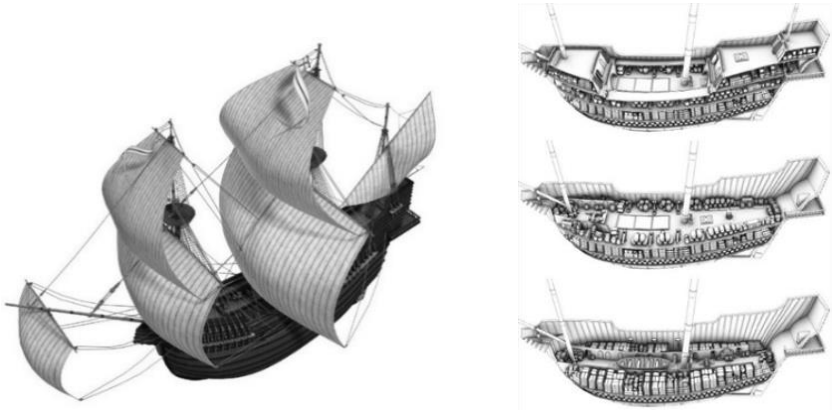


Figura 4: Modelo 3D da nau de *Nossa Senhora dos Mártires* (1600-1605), realizado por Audrey Wells, em 2008. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/261776910_Outfitting_the_Pepper_Wreck consultado a 20/08/2022.

1.2.1. A armada e a Nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*

Após o casamento por procuração, D. Manuel I mandou preparar a viagem às suas expensas, para isso consertaram-se naus, galés, galeões, caravelas e outras embarcações (PINTO, 2018b: 175). Segundo Garcia de Resende, a armada era constituída por dezoito velas bem equipadas e artilhadas, mais a nau dos embaixadores saboianos (BUESCU, 2012: 79). De acordo com Carla Alferes Pinto, seriam, no total, vinte e cinco embarcações (PINTO, 2019: 148). Os manuscritos da Ajuda e da Biblioteca Nacional indicam que eram 34 embarcações (CORREIA, 1992: 37). Cristóvão Rodrigues Acenheiro afirmou serem 14 naus grossas e outros navios (CORREIA, 1992: 37).

Segundo Resende, a armada levou 537 armas de bronze para a viagem, 102 bombardas pesadas, 35 falcões, 50 lagartixas e 350 berços (BARKER, s/d: 4). Falcões, lagartixas e berços eram pequenas armas, montadas nos elos dos castelos e nas bordas dos navios. Desconhece-se a distribuição das armas, mas, segundo Richard Barker, devia seguir a proporção: a *Santa Catarina do Monte Sinai* teria 20 armas pesadas, e 90 armas nos elos, número que o autor considera similar à nau presente na pintura no *National Maritime Museum*; as caravelas poderiam levar quatro armas pesadas e dezasseis das outras, sendo que eram os galeões que deveriam levar o armamento mais pesado (BARKER, s/d: 4).

A armada que transportava a filha do rei foi liderada pelo capitão-mor e governador da frota D. Martinho de Castelo Branco, Conde de Vila Nova de Portimão, que era acompanhado por criados e membros da família, na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* (BUESCU, 2012: 81). Na segunda nau ia o Arcebispo de Lisboa, D. Martinho da Costa, que faleceu em Gibraltar no torna-viagem. Do séquito de D. Beatriz contaram-se 93 nomes, dos quais 13 eram as damas. Também viajou o séquito do embaixador, clérigos e outros fidalgos. Bem como meninos do coro, 24 músicos, os guardas das damas, "escravas brancas", e 50 criados (BARKER, s/d: 6). Dessa comitiva destacava-se: "o mordomo-mor, João Lopes de Sequeira, e o bispo de Targa como capelão-mor, moços de capela, guardas-damas, porteiros de maça, moços de estribeira, reposteiros, cozinheiros e homens de ofício, seis charamelas, três violas de arco, uma cítara, oito trombetas e seis tambores" (BUESCU, 2012: 81). As damas que acompanharam D. Beatriz foram "D. Leonor da Silva, que ia como camareira-mor, D. Mécia, filha de D. Dinis, irmão do duque de Bragança, D. Maria de Noronha, Inês de Melo, Francisca de Lacerda, e várias outras, além da sua ama Inês Gonçalves e sua filha Francisca, moças de câmara e guarda-roupa" (BUESCU, 2012: 81).

Na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, o que se destacava era a presença do carmesim e branco como expressão do domínio dos mares, e bandeiras associadas às cores de D. Manuel I, com a cruz de Cristo de contornos vermelhos, e outras com a heráldica da Casa de Saboia, com a cruz de braços brancos sobre fundo vermelho (PINTO, 2018b: 183). Também se utilizavam o azul e o dourado nas esferas armilares e borladas, forradas de seda e damasco azul da China, nas laterais do toldo da nau, que caiam de ambos os lados sobre a água (PINTO, 2018b: 184).

A ida de D. Beatriz para o ducado de Saboia é considerada por Richard Barker como uma das mais grandiosas e dramáticas odisseias portuguesas das quais se tem registo (BARKER, s/d: 1). Já que, a armada foi enviada para impressionar as cidades onde parou com a riqueza e poder marítimo do reino (BARKER, s/d: 1). A armada pode estar representada numa pintura que está atualmente no *National Maritime Museum* (fig. 5). A obra conhece várias atribuições, a mais recente correlacionada com o pintor flamengo Joachim Patinir (BARKER, s/d: 2). Na pintura, os três navios centrais são representados com grande rigor e pormenor, demonstrando a manobra de dar a volta em Villefranche-sur-Mer, como se supõem ter acontecido a 29 de setembro de 1521 (MATOS, 2006: 20). As naus são apresentadas em três posições sucessivas que demonstram um conhecimento profundo de manobras de navios, sendo evidente que o pintor provavelmente estivesse familiarizado com a marinha e o ofício dos marinheiros (BARKER, s/d: 22).

Portanto, a armada na qual se inseria a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* pode estar representada na obra "Carracas portuguesas na costa rochosa", que está atualmente no *National Maritime Museum* (BARKER, s/d: 2). Na pintura, as naus são representadas com velas quarteadas, associadas às naus portuguesas. As velas criam bojos quando são atadas, sendo que nesses locais tem letras, que soletram uma espécie de rosário (BARKER, s/d: 13). Os mastros são muito quadrados, com duplas roldanas para as adriças nos calces, seguindo o modelo mediterrâneo da época (BARKER, s/d: 13). O casco da nau central tem uma popa redonda, com pranchas curvadas até um gio reto, sem baliza de popa. Os navios portugueses representados no centro, e os três navios dos Saboias perto da costa têm quatro mastros, o que era normal na época, mas a maioria das embarcações só tinham três mastros, pois eram de dimensões menores (BARKER, s/d: 13). Na nau central, vemos quatro níveis sucessivos na popa, mas não galerias ou varandas, como relatado na crónica de Correia, onde se descreve as câmaras das damas nos diferentes níveis da popa. Para os marinheiros chegarem ao leme foi construída uma galeria fora do navio, sendo que nesta época a maioria das tomadas de direção eram feitas com

as velas. Em cima da galeria criou-se outra para acomodação dos fidalgos (BARKER, s/d: 15). No entanto, essas estruturas, os toldos e as cruzes nas velas não são representados na pintura. Também não são retratadas as figuras da nobreza e clero, nem D. Beatriz e as suas damas, apenas alguns marinheiros, o que leva Barker a questionar o tema atribuído à obra (BARKER, s/d: 16). Em cada um dos navios são representadas várias armas, particularmente, pequenos canhões de ferro. De acordo com Barker, a pintura não apresenta o número de armas descrito nas fontes, pois relatou-se que 537 armas de bronze adicionais teriam sido levadas, e muitas dessas estariam nas janelas das câmaras das damas (BARKER, s/d: 14). Barker também afirma que a nau seria demasiado pequena para ser a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, podendo faltar na representação um convés ou nível (BARKER, s/d: 14).

Esta obra pode ser considerada como fonte para perceber como seria a nau em que a infanta viajou, mas é necessário considerar que não se pode ter como certeza que o tema representado na pintura seja o da chegada de D. Beatriz a Villefranche-sur-Mer. Mesmo seguindo os estudos recentes de Richard Barker e Jorge Matos, e partindo do pressuposto que o tema representado é relativo à viagem de D. Beatriz, é também necessário considerar que a utilização da pintura como fonte deve ser realizada de forma crítica. Pois, apesar de o pintor pretender representar as embarcações em pormenor, e com rigor, poderia não ter visto a armada aquando da sua partida, paragens ou chegada, e podia não ter conhecimentos profundos sobre construção naval. É possível o autor ter representado as naus a partir do que observou e do que conhecia através da circulação de gravuras, e ter acrescentado pormenores que relacionassem as naus a Portugal, através dos escudos portugueses. O artista também não deveria ter acesso a descrições, pelo que se justifica que não reproduzisse os pormenores das velas com cruzes, dos toldos, e das varandas ou galerias, se não tivesse presenciado o evento.



Figura 5: Carracas portuguesas na costa rochosa, Joachim Patinir, c.1540, *National Maritime Museum,* Londres. Disponível em https://artuk.org/discover/artworks/portuguese-carracks-off-a-rocky-coast-175257 consultado em 27/09/2021.

2. Capítulo 2

2.1. O dote de D. Beatriz de Portugal

O dote como presente dado ao noivo pela família da noiva era um elemento essencial do casamento, uma vez que este tinha um caráter fundamentalmente económico e reprodutivo, e era uma forma de transmitir propriedade, estatuto social e linhagem familiar (BUESCU, 2019: 86). Por isso, o dote era sempre um objeto de negociações, que se incluía no matrimónio, instituído como sacramento a partir do século XII (BUESCU, 2019: 86).

No caso do dote de D. Beatriz existem duas versões do seu inventário, a portuguesa e a saboiana, cujas diferenças são poucas (PINTO, 2021: 134, 136). A versão portuguesa da quitação do dote de D. Beatriz foi passada a 22 de abril de 1522, e a avaliação da parte móvel do dote havia sido realizada a 7 e 21 de fevereiro (VITERBO, 1908: 12). As peças de ouro e similares foram estimadas pelo ourives Gonçalo de Mesa, contraste da corte, e pelo duque Antonio Faignan. As tapeçarias e o guarda-roupa foram avaliadas por Álvaro do Tojal, cavaleiro de Cristo, na primeira parte, e por Michelle Calluze, na segunda parte (VITERBO, 1908: 12). A versão saboiana incluiu também no processo de inventário Claude Chatel, o secretário do duque, e Bento Fernandes, notário português (PINTO, 2021: 135, 136).

O dote de D. Beatriz apresentava, no total, o alto valor de 150 000 ducados distribuídos da seguinte forma: 45 000 em dinheiro; 22 000 em joias; 15 000 em alfaias, objetos de prata, serviço de mesa, câmara, capela, guarda-roupa, paramentaria de capela; 18 000 em tapeçarias; e 50 000 em dinheiro, que seria depositado um ano depois (BUESCU, 2019: 86). Segundo Damião de Góis, o duque de Saboia tinha de dar todas as suas jurisdições a D. Beatriz e dar em dote vinte mil cruzados cada ano, se o duque não tivesse esses rendimentos vindos dos seus domínios daria à sua custa (GÓIS, 1749: 571). Se o duque falecesse primeiro que D. Beatriz, a duquesa ficava com tudo como tinha em vida, e falecendo a duquesa sem deixar filhos, o duque restituíra aos herdeiros da infanta tudo o que tivesse recebido do dote (GÓIS, 1749: 571). Como se comprova pela carta de quitação a Fernão Alvares, de 21 de março de 1536, passada por D. João III, o rei enviou o dinheiro e objetos de ouro e prata da segunda parte do dote a D. Beatriz (VITERBO, 1908: 17).

Os objetos do dote de D. Beatriz pretendiam reproduzir a domesticidade em que vivia, sendo provável que alguns desses proviessem dos espólios dos palácios reais, e outros fossem

especialmente selecionados ou encomendados (PINTO, 2018a: 303). Os tecidos e as joias eram importantes na formação da cultura visual portuguesa, e na construção da imagem de poder e opulência de D. Beatriz (PINTO, 2018a: 302). Pois, segundo Carla Alferes Pinto, a duquesa recebia a herança dinástica do seu pai o que significava riqueza, prestígio, ambição política e dispersão geográfica através da presença da iconografia do rei, e do exotismo presente em vários dos bens listados no dote (PINTO, 2018a: 305). Criava-se, assim, um cenário de glória e esplendor no palácio caraterizado pela cor, luz e brilho dado pelos ricos tecidos, tapeçarias, dosséis, e aparadores cheios de ourivesaria e objetos preciosos (SOUSA, 2020: 409). Essa ostentação de riqueza era um instrumento de prestígio nas relações públicas do rei, onde as peças projetavam o seu poder, e a extensão dos seus domínios (CANTERA, 2013: 110)

Parte das joias do dote pode ter sido determinada pelo testamento de D. Maria que, dividido em três partes, destinava a primeira escolha à filha mais velha, D. Isabel, a segunda a D. Beatriz, e a terceira parte ao príncipe D. João (BUESCU, 2019: 86). Nuno Vassallo e Silva afirma que "o dote de D. Beatriz é o inventário quinhentista português mais abundante em joias da Índia" (BUESCU, 2019: 88), pelo que esse contribuiu para a introdução do gosto oriental na corte saboiana (BUESCU, 2019: 88). Ana Isabel Buescu considera que outros objetos foram levados para além daqueles que foram nomeados no dote, como livros para lá dos de aparato, e peças exóticas, como um corno de caça de marfim, de origem africana. Hoje na *Armeria Reale* de Turim (fig. 6), essa peça indica ter sido trazida por D. Beatriz já que tem as armas portuguesas, sendo datada de 1495-1521 (BUESCU, 2019: 88). Os olifantes como peças de prestígio eram obras que associavam a cultura visual europeia com a tipologia e formas da produção africana, e que normalmente incluíam a heráldica da coroa portuguesa (AFONSO; HORTA, 2013: 22). Usualmente executados em marfim, muito apreciado pela brancura e textura suave, os olifantes destacavam-se pelo material, pois o marfim de elefante, como o âmbar, ou o coral eram matérias raras e orgânicas, de origens longínquas (AFONSO; HORTA, 2013: 28). O exemplar de Turim tem representações com animais selvagens e cenas de caça, apresentando o escudo real português (AFONSO; HORTA, 2013: 25).

A partir dos inventários do dote e das descrições existentes pretende-se perceber quais eram os objetos utilitários e de aparato que viajaram com D. Beatriz para o ducado de Saboia. As tipologias listadas foram: pratarias, guarnições, peças em ouro e pedraria, pérolas, braceletes, cruzes, rosas, firmais, relicários, contas, livros, pontas, cintas de cingir, anéis, arrecadas, pendentes, gorjeiras, tapeçarias, guarda-portas, alcatifas, almofadas, paramentos de cama,

dosséis, ornamentos de capela, pontificais, peças em linho, lavrados, roupa de mesa, utensílios de cozinha, e o guarda-roupa de D. Beatriz.



Figura 6: Corno em marfim originário da África Ocidental, 1495 - 1521, *Armeria Reale*, Turim. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/472675_Olifante consultado em 02/10/2021.

2.1.1. Análise crítica à fonte

Apesar de o inventário do dote de D. Beatriz de Portugal ser a fonte principal de estudo neste projeto foi necessário problematizar o documento como fonte, tendo em conta que a versão portuguesa foi analisada a partir da transcrição da primeira parte do século XVIII, disponível nas "Provas de História Genealógica da Casa Real Portuguesa", publicadas por D. António Caetano de Sousa (SOUSA, 1948). O inventário apresenta várias categorias, tipologias e materiais de peças que estariam ao serviço do espaço palaciano habitado por uma princesa renascentista e a sua corte. Ambiente que também se pretendeu recriar nos camarotes em que D. Beatriz viveu durante a sua viagem. Os bens listados refletiam a vivência da nobreza, na primeira parte do século XVI, nos seus costumes e rituais profanos e sagrados, e a realidade dos serviçais da corte, pois também se inventariaram bastantes objetos utilitários. Com o intuito de auxiliar no transporte do dote, e posteriormente servir os duques foram mencionados escravos e mulas.

No entanto, não podemos ter a certeza que os objetos arrolados foram os únicos que a duquesa levou consigo para Nice a bordo da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*. Já que, os bens do inventário eram apenas do dote de D. Beatriz, e a infanta poderia levar outros que já lhe pertenciam, ou que poderiam constituir-se como ofertas para o duque de Saboia. Uma dessas peças não inventariadas podia ser o olifante que está atualmente na *Armeria Reale* em Turim (fig. 6).

No entanto, também havia objetos no dote de D. Beatriz que podiam ter sido herdados, e que foram listados no inventário. Como Carla Alferes Pinto afirmou, esses bens demonstravam a

história de D. Beatriz antes de se tornar duquesa, como as peças com as "divisas das maravilhas", e as armas de Portugal e de Castela, mostrando uma ligação à sua mãe (PINTO, 2018a: 303).

Para além da versão portuguesa também é necessário ter em conta a versão saboiana do dote, analisada a partir da transcrição do século XIX do original perdido, que se conserva hoje no *Archivio di Stato di Torino*. Essa transcrição inclui o inventário das joias e das tapeçarias, sendo uma versão menor da quantia de objetos arrolados no dote português. Segundo Carla Alferes Pinto, as diferenças entre os documentos são poucas, e verificam-se: na entrada sobre a cinta que era de D. Isabel, sendo descrita como em veludo preto com travessanhos; em algumas joias que não foram inventariadas, pois D. Beatriz as estava a usar; e outras peças não listadas, pois a duquesa as perdeu em Nice (PINTO, 2021: 134, 136). A partir da nossa análise verificámos que existem pequenas diferenças nos materiais descritos, e nas quantidades das peças inventariadas nos dois dotes. Algumas tipologias que se arrolaram no dote português, não foram mencionadas na versão saboiana, já que neste foram apenas inventariadas as joias, livros, e têxteis nomeadamente as tapeçarias, têxteis para a casa como cobertas e dosséis, e alfaias litúrgicas. Na versão portuguesa do dote, os objetos foram descritos com maior pormenor do que na versão saboiana. Nas peças que foram listadas no inventário saboiano surgem algumas incongruências relativamente ao português, como: peças em menor número como se verifica nas alcatifas do Levante, em alguns têxteis, e nas pérolas; ou peças em maior número como nos têxteis para a cama, e nos braceletes; e duas peças que não foram inventariadas no dote português, nomeadamente, um colar de barba de elefante guarnecido de ouro com esmalte, e um pano de damasco azul colocado na seção das alfaias litúrgicas.

Apesar de os objetos do dote terem sido levados para a nova casa da duquesa, a análise destes documentos não implica que tivessem sido utilizados por D. Beatriz e a sua corte nos anos que se seguiram ao casamento, ainda que se verifique que no seu retrato utilizou peças semelhantes às descritas no seu dote. Parte da dificuldade de compreender se esses foram usados pela duquesa na sua corte é o facto de se conhecer fontes que referenciam penhoras às suas joias, motivadas pela necessidade de pagar dívidas, devido ao estado financeiro precário do ducado de Saboia. Também é necessário considerar que existem várias razões para estes bens não terem resistido até ao nosso tempo, começando pelos que foram perdidos durante a vida de D. Beatriz fortuitamente ou devido às dívidas do ducado, ou que não sobreviveram por terem perdido a sua utilidade, tendo sido substituídos.

A carta de quitação a Fernão Alvares, de 21 de março de 1536, passada por D. João III, constitui um complemento aos documentos do inventário do dote. O rei enviou dinheiro e objetos de ouro e prata correspondendo à segunda parte do dote a D. Beatriz. É importante reconhecer a carta de quitação como documento, mas em termos de relevância para este trabalho, essa tem menos importância que o dote, já que a carta de quitação apenas apresenta uma lista de objetos de ouro e prata e as suas quantidades, não contendo uma descrição detalhada dos elementos em causa, ao contrário do inventário do dote. Assim, essa não permite uma análise profunda das peças. Este projeto pretende estudar os bens que viajaram na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, em 1521, e como a carta de quitação é datada de 1536, não foi considerada como fonte principal.

2.1.2. Ourivesaria e Prataria

As artes sumptuárias do ouro e da prata eram umas das mais caras e prestigiadas do Renascimento, estando presentes em todas as residências das elites, já que demonstravam o seu poder (PÉREZ, 2006: 247). A ourivesaria distinguia-se pela riqueza das matérias-primas, e também pelos valores simbólicos. Por exemplo, o ouro era tido como um símbolo solar, real e divino, devido à sua cor amarela intensa, e ao brilho que reflete (SOUSA, 2010: 640). As peças criadas tinham uma função representativa como emblemas de luxo e ostentação no contexto da vida palaciana, e esses objetos sumptuários serviam funções importantes nas celebrações das cortes (PÉREZ, 2006: 247).

Os ourives trabalhavam ao serviço da alta nobreza, e estavam muito presentes nas cortes. Logo, conquistaram um maior reconhecimento social, pois, o seu ofício passava de artesão a artista (PÉREZ, 2002: 144). Já que, a ourivesaria era considerada como uma arte mecânica, em contraste com as artes liberais (PÉREZ, 2002: 144).

Segundo Garcia de Resende, Portugal era o mais rico reino de Cristãos o que contribuía para a grande presença de ourives no país. Em Lisboa, existiam 43 oficiais e 32 lapidários, em meados do século XVI (ANDRADE, 1997: 8). Esses ourives organizavam-se em corporações e satisfaziam encomendas religiosas e seculares para as elites. Os objetos produzidos refletiam as raridades exóticas que vinham das viagens à África e à India, sobretudo a partir do reinado de D. Manuel I (ANDRADE, 1997: 9). Através de obras de arte, como a ourivesaria, D. Manuel I pretendeu fazer reconhecer a centralização do seu poder de origem divina, e a sua riqueza e autoridade sobre

vários domínios (ANDRADE, 1997: 93). A arte tinha também uma ação moralizadora, pelo que se recorria a temas bíblicos, que transmitiam os ideais de fidelidade, de justiça, e de sabedoria, princípios associados à realeza divina. As figuras mais exploradas eram Judite e Daniel, ambos relacionados com a justiça, e os traidores Absalão e Dalila. D. Manuel I associava-se aos reis do Antigo Testamento sobretudo David e Salomão, já que o seu próprio nome invocava a missão salvífica para que tinha nascido (ANDRADE, 1997: 95). Os temas do período manuelino refletiam a intenção de efeito moralizador na ourivesaria e tapeçarias, representando-se a "História de Troia, a História de José, a História de David e Betsabé, de Susana, a História de Páris e Helena, o romance de Vespasiano, as séries de Júlio César e de Alexandre, e os combates entre os Vícios e as Virtudes" (ANDRADE, 1997: 99).

Neste período, verificou-se a fusão do modo gótico com o "ao romano", que segundo Rafael Moreira, nos primeiros anos de Quinhentos era uma expressão associada ao valor do antigo (SOUSA, 2011: 16). Vassallo e Silva associa a obra "ao romano" a uma produção tardo-gótica conjugada com motivos clássicos. Luís Afonso defende que essa expressão se referia à linguagem decorativa exportada da Itália para a Europa (SOUSA, 2011: 16). Segundo Ana Cristina Sousa, a linguagem "ao romano" foi gradualmente introduzida nas pratarias, nas primeiras duas décadas do século XVI, combinando-se com os elementos formais, técnicos e decorativos do gótico (SOUSA, 2011: 16). Assim, a referência mais antiga que se conhece relativa a uma obra "ao romano" insere-se na Visitação da Ordem de Cristo realizada por D. Diogo do Rego, em 1508, à Igreja de Nossa Senhora da Conceição de Lisboa (SOUSA, 2011: 7). A obra romana começa a ser introduzida em estruturas góticas, e a partir da década de 30, do século XVI, a linguagem decorativa começa a conjugar-se com as caraterísticas estruturais renascentistas. Os elementos decorativos do "ao romano" utilizados pelos ourives incluíam folhas de acanto, frutos, cartelas, medalhões, mascarões, e diferentes animais que criavam composições híbridas. O termo "ao romano" acarretava um sentido ornamental, mas também técnico associado ao trabalho do "gravado", incisões feitas a buril, ou do "cinzel baixo" (SOUSA, 2011: 8). Em meados do século XVI, também se optava por superfícies lisas na ourivesaria (SOUSA, 2011: 17).

Na ourivesaria desta época surgia o termo "bestiães" nas descrições das peças. A palavra tem sido interpretada de diferentes formas ligando-a os autores à iconografia ou à técnica, por vezes, unindo esses dois significados (SANTOS &, FARIA, 2012: 128). No dicionário de Bluteau, o termo foi definido como um lavor antigo de figuras de metal levantado, recebendo esse nome por causa de três irmãos ourives que se chamavam Bastioens. Esse significado foi alterado em 1813

no dicionário de Morais, no qual se introduziu a caraterística de serem trabalhos em relevo que representavam sobretudo animais (SANTOS &, FARIA, 2012: 128). Vasconcelos fez a associação da palavra "bastião" a assuntos bélicos, como batalhas ou fortalezas, ou por outro lado besta, animal. Oliveira Caetano associou a besta ao animal racional, vendo uma ligação aos homens silvestres ou selvagens, frequentemente representados em estranhos combates, um tema recorrente nas salvas do século XVI (SANTOS &, FARIA, 2012: 128). No entanto, em estudos mais recentes pensa-se que os "bastiães" não se referem às formas representadas, mas à técnica utilizada. Apesar de se caraterizarem os objetos como lavrados de "bastiães", não implica que nesses estivessem presentes animais fantásticos ou reais, homens selvagens, fortalezas ou combates, podendo-se representar outros temas iconográficos, folhagens ou elementos heráldicos (SANTOS &, FARIA, 2012: 130). A questão de o termo se referir a uma técnica e não aos motivos lavrados está expressa no Regimento do Ofício dos Ourives da prata de Lisboa, reformado em 1572 por Duarte Nunes de Leão, onde a técnica foi referida como uma obra de relevo repuxado, que também podia ser lavrada a martelo e cinzel (SANTOS &, FARIA, 2012: 131).

No dote de D. Beatriz, foi indicado o peso das peças de ourivesaria e prataria, sendo essencial refletir sobre certos aspetos relativamente a estas informações. Segundo Ana Cristina Sousa, os pesos indicados nos documentos não correspondiam apenas ao metal precioso, como a prata, pois os objetos eram pesados por inteiro, ou seja, com as almas em madeira, placas de ferro, elementos em cobre, vidro, chumbo, estanho, esmaltes, e pedras preciosas ou falsas (SOUSA, 2010: 89). Segundo a nossa pesquisa nenhum dos objetos descritos neste dote sobreviveu até nós. Para as peças de ourivesaria verifica-se a dificuldade de resistir às vendas e seleções feitas pelo tempo. Mas é necessário ter em conta o problema fulcral da ourivesaria, que é a questão de uma peça ser um objeto realizado num metal precioso, que devido a diversas circunstâncias "pode ser fundido e assumir novas formas, novas funções e outros destinos" (SOUSA, 2010: 110). Os objetos também se podiam perder pelo desgaste do uso, roubos, requisições forçadas ou mudanças de gosto (SOUSA, 2010: 139).

2.1.2.1. Importância do desenho na ourivesaria

E. H. Gombrich, na obra sobre o sentido da ordem, estuda a relação da psicologia com as artes decorativas, conectando a questão do ornamento com o olho humano e a natureza, ou seja, noções como as de ordem, e simetria. Este ornamento é depois aplicado em vários tipos de arte como têxteis, mobiliário, cerâmica e arquitetura (GOMBRICH, 1979: 254). O ornamento provém da arte matricial do desenho, manifestando-se em todas as artes. Para os artistas florentinos o desenho era a base de todas as Belas Artes, pelo que a perfeição era atingida através da criação de desenhos preparatórios, baseados nos princípios da perspetiva e geometria (VASARI, 1987: 19). De um ponto de vista filosófico, o desenho como base das artes refletia o ato criativo do artista, que foi implementado por Deus na sua mente, através da forma de reprodução de um objeto. O mesmo aplicava-se à questão da mimese da natureza, pois o desenho devia refletir a forma perfeitamente. Sendo que, na obra de arte, a natureza era melhorada pela imitação e juízo do artista (VASARI, 1987: 19). A perspetiva era fundamental para o desenho, sendo aplicada em todas as artes, refletindo o pensamento de arte como ciência, que é possível observar no desenho de um cálice em perspetiva de Paolo Ucello (fig. 7). Benvenuto Cellini afirmou que vários artistas florentinos como Donatello, Brunelleschi, Ghiberti, Verrochio, Pollaiolo e mesmo outros como Dürer se dedicaram primeiro às artes da ourivesaria, mas que depois se desviaram para a escultura, arquitetura e pintura (CELLINI, 1989: 29). Assim, no espírito renascentista, um artista começava a estudar o desenho enquanto ourives, podendo depois dedicar-se a outras artes.

O desenho também se refletia na ourivesaria quando uma peça era encomendada e se realizava um projeto da obra, cuja autoria e datação era dada pela marca do ourives e marca da contrastaria (VALE, 2015: 343). Os desenhos destinavam-se a projetos, ou à apresentação ao cliente, podendo ser criados por ourives, pintores, escultores ou arquitetos. As soluções morfológicas e ornamentais utilizadas poderiam ser inspiradas por gravuras (VALE, 2015: 344).

Tendo em conta este conceito do desenho como arte matricial, também é importante salientar, que atualmente, se começam a utilizar as tecnologias do desenho digital, e da modelação 3D, para a reconstituição de peças que chegaram até nós dilapidadas, ou que desapareceram, podendo ser observadas em fontes visuais como pinturas.

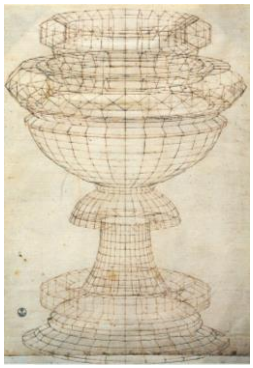


Figura 7: Cálice em perspetiva, Paolo Ucello, século XV, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://euploos.uffizi.it/scheda-catalogo.php?invn=1758+A consultado em 02/08/2021.

2.1.2.2. Peças de mesa

Nos séculos XV e XVI, a mesa do rei na corte portuguesa era distinta entre a refeição quotidiana e as celebrações, nas quais, a imagem de poder deveria ser reforçada (BUESCU; FELISMINO, 2011: 188). Nas refeições solenes utilizava-se a prataria de aparato para adornar a mesa, que era guardada e exposta no aparador. Tratava-se de uma tipologia de mobiliário enquadrada nas habitações das elites, colocada nas salas de banquetes, nas antecâmaras dos senhores, e no exterior (SOUSA, 2020: 692).

Independentemente das circunstâncias o rei comia sozinho, a não ser quando chamava alguém à sua mesa, em ocasiões informais. Em banquetes solenes, o rei podia sentar na sua mesa a rainha, os seus filhos e os embaixadores (BUESCU; FELISMINO, 2011: 189). Os outros convidados podiam sentar-se nas mesas, ou ficavam de pé, após serem admitidos pelos mestres-sala (BUESCU; FELISMINO, 2011: 195). Apesar da tradição, é interessante que numa carta ao rei de um dos acompanhantes de D. Beatriz, escrita aquando do seu casamento com o duque de Saboia, o mesmo registou que a infanta e as damas se misturavam em mesas colocadas na mesma sala (BUESCU; FELISMINO, 2011: 199).

Já na época de D. João II, utilizavam-se os talheres e os guardanapos, mas ao longo do tempo o número de objetos de mesa foi aumentando, à medida que o número de pratos servidos foi crescendo (BUESCU; FELISMINO, 2011: 188). Os menus eram sofisticados, e a refeição era cuidadosamente encenada, sendo acompanhada por vários serviçais, música e encenações teatrais (BUESCU; FELISMINO, 2011: 195).

As mesas e as cadeiras coexistiam com a utilização de almofadas sobre estrados de madeira, devido à diferenciação de género, já que as mulheres se deveriam sentar em almofadas, como uma herança islâmica que permaneceu na Península Ibérica até ao século XVIII (BUESCU;

FELISMINO, 2011: 201). As toalhas de mesa eram fundamentais pois a maioria das mesas eram transportáveis. Por baixo da mesa havia também um estrado, de forma a salientá-la na sala. O rei sentava-se numa cadeira individual, e o resto da corte em tamboretes ou bancos corridos (BUESCU; FELISMINO, 2011: 203). Para além da toalha de mesa, utilizavam-se outros têxteis como: toalhas de cobrir pão, toalhas de peito, toalhas de boca, toalhas de servir de cozinha, guardanapos de servir de cutelo. No dote de D. Beatriz, encontrámos referência a vários guardanapos, toalhas de mesa e panos.

O ritual do lava-mãos era fundamental já que se comia principalmente com as mãos, pois os talheres que se usavam eram sobretudo a faca individual (BUESCU; FELISMINO, 2011: 199). Utilizava-se uma bacia e o gomil, e uma toalha para enxaguar as mãos. Estes eram levados pelos grupos de jovens rapazes que fossem ligados por sangue ao rei ou à rainha. O dote apresentava várias bacias de água-às-mãos em prata, nomeadamente: uma toda lavrada de "bastiões"[2], com a divisa da esfera esmaltada no fundo, e a borda com escudos de armas; uma similar à anterior com o cordel menos enlevado; uma com as bordas e o fundo dourado lavrado de "bastiões", e folhagem, e o corpo de dentro lavrado de pontas de diamante, com esmaltes das armas de Portugal e de Saboia; uma dentro lavrada de cinzel baixo com esmalte das armas de Portugal e Saboia; e uma para o serviço das damas que era lavrada de "romano" de cinzel baixo pela borda (SOUSA, 1948: 27). Estas eram semelhantes a peças que sobreviveram até nós, e que hoje se conservam no Palácio Nacional da Ajuda (fig. 8).



Figura 8: Prato de água-às-mãos, prata, 1º metade século XVI, Portugal, Palácio Nacional da Ajuda. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=990945 consultado em 15/12/2021.

Os gomis estavam muito presentes no dote de D. Beatriz, incluindo-se vários em prata dourada: dois lavrados com folhagem a meio relevo, com bicos de peixe, e asas de lagarto, tendo na boca uma lagartixa e os escudos de Portugal e Castela, e em baixo pinhões de esmaltes azuis entre

[2] Utilizámos o termo tal como consta na transcrição publicada por D. António Caetano de Sousa (SOUSA, 1948: 27). No entanto, na documentação coetânea a palavra pode surgir como "bestiães", "bestiões", "bastiães", "bastiões".

folhas; um todo dourado e lavrado de folhagem, com cobertura de alcachofra e água de São João, tendo no bico uma alcachofra com semente de esmalte; um todo lavrado de folhagem alta, com o colo de alcachofra, o bico de serpe, e esmalte branco; um lavrado de meias canas com o escudo das armas de Portugal e Castela no bico, e o pinhão em feição de jarra romana; um pequeno lavrado de âmagos, branco e dourado, e o colo de meias canas cavadas, tendo um pinhão em feição de jarra romana (SOUSA, 1948: 28). Foram listados também dois gomis em ouro, o pequeno esmaltado de cores tendo duas bocas de serpe, e o outro esmaltado de cor com um grão de almíscar no meio (SOUSA, 1948: 52). Em vez de almíscar mencionou-se o âmbar na versão saboiana do dote. As descrições destes objetos assemelham-se aos que chegaram até nós, e que estão em museus como no Palácio Nacional da Ajuda (fig. 9, 10), ou no Museu Nacional Machado de Castro. E aproximam-se a modelos representados em pinturas, e gravuras dessas mesmas peças, que reproduziam os seus modelos de forma mais fantasiada.





Figura 9: Gomil, primeira metade do séc. XVI, Palácio Nacional da Ajuda. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991329 consultado em 15/12/2021.

Figura 10: Gomil, primeira metade do séc. XVI, Palácio Nacional da Ajuda. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=991314 consultado em 15/12/2021.

Para além dos gomis utilizavam-se pichéis (fig. 11), jarros destinados ao vinho, que surgiram listados no dote como: dois lavrados de cinzel baixo, e dourados nos lavores, com bichas por charneiras, e um deles tinha as armas de Portugal e Saboia. Também foram arroladas jarras como: duas em feição de canas de navio douradas em partes, e com os canos com cabeças de adens (SOUSA, 1948: 28). Bem como albarradas de prata dourada inventariadas como: quatro lavradas de "bastiões" e folhagem, tinham como rodas rosas postiças; duas lavradas de cinzel, com coberturas (SOUSA, 1948: 32). Listou-se uma sobrecopa de ouro que serve como púcaro, lavrada de âmagos compridos com um cordão esmaltado, e quatro asas, com medronhos e uma rosa (SOUSA, 1948: 38). Os barris eram utilizados para levar a água, sendo descritos ricos exemplos no dote, nomeadamente: um pequeno com uns fogos de "roxecre", e arcos de branco; um em feição de pipa, esmaltado, com quatro cadeias na asa, e um sinete com a "divisa das maravilhas" como tapadoura; um guarnecido de ouro esmaltado; um de raiz de aljôfar

encastoado de ouro esmaltado, com duas asas com candeias (SOUSA, 1948: 52); dois de prata feição de frascos brancos, com "obra romana" e esferas nos bojos, asas de bichas com tapadouras e cadeias brancas; outros dois lavrados de "bastiões", que tinham nos bojos as sete virtudes e os sete pecados mortais. As asas eram duas serpes, com duas cadeias. Cada um dos barris tinha a esfera e as armas de Portugal (SOUSA, 1948: 30, 31). Outra tipologia era a dos atanores, dos quais se listaram dois lavrados de letras mouriscas pelos bojos, tendo a "divisa de Siques" (SOUSA, 1948: 30). Uma peça que se assemelha a esta descrição é um jarro (fig. 12) do fim do século XV, início do século XVI, que está hoje no *MET* (nº inv. 91.1.6079), e é atribuído ao atual Afeganistão. Essa peça é coberta por motivos de padrão islâmicos, e uma inscrição de invocação, tendo uma asa em forma de serpe. Também de origem mourisca eram as almarraxas, denominadas de "almarayas" no dote. Essas peças eram, segundo o Elucidário de Viterbo, vasos mouriscos de vidro ou de prata que serviam para borrifar, tendo a forma de uma garrafa com o gargalo curvado quase em ângulo reto, terminando com um crivo circular (VITERBO, 1865: 392). O dote apresentava dois exemplares de almarraxas de prata dourada lavradas de meias canas direitas e de cinzel (SOUSA, 1948: 36).





Figura 11: Pormenor de pichel da Última Ceia de Grão Vasco, 1535-1540, Museu Nacional de Grão Vasco. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207672 consultado em 20/11/2021.

Figura 12: Jarro, fim do século XV, início do XVI, atribuído ao atual Afeganistão, provavelmente Herat, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/444607 consultado em 15/12/2021.

Outras tipologias que surgiram no dote com a função de conter líquido eram os cântaros de prata branca, e o barnegal, definido como um vaso antigo para líquidos no dicionário de Bluteau, reformado por Morais Silva (SILVA, 1789: 195). Esta peça foi inventariada no dote como: um dourado lavrado de "romano" pelo bojo, com um cão aberto no fundo, esmaltado com uma rosinha, e letras pela borda; um dourado com uma só asa, de bico quadrado, e lavrado de flores de lis com esmalte das armas de Portugal e Saboia (SOUSA, 1948: 30, 31). Também utilizados para conter líquidos eram os bacios que surgiram no dote como peças de prata lisas que podiam ser douradas, e ter diferentes funções como lavar mãos ou pés (SOUSA, 1948: 32). Foram listados uma bacia de água-às-mãos e um jarro de prata branca para o serviço das damas, lavrados de "romano" de cinzel baixo pela borda (SOUSA, 1948: 35). Do mesmo lavor foi arrolado um saleiro de duas peças redondo (SOUSA, 1948: 35).

Neste contexto também se destacavam as copas em prata, cujas formas se aproximavam dos cálices eucarísticos, mas que no contexto do dote pareciam ter uma função profana. As copas descritas foram: uma grande lavrada de folhas de carrascas, dourada por dentro, com o pinhão de semente, esmalte de azul entre folhas; uma lavrada de meias canas, "bastiões" e folhagem, dourada por dentro, e com alcachofra por pinhão; uma lavrada de meias canas, folhagem e "bastiões" entre elas, com o pinhão de jarra romana. Na copa tinha a "divisa da esfera", e uma rosa azul e verde na sobrecopa; duas copas todas douradas e lavradas de "bastiões" e "romano". Tinham no pé uma corneta, quatro esferas, e quatro cruzes de Cristo. No corpo tinha as sete virtudes e os setes pecados mortais. Os pinhões eram em feição de jarras romanas, com quatro bichinhas em baixo; uma lavrada de meias canas redondas, com folhagem, "bastiões", e esmaltes, tendo o pinhão como jarra romana; uma pequena dourada e lisa, posta em três pés de águia, e uma ponta de diamante entre folhas e cornetas por pinhão, proveniente da Alemanha; uma dourada de dentro e fora, com pinhão em feição de pera; duas copas douradas por dentro e por fora, lavradas de cinzel baixo; quatro lavradas de alcachofra com a "divisa da esfera" no meio; e quatro douradas de dentro, e lavrados de colheres com esmaltes rosas, azuis e roxos (SOUSA, 1948: 29). De acordo com Ana Cristina Sousa, o lavrado de colheres quando utilizado nas copas designava bases polilobadas, como as sextavadas ou oitavadas, ou as bases redondas com lóbulos inseridos (SOUSA, 2010: 344, 368). Destacam-se algumas copas que poderiam ter pertencido a D. Manuel I, ou à Casa Real, essas eram ornamentadas por esferas, a empresa do rei, e as cruzes de Cristo, parte da iconografia do monarca, pois era o administrador da Ordem de Cristo.

Na época de D. João II, já estava presente a utilização do garfo por parte do rei, sendo um dos objetos mais usados na época de D. Manuel I, como se pode comprovar pelo dote de D. Beatriz. Nele incluem-se alguns garfos nos três faqueiros, embora sejam uma minoria relativamente às facas (BUESCU; FELISMINO, 2011: 203). Um dos faqueiros era dourado com tachas de marfim tendo seis facas, dois cutelos, uma faca grande e um garfo. Os outros dois eram pretos, um com doze facas, e o outro com seis garfos e nove facas (SOUSA, 1948: 74). No inventário do guarda-roupa de D. Manuel I, também se verificou a presença de garfos pequenos de prata, de provável uso pessoal, bem como um garfo e colher grandes, provavelmente utilizados para servir (FREIRE, 1904: 392). Assim, numa época em que o talher individual era raro, o dote de D. Beatriz reunia várias peças de faqueiro (fig. 13). As colheres e os garfos seguiam as decorações de nós e cabeças de serpe nos cabos, que também se encontravam nos talheres de marfim africanos dessa época (ANDRADE, 1997: 47). Geralmente, nas colheres africanas, a concha era larga e funda, em forma

de pera ou figo, e o cabo era dividido em seções lisas e ornamentadas (AMARAL, 2022: 184). Os marfins africanos de exportação eram peças de diferentes tipologias, muito apreciadas pelo material exótico, que tinham presentes motivos africanos, e a iconografia de D. Manuel I, como é o caso da serpe alada (AMARAL, 2022: 371, 395).

No dote, registaram-se dois garfos grandes, em prata, que deviam ser usados para servir, com três nós nas hastes, e duas cabeças de serpe nas pontas (SOUSA, 1948: 33, 34). Para servir estava presente no dote uma escumadeira com a haste "outavada", e dois nós nela, com a pequena salva a sair de uma boca de serpe. Também se inventariaram talheres pequenos que deviam ser para uso pessoal (fig. 14), nomeadamente, doze garfos pequenos e vinte e quatro colheres, com três nós nas hastes, bem como doze colheres lisas (SOUSA, 1948: 34).





Figura 13: Talheres, fim do século XV, Alemanha, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O135612/cutlery-set-unknown/ consultado em 20/11/2021.

Figura 14: Pormenor de colher da pintura São Cosme e São Damião de Garcia Fernandes, 1525– 1531, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158867 consultado em 20/11/2021.

No dote de D. Beatriz, também se incluiu um estojo pessoal em couro coberto de ouro lavrado e esmaltado por partes de preto. Guardava tesouras, canivete, punção com cabos de ouro de martelo, um agulheiro para ter agulhas com sua tapadoura, um garfo, uma peça de ouro de limpar dentes, e uma peça de ouro e prata de limpar os dentes e orelhas (SOUSA, 1948: 54). Este tipo de estojo sobreviveu até hoje em peças conservadas no *V&A*, de couro gravado, com compartimentos diferentes no seu interior (fig. 15). A inclusão do garfo de uso individual pode indicar que a sua utilização em Portugal já vigorava. A peça de limpar dentes (fig. 16) corresponde ao *cure-dents*, que em França estava no *nef*, objeto onde se guardava o serviço individual do senhor da casa (ANDRADE, 1997: 65).



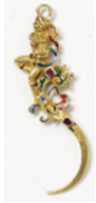


Figura 15: Estojo de facas, 1500- 1540, Itália, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O199188/knife-case/ consultado em 15/12/2021.

Figura 16: Peça para limpar os dentes, 1580, Alemanha, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O113359/toothpick-unknown/ consultado em 15/12/2021.

As fontes eram elementos ornamentais de grande importância, já que decoravam as mesas nas festas de grande solenidade, e ornamentavam também os aparadores (MIRA, 2004: 73). No dote, foram referidas duas fontes e três meios copos, sendo as primeiras todas lavradas de "bastiões", ostentavam em esmalte as armas de Portugal e de Saboia, uma delas tinha um gargalo em forma de menino, e a outra não tinha gargalo (SOUSA, 1948: 27). Outras duas fontes descritas no dote eram também lavradas de "bastiões", tendo no fundo folhagem dourada, e o corpo picado branco com os esmaltes das armas de Portugal e Castela, uma delas com gargalo quadrado de dois canos (SOUSA, 1948: 27). Hugo Miguel Crespo ligou estes objetos ao *gemellion*, um par de bacias de água-às-mãos, um com bica e outro sem, que era utilizado para derramar a água sobre as mãos, e amparar o excesso com a segunda bacia (CRESPO, 2018: 102). Para o início do século XVI, não foi possível identificar peças denominadas de fontes, pelo que as correspondências tipológicas apuradas respeitam ao século XVIII. Esta tipologia também poderia seguir a forma de diferentes exemplares que vemos no centro da pintura "Quarta cena da história de Nastagio degli Onesti", de Botticelli, datada de 1483 (fig.17).



Figura 17: Quarta cena da história de Nastagio degli Onesti, Botticelli, 1483, Coleção Privada, Palazzo Medici Riccardi. Disponível em https://www.palazzomediciriccardi.it/mediateca/storie-di-nastagio-degli-onesti/ consultado em 15/12/2021.

Os saleiros eram fundamentais, já que o recipiente para o sal esteve presente nas mesas europeias desde a Idade Média, sendo um símbolo de hospitalidade incluído no ato social da comida. Devido à sua importância social, o saleiro foi um objeto produzido por grandes ourives, como por exemplo Cellini (MIRA, 2004: 74). Os saleiros e os especieiros destacavam-se pela preciosidade do que guardavam. Os exemplares do dote de D. Beatriz assemelhavam-se a uma fortaleza em miniatura, que se erguia em montanhas rodeadas por cordões, que aludiam à salvaguarda do sal e das especiarias (ANDRADE, 1997: 43). Os objetos seguiam a estrutura de torreões e cubelos, conjugados com o lavrado "ao romano" (SOUSA, 1948: 32). No *Victoria & Albert Museum*, existe um copo com tampa (fig. 18), datado de 1500, ornamentado por uma mini arquitetura, que se assemelha a uma fortaleza, tal como na descrição das peças no dote de D. Beatriz. O outro saleiro listado no dote era grande, de pé, sendo lavrado de folhagem e "romano", todo dourado, e por pinhão uma jarrinha romana entre quatro bichas (SOUSA, 1948:

32). No dote, arrolou-se uma naveta que tinha um elefante na popa, e na proa uma cabeça de serpe, elementos que remeteriam para a África e a Ásia, o que indica que poderia servir a função de guardar algum tipo de especiaria (ANDRADE, 1997: 44). O termo naveta designava objetos de função litúrgica, que continham o incenso para queimar no turíbulo. No entanto, segundo Maria de Andrade, esta naveta podia corresponder ao *nef*, a principal peça de mesa de França, cuja função era sobretudo decorativa, mas que também continha objetos individuais do serviço de mesa como os talheres do senhor da casa, tal como o estojo de peças de faqueiro individual de D. Beatriz (ANDRADE, 1997: 44). Também guardava especiarias, que se usavam para disfarçar o gosto das carnes de caça. O *nef* foi-se alterando e ganhou a denominação de cadena, sendo guardada no aparador (ANDRADE, 1997: 44). Relacionadas com estas tipologias, observámos as salseirinhas e os oveiros (fig. 19), destacando-se quatro exemplos, lavrados de "romano", com pinhões nas tapadouras em feição de jarrinhas romanas (SOUSA, 1948: 35).





Figura 18: Copo, 1500, Nuremberga, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O98822/cup-unknown/ consultado em 20/11/2021.

Figura 19: Desenho para copos de ovo e copo de ovo combinado/saleiro com tampa, século XVI, Erasmus Hornick, Antuérpia, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/390859 consultado em 20/11/2021.

A prova ritual de fazer a salva era bastante importante na corte, pois era a prova da água, vinhos, e comida contravenenos, com o objetivo de salvar ao provar a comida do senhor. Assim, o objeto salva designava a função da peça, mas a prova podia ser realizada com o recurso a diferentes tipos de objetos como bacias de água-às-mãos para testar a água, pratos trinchantes para provar o pão e as primeiras iguarias, bem como os talheres que se usavam para tirar os confeitos da confeiteira (CRESPO, 2018: 68, 69). A prova também podia ser realizada com talismãs ou amuletos que mudavam de cor em contacto com venenos, como o dente de unicórnio, a pedra-sapo, a língua de serpente, e o coral (ANDRADE, 1997: 62). Os criados deviam tocar com o amuleto na comida e esse devia eliminar o veneno. Esses amuletos podiam ser guardados nas navetas ou saleiros, ou podiam ser incorporados em peças de ourivesaria (ANDRADE, 1997: 63).

Para a exposição dos alimentos eram utilizadas várias tipologias de peças, nomeadamente as taças, das quais se inventariaram vários exemplares no dote de D. Beatriz: duas grandes de pés, douradas com as bordas lavradas de alcachofra, com as sementes de esmaltes azuis e esmaltes

da “divisa da esfera” nos meios; duas pequenas de pés lavradas de “romano”, e douradas por dentro, com esmaltes, sendo uma picada e outra de pontas de diamantes; uma dourada e lavrada de “bastiões” e folhagem, com escudos sem armas e no meio um rosto de homem cinzelado; e quatro grandes, douradas de dentro e fora, com pés e bordas lavradas de “bastiões”. Todas apresentavam narrativas historiadas, uma com a história de Troia, uma de Celestina, uma de Santa Susana e outra de Ipocras (Hipócrates) e Galiana (SOUSA, 1948: 30). Estas taças seguiam as tipologias conhecidas em museus portugueses, internacionais, e em coleções privadas, bem como os temas que se utilizavam na ourivesaria da época manuelina.

Para levar alimentos também se recorria ao pratel de levar, como o descrito no dote: uma peça em prata que era um púcaro dourado, de pé aberto e lavrado de “bastiões” com a “divisa das maravilhas” (SOUSA, 1948: 31). Outros objetos arrolados com a função de servir eram: pequenos pratos dos quais se listaram doze em prata dourada, e oitenta em prata branca; quatro escudelas douradas redondas; vinte escudelas de prata; quatro pequenas escudelas de orelhas cinzeladas (SOUSA, 1948: 32); uma escudela de duas orelhas de ouro esmaltada (SOUSA, 1948: 53); duas almofias lavradas com cordões pelas bordas; duas caçoulas de prata branca com cabos em feição de tochas; quatro caçoulas com duas cabeças de lizes; dez salvinhas chãs; e tábuas de cavalgar lavradas de cinzel baixo, e cabos de favos (SOUSA, 1948: 32), que tinham a função de encarretar (SILVA, 1789: 273). Para conter alimentos também se mencionou uma tijela de fogo de prata lavrada, e dois frascos lisos, com tapadouras, asas como lagartixas, e cadeias (SOUSA, 1948: 35). Outra tipologia arrolada foi o açafate. Segundo Bluteau, o nome derivava do arábico para taça, e do hebraico para vaso, sendo um cestinho estendido, onde as criadas traziam têxteis (BLUTEAU, 1712: 65). Aqui surgiu como uma peça de prata branca feita como de verga (SOUSA, 1948: 35). A condessa era considerada um cesto de vimes, mas com tampa, de forma redonda e oval (SILVA, 1789: 331). No dote, foi descrita como sendo de prata branca e de fio tecido com cadeado e chave (SOUSA, 1948: 38). Nesta tipologia listou-se também uma cesta coberta de couro curtido (SOUSA, 1948: 74).

Uma parte importante da refeição era ocupada pelo consumo de fruta cristalizada, de fruta fresca e dos confeitos, que eram servidos numa confeiteira. A peça representava o luxo devido ao custo do açúcar e da fruta, e ao seu valor medicinal, que dava energia ao corpo (CRESPO, 2018: 62-64). No dote de D. Beatriz, foram arroladas três confeiteiras: uma alta e dourada, com uma maça no meio da cana, e outra no fim, lavrada de “maçanaria” com esmaltes azuis e verdes dentro, tendo em cima as armas de Portugal e Castela em esmalte; uma de prata dourada e

lavrada de “romano” pelo meio; uma mais pequena que a anterior, que era lavrada por cinzel em partes (SOUSA, 1948: 31). Apesar de não se conhecer nenhum destes objetos para este período, Hugo Miguel Crespo, no seu estudo da mesa da Casa Real portuguesa, nos séculos XVI e XVII, afirma que as confeiteiras eram objetos grandiosos que tinham a forma de vaso ou caixa, com tampa (fig. 20). Já que, deveriam conter os doces ou frutas, e talheres, como colheres, facas e garfos que deveriam estar numa bacia (CRESPO, 2018: 64). No entanto, o inventário *postmortem* de Felipe II de Espanha listou duas confeiteiras descritas como pratos de pé, semelhantes a fruteiras, podendo seguir o tipo das *tazze* italianas (fig. 21), que eram utilizadas para apresentar frutas e doces (CRESPO, 2018: 64).





Figura 20: Albrecht Altdorfer, Modelos para vaso, Alemanha, ca. 1520-1525, *British Museum*. Disponível em (CRESPO, 2018: 67).

Figura 21: Pormenor da pintura História de Ester, Marco del Buono Giamberti, século XV, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436973 consultado em 20/11/2021.

De forma a manter a comida quente utilizavam-se braseiros de mesa pequenos, e os escalfadores para aquecer líquidos ou água (MIRA, 2004: 74). No dote, foram listados diferentes braseiros em prata, nomeadamente: um quadrado, com quatro asas, que era lavrado de “bastiões” e “romano”, com as asas de bichas, e no meio uma esfera cinzelada; um pequeno sextavado, com asas de “romano”, e no fundo um R; um de chão, sextavado com seis pés, dos quais dois se conectavam às asas (SOUSA, 1948: 33). Foi inventariado também um escalfador lavrado de cinzel baixo, com cobertura numa cadeia e uma lagartixa na asa (SOUSA, 1948: 36).

2.1.2.3. Simbologia e Heráldica na ourivesaria

Cinco objetos do dote seriam herdados de D. Maria, pois apresentavam a “divisa das maravilhas”, o emblema pessoal da mãe de D. Beatriz, nomeadamente: um pratel de levar de prata, um relógio de prata, dois livros de horas de Nossa Senhora, e um barril de ouro (PINTO, 2018a: 303, 304). No dote, foram integradas peças como duas fontes de prata, três gomis, uma

confeiteira, e um livro de pergaminho que tinham as armas de Portugal e Castela que seriam também da sua mãe, e que ajudavam a contar a história de D. Beatriz (PINTO, 2018a: 304). É importante o facto de ter levado a insígnia da sua mãe aquando do seu casamento, pois nas mulheres peninsulares, as cotas de armas eram losangos divididos a meio, que tinham no lado esquerdo as armas do marido, e no direito as do pai (PINTO, 2018a: 304). Simbolizando a sua nova vida, o novo brasão da duquesa estava presente em duas fontes, duas bacias de água-às-mãos, dois pichéis, e um barnegal (PINTO, 2018a: 304, 305).

Tal como D. Beatriz, a sua irmã, D. Isabel, também levou no seu dote vários objetos de ouro e prata com escudos, armas, divisas, e esferas armilares, ligando-a ao seu pai, D. Manuel I, ao seu irmão, D. João III, e a personagens do clero português como o seu irmão cardeal Afonso de Portugal, e o bispo de Coimbra, Jorge de Almeida (CANTERA, 2013: 117). Essas peças tinham uma linguagem formal similar às do dote de D. Beatriz, que conjugavam as últimas manifestações do modo Gótico, com a introdução do gosto "ao romano" (CANTERA, 2013: 117).

Nos bens que analisámos, encontrámos a utilização de serpes e esferas como motivos. A serpe alada ou dragão que encimava o elmo régio no timbre de D. João I tem tido várias interpretações no campo da heráldica, como a possível ligação à casa de Lencastre, ou a ligação ao culto de São Jorge desenvolvido em Portugal, por influência inglesa (SEIXAS, 2019: 40). O dragão era também utilizado nas armas reais aragonesas, podendo-se relacionar com a aliança de Portugal e Aragão contra a força do Reino de Castela-Leão (SEIXAS, 2019: 40). O dragão podia também ter uma conotação bíblica ligando-se à vara de Moisés que se transformou em serpe alada, como sinal do povo eleito por Deus (SEIXAS, 2019: 40). Outra interpretação deriva da cultura cavaleiresca, que estava presente na corte portuguesa do século XIV. Tendo grande protagonismo o romance do rei Artur, cujo timbre era o dragão, podendo haver uma associação dos ideais arturianos ao rei D. João I (SEIXAS, 2019: 40).

A esfera armilar foi a empresa de D. Manuel I, doada por D. João II, associada ao conhecimento do universo através da representação dos anéis celestes dos aros da esfera, e o núcleo verde, símbolo da terra, seguindo uma teoria geocêntrica (SEIXAS, 2019: 47, 48). Assim, através de uma leitura de conjunto das empresas de D. João II e D. Leonor, a esfera armilar podia simbolizar a universalidade do poder régio, e a sua ligação ao Cristianismo. D. Manuel I atribuiu-lhe um caráter messiânico, relacionado com o significado bíblico do seu nome, e a expansão ultramarina que continuava a missão da divulgação da fé cristã (SEIXAS, 2019: 48).

A iconografia associada a D. Manuel I era também produto das descobertas geográficas, o que proporcionou um universo de novas formas vegetais, animais e homens, que se manifestavam na ornamentação da arquitetura, retábulos e artes decorativas (PEREIRA, 1990: 195). As peças desta época satisfaziam os gostos das elites, e pretendiam ter um efeito moralizador que demonstrasse os valores éticos da força, valor, determinação e lealdade, através da representação de temas como o do homem selvagem (SOUSA, 2020: 27). É também importante a representação da natureza, pois seguia uma tradição em que essa era uma manifestação simbólica do poder de Deus, sendo uma imagem do Paraíso (PEREIRA, 1990: 202). Destacou-se a representação de animais, vegetação, e figuras exóticas, que se conjugavam com o escudo, a cruz da ordem de Cristo e a esfera armilar (PEREIRA, 1990: 204). Esses elementos foram utilizados nas doações de joias, vestimentas, ornamentos e livros, que D. Manuel I realizou às igrejas da Ordem de Cristo, enquanto governador da ordem (LENCART, 2015: 43).

A rosa era bastante utilizada nas joias de D. Beatriz, sendo um motivo que na Antiguidade era associado a Vénus e Baco, e se converteu no símbolo de Cristo e da Virgem. A rosa vermelha continha o sangue que saiu das chagas do Salvador, e também podia ser associada à caridade de Maria (RÉAU, 1996a: 162). A rosa branca era o símbolo de pureza e virgindade, sendo o emblema da Rainha do Céu, ao qual S. Pedro Damião chamou de Rosa do Paraíso (RÉAU, 1996a: 162). No Cântico dos Cânticos, no Sermão da Beata Maria, e nos Milagres da Virgem de Gautier de Coincy, associava-se a rosa à Virgem, e Dante, na Divina Comédia, referiu-se à rosa em que o Verbo Divino se fez carne (RÉAU, 1996a: 162). Nesta cultura, surgiu o tema da Virgem do Jardim de Rosas numa peça de ourivesaria em França, o cavalo de ouro de Altötting, oferecido ao rei Carlos VI, sendo depois popularizado na pintura por Stephan Lochner e Martin Schongauer. A mística da rosa foi também divulgada pela devoção dominicana do rosário (RÉAU, 1996a: 163). A rosa era um símbolo mariano, já que era a rainha das flores, sendo muito utilizada em cálices e coroas, pois simbolizava o cálice que recolhe o sangue de Cristo, relacionando-se com o Sagrado Coração de Jesus (SOUSA, 2010: 592).

2.1.2.4. Alfaias litúrgicas

As alfaias litúrgicas tinham um grande valor simbólico, pelo que utilizavam preferencialmente metais nobres como o ouro e a prata, já que tudo o que existia de mais precioso devia ser usado para o serviço da Eucaristia (SOUSA, 2010: 311). Esses materiais permitiam visualizar a beleza da cor e da luz que irradiavam, o que ajudava a construir o caminho de ascese até à divindade, e à contemplação do transcendente (SOUSA, 2010: 311). A estrutura das peças era também importante baseando-se na estrutura de base, haste e copa, que devia ser feita de um material não-absorvente, e não oxidável. As alfaias deveriam ser cinzeladas, gravadas, ou esmaltadas com motivos decorativos que estivessem relacionados com os símbolos da Eucaristia. Também se recorria a técnicas como a filigrana, que ajudava a nobilitar os objetos (SOUSA, 2010: 311). Verifica-se um impulso por parte das elites, incluindo a coroa, em renovar artisticamente estas peças nos primeiros vinte anos do século XVI. D. Manuel I distribuiu alfaias pelas igrejas das comendas da Ordem de Cristo, e D. Jorge de Lencastre também participou na transformação nas ordens de Santiago e de Avis (SOUSA, 2010: 315).

As cruzes eram um dos objetos litúrgicos mais importantes das igrejas, indispensáveis ao rito, já que expunham o Sacrífico de Cristo aos fiéis, caraterizando-se como o sinal distintivo do Cristianismo (SOUSA, 2010: 553). A cruz como ornato de adoração, era utilizada na igreja sobre o altar, acompanhada de dois castiçais, sendo também usada nos cortejos religiosos, e procissões. As cruzes podiam ser de altar ou processionais, mas a mesma cruz poderia exercer as duas funções, estando estruturalmente preparada para encaixar na vara processional ou no suporte sobre o altar (SOUSA, 2010: 553). Segundo Fernando Pereira, nas primeiras décadas do século XVI, o trabalho de repuxado tende a ser substituído, nestas peças, pelo cinzelado, e a técnica dos esmaltes foi substituída por outras com a mesma função cromática (SOUSA, 2010: 567). No dote de D. Beatriz, foram listadas duas cruzes de prata dourada: uma lavrada no pé de rocha com duas caveiras, e na aspa de veias como de pau, com três cravos e em cima um rótulo branco com as letras de Jesus Nazareno; uma cruz com esmalte de cores na aspa de ambas as partes, num verso tinha o crucifixo, no outro Nossa Senhora com o seu filho ao colo, e tinha o pé lavrado de “maçanaria” (SOUSA, 1948: 37).

A primeira cruz tinha esculpidas duas caveiras no pé de rocha, o que podemos associar à caveira de Adão e à Crucificação de Cristo no monte, salientando a Redenção do Pecado Original. As caveiras foram esculpidas no pé da cruz, que era de rocha, podendo referir-se ao cristal da rocha.

Este material possuía virtudes milagrosas, tinha poderes curativos relacionados com as maleitas dos olhos, boca, coração e aparelho digestivo, e a sua transparência era sinal da transcendência divina (SOUSA, 2010: 577). Era importado do Oriente e difundido por Veneza, onde era lapidado, e depois usado em toda a Europa em cruzes, custódias, relicários e castiçais (SOUSA, 2010: 577). Também se referiu que a cruz tinha veias como as de pau, com três cravos, e a filactera com inscrição, como numa cruz de galhos (fig. 22), do Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6084;O21). As cruzes de galhos eram uma tipologia que imitava a forma arbórea da cruz de madeira, com os ramos cortados, tipologia que era muito utilizada no fim do século XV e inícios do século XVI. Seguiam o princípio simbólico da árvore da vida, a árvore que renasceu através do contacto com o sangue regenerador de Cristo Sacrificado (SOUSA, 2010: 573).

Na segunda cruz, encontrámos um programa iconográfico que associava a simbologia da cruz à representação do crucifixo, e no outro verso a imagem de Nossa Senhora com Cristo ao colo. A representação destes temas em esmalte, na aspa da cruz, assemelha-se a uma cruz processional (fig. 23) presente no Museu Nacional de Machado de Castro (nº inv. 6040;O11), que num verso tem a Crucificação, e no outro a Dormição da Virgem. Na época, os programas iconográficos das cruzes conectavam o símbolo do Sacrífico com a Redenção, ligando também o Antigo e o Novo Testamento (SOUSA, 2010: 585). No braço transversal, era comum a representação da Virgem dolorosa no lado direito, e São João no lado esquerdo (SOUSA, 2010: 590). No reverso da cruz também era comum a representação do Tetramorfo, associando os evangelistas ao ato da Redenção da Humanidade (SOUSA, 2010: 591).

Na segunda cruz, também se destacava o pé lavrado de "maçanaria" que era muito utilizado na ourivesaria portuguesa como se pode verificar em diversas cruzes processionais, que se conservam hoje nos museus portugueses, ou em igrejas como a cruz de Valverde (fig. 24), ou a cruz manuelina da Sé do Funchal.







Figura 22: Cruz de galhos, 1501- 1520, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158801 consultado em 15/12/2021.

Figura 23: Cruz processional, 1301 - 1349, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=161109 consultado em 15/12/2021

Figura 24: Cruz de Valverde. Disponível em https://priscovero.blogs.sapo.pt/cruz-de-prata-de-valverde-15969 consultado em 15/12/2021.

Apesar de serem utilizados durante a liturgia, os castiçais também se encontravam em contextos profanos, pois eram tipologias de objetos muito usados nesta época para iluminar interiores. Serviam para colocar velas de cera, e eram compostos por uma haste com uma base circular ou poligonal. No dote, foram inventariados vários exemplares de castiçais de prata, tais como: dois grandes para tochas, lavrados de bulhões, com pilares nos canos, e na borda talhado um A num e no outro um B; quatro castiçais de velas, com canos; quatro castiçais de canto oitavados; quatro castiçais oitavados mais pequenos que os anteriores; dois castiçais para velas, com três verdugos em cada cano, e lavrados de bulhões; dois castiçais para velas, dourados e lavrados de meias canas; quatro castiçais para pivetes pequenos, oitavados; um castiçal de palmatória; quatro altos para altar, lavrados de cinzel em meio relevo, com serafins nos vãos e pés. Cada castiçal tinha quatro imagens, e em cima dos vasos cornetas com bichinhas (SOUSA, 1948: 33, 34, 38); um castiçal de palmatória de ouro esmaltado, com olhos abertos na borda e o cano no meio; dois castiçais de pivetes de altar, em ouro esmaltado (SOUSA, 1948: 53). Também relacionadas com a cera eram as tesouras de espevitar (fig. 26), que no dote tinham nos cabos bolotas, e rosinhas nos eixos (SOUSA, 1948: 33, 34). Para além destas peças listaram-se quatro tocheiras, três cobertas de couro curtido, e uma em madeira (SOUSA, 1948: 76). Os castiçais descritos seguiam as formas conhecidas para a época, nomeadamente a base oitavada, e o lavrado de bulhões, designando medalhões (VITERBO, 1865: 165), e de verdugos, expressão que significa ornato relevado (SILVA, 1789: 546). As peças descritas como lisas podiam corresponder aos castiçais de base redonda e cónica, geralmente associados à Flandres (fig. 25). Verificou-se que os castiçais que se destinavam ao altar eram mais ornamentados, incluindo o cinzelado e relevado, com lavores de imagens, serafins, cornetas e animais.

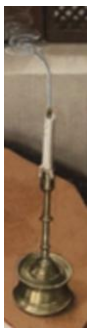




Figura 25: Pormenor do Tríptico da Anunciação, Robert Campin, 1427 a 1432, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/470304 consultado a 18/01/2022.

Figura 26: Tesoura de espevitar, século XVI, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O374017/snuffers/ consultado em 20/11/2021.

Os cálices eram peças de grande importância simbólica, já que no período tardo-medieval se deu a afirmação do culto da Eucaristia, o que favoreceu os utensílios do altar que recebiam o Corpo e Sangue de Cristo (SOUSA, 2011: 16). Eram objetos muito doados às igrejas, pois havia muitos cálices nos espaços religiosos pela necessidade de se rezarem várias missas em

simultâneo (SOUSA, 2011: 16). No dote de D. Beatriz, foram descritos dois cálices de prata dourada: o primeiro era lavrado no pé de "romano", o vaso "saía" de entre folhas de cardo, tendo letras em redor do vaso; o segundo tinha o vaso lavrado de "romano", com seis campainhas pendentes, como maçã tinha um castelo de "maçanaria", e o pé lavrado com pilares e imagens entre eles. Este último era acompanhado por uma patena (SOUSA, 1948: 36). Verifica-se nestes exemplos a utilização conjunta de duas linguagens, a do gótico e do "ao romano", como no primeiro cálice descrito com copa e falsa copa lavrada de folhas de cardo, elemento que simbolizava o arrependimento, e a Paixão de Cristo. Associado ao tardo-gótico, foi conjugado com o lavrado de "romano" na base do cálice. Também é fundamental destacar a inscrição descrita no primeiro cálice, por ser um elemento que era utilizado nas alfaias litúrgicas da época. Este objeto parece assemelhar-se ao cálice que Cristo segura na pintura da "Última Ceia", de Grão Vasco, datada de 1535-1540 (fig. 27). No segundo cálice, o lavrado "ao romano" conjugava-se com um castelo de "maçanaria" no nó, e uma base lavrada com pilares e imagens entre eles. Esta base era um motivo que se encontra representado na ourivesaria portuguesa da época com elementos arquitetónicos "ao romano", em diferentes exemplares, como um cálice do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, hoje no Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6083;O20). Sendo também representado em estruturas de baldaquino onde as figuras estavam no meio desses, como num exemplar que provém do mosteiro acima referido, e se encontra preservado no Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6082;O19). Relativamente ao nó em castelo de "maçanaria" é necessário ter em conta o significado do termo "maçanaria". Na nossa pesquisa, encontrámos referência a esta palavra no dicionário de Bluteau onde se associava "macenaria" a marcenaria (BLUTEAU, 1717: 233). E no Elucidário de Viterbo na entrada "machomuaria" que se referia a lavores de gosto mourisco (VITERBO, 1865: 72). Apesar destas definições pensa-se que a referência ao lavrado de "maçanaria", neste contexto, aludia ao trabalho do relevado. Segundo Ana Cristina Sousa, as designações de "macenaria" e "crasteria" referiam-se a motivos arquitetónicos (SOUSA, 2010: 111). Tendo em conta os exemplares em museus, os nós em castelo de "maçanaria" seguiam uma linguagem do tardo-gótico, criando uma microarquitectura, como num cálice do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra (fig. 28), hoje no Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6083;O20). Essa microarquitectura podia integrar figuras como num exemplar do Museu Nacional de Arte Antiga (nº inv. 815 Our), ou outro exemplar do Mosteiro de Santa Clara de Coimbra, hoje no Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6082;O19). Também podia integrar representações de motivos "ao romano" como num cálice do Museu de Évora (nº inv. ME 1485).

O segundo cálice listado tinha presente as campainhas, cuja utilização nestes objetos prolongou-se por todo o século XVI na área de influência cultural hispânica, pois se relacionava com a sobrevivência de um rito moçárabe. Tinham uma função simbólica, sendo que atraiam o olhar dos fiéis nas cerimónias, e protegiam através do caráter apotropaico do som, que afastava seres maléficos, aproximando-se da herança pagã (SOUSA, 2010: 399). O toque das campainhas recordava também a Ressurreição de Cristo, associando-se ao milagre eucarístico que se realizava no cálice (SOUSA, 2010: 399). O uso de campainhas regista-se em vários cálices da época, que se conservam hoje em museus nacionais.





Figura 27: Pormenor da Última Ceia de Grão Vasco, 1535-1540, Museu Nacional de Grão Vasco. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=207672 consultado em 20/11/2021.

Figura 28: Cálice, 1501– 1520, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=158430 consultado em 20/11/2021.

Juntamente com os cálices usavam-se galhetas, que no dote de D. Beatriz eram de prata branca, e tinham a função de gomis lavrados de "romano", com a boca de serpe, e na parte de baixo com rostos de homens (SOUSA, 1948: 37). No tesouro de Valverde, sobrevivem duas galhetas de prata, provenientes de Astorga, que apresentam soluções quinhentistas baseadas na gramática do gótico, como a utilização da serpe ou serpente no bocal, aproximando-se, assim, das galhetas do dote (SOUSA, 2014: 15, 16).

A copa era um termo que no século XVI era utilizado para designar vários objetos, como por exemplo, a píxide ou a custódia. A ausência de normas litúrgicas relativamente a estas peças explica as diferentes funções que estes objetos poderiam ter, como guardar relíquias, incenso ou os Óleos Santos (SOUSA, 2010: 438). A partir de meados do século XVI, as copas começaram a ter uma tipologia e função própria nas igrejas portuguesas, tendo autonomia relativamente às custódias e a outras alfaias litúrgicas (SOUSA, 2010: 439). Sendo utilizada para guardar a comunhão, para evitar de dar ao povo pela patena, consolidou-se nos anos sessenta. A copa correspondia morfologicamente à píxide, constituída por base, haste com nó e taça coberta com tampa rematada por cruz. A sua função era recolher e distribuir a Hóstia Consagrada pelos fiéis durante a comunhão, devendo também guardar as hóstias remanescentes para os enfermos,

sendo por sua vez guardada no sacrário (SOUSA, 2010: 440). Para as hóstias surgiu listada no dote uma boceta que tinha uma tampa de coroa com cordão, e verdugos, e como pinhão uma jarrinha romana (SOUSA, 1948: 37). Esta estrutura parece ser semelhante ao que mais tarde será uma píxide, e particularmente, a um exemplar (fig. 29) do Museu Nacional de Arte Antiga (nº inv. 940 Our).



Figura 29: Píxide, prata, século XV, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=268441 consultado a 25/08/2022.

O turíbulo tinha como função o ato de incensar, e seguia caraterísticas formais rígidas constituídas por três elementos, o braseiro ou caldeira, a chaminé ou opérculo, que era escalonado ou vazado, e as cadeias de suspensão e manípulo (SOUSA, 2011: 13). A sua origem era relacionada com o ato de queimar substâncias aromáticas, como o incenso, durante a liturgia. Era parte de cultos ancestrais, sendo utilizado para purificação, e como um ato propiciatório (SOUSA, 2010: 472). Na tradição cristã, estava associado às cerimónias fúnebres que honravam os mártires e as suas relíquias, sendo que o seu emprego litúrgico se realizou mais cedo a Oriente. O fumo era entendido como uma oração que se elevava ao Santíssimo, e que também purificava pessoas e objetos, afastando o mal (SOUSA, 2010: 472). O incenso era benzido, já que se incensava o altar, a cruz, as relíquias, as imagens, e o celebrante (SOUSA, 2010: 472). No dote de D. Beatriz, arrolou-se um turíbulo de prata branca lavrado de "maçanaria", com quatro cadeias (SOUSA, 1948: 37), cujo modelo podia ser semelhante ao turíbulo com uma microarquitectura tardo-gótica representado no desenho de Martin Schongauer, de 1480 – 1485 (fig. 30). No entanto, poderia integrar elementos "ao romano" como num turíbulo de prata da Sé de Coimbra (fig. 31), do século XVI, hoje no Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6104;O44).

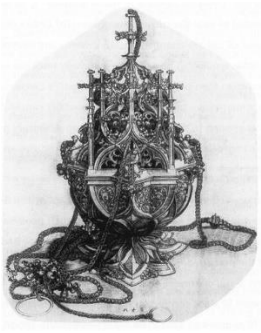




Figura 30: Desenho de turíbulo, Martin Schongauer, 1480 - 1485. Disponível em https://www.wikiart.org/pt/martin-schongauer/incensario-1485 consultado em 15/12/2021.

Figura 31: Turíbulo, século XVI, Museu Nacional Machado de Castro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=161136 consultado em 15/12/2021.

Também se utilizava o piveteiro na queima de substâncias aromáticas ou incenso, sendo colocado no altar. No dote, inventariaram-se: quatro em feição de torres com seis esteios, lavrados de "maçanaria", tendo uma cadeia por onde se penduravam por um cambo; um pequeno com tapadouro de rosa, com uma jarrinha romana (SOUSA, 1948: 34); e um de ouro chão com tapadoura (SOUSA, 1948: 52). Com a mesma função observámos também o perfumador que foi listado no dote como: uma peça em prata branca tendo feição de torre com quatro cubelos por pés; e outro em prata de feição de campainha, sextavado, com tapadoura e uma cadeia (SOUSA, 1948: 36, 38). Também se arrolou um jarrinho de polvilhos, em prata, com parafusos (SOUSA, 1948: 38).

As navetas eram recipientes em forma de pequenas embarcações, que serviam para conter incenso, e simbolizavam a Igreja como um navio tranquilo e estável que navegava no mar agitado das paixões (SOUSA, 2010: 491). Foram inventariados dois exemplares no dote de D. Beatriz, nomeadamente: um de prata dourada com a colher presa por uma cadeia, que tinha um elefante na popa, e na proa uma cabeça de serpe (SOUSA, 1948: 37); e um com o mastro e gávea toda em ouro (SOUSA, 1948: 54). O primeiro exemplar podia também corresponder a um *nef*, um objeto de mesa morfologicamente semelhante. Para além da possível associação do elefante e do dragão nessa naveta à África e à Ásia (ANDRADE, 1997: 44), a inclusão desses animais poderia relacionar-se com o seu significado simbólico, nomeadamente a oposição do elefante ao dragão, demonstrando a dicotomia entre o bem e o mal.

A caldeirinha era o recipiente destinado a conter a água benta, que equiparado ao Espírito Santo, convertia-se num instrumento de santificação que relembrava o batismo (SOUSA, 2010: 501). Estava presente em todos os atos litúrgicos e bênções rituais nas igrejas, procissões e nas visitas a casa dos fiéis (SOUSA, 2010: 501). Devido à sua função esta peça devia ser digna, bela, signo e símbolo da realidade celestial (SOUSA, 2010: 502). A partir do século XVI, a caldeirinha era acompanhada uniformemente do hissope, um braço esguio rematado por uma esfera

perfurada, que por vezes era acompanhada de um tufo de cerdas (SOUSA, 2010: 513). O nome hissope derivou do Salmo 51 (50), 9 onde se referiu a planta aromática do mesmo nome que era usada para fins medicinais (SOUSA, 2010: 513). No dote de D. Beatriz, descreveu-se a caldeira como lavrada no bojo de cinzel, em meias canas com quatro serpes pequenas de redor, e entre elas tinha dois escudos das quinas, de onde saiam duas asas. E o hissope era de feição de cordão enlevado e lavrado com um nó no meio, com jarrinhas romanas nos cabos, com doze rosinhas por onde saiam as sedas (SOUSA, 1948: 37).

Porta-pazes eram painéis sobretudo produzidos em madeira, prata, ou marfim, onde se representavam diferentes cenas religiosas associadas à vida de Cristo, de Maria ou dos Santos, tendo a função de dar a beijar aos fiéis na ocasião do "beijo-da-paz" (ALVES et al., 2011: 101). No dote de D. Beatriz, foram arrolados dois de prata dourada: um tinha no meio Nossa Senhora, com o filho ao colo, dois anjos que coroavam a Virgem, e outro anjo no pé esmaltado de branco, com as cinco chagas, e um escudo azul pela borda, que era lavrado de "maçanaria"; um com o nascimento de Cristo na parte inferior, e em cima Deus Pai e o Espírito Santo, e um escudo de armas reais com a asa atrás de duas cabeças de serpe (SOUSA, 1948: 36, 37). Estes temas eram representados em peças desta tipologia de origem portuguesa (fig. 32), e italiana (fig.33), da época moderna. Nas descrições destacou-se o uso dos esmaltes, do lavrado de "maçanaria" e do motivo das cabeças de serpe, utilizado em outras peças deste dote.





Figura 32: Porta-paz de Nossa Senhora do Espinheiro, 1520 – 1530, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246577 consultado em 20/11/2021.

Figura 33: Pietà com S. João e Deus Pai, 1510, Moderno (Galeazzo Mondella), Verona, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/196744 consultado em 20/11/2021.

2.1.2.5. Joalharia

As joias, como ornamento do corpo, foram fundamentais para perceber grande parte do dote de D. Beatriz, já que eram elementos essenciais da demonstração do estatuto social da princesa. A atração pela beleza dos materiais raros foi utilizada para embelezar o corpo. Para além do

valor estético dessas matérias, as joias também tinham um significado associado ao poder, pela conjugação do vestuário e joalharia (CARDOSO, 2010: 25).

Uma das principais funções da joalharia era atribuir uma simbologia de estatuto, por isso, as joias refletiam a estrutura social de cada período, destacando as figuras mais importantes, que estavam usualmente associadas ao poder político e religioso (CLARK, 1986: 7). No entanto, as joias eram mais que objetos que deviam impressionar os súbditos e os príncipes estrangeiros, eram também peças que perpetuavam as conexões entre as rainhas e os súbditos, consolidando a sua iconografia de poder, e simbolizando o que lhes dava o direito de governar (PÉREZ, 2015: 182).

As joias eram consideradas preciosas não só pela mestria que era necessária para criar a peça em si, mas pelos materiais que a constituíam, pois, pedras e metais preciosos eram tidos como símbolos de excelência (CLARK, 1986: 82). Esses materiais expressavam valores que a humanidade associava à sua identidade, e assim os objetos fabricados a partir deles simbolizavam sucesso, afeto, valor e bem-estar. Pois, as gemas tinham poderes mágicos e médicos para quem as usava ou consumia, podendo proteger contravenenos ou contra o mal (CLARK, 1986: 82).

Assim, o amuleto era o material com qual o objeto era feito, e o talismã era a forma do mesmo, que o convertia em mágico, a partir das propriedades protetoras da própria matéria, como num ramo de coral (PALOMERO, 1999: 521). O uso das pedras preciosas podia consistir em forma de pendente, colar, anel ou bracelete, que estavam em contacto com o corpo, e transferiam o seu poder para o humano. Mas também podiam ser feitas em pó e dissolvidas em água, óleo, ou leite para serem ingeridas e curarem doenças (SESSIN, 2014: 16). As gemas eram normalmente encastoadas em ouro ou prata, e eram oferecidas como prendas nupciais, devido às virtudes que representavam para a vida conjugal (SESSIN, 2014: 16). Eram definidas pela sua cor, forma, lustre, propósito e simbolismo, podendo ser utilizadas como amuletos, ou talismãs (SCHUMANN, 2013: 283). Essas crenças foram transmitidas ao longos dos séculos por autores como Aristóteles, Plínio o Velho, Dioscórides, Marbodo, S. Alberto Magno, e Konrad von Megenberg (SCHUMANN, 2013: 283). Por isso, provém de obras como a "Materia Medica" de Dioscórides, e do compêndio de História natural de Plínio o Velho, que listaram pedras preciosas e as suas aplicações relativamente à saúde, podendo ser reduzidas a pó, ou utilizadas como amuletos. Marbodo de Rennes escreveu também sobre os poderes destes materiais,

enfatizando temas moralistas (CLARK, 1986: 82). Com o Cristianismo, os efeitos curativos das gemas descritos na Antiguidade tiveram novos significados de forma a tentar apagar as influências do paganismo, e a levar a um modo de vida ética (SCHUMANN, 2013: 287). A abadessa Hildegard von Bingen escreveu o livro "Physica" que foi muito aceite, e era referido como medicina Hildegard, onde as gemas eram formadas através das combinações de ações de água e fogo, recebendo uma influência de Deus, que lhes dava a sua função (SCHUMANN, 2013: 287). Nas escrituras, existem referências a matérias físicas como o ouro, a prata, o bronze e as pedras preciosas que estavam presentes no reino terreno (KESSLER, 2011: 49). Por isso, os artistas criavam alegorias na utilização desses materiais, pois elevavam a peça elaborada ao mundo espiritual (KESSLER, 2011: 49). Um exemplo é a prata que devido à sua beleza e valor monetário era muito usada em objetos sacros, juntamente com o ouro (KESSLER, 2011: 52). A prata era utilizada como forma de comunicação com Deus através da representação da forma humana de Cristo, e da mediação com os anjos (KESSLER, 2011: 54).

2.1.2.5.1. Tipologias de joias

Foram diversas as joias inventariadas no dote de D. Beatriz, que adornavam o seu pescoço, as suas orelhas, a sua cinta, os seus pulsos, e os seus dedos, sendo peças que ajudavam no reforço da sua imagem de poder. Das joias utilizadas na cabeça destacavam-se as arrecadas ou brincos, das quais se listaram vários exemplares no seu dote: duas arrecadas com grãos de aljôfar em seis rodas torcidas; dez pendentes de ouro, esmaltados de "roxecre" (um tom de rosa) com um rubi cada um, e grãos de aljôfar por pendentes; noventa e três pendentes esmaltados de cores; dois cabos de fita de trançar de ouro esmaltado de cores, um deles com três pendentes, e outro sem pendente; vinte grãos de almíscar encastoados em ouro, quinze grandes cada um com a sua pérola pendente, e os cinco pequenos sem pérolas; uns pendentes que serviam em faixa, com quarenta e duas peças e quarenta e duas pérolas pendentes (SOUSA, 1948: 51-52), estas peças foram listadas na versão saboiana como um colar com pérolas. Nos brincos da princesa, destacou-se o uso dos grãos de aljôfar como pendentes, o que se reflete nas pinturas da época (fig. 34). Os brincos esmaltados foram aqui bastante representados, e atualmente, diferentes exemplos desta tipologia são conservados no Museu Nacional Machado de Castro. Interessantes eram os grãos de almíscar encastoados em ouro, alguns com pérolas por pendente, já que o almíscar, segundo Bluteau, se tratava de uma matéria leve, de cor vermelha escura, que derivava

do sangue coagulado na bexiga de um veado ou corço, e que tinha um cheiro muito ativo (BLUTEAU, 1712: 390).



Figura 34: Pormenor do retrato de D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal, Anthonis Mor, óleo, 1552-1553, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-catalina-de-austria-mujer-del-juan-iii-de/1c4821f2-d46b-4222-bc98-cfa57745b203?searchMeta=catalina consultado em 12/04/2021.

Os acessórios para o cabelo, no século XVI, ajudavam a embelezar e a completar o significado da indumentária das damas, tendo um papel fundamental na sua representação solene (MARTÍNEZ, 2014: 39). O penteado, as joias e as vestimentas luxuosas eram bastante importantes na construção da imagem das elites femininas, pois a beleza era símbolo de virtude, e de castidade (PÉREZ, 2015: 181). No dote de D. Beatriz, estavam listados um espertador de cabelos de ouro esmaltado, trinta e dois corchetes de ouro, e duzentos canudos de ouro metade lisos e a outra metade dos canudos esmaltados de preto e branco (SOUSA, 1948: 53). Os canudos poderiam servir para ondular o cabelo. Para além de acessórios para o cabelo também se arrolou um pente guarnecido de ouro esmaltado, com pérolas e rubis (SOUSA, 1948: 52). Os pentes em coleções de museus são em madeira ou marfim pintado ou esculpido, e os pentes representados em pintura não demonstram a riqueza do pente descrito no dote. Para o uso pessoal da duquesa também surgiu um espelho de ouro e âmbar, com taças de âmbar e almíscar (SOUSA, 1948: 54).

Os colares eram joias para o pescoço, e foram inventariados em grande número no dote da infanta, sendo sobretudo em ouro com pedras engastadas, também conjugavam pérolas e esmaltes. As peças descritas foram: um colar de ouro de dezassete peças grandes com umas rosas esmaltadas de cores, uns medronhos no meio, e no meio de cada uma, uma ponta de diamante de ouro. Tinha outras dezassete peças pequeninas com uns letreiros; um colar de pé de garganta em ouro, com cinco esmeraldas, cinco “balaseis”, e dez diamantes, entre cada pedra destas tinha duas pérolas pequenas, mais trinta e seis pérolas por pendentes, e uns granitos pela parte de cima esmaltados de preto; um colar de ouro, em forma de lemes esmaltados de “rozeque”, cercados de bem-me-queres cheios de pendentes com duas flores esmaltadas; um colar de pescoço em ouro, da Índia, de onze peças, com trinta e cinco rubis, e setenta e quatro pérolas miúdas. Tinha mais dezoito peças pendentes cheias de rubis, sendo a do meio maior, com pérolas e aljôfares pendentes; um colarinho de pescoço aberto, cheio de âmbar, tinha seis

peças, cinco rosas cheias de rubis miúdos, cada uma com seis rubis; um colarinho de pescoço, de cento e duas peças, com uma peça grande no meio, cheia de rubis grandes e pequenos, vinte cinco rubis, e pérolas e aljôfares pendentes; um colarinho de pescoço com um torçal pelas bordas esmaltado de preto, e sete rosas esmaltadas de verde, pardo com seis pérolas cada rosa, e um rubi no meio de cada uma; um colar de cascas de pinhas esmaltado, com seis rubis, seis diamantes e doze pérolas grossas. Tinha pela parte alta e baixa pérolas colocadas de três em três, bem como pendentes de ouro como cascas de pinhas, e alguns diamantes pequenos, outras pérolas ou rubis; um colar em feição de troços picados com umas folhas esmaltadas de verde e "roxeque," com um norte branco no meio, e da outra parte de branco e preto. Nas peças mais pequenas, quatro folhas, duas de branco, duas de "roxeque" com um bem-me-quer no meio esmaltado de preto com um medronho no meio; uma cadeia de feição de troços com umas folhas esmaltadas de branco, e "roxeque", e um norte no meio esmaltado de preto, e nas outras peças um malmequer de gris no meio, e umas folhas de verde; uma cadeia de ouro e pérolas, em cada peça duas pérolas com um pino de ouro; uma cadeia feição de alcatruzes esmaltada (SOUSA, 1948: 41-43). Estes colares eram similares aos exemplares que encontrámos na pintura contemporânea de princesas e santas (fig. 35). Particularmente, o colarinho de pescoço com uma peça grande no meio, cheia de rubis grandes e pequenos, e vinte cinco rubis, com pérolas e aljôfares pendentes assemelhava-se ao colar que D. Beatriz utilizava nos seus retratos (fig. 36). Para além destes colares também se listaram fios de pérolas enfiadas, que por vezes, eram também encastoadas em ouro (SOUSA, 1948: 54).

Na versão saboiana do dote, arrolou-se um colar de barba de elefante guarnecido de ouro com esmalte. A barba de elefante era uma matéria exótica, cujo simbolismo, segundo o bestiário de Aberdeeen, se relacionava com o queimar do cabelo e dos ossos de elefantes pequenos, para que o mal e o dragão não se aproximassem (ABERDEEN BESTIARY, 2022). O bestiário de Leyden afirmava que o queimar dos ossos e da pele dos elefantes na casa protegia de serpentes e répteis venenosos, e que quem tivesse esse material consigo era protegido do mal (DRUCE, 1919: 9). Estas crenças baseavam-se na simbologia do elefante associado à sabedoria, à glória e castidade de Adão e Eva no Paraíso, e à oposição do elefante ao dragão, associado ao Diabo (DRUCE, 1919: 9).



Figura 35: Pormenor do retrato de Isabel de Valois com um retrato de Filipe II, Anguissola, 1561-65, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/isabel-de-valois-sosteniendo-un-retrato-de-felipe/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165?searchid=fb33c5d8-4075-db37-2561-f18e01cccfc2 consultado em 12/04/2021.



Figura 36: Retrato de D. Beatriz, atribuído a Giuseppe Lavy, 1766-1775, *Palazzo Reale di Torino, Musei Reali Torino*. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/824153_Cornice consultado em 27/09/2021.

Os relicários derivavam do culto das relíquias, que se manifestou desde o início do Cristianismo, como uma prática de culto aos mortos através da preservação de partes do corpo, ou objetos que estiveram em contacto direto com o corpo do mártir ou santo. Assim, as relíquias eram consideradas tesouros, pois, lembravam a conduta do santo venerado, que tinha sido humano, e que estabelecia a comunicação espiritual com Deus (SOUSA, 2010: 673). Devido à sua importância eram guardadas em recipientes sumptuosos, realizados em materiais nobres, que deviam conservar e expor esses bens sagrados (SOUSA, 2010: 673). No dote de D. Beatriz, foram inventariados relicários, e outras peças como os rosários, nomeadamente: relicário esmaltado com o Crucifixo, bem como Nossa Senhora, Madalena, S. João, e S. Longuinhos ao pé da cruz, e no verso a Visitação do Nosso Senhor a Nossa Senhora depois da Ressurreição; relicário quadrado cheio de âmbar, tinha nos quatro cantos rosinhas em ouro; relicário de ouro, tinha num verso o Nascimento de Cristo e no outro Nossa Senhora (listado na versão saboiana como relicário *Agnus Dei* da Antiguidade); ramal de contas de ouro cheias de âmbar, esmaltadas, outras contas de filigrana sem esmalte, e uma grande em cima esmaltada sem âmbar feição de melão; ramal de contas de ouro esmaltadas; ramal de contas de âmbar com duas rosinhas de ouro cada uma, e carretos de vidro com umas listas de ouro torcidas pelo meio; ramal de contas de ouro feição de lanternas oitavadas esmaltadas dos Martírios da Paixão; ramal de contas em feição de lanternas abertas por quatro partes, e esmaltadas por extremos; dez contas de prata cobertas de ouro, uma cruz de ouro nelas com as cinco chagas, uma imagem tabuleta de ouro

anilado, que tinha a visitação do anjo, e um anel de prata; relicário de ouro esmaltado feição de retábulo, que tinha duas portas, e nelas a saudação de Nossa Senhora numa parte, e da outra São João de nácar (madrepérola); ramal de contas de filigrana cheias de âmbar, com uma maçã de âmbar guarnecida de ouro, rubis, grãos de aljôfar grosso, e pérola abaixo; uma pera de âmbar, comprida, guarnecida de ouro com cento e cinco rubis, e no pé uma safira (SOUSA, 1948: 46-47); um relicário de raiz de aljôfar dos três Reis Magos guarnecido de ouro esmaltado com uma chapa nas costas de obra romana (SOUSA, 1948: 54). Estas peças demonstravam um sentido religioso e de fé, do qual os relicários (fig. 37) eram uma tipologia fundamental, verificando-se a associação sobretudo ao culto de Nossa Senhora. Outra tipologia essencial era a dos rosários ou ramais de contas que surgem em pinturas do culto mariano (fig. 38). O ramal em âmbar conjugado com a filigrana, e os guarnecimentos com ouro e pedras preciosas, sugerem uma possível origem do Novo Mundo, devido às técnicas e às formas descritas. O culto cristológico também se verificava nas contas de prata e ouro onde se representavam imagens relativas aos Martírios da Paixão, e às chagas. Denotando-se também o culto aos Reis Magos num relicário e numa estampa que analisaremos a seguir.





Figura 37: Relicário cíngalo-português, século XVI – XVII, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=257685 consultado em 10/11/2020.

Figura 38: Pormenor da virgem e o menino com S. Bernardo, Joos van Cleeve, 1508 - 1510, *Musée du Louvre*. Disponível em https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010061801 consultado em 10/11/2020.

Também colocados ao peito eram os firmais, joias que no dote de D. Beatriz surgiram em formas como cruzes, e rosas, com engastes de pedras preciosas, e pérolas que pendiam, o que podemos observar também nos pendentes da época (fig. 39, 40). Os firmais inventariados foram: cruz de coral com quatro castões de ouro esmaltados com uma cruz de ouro ao longo da outra; cruz de ouro com cinco diamantes tabuletas, e o do meio era maior; cruz de diamantes com quatro rosas deles, e no meio uma cruz também de diamantes, quatro pérolas uma entre cada rosa, e outra pérola pendente; Jesus de ouro, com a face de diamantes, que fazem as letras, e da outra parte tinha a Nossa Senhora da Piedade esmaltada; esmeralda tabuleta grande encastoada em ouro com três pérolas por pendentes; firmal de ouro esmaltado de verde e branco, que tinha um balais muito grande, e dez pérolas; firmal feição de rosa, com um rubi espinela com três pérolas

grossas; joia com uma esmeralda barroca, e três ou quatro pérolas pendentes; joia com um balais grande, e uma volta de ouro esmaltado de branco, com umas letras escritas, e vinte e quatro pontas de ouro; firmal feição de rosa com um rubi grande e uma pérola de feição de pera por pendente; firmal feição de rosa, que tinha um balais tabuleta com uma pérola longa por pendente; rosa de ouro com seis diamantes, esmaltada de cores com pérola por pendente; rosa de diamantes, e pérola por pendente; camafeu com três pérolas guarnecido de ouro esmaltado de preto e azul, e tinha nas costas um São João com um barril (SOUSA, 1948: 45-46).





Figura 39: Pormenor de Retrato de Giovanna Tornabuoni, Domenico Ghirlandaio, 1489-1490, *Museo Thyssen-Bornemisza*. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-giovanna-tornabuoni/igFh0HgpLdzCXg?hl=pt-PT consultado em 12/04/2021.

Figura 40: Pendente de ouro, pérolas e granada, séculos XV/XVI, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível na página 21 em (D'OREY, 1995: 21).

A cruz de coral e a forma como foi encastoada em ouro esmaltado, com uma cruz de ouro ao longo do coral, relembra o relicário de coral da Rainha Santa Isabel, conservado no Museu Nacional Machado de Castro (nº inv. 6036;O7). No século XVI, o coral era um material muito utilizado em joias devido à sua simbologia. No entanto, as outras duas cruzes encastoadas com diamantes eram mais comuns na época, como se pode ver nas pinturas de aristocratas e figuras religiosas, bem como nas várias peças desta tipologia que sobreviveram até nós. O firmal em cruz com cinco diamantes tabuletas, com o maior no meio, assemelhava-se bastante ao firmal que vemos representado nos retratos de D. Beatriz (fig. 41), colocado no seu chapéu. Esse firmal era muito similar a um pendente em cruz grega (fig. 42) do *Musée du Louvre* (nº inv. OA 2960). A segunda cruz com diamantes encastoados, e pérolas pendentes aproximava-se da tipologia que vemos no firmal de Cristo na pintura "O Salvador", de Joos van Cleve, datada de 1530 (fig. 43). E apresentava semelhanças a um pendente em cruz do Livro de Joias da Duquesa Anna da Baviera, de Hans Mielich, pois os diamantes eram engastados em rosas de ouro, e tinham pérolas pendentes. A forma como os diamantes no centro eram colocados em cruz seguia a lógica de um pendente desenhado do "Albúm de Dürer", de 1637, onde as pedras preciosas foram encastoadas em cruz (fig. 44). O firmal em forma de Jesus era invulgar, já que não conseguimos encontrar nenhuma correspondência em pinturas ou peças em museus. A própria figura tinha a face com diamantes em forma de letras, sendo esmaltado com a Nossa Senhora da Piedade no verso. Encontrámos apenas um pendente do menino Jesus esmaltado, e

encastoado com pedras preciosas, datado da segunda metade do século XVI, hoje no *Musée du Louvre* (nº inv. OA 5606). Os firmais com esmeraldas barrocas e pérolas pendentes eram uma tipologia muito comum na pintura italiana do século XVI. Estando também presentes alguns exemplos na pintura portuguesa, como no "Casamento de Santo Aleixo" de Garcia Fernandes. Os firmais com pedras engastadas em rosas de ouro eram tipologias também muito comuns em pinturas da aristocracia portuguesa e espanhola, já que a rosa tinha uma simbologia associada a Maria, e às rosas de ouro que eram oferecidas pelos papas. Uma tipologia importante era também o camafeu, muito representado em pintura, e com várias peças conservadas em museus. O exemplar do dote de D. Beatriz era esmaltado, com três pérolas, e com São João com um barril no verso.





Figura 41: Pormenor do retrato de Beatriz de Portugal, autor desconhecido, século XVII, Coleção privada. Disponível em https://www.alamy.com/beatrice-of-portugal-1504-1538-duchess-of-savoy-museum-private-collection-author-anonymous-image344147458.html consultado em 27/09/2021.





Figura 42: Cruz grega, 1500 - 1600, Espanha, *Musée du Louvre*. Disponível em https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010098303 consultado em 12/04/2021.

Figura 43: Pormenor do Salvador, Joos van Cleve, óleo, 1530, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador/4ae851b5-fb6c-40f1-b725-dc1021b5d950?searchid=4acb94e1-8697-c8f7-9466-a687951221c3 consultado em 12/04/2021.

Figura 44: Desenho de pendente guardado no "álbum" de Dürer de 1637, *The British Museum*. Disponível em https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_SL-5218-64 consultado em 02/08/2021.

No dote também se listou uma estampa, uma espécie de medalhão que servia de adorno em gorros e barretes (D'OREY, 1995: 17). Esta estampa era em ouro esmaltado com a representação dos três Reis Magos com um cerco de letras e quatro rosinhas (SOUSA, 1948: 49). Também se mencionaram três tabuletas de ouro com duas letras, e a outra com Nossa Senhora e diferentes imagens (SOUSA, 1948: 53). Outros pendentes arrolados eram um pequeno cadeado de ouro esmaltado, com lagartixas pequenas, e um jacinto encastoado em ouro com nove grãos de aljôfar no redor (SOUSA, 1948: 54). Destacam-se também duas peças que se integravam na tipologia dos pendentes flamengos, nomeadamente: um meio homem de pérola encastoado em ouro, que tinha na cabeça um elmo, e umas penas de ouro, uma espada detrás, e um escudo na parte esquerda com um diamante de ponta no meio dele, tudo esmaltado de cores, com

dezassete grãos por pendentes; um cachorrinho de raiz de aljôfar com um colarinho de ouro pelo pescoço, e pela barriga uma cintinha de ouro com uma argolinha, que a ata (SOUSA, 1948: 53, 54). A peça do meio homem de pérola poderia tratar-se de uma representação de Marte devido à sua caraterização com elmo de penas, escudo e espada. Podendo-se relacionar com o pendente flamengo de Marte, do *Hermitage Museum* (nº inv. Э-4788), tal como Nuno Vassallo e Silva apresenta na sua tese de doutoramento (VASSALLO E SILVA, 2005: 292). No entanto, esta descrição de um meio homem de pérola com elmo, espada e escudo também se assemelhava a um pendente (fig. 45) que representa um hipocampo, erroneamente classificado como tritão no catálogo do *Tesoro dei Granduchi*, do Palazzo Pitti (nº inv. Gemme 1921, n. 2495). Num retrato de Felipe Manuel de Saboia como criança do *Museo Nacional del Prado* (nº inv. P001980), vemos um pendente de tritão, em conjunto com uma medalha e um ramo de coral (fig. 46). Esse podia tratar-se do pendente de D. Beatriz que foi passado na família, ou de outro objeto, já que não segue as caraterísticas do que foi descrito no dote. O pendente de cachorrinho listado no dote poderia ser similar à peça de ouro esmaltado, com uma figura de cachorro, que encontramos no *V&A* (nº inv. 336-1870).





Figura 45: Pendente de tritão, 1580 – 1590, ourives flamengo, *Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/pendente-tritone consultado em 15/12/2021.

Figura 46: Pormenor do retrato de Felipe Manuel de Saboia, século XVI, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/felipe-manuel-de-saboya/b92ea050-6155-4b21-8194-16e0da1a49d9?searchid=0844ea38-663f-d03b-31fd-6969566e8fae consultado em 15/12/2021.

Para o embelezamento do pescoço eram também utilizadas as gorjeiras, sendo as seguintes descritas no dote: uma gorjeira branca com dez "gayas" de "cadanetas", e onze de aljôfar grosso, e pelo cabeção duas carreiras de aljôfar; gorjeira de rede de ouro com continhas azuis, cercada de fita laranjada, cheia de grãos de aljôfar barrocos em doze carreiras, e alguns pendentes; gorjeira de cão com doze "gayas" de ouro de martelo, uma peça de molhos, umas rosinhas ao redor do cabeção, e uma tira das ditas "gayas"; gorjeira de cão com aljôfar e avanos de ouro de chaparia (SOUSA, 1948: 55). Segundo Bluteau, a gorjeira era uma antiga peça do traje que adornava o pescoço, também podia ser associada ao gorjal, a parte da armadura que protegia a garganta (BLUTEAU, 1713: 358). Tradicionalmente uma gorjeira ou gola de canudos era pensada como um pedaço de renda ou pano utilizado no pescoço, dado pela sucessão de canudos circulares (OLIVEIRA, 1993: 101). No entanto, nas descrições da versão portuguesa do dote não

encontrámos menção a um tecido particular, apenas se mencionou uma gorjeira branca, e outra gorjeira com uma fita laranjada. Na versão saboiana, mencionou-se a utilização de pano de Holanda na gorjeira de cão. Verifica-se uma concentração nos motivos em ouro e nas carreiras de grãos de aljôfar, que se enquadram na joalharia desta época. Denota-se também a utilização das "gayas" que segundo Bluteau, eram rodopios (BLUTEAU, 1713: 304), e das "gayas" de "cadanetas", que de acordo com Bluteau, seriam rodopios no ponto a agulha em modo de cadeias, usualmente realizado na roupa branca (BLUTEAU, 1712: 257). Deve-se salientar a função destas gorjeiras, já que duas seriam para D. Beatriz, assemelhando-se a primeira arrolada à gorjeira usada pela duquesa no seu retrato da *Galleria Nazionale di Parma* (fig. 47). As outras duas gorjeiras eram para cão, o que demonstrava uma preocupação com adornar um animal de estimação, símbolo da fidelidade. Esta prática de adornar os cães está documentada no "Retrato de Eleonora Gonzaga", de Tiziano, datado de 1537, hoje conservado na *Gallerie degli Uffizi* (nº inv. 1890 919). Nessa pintura, vemos nas mãos da retratada um cão com uma coleira em ouro, com um rubi barroco, e pérolas grandes (fig. 48). Apesar de neste retrato, a própria face do cão estar coberta pela peça em ouro, as gorjeiras para cão descritas no dote de D. Beatriz pareciam destinar-se apenas ao pescoço.



Figura 47: Retrato de Beatriz de Portugal, século XVI, *Galleria Nazionale di Parma*. Disponível em https://gw.geneanet.org/peter781?lang=en&n=de+portugal&oc=0&p=maria+beatriz consultado em 27/09/2021.



Figura 48: Pormenor do retrato de Eleonora Gonzaga, Tiziano Vecellio, óleo, 1537, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-eleonora-gonzaga-duchessa-di-urbino consultado em 12/04/2021.

Outras peças muito inventariadas eram os braceletes, utilizados para embelezar os pulsos. Apesar da sua abundância no dote de D. Beatriz tivemos dificuldade em encontrar correspondências em pinturas, e em objetos que sobreviveram até nós. As peças listadas eram: um bracelete de duas salamandras de ouro com diamantes, e rubis de ponta e um tabuleta; seis braceletes pequenos esmaltados em partes de "roxeque" e branco; dois braceletes esmaltados de branco, "roxeque" e verde com dois cordõezinhos pela borda (listados na versão saboiana como braceletes de âmbar); dois braceletes esmaltados de "roxeque" e branco com rosinhas com uns cordões enlevados pelas bordas; doze manilhas torcidas; dois braceletes da Índia com

rubis, um grande no meio; dois braceletes grandes da Índia, com rubis, esmeraldas e diamantes; dois braceletes com rubis, um maior no meio, e também diamantes; seis braceletes com uns torçais pelas bordas; seis braceletes esmaltados de branco e preto; quatro braceletes de prata e ouro esmaltados de cores; um bracelete grande da Índia, com rubis, com um grande no meio, bem como diamantes e "balaseis"; bracelete grande da Índia, com rubis barrocos, diamantes pequenos, e dois olhos de gato, abertura de um pino de ouro; dois braceletes da Índia, com rubis; um bracelete que se chama de porta-paz, com sete rosas de rubis, e outras duas rosas esmaltadas de branco cada uma com seu rubi, nove diamantes, e vinte pérolas (segundo a versão saboiana do dote esse bracelete foi perdido em Nice); dois braceletes pequenos da Índia, com rubis barrocos e grãos de aljôfar ao redor; duas manilhas de bufaro guarnecidas com quatro castões e oito rosas esmaltadas com um abrolho em cima; quatro manilhas esmaltadas e cheias de âmbar, com seis pinos com que se fechavam; seis manilhas de porcelana encastoadas em ouro esmaltado, caindo também peças de porcelana; nove manilhas de pérolas encastoadas em ouro (SOUSA, 1948: 43-45), na versão saboiana do dote apenas se listaram oito destas peças. À semelhança dos colares e outros objetos de adorno do corpo, os braceletes eram em ouro ou prata, encastoados de diferentes pedras preciosas, e pérolas, sendo também muito comum a utilização do esmalte (fig. 49, 50). Denota-se aqui também o uso de materiais invulgares como a porcelana, ou o bufaro, palavra antiga para búfalo. Assim, as manilhas seriam de corno de búfalo, já que no dicionário de Bluteau reformado por Morais Silva, se refere que se faziam anéis com os cornos do animal (SILVA, 1789: 227), podendo-se interpretar anéis no sentido de aros aos quais se dava forma. Registou-se a entrada de diversos tipos de joias de bufaro em Sevilha, vindas do Novo Mundo em 1586 (ECHEVERRÍA, 2000: 109), o que indica que o bracelete de D. Beatriz se trataria de uma novidade, no início do século XVI.





Figura 49: Pormenor de Salomé com a cabeça de São João Baptista, 1507 – 9, Andrea Solario, Milão, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437699 consultado em 12/04/2021.

Figura 50: Pormenor de Susana e os Velhos, 1555- 1556, Tintoretto, *Kunsthistorisches Museum*. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/susanna-and-the-elders-jacopo-robusti-called-tintoretto/oQElxVov8NZf2g consultado em 12/04/2021.

As cintas de cingir eram utilizadas em conjunto com o vestuário, e tinham uma grande expressão no dote de D. Beatriz, sendo arroladas as seguintes: cinta em peças largas quadradas e travadas com pernos de ouro, guarnecida com rubis, esmeraldas, safiras, diamantes, grãos de aljôfar e pérolas; cinta de lemes, e maçarocas de ouro, esmaltada, com uma ataca de duas pontas, e em cima uma coroa em ouro; cinta de rosas de ouro, com balais, pérolas em cada uma postas em cruz, e mais pérolas postas por nós, em que se travavam as ditas rosas, e na biqueira, um balais com uma pérola pendente; cinta de verdugos de ouro esmaltado, que tinha no cabo dois lemes; cinta de ouro tirado de fora de veludo preto, umas letras de ouro esmaltadas de preto, e umas rosas no meio esmaltadas de branco; cinta de travessanhos esmaltados de branco e verde, com rubis, grãos de aljôfar, esmeralda, e três pérolas pendentes; cinta que foi da infanta Dona Isabel (de veludo preto com travessanhos, na versão saboiana); cinta esmaltada com quatro rosas travessas, posta em tecido preto de pelo; cordão de nós esmaltados de branco, vinte e sete canudos torcidos esmaltados de preto, duas maçãs esmaltadas, e por pendentes nelas muitas continhas e peras; cabos de cingidouro de ouro e prata esmaltados de cores, um deles tinha uma rosa no meio, sete pendentes, e o outro seis pendentes; vivos de farpa de ouro, com rosas e medronhos esmaltados, e vinte e oito guarnições de ouro onde estavam colocados uns grãos de almíscar por pendentes com umas cadeias (SOUSA, 1948: 49-50), listado na versão saboiana como um colar de ouro com âmbar. Nas cintas de cingir, verificava-se a utilização das mesmas formas como as rosas, e os lemes, e das mesmas gemas que nas outras joias de D. Beatriz, com a exceção dos grãos de almíscar, que apenas surgiram nos brincos e numa cinta. E tal como noutras peças, como os colares, as pérolas e os grãos de aljôfar eram utilizados como pendentes, que se ligavam à joia. As tipologias de cinta descritas no dote eram também representadas na pintura portuguesa e internacional da época (fig. 51), e no Livro de Joias da Duquesa Anna da Baviera (fig. 52).





Figura 51: Pormenor do retrato de D. Beatriz, 1600 - 1649, *Castello di Racconigi*. Disponível em https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218177 consultado em 12/04/2021.
Figura 52: Livro de Joias da Duquesa Anna da Baviera, Hans Mielich, 1552, *Bayerische Staatsbibliothek*. Disponível em https://archive.org/details/LivroDasJoiasDaDuquesaAnnaDaBaviera consultado a 28/10/2021.

Para o adorno das mãos eram utilizados os anéis, que no dote de D. Beatriz, eram de ouro e guarnecidos por diversas pedras preciosas, ou esmaltes, nomeadamente: um com rubi chão

barroco; um com rubi tabuleta; um com diamante de ponta “jaquelada”; um com esmeralda de tumba grande; um com esmeralda tabuleta; um com rubi barroco; três deles eram esmaltados; dois deles chãos, cada um com um diamante de ponta “jaquelado”; um com diamante feição de moimento; um com esmeralda lavrado ao redor da pedra; dois com dois rubis barrocos; um com diamante de grande “naife” de ponta; um com diamante “jaquelado”, e dois rubis (SOUSA, 1948: 51). Estas tipologias de anéis eram comuns na época, já que se encontravam nos retratos de aristocratas (fig. 53), e em peças que chegaram até nós (fig. 54), onde as pedras de diferentes talhes, foram engastadas em anéis de ouro, por vezes esmaltados.





Figura 53: Pormenor da pintura Maria Manuela de Portugal, anónimo, óleo, século XVI, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-manuela-de-portugal/21b880c2-b6ea-46e5-ae23-ce68982e71b5?searchid=74d23a29-05da-5bcf-e042-f852a00dcdc4 consultado em 12/04/2021.

Figura 54: Anel de ouro com diamante lapidado, 1550, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=258993 consultado em 10/11/2020.

As pontas eram peças inventariadas no dote sobre as quais não encontrámos referência nem em Bluteau, nem no Elucidário de Viterbo, mas pensámos que segundo as descrições e as pinturas da época, se tratavam de joias que seriam utilizadas em conjunto com o vestuário. Pontas eram muito utilizadas nos vestidos renascentistas para criar uma cintura dupla, ou para ligar uma manga separável ao gibão ou corpete (COSGRAVE, 2000:124). As pontas eram em ouro, talhadas de diferentes formas, como o quadrado ou a rosa, e eram esmaltadas ou guarnecidas com pérolas (SOUSA, 1948: 48, 49). Para além destas peças também se arrolaram botões em ouro esmaltados de cores (SOUSA, 1948: 49), que eram similares aos representados nos retratos de D. Beatriz (fig. 55).



Figura 55: Pormenor de retrato de Beatriz de Portugal, 1600 - 1649, *Castello di Racconigi*. Disponível em https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218177 consultado em 12/04/2021.

Nas joias de D. Beatriz denotava-se a presença de gemas que se repetiam, sendo essas: o rubi, o diamante, a esmeralda, a safira, o âmbar, as pérolas e aljôfares. O rubi tinha uma cor vermelha transparente, cuja intensidade variava de acordo com a sua procedência, sendo importado do Extremo Oriente (SOUSA, 2010: 648). O rubi era um talismã popular ligado à nobreza e aos líderes da igreja, devido à sua associação à realeza de Israel no livro de Êxodos, sendo a pedra mais valiosa na época (SESSIN, 2014: 27). Acreditava-se que brilhava no escuro, e que podia ser visto através da roupa. Por causa da sua cor era associado ao planeta Marte, e ao deus com o mesmo nome. Bem como à paixão, devendo ter um efeito positivo em acalmar a raiva. Também afastava maus pensamentos e controlava a luxúria, sendo utilizado nos pescoços de raparigas jovens, de forma a preservar a sua inocência (SESSIN, 2014: 28). Devido a ser vermelho pensava-se que tratava hemorragias e inflamações (SESSIN, 2014: 29).

Na Idade Média, o diamante era considerado menos belo que outras gemas mais coloridas, mas com o desenvolvimento das técnicas de corte e polimento das gemas, e a popularidade das gravações, o diamante começou a ser mais apreciado (SESSIN, 2014: 16). Apesar disso, segundo Cellini, o diamante era considerado menos belo e menos valioso que as esmeraldas ou os rubis. Acreditava-se que o diamante podia ser utilizado contra o poder do diabo, e como era invencível, protegia contra qualquer perigo, incluindo a praga (SESSIN, 2014: 19). Era considerado um dos símbolos dos mistérios da Encarnação, já que se pensava que só se conseguia encontrar a gema durante a noite. Os italianos também lhe conferiam o sentido de amante de Deus, devido ao significado escondido na palavra diamante que podia ser interpretado como *amante di Dio* (SESSIN, 2014: 20). Pela sua força e beleza o diamante era também um símbolo de fidelidade conjugal, e castidade, por isso, era utilizado para preservar a harmonia entre casais, sendo um presente de casamento comum (SESSIN, 2014: 21).

Acreditava-se que a esmeralda trazia bons resultados a transações de negócios, e pensava-se que melhorava a eloquência, tratando também os problemas dos olhos e a epilepsia (SESSIN, 2014: 23). Era associada às qualidades da honestidade, da perspicácia, da dignidade e da discrição, devendo fortalecer a memória e o intelecto (SESSIN, 2014: 24). Sendo um símbolo da Glória Divina ajudava quem o tivesse a afastar o mau olhado e a resistir à tentação. Era a gema do amor, símbolo de Vénus, trazia a fertilidade, castidade e fidelidade, e partia-se quando a esposa era infiel (SESSIN, 2014: 14). Tinha também o poder de ajudar as mulheres durante o parto, através de dois amuletos, um pendente no abdómen, e outro no braço esquerdo, de forma a prevenir o aborto. O segundo amuleto devia ser movido para a perna da mulher após o

parto (SESSIN, 2014: 25). Tal como o diamante era também utilizado contra o veneno, e como medicação que curava as picadas de insetos ou cobras (SESSIN, 2014: 25).

A safira era uma pedra muito apreciada por reis, e utilizada como amuleto, já que podia detetar veneno, tratar doenças dos olhos, e ajudar quem a usava a chegar aos céus, pois promovia a castidade e as virtudes (SESSIN, 2014: 30). Esta promoção das virtudes nos homens e mulheres dava-se através do afastamento da luxúria, fazendo-os castos e púdicos, ao mesmo tempo que lhes fortalecia o corpo (LEONARDI, 1565: 122). Por ser uma pedra azul tinha uma ligação ao céu, e como tal atraía o favor dos espíritos da luz e sabedoria. Tendo também um significado bíblico já que os Dez Mandamentos foram escritos em tábuas de safira. A utilização da safira e do rubi em conjunto em anéis de casamento era muito simbólica, pois a safira simbolizava a alma, e o rubi representava o corpo e o coração, significando a completa entrega de corpo e alma ao amado (SESSIN, 2014: 31).

O coral era muito utilizado como amuleto, no contexto sacro, e secular, em rosários, colares e joias, assim como, na sua forma original pelos seus valores apotropaicos e profiláticos. A sua forma lembrava as ramificações de vasos sanguíneos, e era associada ao sangue de Cristo derramado na cruz (RAGGAZI, 2016: 35). Os ramos de coral eram também associados ao mito de Medusa, já que Ovídio conta que a seguir a Perseu derrotar a Górgona, colocou a cabeça sobre folhas e algas marinhas, e os ramos das plantas absorveram o poder de Medusa e endureceram, criando os corais, que eram flexíveis na água, mas que endureciam e ficavam vermelhos em contacto com o ar (RAGGAZI, 2016: 37). Segundo os lapidários medievais, o coral não podia ser intervencionado, senão perdia os seus poderes, apesar disso era comum a sua utilização em colares de contas (SOUSA, 2010: 646). Era fundamental estarem presentes peças com coral, no dote de D. Beatriz, já que era um amuleto muito importante para as mulheres, pois induzia a fertilidade (LEONARDI, 1565: 76). Os ramos de coral eram muito utilizados como pingentes colocados nos pescoços de recém-nascidos. E serviam como medicação para problemas relacionados com o sangue, e contra o mau-olhado (RAGGAZI, 2016: 38). Outro amuleto de importância para as mulheres era o âmbar, associado a doenças femininas, pois, facilitava o parto, curava o inchaço dos peitos, e provocava a menstruação (SOUSA, 2010: 642).

Os aljôfares ou pérolas vinham das Índias e tinham poderes curativos para as doenças cardíacas e a peste, sendo que quando comidas com leite ajudavam a curar as feridas mortais (SOUSA, 2010: 643). Gemas como as granadas, topázios e jacintos vinham em abundância do Ceilão, e

eram consideradas de pouco valor, mas eram muito utilizadas na ourivesaria em Portugal (VASSALLO E SILVA, 2005: 245). O jacinto era importado do Extremo Oriente, e concedia alegria, protegia contra os raios, veneno e a loucura, defendia os viajantes da peste, feridas e lesões, e assegurava boa hospedagem nos seus destinos (SOUSA, 2010: 502). Também simbolizava a Ascensão de Cristo e de Maria. Outra pedra preciosa a que se recorria bastante nas joias de D. Beatriz eram os balais, pedra similar ao rubi, tendo o seu nome associado ao luzir e ao resplandecer (SILVA, 1789: 185).

A lapidação das gemas no Ocidente teve um grande desenvolvimento na época moderna, sendo que até ao século XIV, as gemas eram engastadas em bruto, ou em octaedro (CARVALHO, 2011: 153). Destacava-se o corte do diamante que era uma pirâmide triangular, denominado de "ponta", e no século XVI, diamantes "naifes", designação associada ao polimento dos lados da pirâmide. O talhe em ponta teve um grande impacto nas artes decorativas, como a prataria e a azulejaria, bem como na arquitetura em Portugal (CARVALHO, 2011: 154). A partir do talhe de ponta octaédrico criou-se o talhe de mesa ou talhe távola ou tabla, que tinha 10 facetas, conseguido através do polimento de uma faceta quadrada grande, considerada a mesa, que estava em cima do octaedro (CARVALHO, 2011: 155). No século XVI, também era muito utilizado o talhe rosa, em pedras grandes e pequenas, incorporadas nas peças. A lapidação era em doma, com facetas triangulares na superfície superior. Havia diferentes variações, mas a mais utilizada em Portugal era a de 24 facetas triangulares arranjadas em roseta, onde o padrão se repetia seis vezes num círculo (CARVALHO, 2011: 157). Os contornos mais comuns eram os redondos devido às técnicas utilizadas para o desbaste e polimento (CARVALHO, 2011: 157).

2.1.2.5.2. Joias da Índia

Lisboa beneficiava dos produtos que vinham do Oriente, destacando-se o comércio entre Goa e Lisboa, através do qual as embarcações traziam riquezas como ouro, prata, pérolas, aljôfares, safiras, ametistas, turquesas, rubis, diamantes e esmeraldas (VASSALLO E SILVA, 2002: 27). Bem como tecidos, sedas, carpetes, porcelanas, mobiliário, não esquecendo as especiarias e medicinas. Este comércio começou sobretudo a partir do segundo quartel do século XVI a ser o principal mercado europeu de joias e pedras preciosas, suplantando o mercado veneziano, que se tornou cliente em Lisboa (VASSALLO E SILVA, 2005: 277). Também se forneciam diamantes em bruto para o mercado de Antuérpia (VASSALLO E SILVA, 2005: 281).

Para além das gemas, levavam-se para Lisboa joias realizadas por artesãos locais. Uma aguarela do século XVI apresentava uma oficina de ourives em Goa, uma iconografia rara parte do "*Codex Casanatense"* (1540-1550), que permite ver o processo de criação das joias (VASSALLO E SILVA, 2002: 32). Pensa-se que grande parte das peças de ourivesaria e joalharia que vinham da Índia, sobretudo as associadas aos tesouros da época manuelina, tivessem sido realizadas por artistas locais, apesar de artistas europeus terem ido para a Índia (DIAS, 2008: 302). O rei enviou obras de prataria, para os potentados orientais, o que significa que os ourives que trabalhavam para os reis indianos tinham acesso a esses objetos (DIAS, 2008: 303, 304). Os ourives e joalheiros indianos também entraram em contacto com obras portuguesas em Lisboa, pois um veio a Lisboa para se inteirar da estética e técnicas europeias (DIAS, 2008: 305). Assim, a ourivesaria indo-portuguesa conjugava as formas e funções europeias e cristãs, e as técnicas tradicionais hindus ou mongóis (DIAS, 2008: 322). A ourivesaria indiana tinha um preço concorrencial relativamente ao mercado europeu, com a mesma qualidade. As oficinas locais realizavam as tipologias e motivos decorativos pedidos pelos portugueses, pois tinham acesso a gravuras e objetos europeus, e existia um contacto direto dos ourives indianos com os ourives europeus (VASSALLO E SILVA, 2005: 59, 85, 87). Na corte de D. Manuel I, estava Rauluchantim, o primeiro ourives goês ao serviço do rei em Lisboa, que desenvolveu o gosto por joias policromadas e com grandes gemas engastadas, já que na joalharia renascentista viu-se uma crescente aplicação de pedraria (VASSALLO E SILVA, 2005: 88). O artista esteve em contacto com os ourives da corte Diogo Rodrigues, Vicente Fernandes e o Mestre João, cujas obras eram executadas segundo o gosto clássico (VASSALLO E SILVA, 2005: 59, 85, 89).

Os objetos preciosos exóticos traziam prestígio à corte de D. Manuel I, pois, mesmo que os materiais fossem menos preciosos, eram valiosos pois tinham vindo da Índia (VASSALLO E SILVA, 2002: 28). Vasco da Gama, e figuras como o rajá de Cochim enviaram ao rei peças e gemas provenientes da Índia (DIAS, 2008: 311). Essas eram apreciadas pela raridade desses objetos na natureza, e pelo fascínio do novo na Europa (VASSALLO E SILVA, 2002: 28). Os bens exóticos eram presenteados por D. Manuel I à nobreza portuguesa, e a outras figuras, através de embaixadas, como na embaixada ao Papa Leão X, de 1514. Eram também comprados por mercadores ligados a outros países, fazendo com que o gosto por estes objetos crescesse pela Europa (VASSALLO E SILVA, 2002: 28).

Segundo Nuno Vassallo e Silva, as joias do dote de D. Beatriz foram uma das mais notáveis manifestações de riqueza de D. Manuel I perante as cortes europeias, das quais se destacavam

um colar, dez braceletes e um cinto vindos da Índia (VASSALLO E SILVA, 2005: 71). O dote de D. Isabel, irmã de D. Beatriz, também continha várias joias da Índia adornadas de pedras preciosas (CANTERA, 2013: 112). Nos braceletes de D. Beatriz, as referências aos olhos de rubi e pinos de ouro seguiam as caraterísticas da tipologia com cabeça de "makara", e o fecho em forma de semente de "rudrasha" (VASSALLO E SILVA, 2005: 72). Exóticas eram também as duas manilhas de búfalo guarnecidas de ouro, e as seis manilhas de porcelana encastoadas de ouro esmaltado (VASSALLO E SILVA, 2005: 73). O autor afirma que a maçã de âmbar guarnecida de ouro, rubis e aljôfar, e a pera de âmbar guarnecida de ouro, rubis e safira poderiam ter sido realizadas no Oriente, ou mesmo na Índia (VASSALLO E SILVA, 2005: 71). As pérolas inventariadas no dote também podiam ter vindo da Índia, contendo colares, e pérolas enfiadas (VASSALLO E SILVA, 2005: 73).

É importante referir, que segundo Vassallo e Silva, em nenhuma das descrições das joias indianas foi referenciado o uso de esmaltes, o que pode sugerir que a técnica do esmalte pode ter sido introduzida na Índia pelos portugueses (VASSALLO E SILVA, 2005: 73). Algumas especialidades orientais eram as cadeias entrançadas, joalharia com elementos seriados, como a chaparia, ou aplicação de várias chapas de metais preciosos sobre os vestidos, e os colares de ombros formados por peças similares, que eram por vezes rematados por pendentes ricos (MIRA, 2012: 18). Seguindo os modelos indianos usavam-se finas tiras de frente nas cabeças, braceletes rígidas, joias pendentes e ramais para o cabelo, e cabeça.

Na ourivesaria goesa, recorria-se também à técnica da filigrana, que utilizava o fio de ouro torcido na criação de um desenho, baseado em espirais (PEIXOTO, 2011: 31). A técnica da filigrana de fio tirado era utilizada para adornar objetos de luxo profanos ou sagrados, para as elites. Na Europa, a filigrana de técnica de aplicação como ornato era empregue em conjunto com pedras preciosas, esmaltes e decoração gravada criando uma simbiose artística (CARDOSO, 1998: 15).

2.1.2.6. Guarnições

O cavalo era um animal associado ao prestígio, já que era fundamental para o combate, caça, transporte, e no campo (AREZES, 2015: 63, 64). Para além das suas funções, era também muito importante do ponto de vista simbólico, pois os cavalos participavam em cenários lúdicos como

jogos, e encenações de aparato. A posse de equídeos revelava um estatuto económico e social elevado, o que contribuiu para a criação de uma imagem de poder (AREZES, 2015: 64).

A guarnição ou armadura de cavalos era mais rara que a armadura para humanos, devido aos seus altos custos. Era utilizada pela mais alta nobreza, e os cavaleiros mais ricos em contexto de batalha, caça, torneios e em desfiles (PYHRR; LAROCCA; BREIDING, 2005: 7). Podiam ser em metal ou couro, matéria muito utilizada a partir da segunda metade do século XV. Eram decoradas através de técnicas como a água-forte, em relevo ou gravado nas armaduras em metal. Os desenhos seguiam o gosto da época, e normalmente acompanhavam a armadura do homem com motivos como grotescos, pergaminhos, armas e troféus (PYHRR; LAROCCA; BREIDING, 2005: 6, 7). As armaduras relevadas implicavam um tempo de manufatura maior devido à técnica decorativa. Por isso, era mais utilizada para armadura de desfile, sobretudo na Itália, e menos na Alemanha, Flandres e França (PYHRR; LAROCCA; BREIDING, 2005: 7). Também se utilizavam cobertas têxteis com cores heráldicas, ou brasões, que estavam por cima da armadura com funções decorativas (PYHRR; LAROCCA; BREIDING, 2005: 9).

No dote de D. Beatriz, registaram-se vários exemplos de guarnições, nomeadamente: uma de abano anilada, colocada em pau preto com argola, e tafetá carmesim; duas de abanos, uma com argolas, paus e tafetás e a outra com os cabos lavrados de "romano" (SOUSA, 1948: 35); uma sela com seus paramentos, uma almofada e "perel" de brocado de ouro e prata franjado tudo de retros azul, e ouro com borlas. Três palilhos da guarnição cobertos de brocado, com três copos de prata, dois desses copos tinham duas correias cada. As falsas rédeas tinham duas fivelas em prata lavrada, com dobra de troços, e a estribeira era lavrada de meias canas, com o loro em brocado, e botão de retros de ouro (SOUSA, 1948: 39-41); umas andilhas postas em veludo carmesim, almofada de veludo franjado tudo de ouro e retros carmesim, almofada com seu cairel, e borlas de teor guarnecidas de prata. O peitoral tinha uma lua de prata no meio, duas biqueiras, e duas fivelas com seus farsilhões. As falsas rédeas tinham dois cambos, duas fivelas e duas biqueiras. A cabeçada tinha dois cambos e duas luas, no meio uma fivela grande, e em cima por onde se encurtava duas fivelas, duas biqueiras, nove rosas, e duas correias da sobre lua cada uma com sua fivela e biqueira. Tudo dourado no mesmo lavor, com sua brida prateada e seus copos de prata lavrados de "romano" com bulhões, e suas rédeas de tecidos verdes com seus botões, e borla tudo de retros, e ouro (SOUSA, 1948: 39-41); umas andilhas postas em veludo carmesim, e almofada de veludo franjado tudo de retros carmesim. Nas correias, tinha doze rosas em cada uma, e mais quatro sortimentos, três luas, uma fivela grande

e sete pequenas com suas charneiras e farsilhões, vinte nove rosas, dois copos de lavor "romano" sobreposto de prata, a sua brida prateada com rédeas de tecido azul, a sua borda, sortimentos de prata, e de um dos sortimentos faleciam duas correias uma no meio, e outra do cabo (SOUSA, 1948: 39-41); laçada de ouro de duas atacas com um balais grande no meio, e nas atacas pérolas, e um tecido de ouro com pérolas de onze peças, e fivela e biqueira; uma guarnição de tecido, e de ouro esmaltado de cores, com oitenta e uma peças de chaparia (SOUSA, 1948: 52); dez guarnições de ouro esmaltado, com a fivela com suas charneiras, biqueiras e com um tachão (SOUSA, 1948: 53); vinte e quatro guarnições de ouro esmaltado com charneira, fivela, biqueira e tachão (SOUSA, 1948: 55); uma guarnição sem sela e palilhos, em veludo preto; dez selas para as damas com paramentos e almofadas com borlas de retros e tranças (SOUSA, 1948: 75).

As guarnições no dote denotavam a utilização do lavrado "ao romano" (fig. 57), bem como a aplicação dos mesmos materiais que vemos no vestuário e joias de D. Beatriz, nomeadamente: brocados, tafetás, veludos e ouro lavrado, esmaltado, e engastado com pedras preciosas e pérolas. As descrições assemelhavam-se às guarnições representadas no "*Album of Tournaments and Parades in Nuremberg*" datado do fim do século XVI- XVII, preservado no *MET* (fig. 56). Mas também correspondiam a algumas peças que sobreviveram até nós e que estão hoje preservadas no *MET*, e na *Armeria Reale* do *Musei Reali di Torino* (fig. 58).







Figura 56: *Album of Tournaments and Parades in Nuremberg*, fim do século XVI- XVII, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/25111 consultado em 10/11/2020.

Figura 57: Projeto para a placa de uma sela de uma guarnição, século XVI, Alessandro Farnese, Andrea Casalini, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/24956?pos=2 consultado em 15/12/2021.

Figura 58: Armadura de cavalo, 1570 -1580, *Armeria Reale, Musei Reali Torino*. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/58737_Armatura%20a%20cavallo consultado em 15/12/2021.

2.1.2.7. Objetos utilitários

Diferentes objetos para o uso pessoal da duquesa de Saboia foram inventariados no seu dote, como um escritório em prata, anilado de fora com as bordas, e os pés dourados, cada um com o seu escudo das quinas, e esferas com quatro evangelistas dourados nos cantos, e dentro a sua poeira, e tinteiro de prata anilada dourada em partes (SOUSA, 1948: 38). Também estava listado um carro de escrivaninha, de feição de agulheiro, com cinco peças e um sinete (SOUSA, 1948: 52). Bem como um selo de prata branca com as suas armas, que tinha em cima uma coroa aberta, e ao redor dela lavrado de "romano" (SOUSA, 1948: 38). Um objeto que se integraria com o escritório seriam as campainhas, que podiam ser usadas em contexto laico. Como a campainha inserida no dote, descrita como chã, dourada pela borda, e com uma jarrinha romana por pinhão (SOUSA, 1948: 37). Também de interesse era uma poma de prata, que segundo o dicionário de Bluteau reformado por Morais Silva, tratava-se de um globo, esfera geográfica ou celeste com os seus signos (SILVA, 1789: 221). Neste tema do conhecimento do mundo, encontrámos também um relógio de prata branca, que se destacava como uma peça rara e distinta, cuja forma tinha seis hastes, com a "divisa das maravilhas" em baixo e em cima, sendo lavrado em baixo de cinzel baixo sobreposto com um nó no meio (SOUSA, 1948: 36). A descrição desta peça assemelhava-se a uma ampulheta de prata dourada (fig. 59), com as armas portuguesas, e uma esfera armilar, do primeiro quartel do século XVI, conservada no Museu Nacional de Arte Antiga (nº inv. 109 Our).



Figura 59: Ampulheta, prata dourada, 1501-1525, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=246107 consultado a 24/08/2022.

Outro conjunto de objetos de interesse eram os novelos de cordel de fio, e o cordel mais grosso, com linhas e agulhas, que seria material para bordar, provavelmente para a duquesa (SOUSA, 1948: 75).

Também se arrolaram objetos utilitários que não eram para o usufruto da infanta, mas para o uso dos que a serviam. Algumas dessas peças eram: uma balança, um escalfador, bacias em cobre, tachos e panelas de diferentes funções e dimensões, caldeirões, fornos, espetos, grelhas,

colheres grandes, tenazes, cântaros de aguadeiro, almofariz, entre outros (SOUSA, 1948: 74, 76). Destacavam-se duas tábuas de impressar guarnecidas de prata, com quatro estulas e cambos, e cobertas de cetim azul (SOUSA, 1948: 36). Estas poderiam ter a função de imprimir diferentes objetos, estando inseridas na seção da prataria, é possível que fossem para gravar um motivo em bolachas ou hóstias.

Para se servir a duquesa também se utilizavam as maças de porteiro de câmara, descritas no dote, como: todas douradas, com dois florões, em cada florão tinha uma serpe com esmaltes das armas da duquesa na cabeça e no pé (SOUSA, 1948: 31). Eram peças de caráter representativo, símbolos de autoridade e protocolo associados aos atos de maior solenidade (GONZÁLEZ, 2004: 536). Derivavam da tipologia de cetros reais, sendo, por isso, associadas ao protocolo real. Posteriormente foram adotadas por várias instituições públicas. Eram levadas pelos porteiros, e eram compostas por uma vara com um remate de cabeça ou conjunto de flores (GONZÁLEZ, 2004: 536). A tipologia do século XVI caraterizava-se por um cetro curto com a cabeça aberta, e com elementos em forma de asas ou em S. Alguns também tinham a cabeça fechada como uma maça esferoide (GONZÁLEZ, 2004: 536).

2.1.2.8. Peças com marfim

O marfim tinha como fonte as presas do elefante, os dentes caninos da morsa e do hipopótamo, o incisivo do narval e o chifre do rinoceronte, por isso apresentava diferentes colorações, textura e brilho (TOSTES; CASTRO, 1998: 24). As presas de elefante eram as mais desejadas devido às suas dimensões e aos resultados que permitiam na sua escultura, muitas vezes impostos pela forma do corno, podendo ser utilizadas pequenas partes em aplicações (TOSTES; CASTRO, 1998: 24).

No dote de D. Beatriz, foram arroladas peças com aplicações de marfim como talheres, uma arquelha, dois "avanos" e um tabuleiro de xadrez. Destacavam-se dois "avanos" que eram guarnecidos de prata, as pontas somente em paus pretos com nós de marfim, e a parte têxtil em tafetá carmesim (SOUSA, 1948: 35). Seriam similares a esta descrição os "avanos" para a mesa de D. Manuel I, de 1515-1516, do tipo *flabellum* circular de folha têxtil (tafetá) plissada *à la cocarde*, que teriam cabos de madeira ou marfim com castões de prata esmaltados (CRESPO, 2012: 617-619). Nesta época, havia duas tradições de abanos: a dos antigos *flabella*, com função

litúrgica, cerimonial e simbólica, e origem no Próximo Oriente, introduzidos no Período Clássico, por via grega. Podiam ser abanos desdobráveis, de folha plissada circular *à la cocarde,* ou em fole, em materiais como o pergaminho, a seda, plumas e as penas de pássaros; a segunda também originava dos *flabella* da Antiguidade, com tipologias formais variadas, e dimensões reduzidas, sendo associado ao uso feminino (CRESPO, 2012: 609-610). Para além destes, o abano ou leque desdobrável de proveniência japonesa tinha lâminas ou *brisé* com armação rígida de varetas e aplicação de folha de papel ou tecido (CRESPO, 2012: 610-612).

O leque asiático foi dos artigos de exportação mais procurados, no século XVI, tendo sido muito utilizado pelas mulheres na corte e aristocracia portuguesa renascentista (GSCHWEND, 2019: 79). Os leques (fig. 60, 61) eram considerados bens de luxo, e como eram mercadorias de pequena dimensão, eram transportados como miudezas nas embarcações portuguesas, que vinham de Goa para Lisboa, em caixas de marinheiros e capitães, que os vendiam nas docas da capital (GSCHWEND, 2019: 79). Mas os leques e abanos utilizados na corte manuelina vinham não só do Extremo Oriente, mas da África Ocidental, e Marrocos. Eram leques de tecidos ricos e penas de pássaros asiáticos (GSCHWEND, 2019: 79). Os leques denominados à época como abanos vinham da Índia e do Norte de África, enquanto que os que vinham da China ou Japão eram designados de leques (GSCHWEND, 1998: 202). Os leques de abrir e fechar orientais devem ter sido inventados pelos Chineses, Japoneses ou coreanos (GSCHWEND, 1998: 201).





Figura 60: Pormenor do retrato de Maria Manuela de Portugal, século XVI, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maria-manuela-de-portugal/21b880c2-b6ea-46e5-ae23-ce68982e71b5?searchid=74d23a29-05da-5bcf-e042-f852a00dcdc4 consultado em 12/04/2021.

Figura 61: Pormenor do retrato de D. Maria de Portugal, Anthonis Mor, 1550-1555, *Convento de Las Descalzas Reales*. Disponível em https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Maria_von_Portugal,_Anthonis_Mor.jpg consultado em 15/12/2021.

A prática de jogar xadrez, por D. Beatriz, evidenciava-se através do tabuleiro de xadrez enquadrado no seu dote, descrito da seguinte forma: era de cristal guarnecido de prata dourada, com quatro leões por pés, em cada um tinha um escudete branco, e ao redor do jogo as quatro quadras feitas de montaria de marfim coberta de cristal. Todas as peças do jogo eram guarnecidas de prata e cristal, sendo uma metade branca e a outra metade preta (SOUSA, 1948:

38). Este modelo de tabuleiro de xadrez utilizando o cristal, e a prata sobrevive até nós no tabuleiro de xadrez datado de 1525, da Coleção do Dr. George e Vivian Dean (fig. 62). Também é possível observar um tabuleiro muito similar numa ilustração do Livro de Joias da Duquesa Anna da Baviera, de Hans Mielich, datado de 1552 (fig. 63).





Figura 62: Tabuleiro de xadrez em cristal da rocha, topázio e prata, 1525, Alemanha, Coleção do Dr. George e Vivian Dean. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/rock-crystal-chess-set-and-board/XwFHzLflMWcpig?hl=pt-pt consultado a 28/10/2021.

Figura 63: Livro de Joias da Duquesa Anna da Baviera, Hans Mielich, 1552, *Bayerische Staatsbibliothek*. Disponível em https://archive.org/details/LivroDasJoiasDaDuquesaAnnaDaBaviera consultado a 28/10/2021.

É conhecido o hábito de jogar xadrez na corte portuguesa através do documento do guarda-roupa de D. Manuel I, sabendo-se que o rei possuía um tabuleiro de xadrez em que as peças eram elefantes, cavalos e homens (BUESCU, 2015: 61). Este hábito era comum nas cortes europeias, e derivava da influência árabe, através do contacto dos cristãos com os árabes em Espanha, no século X. O que é comprovado pelas fontes documentais, evidências filológicas e arqueológicas, e pelos nomes das peças que originaram de termos árabes (LAUAND, 1988: 22). Na educação medieval, os jogos tinham grande importância, e nos séculos XIII-XV o xadrez foi altamente difundido, tendo sido muito jogado pelas crianças e mulheres (LAUAND, 1988: 23). A literatura sobre xadrez medieval teve um papel fundamental na difusão do jogo, esses livros dividiam-se em obras didáticas, como o Poema de Deventer, obras morais, como os Moralistas de Scaccario, e coleções de problemas, como o Livro de Acedex de D. Alfonso, o Sábio (LAUAND, 1988: 47-51). O xadrez era considerado como um jogo superior e nobre, pois, não dependia da sorte, mas da inteligência, e podia ser praticado todos os dias independentemente do tempo, e à noite pelas mulheres e pelos presos (LAUAND, 1988: 24). A literatura acentuava o caráter alegórico do xadrez, ligando o tabuleiro e as suas peças à guerra, à sociedade e ao drama moral do homem, bem como a considerações morais de caráter bíblico (LAUAND, 1988: 24).

No catálogo da exposição "Exotica" realizada no Museu Calouste Gulbenkian foram apresentados dois tabuleiros para xadrez e gamão, do século XVI, que provieram da Índia (TRNEK; SILVA, 2001: 114). Foram produzidos em prata, latão, madrepérola, e carapaça de

tartaruga. No tabuleiro datado de antes a 1571, foram representadas com madrepérola, no lado do gamão, cenas de caça com elefantes, tigres, rinocerontes e cavalos, rodeados por árvores, e folhagem. A estilização e as linhas finas interligadas correspondem à produção da Índia (TRNEK; SILVA, 2001: 114). No lado do xadrez, recorreu-se à madrepérola, e à tartaruga para criar o padrão, materiais que eram também utilizados em Gujarat na ornamentação de louça e bens da casa (TRNEK; SILVA, 2001: 114). No segundo tabuleiro, vemos rosetas e motivos geométricos, em madrepérola, no lado do gamão. Estes tipos de tabuleiros com um jogo de cada lado eram menos comuns que a tipologia de tabuleiro que abria e fechava com o xadrez dos dois lados, e um jogo de mesa dentro (TRNEK; SILVA, 2001: 114). A referência a tabuleiros de xadrez da Índia encontra-se no livro de Duarte Barbosa, de 1516, onde se mencionavam tabuleiros de xadrez produzidos na área de Cambaia, na listagem dos produtos de marfim (TRNEK; SILVA, 2001: 117). Portanto, o que aproximava o tabuleiro de xadrez do dote de D. Beatriz aos tabuleiros que se conhecem para o Portugal do século XVI era a utilização do marfim.

2.1.3. Têxteis

Na época moderna, houve uma crescente valorização dos têxteis pelas famílias abastadas, dada pelo desenvolvimento da indústria têxtil nas tecnologias de fabrico, e no acesso a matérias-primas de exceção, criando soluções decorativas sofisticadas (FERREIRA, 2011: 12). Os têxteis eram muito diversos em tipologias morfológico-funcionais, já que acompanhavam os códigos socias implementados nas indumentárias, e eram usados nos espaços palacianos e religiosos, no quotidiano e épocas de celebração (FERREIRA, 2011: 13).

Para as aparições em público de D. Beatriz, a indumentária em conjunto com as joias era fundamental, mas era também importante o contexto onde se inseria, sendo por isso utilizados têxteis sumptuosos em estrados e dosséis, bem como tapetes, tapeçarias e almofadas. Pois, estes materiais tinham grande facilidade de transporte, sendo muito usados pelas cortes itinerárias, e em viagens, criando um ambiente majestoso digno de um palácio (CANTERA, 2013: 127).

Os produtos mais importados em Portugal eram o papel e os tecidos, como os damascos, os brocados e os panos de lã, bem como o fio, o vidro, aço e lâminas de espada (SEQUEIRA, 2014:

154). A produção de têxteis foi das atividades manufatureiras que mais teve desenvolvimento na Europa Medieval destacando-se como grandes centros exportadores a Flandres, a Normandia, a Itália e a Inglaterra (SEQUEIRA, 2014: 40). Em Portugal, a produção têxtil de lã tinha uma projeção comercial regional e nacional, mas ainda se importava dos flamengos, ingleses e castelhanos (SEQUEIRA, 2014: 40). Exportavam-se couros verdes e secos em grande quantidade, que eram comprados pelo mercado toscano, devido à sua indústria de curtumes (SEQUEIRA, 2014: 154).

2.1.3.1. Tapeçarias e panos de armar

As tapeçarias e os panos de armar (fig. 64) eram utilizados para cobrir e ornamentar os muros, podendo também criar a ilusão de paredes, compartimentando espaços, em contextos de celebração. Já que, as tapeçarias eram concebidas em conjuntos, e eram de grandes dimensões (PACHECO, 2011: 55). De origem conventual, estas eram usadas num contexto palaciano, tinham funções sumptuárias e de representação, que demonstravam riqueza pela mestria no campo artístico através de cores intensas e figuras de grandes dimensões, tendo também funções lúdicas, pedagógicas ou devocionais (PACHECO, 2011: 24).

As tapeçarias envolviam pintores e escultores na realização dos cartões que eram utilizados como base para a criação das tapeçarias, tecidos ou bordados, já que, em Itália vários artistas desenharam para tapeçarias como Antonio del Pollaiolo, Rafael Sanzio, ou Perino del Vaga. Boticelli colaborou na criação dos cartões para as tapeçarias encomendadas por D. João II para a sepultura do cardeal de Portugal D. Jaime, em *San Miniato dal Monte*, Florença (PACHECO, 2011: 65).

No século XVI, a tapeçaria e a sua manufatura foi disputada pelas cortes europeias, pois era uma arte reconhecida e prestigiada, realizada por artesãos especializados, cuja técnica já enraizada na Europa poderia ser adaptada e reinterpretada (GABETTI, 1989: 8). Era um processo que recorria ao tear para criar uma trama com fios de lã, seda, linho, ouro ou prata. E ligava os mais conceituados artistas, que desenhavam os cartões, a famílias de artesãos organizadas em corporações (GABETTI, 1989: 8). As tapeçarias eram utilizadas em contextos nobres e religiosos, sendo importante possuí-las, estavam muitas vezes guardadas em baús, para depois serem ostentadas nas fachadas de edifícios, ou no interior, em celebrações como coroações,

casamentos ou batizados, em redor do trono do rei, ou na câmara do senhor (GABETTI, 1989: 8). Portanto, eram versáteis em funcionalidade, podendo ser estendidas em certas ocasiões, e quando necessário, em momentos de transferência de corte, ou com a chegada de inimigos, podiam ser guardadas ou transportadas para outro local, destacando-se a sua mobilidade (GABETTI, 1989: 14). As tapeçarias diferenciavam-se dos tecidos por serem únicas, ao contrário, de por exemplo, os brocados e damascos onde o essencial era repetir um motivo segundo um molde. Apesar de se poder fazer uma tapeçaria com o mesmo tema e as mesmas dimensões, essa iria sempre ter algumas variantes (GABETTI, 1989: 9).

Logo, no século XVI, as escolas e técnicas da tapeçaria estavam já estabelecidas, destacando-se a de Arras, em França, que já produzia desde o século XIII, e que ganhou grande protagonismo após o encerramento das tapeçarias de Paris, salientando-se depois também Tournai, e Bruxelas (GABETTI, 1989: 13). Os modelos de tapeçaria seguiam as figurações heráldicas, os monogramas e as cartelas que já eram utilizadas nas iluminuras, e os motivos associados ao grotesco como os bucrânios, cornucópias, conchas, parras, cachos, frutos e flores, que se associavam a conceitos de opulência e riqueza (GABETTI, 1989: 17). A tapeçaria renascentista seguia também um sentido didático nos temas representados, como forma de difundir a cultura nos príncipes europeus (GABETTI, 1989: 18). Também no renascimento se destacava um novo uso das cores e contrastes, em composições densas, bem como um desenho linear e geométrico no tratamento do tema. E gradualmente a tapeçaria deixou de ser um exemplar único, para se criar séries de tapeçarias com a mesma temática (GABETTI, 1989: 21). O gosto italiano foi difundido pela encomenda do papa Leão X, em 1515, das tapeçarias que seguiram os cartões de Rafael sobre os Atos dos Apóstolos (GABETTI, 1989: 24).

As tapeçarias eram de valor económico elevadíssimo por causa do custo dos materiais para a sua manufatura, que eram cada vez mais preciosos, e devido ao pagamento aos autores de projetos e cartões, e aos tecelões. Bem como os custos dos intermediários, transporte, taxas e impostos colocados, já que estas peças viajavam (HUYLEBROUCK, 2019: 166). Por serem símbolos de riqueza e poder, as tapeçarias eram parte do dote das princesas, como se pode verificar no dote de D. Beatriz. Sendo que, os Saboia eram célebres pelas suas coleções de tapeçaria, que eram transportadas nas suas deslocações entre residências (GABETTI, 1989: 17).

As tapeçarias inventariadas no dote de D. Beatriz eram de diferentes temas e dimensões, nas quais se incluíam conjuntos dedicados às histórias de Alexandre, Eleazar, Assuero e Ester, e

Absalão. Para além dessas também se listaram panos individuais cujos motivos representados se centravam nos reis e rainhas sentados em cadeiras, com cetros na mão ou a cumprimentarem-se (SOUSA, 1948: 58). Outras representavam personagens em várias atividades como uma mulher com um livro na mão, uma mulher com um alaúde, uma mulher a lavar as mãos num chafariz, e um homem com um cesto numa mão e um pichel na outra (SOUSA, 1948: 59).

Também se arrolaram guarda-portas onde os motivos representados eram similares aos anteriores, nomeadamente, reis e rainhas sentados em cadeiras, com cetros nas mãos, mulheres em chafarizes, mulheres com copas, e mulheres sentadas inseridas em paisagens com castelos e arvoredos (SOUSA, 1948: 59, 60). Estas peças tinham a função de serem penduradas nas portas, tal como o nome indica. As cortinas também se podiam colocar nas portas ou zonas de passagem, mas as porteiras, e guarda-portas eram destinadas a esses locais, sendo usados como conjuntos de peças semelhantes que seguiam o mesmo tema ou temáticas análogas (PACHECO, 2011: 54). O reposteiro tinha a mesma função, mas continha emblemas cristológicos, ou emblemas heráldicos (PACHECO, 2011: 54).



Figura 64: Tapeçaria de Susana e os Velhos, Tournai, 1500, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O115483/susanna-and-the-elders-tapestry-unknown/ consultado em 20/11/2021.

2.1.3.1.1. Tapeçarias de Alexandre

No dote de D. Beatriz, foram inventariados três panos de armar da história de Alexandre, dos quais cada um tinha seis côvados de comprido e quatro e meio de alto (SOUSA, 1948: 57), o que corresponde a 3, 96 m de comprimento, e 2,97 m de altura.

Alexandre, o Grande, é uma figura incontornável da História, sendo muitas vezes representado em diferentes formas de expressão artística, nomeadamente a tapeçaria. Alexandre era filho de Filipe rei da Macedónia, e segundo a lenda filho do deus Zeus-Amón (STONEMAN, 2008: 23). Proveniente de uma região fértil localizada a norte da Grécia clássica, em 13 anos tornou-se soberano de grande parte do mundo conhecido nomeadamente as cidades-estado da Grécia, o império Persa, as terras iranianas, a Ásia Menor, e as regiões de língua semítica entre as Montanhas Zagros e o Mar Mediterrâneo, tendo criado uma mudança na cultura do Próximo Oriente (STONEMAN, 2008: 23, 24). Alexandre era visto como o rei dos babilónios e dos persas, deus para os gregos e para os egípcios. Reuniu em si os aspetos do seu império e criou uma família soberana aliando o seu sangue ao sangue real da Pérsia, consolidando a sua conquista, e unindo o Ocidente com o Oriente (DRUON, 1963: 265). Os temas usualmente representados eram histórias das suas batalhas e conquistas, mas no dote de D. Beatriz, a temática que se destacou parece ser os Casamentos Susa. Susa era a segunda capital do Império Persa, que Alexandre alcançou a dezembro de 331 a.C., tendo sido recebido sem oposição pelo sátrapa de Susiana, Abulites, bem como um comandante de posto militar e general macedónio (STONEMAN, 2008: 108). A cidade era rica em talentos de prata e ouro, e em bens pilhados de Xerxes da Grécia, tesouro nacional que regressou à Grécia (STONEMAN, 2008: 108). O rei voltou a chegar a Susa em fevereiro ou março de 324 a.C. e casou as mulheres nobres persas sobreviventes, que tinham sido lá deixadas durante a expedição à Índia (STONEMAN, 2008: 158). Alexandre casou com duas mulheres, a filha de Dário e a de Artaxerxes Oco, e outros noventa membros da sua corte casaram também com as mulheres nobres. Apesar de os matrimónios não terem sido duradouros, já que ocorreram num ambiente hostil, criaram a classe regente do império (STONEMAN, 2008: 158). As festividades realizaram-se na época das gestas de Afrodite, na Primavera, numa tenda nos jardins de Susa, em dossel de brocado de ouro sustentado por cinquenta colunas de *vermeil* e prata (DRUON, 1963: 266). Na sala do festim tinha 100 leitos de pés de prata para os generais, um leito de pés de ouro, colocado mais acima, e no fundo 150 quartos nupciais separados por tapeçarias da vida dos deuses (DRUON, 1963: 266). As trombetas soaram no início, e o rei entrou fazendo as primeiras libações às divindades, sendo imitado pelos noivos, que ergueram a taça de ouro que receberam como presente. Depois entraram as noivas ao som de trombetas, estenderam-se sobre o leito dos pés de ouro de cada lado de Alexandre, que lhes deu o beijo nupcial. O banquete prolongou-se até à noite e a festa durou mais cinco dias (DRUON, 1963: 267). Alexandre ofereceu um dote às noivas persas dos seus soldados,

distribuiu coroas de ouro aos que se distinguiram nos combates, e mandou pagar todas as dívidas dos seus oficiais e soldados.

A lenda de Alexandre escrita em romances tomou diferentes interpretações ao longo dos séculos, estando perdido e reconhecido como um idílico oriental que passou por aventuras místicas, e visto como um herói que retorna ao Oeste pelos estudos humanísticos, e o seu interesse pelo passado clássico (SPENCER, 2002: 206). Os textos clássicos foram reinterpretados à luz do Cristianismo, trazendo um lado moralista e ético a textos como a "Carta a Aristóteles" e "As Maravilhas do Oriente", textos que também se revelavam importantes na relação entre o Oriente e o Ocidente durante a expansão europeia (SPENCER, 2002: 207). Paralela a esta interpretação surgiu a de um Alexandre de corte e de cavalaria, como no romance francês do século XIV, "*Perceforest*", que contava a história de Alexandre na Grã-Bretanha, colocando-o como um antecessor do rei Artur, e num romance francês do século XII, "*Roman d'Alexandre*", onde Alexandre era um rei nas cruzadas a lutar com os sarracenos (SPENCER, 2002: 208). Também encarnou o ideal monárquico e a aliança do saber e do poder temporal que foi dada pela simbologia "Alexandre-Aristóteles", desenvolvida através da "*Histoire du bom Roy Alexandre*" de Jean Wauquelin, composta por João de Borgonha, conde d'Étampes, por volta de 1448 (MOSSÉ, 2005: 205). No renascimento, a imagem de Alexandre foi considerada como de autoridade, poder político e militar (SPENCER, 2002: 208).

A temática de Alexandre e dos seus feitos políticos e militares na Antiguidade atingiu uma maior notoriedade na Europa, devido à impressão dos textos originais, e à tradução de autores gregos e latinos como Plutarco e Tito Lívio (FERREIRA, 2014: 123). Sendo que, desde o século XIV, a vida de Alexandre foi um dos temas da Antiguidade mais representados nos ateliês de tapeçaria, muito tratado nas manufaturas flamengas e francesas.

As tapeçarias no dote de D. Beatriz representavam os seguintes episódios: uma tinha um rei velho com um cetro na mão direita, vestido de roupas verdes forrado de peles de gatos, debaixo dos paramentos verdes e diante dele um homem muito velho com um manto azul, e capelo forrado a peles, outro homem velho vestido de vermelho com a mão esquerda levantada, e detrás do dito rei uma mulher com um cachorrinho vestida de vermelho; numa estavam no lado esquerdo duas damas em cavalos russos, e dois homens, um vestido de azul em uma mula parda com guarnecimentos verdes, estava dando a mão a uma rainha, de manto verde, e o outro homem com uma faca melada. No lado direito, tinha arvoredos com dois homens a cavalo, um

vestido de roxo e outro de vermelho; noutra no lado esquerdo estava uma rainha com um cetro na mão, com um manto vermelho, e brial verde, atrás dela dois homens velhos falando, com trunfas na cabeça, e em baixo do pano estava um cachorro branco dormindo (SOUSA, 1948: 57). A primeira tapeçaria poderia apresentar o encontro de Alexandre com a família de Dário na sua tenda, um episódio muito representado na pintura e na tapeçaria. A segunda poderia tratar-se das bodas de Susa, ilustrando o casamento de Alexandre com Roxana, e dos seus soldados com as damas. E a terceira poderia representar Roxana no seu trono após a boda, já que, Alexandre encarnou o modelo monárquico nesta época, e como esta tapeçaria se enquadrava no dote de D. Beatriz, celebraria o matrimónio da duquesa ao o associar ao do imperador. Estas podiam seguir o mesmo modelo das tapeçarias do *Château de Amboise* (fig. 65), segundo Júlio de Castilho. Em termos de representação da lenda seguiam a filosofia de exaltação que vemos na pintura "A magnanimidade de Alexandre o Grande", de Ghirlandaio e Mainardi (fig. 66).



Figura 65: Tapeçaria de Alexandre, sem data, *Château de Amboise*. Disponível em http://xdphoto.canalblog.com/archives/2008/11/11/11315099.html consultado em 20/11/2021.



Figura 66: A magnanimidade de Alexandre o Grande, Ghirlandaio, Mainardi, 1493-1494, *MET*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O130907/the-magnanimity-of-alexander-the-tempera-painting-ghirlandaio-davide/ consultado em 20/11/2021.

2.1.3.1.2. Tapeçarias de Eleazar

No dote de D. Beatriz, arrolou-se um conjunto de oito panos de armar da história de Meliazar, que tinham cada um de comprido dez côvados, e de alto seis côvados e meio (SOUSA, 1948: 56), correspondendo a 6,6 m de comprimento, e 4,29 m de altura.

O nome Meliazar corresponde ao atual Eleazar, na Bíblia existem várias figuras com essa denominação, pelo que foi necessário realizar uma pesquisa sobre os mencionados, de forma a determinar qual deles foi representado neste conjunto, tendo em conta os episódios descritos. No entanto, foi difícil encontrar informação relativa a estes, pois ainda não foram estudados no campo da iconografia. Por isso, deparámo-nos com algumas dificuldades na procura da sua representação, já que não encontrámos muitos exemplos da iconografia de Eleazar, apenas: o fresco de Miguel Ângelo de Eleazar e Mathan, numa luneta da Capela Sistina, de 1511-1512; representações de Eleazar, o sacerdote, das quais se destacam a gravura de Orazio Borgianni, de 1615, realizada a partir de uma pintura de Rafael das *Logge* do Vaticano, e uma gravura de Guillaume Rouille, de 1553; obras que apresentam Eleazar e Rebeca de diferentes artistas como Giovanni Battista Piazzetta, Bartolomé Esteban Murillo, Sébastien Bourdon, Francesco Solimena; e gravuras do martírio de Eleazar, o escriba, e a morte do guerreiro Eleazar, de Gustave Doré da série "A Bíblia Sagrada", de 1866.

Meliazar ou Eleazar, o sacerdote, era filho de Aarão, irmão de Moisés, e Eliseba, tendo como irmãos Nadab, Abiú e Itamar (Ex. 6:23). Casou com uma das filhas de Putiel, que lhe deu o filho, Fineías, fazendo parte das cabeças das casas dos Levitas (Ex. 6:25). Aarão e os seus filhos eram sacerdotes em nome de Deus (Ex. 28:1), e eram responsáveis pelos holocaustos, as oblações, os sacrifícios de ação de graças, os sacrifícios expiatórios pelo pecado, abençoar os filhos de Israel e a purificação dos leprosos. Eleazar era o chefe geral dos levitas e tinha a seu cargo a inspeção dos encarregados da guarda do santuário (Nm. 3:32), bem como o azeite do candelabro, o incenso aromático, a oblação perpétua, o óleo da unção, o santuário e os seus utensílios (Nm. 4:16).

Moisés através do Senhor consagrou Aarão, os seus filhos e as suas vestes, procedendo à cerimónia com o óleo de unção, o novilho para o sacrifício pelo pecado, os dois carneiros e o cesto de pães ázimos na entrada da tenda da reunião (Lv. 8:2 - 3). Moisés lavou-os com água, vestiu-os com uma túnica, um manto, o éfode, o peitoral, e uma tiara na cabeça com a lâmina de ouro e o diadema sagrado (Lv. 8: 7-9). Moisés ungiu o tabernáculo e tudo o que estava nele

e derramou o óleo sobre a cabeça de Aarão e ungiu-o (Lv. 8:12). Depois Moisés sacrificou o novilho, o carneiro do holocausto, seguido do carneiro da inauguração a partir do qual Moisés aplicou a Aarão e aos seus filhos o sangue no lóbulo da orelha direita, no polegar da sua mão direita, e no polegar do pé esquerdo (Lv. 8: 23). Tomou as gorduras, a membrana do fígado, os rins, e a coxa direita, bem como os pães sem fermento e queimou tudo sobre o altar, e agitou o peito do carneiro de inauguração perante o senhor (Lv. 8:25- 29). Aspergiu as vestes de Aarão e os seus filhos com óleo de unção e sangue (Lv. 8:30). Cozeram a carne que comeram com os pães, e queimaram o que sobrou, tendo permanecido sete dias à entrada da tenda da reunião (Lv. 8:31-35). No oitavo dia, Aarão e os seus filhos juntamente com os anciãos de Israel fariam o sacrifício de um bode para a expiação, um novilho, um cordeiro para o holocausto, um touro, um carneiro para o sacrifício de ação de graças e uma oblação amassada com azeite (Lv. 9:3-4). Mas os filhos de Aarão, Nadab e Abiú, pegaram em turíbulos e puseram fogo e incenso neles, tendo oferecido um fogo profano ao Senhor, que Ele não tinha ordenado (Lv. 10:1 – 2). Assim, os filhos de Aarão morreram devorados por um fogo por se terem apresentado diante do senhor (Lv. 16:1). Moisés disse a Aarão, a Eleazar e a Itamar para não descobrirem as cabeças e não rasgarem as vestes para não morrerem, e o Senhor não se irritar com toda a assembleia, não devendo também afastar-se da entrada da tenda de reunião, pois tinham o óleo da unção. Deus disse a Aarão que ele e os seus filhos não deveriam beber vinho ou licor forte, quando estiverem na tenda de reunião para não morrerem, e para discernirem a diferença entre o santo e o profano, e o puro e o impuro, para poder ensinar ao povo de Israel as leis do Senhor (Lv. 11:9-11). Moisés disse a Aarão e aos seus filhos para comer a oblação e os sacrifícios queimados num lugar santo (Lv. 11:9-12-13). Moisés descobriu que o bode expiatório tinha sido queimado, pelo que Aarão e os seus filhos responderam que não o tinham comido, pois nesse dia já tinham tido um sacrifício expiatório e o holocausto, os seus dois primogénitos (Lv. 11:16-20). Eleazar foi responsável por tirar os incensários para serem transformados em lâminas delgadas que iriam revestir o altar aquando da Revolta de Coré, Datan e Abiram (Nm. 17:1-4). Aarão foi também escolhido por Deus para ser sacerdote quando fez brotar da sua vara botões e amêndoas (Nm. 17:23), e Eleazar tornou-se o novo sacerdote, quando Moisés o levou com o seu pai ao Monte Hor, onde Aarão morreu, e Moisés vestiu as vestes de Aarão a Eleazar (Nm. 21:25-29). Segundo o Deuterónimo, Aarão morreu e foi enterrado quando os filhos de Israel partiram dos poços de Jaacanitas para Mosserá, sucedendo-lhe Eleazar como sacerdote (Dt. 10:6). Eleazar e Josué ficaram responsáveis pela divisão da terra de Canaã (Nm. 34:17). Eleazar morreu e foi sepultado em Guibeá, cidade de Fineias, o seu filho, na montanha de Efraim (Jos. 24:33). Dos descendentes

de Eleazar destacaram-se líderes, dezasseis cabeças de família, sendo alguns oficiais do santuário (1º Crón. 24:4-5). No livro de Esdras, aquando da chegada a Jerusalém também foi citada uma figura de nome Eleazar, o filho de Fineias (Esd. 8:33).

De nome Eleazar era também o filho de Abinadabe, que viveu aquando da devolução da arca a Israel. Os homens de Quiriate-Jearim levaram a arca a casa de Abinadabe, e consagraram a Eleazar a tarefa de guardar a arca (1º Sam. 7:1). Também se referenciou que um dos filhos de Memari era Eleazar, que não teve filhos (1º Crón. 24:28), sendo também um nome de um padre (Ne. 12:42). No Novo Testamento, Eleazar foi mencionado como filho de Eliud, e pai de Mathan, pai de Jacob, pai de José, esposo de Maria, mãe do Messias (Mt. 1:15-16).

Igualmente denominado Eleazar era um dos três heróis do Rei David, filho de Dodo, filho de Aoí (1º Crón. 11:12). Estava com David em combate com os filisteus, em Pas-Damin ou Efes-Damin, que significa limite de sangue. Foi o local na tribo de Judá onde os filisteus acamparam quando David lutou com Golias (EASTON, 1897). Em Pas-Damin havia um campo de cevada, e quando o exército fugiu diante dos filisteus, Eleazar colocou-se no meio do campo e destroçou-os, tendo defendido até que a sua mão se colou à espada (2º Sam. 23:10), revelando-se uma grande vitória do Senhor (1º Crón. 11:13- 15). E os soldados que tinham fugido voltaram ao campo da batalha apenas para pegar nos despojos (2º Sam. 23:10).

As tapeçarias do dote representavam os seguintes episódios: uma tinha Eleazar vestido de azul, e armado, com um galgo branco e um podengo no lado esquerdo, e no direito uma rainha vestida de verdade, que tomava banho com duas damas; noutra estava Eleazar, vestido de verde, com uma espada na mão, a lutar, e no lado direito estava espantado com as mãos levantadas e tinha no colo uma buzina, e um letreiro do seu nome; numa estava Eleazar no meio montado em cima de um cavalo branco, e aos pés deles estava um porco montês, que uma mulher vestida de verde feria com um arpão; noutra estava Eleazar a pé com umas esporas calçadas, e aos seus pés estavam dois galgos, um branco, e outro pardo, e detrás o seu cavalo branco; na outra estava Eleazar a pé e diante dele ia um homem com uma buzina, e levava nas mãos uma cabeça de porco, a qual ia apresentar a uma mulher, que estava em cima, vestida de verde, com uma seta na mão; numa estava Eleazar a pé com um barrete na mão esquerda, com um cavalo branco ao seu lado. Eleazar era procurado por um rei velho vestido de verde com um cetro na mão, e uma rainha vestida de azul, e capelo de arminho; noutra estava Eleazar num cavalo branco com um barrete vermelho, e diante dele iam duas tochas acesas, um bugio, e dois

galgos pequenos; na outra estava uma rainha vestida de verde, iam tochas à sua volta, e em cima estava um letreiro de letras vermelhas sobre amarelo (SOUSA, 1948: 56, 57). Estas descrições parecem tratar-se de episódios de caça associados a uma família real, pelo que a história de Eleazar aqui apresentada poderia ser uma adaptação da figura à época de produção das tapeçarias, representando hábitos da corte. É provável que a figura de Eleazar retratada nestas peças fosse o herói associado ao rei David, e não o sacerdote do tempo de Moisés. A razão para essa interpretação deve-se à admiração nesta época de heróis como este, bem como à apreciação de figuras associadas ao rei David no reinado de D. Manuel I. Sendo que, os episódios descritos incluíam um rei e uma rainha, podendo-se referir a David e a uma das suas esposas como Betsabé. Outra razão para se tratar de Eleazar o herói é que numa das tapeçarias foi representado a lutar de espada nas mãos.

2.1.3.1.3. Tapeçarias de Assuero e Ester

Um conjunto de três tapeçarias da história de Soeiro ou Assuero foi listado no dote de D. Beatriz, cada peça tinha sete côvados de comprido, e quatro e meio de alto (SOUSA, 1948: 57), o que atualmente corresponde a 4,62 m de comprimento, e 2, 97 m de altura.

Assuero insere-se na história e iconografia da heroína bíblica judaica Ester, tema muito representado na época moderna em tapeçarias (fig. 67). Ester libertou o seu povo através da sua intercessão com o rei Assuero, que substituiu a sua primeira mulher, Vasti, por Ester (RÉAU, 1996: 387). Mardoqueu, o tutor de Ester, pediu-lhe que interviesse junto ao rei, a favor dos judeus, que estavam a ser ameaçados de extermínio por um édito do Grão-Vizir Amar. Assim, a heroína pôs a sua vida em risco, para ir ver o rei, já que ainda não tinha permissão para se apresentar sem ser chamada. Ester desmaiou e Assuero perdoou-a e ouviu o seu pedido. O rei aceitou e revogou o édito de morte contra os judeus e mandou enforcar Aman, na forca que estava destinada a Mardoqueu (RÉAU, 1996: 388). Em termos iconográficos esta história tinha um significado mariano, atribuído pelos teólogos, sendo interpretada como uma prefiguração da *Stella Maris* das Litanias, anunciando a Virgem coroada. Fazendo-se a associação da Coroação da Virgem à coroação de Ester por Assuero, e a intervenção de Maria junto de Cristo no Juízo Final com a intercessão de Ester junto ao rei, bem como a Virgem ter o perdão para os humanos com o conseguir do perdão para os judeus (RÉAU, 1996: 389). Ester foi também uma imagem da igreja, e Assuero como se casou com ela, foi segundo os teólogos o *Sponsus Ecclesiae* (RÉAU,

1996: 389). A iconografia de Ester foi muito representada nos séculos XV e XVI, na França, e na Alemanha.

Os episódios representados nas tapeçarias do dote foram: uma tinha dois reis velhos, um no lado direito com um cetro na mão, o qual colocava na cabeça a uma mulher vestida de verde que estava a seus pés. E outro rei no lado esquerdo tinha uma coroa nas mãos, que punha na cabeça à sua mulher, que estava diante dele vestida de verde. Ambos os reis estavam vestidos de azul com capelos de arminho; noutra estava no lado direito um rei velho vestido de azul, que tinha um cetro na mão e diante dele quatro porteiros de maças, uma dama tangendo um laúde, um homem com uma harpa, e aos pés dele estava uma mulher vestida de azul com uma coroa nas mãos, e a outra parte do pano estava revestida de verde, com uma personagem com um cetro na mão para dar aos ditos porteiros, e detrás uma mulher tangendo uns órgãos; na outra estava um rei velho vestido de azul, e capelo de arminho com o seu cetro na mão, sentado numa cadeira, debaixo de um paramento vermelho, e atrás dele três trombetas tangendo, e da parte de cima ia uma mulher vestida de azul com um cofre debaixo do braço, com um sombreiro vermelho. E atrás dela um homem com uma espada na mão de pelote roxo, e barrete vermelho com um penacho (SOUSA, 1948: 57, 58). Portanto, na primeira tapeçaria representava-se a intervenção de Ester no édito de morte contra os judeus no lado direito, e no esquerdo, Assuero a coroar Ester. No segundo pano de armar, poderia estar retratado o banquete de Ester, onde essa confrontou o Grão-Vizir Aman, e possivelmente, o enforcamento de Aman. A terceira peça descrita parece tratar-se do episódio em que o rei repudiou Vasti, por se ter negado apresentar perante a nobreza, e o povo.

Relativamente às tapeçarias de Alexandre e às de Assuero e Ester, Júlio de Castilho propôs a possível similaridade destes panos aos de Alexandre, e de Assuero do *Château d'Amboise* (fig. 68), que se colgaram em 1494, aquando da visita dos duques de Bourbon (CASTILHO, 1936: 324). Também afirmava que as tapeçarias do dote de D. Beatriz podiam ser da mesma fábrica (CASTILHO, 1936: 324).



Figura 67: Tapeçaria de Ester e Assuero, 1510-1520, Bruxelas, V&A. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O127215/tapestry-unknown/ consultado em 20/11/2021.



Figura 68: Tapeçarias de Ester e Assuero, sem data, Château de Amboise. Disponível em https://www.chateau-amboise.com/fr/photo-le-logis-royal-salle-de-echanson consultado em 20/11/2021.

2.1.3.1.4. Tapeçarias de Absalão

Foram descritos no dote de D. Beatriz cinco panos de armar relativos à história de Auselão, que tinham cada um de comprido dez côvados, e de alto seis côvados e meio (SOUSA, 1948: 55), o que se traduz para 6,6 m de comprimento, e 4,29 m de altura.

Absalão ou Auselão era o terceiro filho do rei David, considerado como traidor, pois tentou roubar o poder ao seu pai. Morreu tragicamente, após vingar a sua irmã Tamar, já que mandou matar o seu meio-irmão Amnón, por ter violado e abandonado a sua irmã (RÉAU, 1996: 326). Absalão convidou o seu irmão a um banquete na sua tenda, fê-lo ficar embriagado e mandou-o degolar. David reprovou o assassinato, mas reconciliou-se com Absalão momentaneamente devido a uma mulher de Tecua, relacionada com Joab (RÉAU, 1996: 326). Absalão morreu quando fugiu para o bosque na sua mula, e ao passar por debaixo de um carvalho ou terebinto,

ficou fisgado pelos seus longos cabelos. Quando Joab o alcançou atravessou o coração de Absalão com três dardos (RÉAU, 1996: 326). A cabeleira de Absalão era comparável à de Sansão. Os seus cabelos fisgados nas ramas de uma árvore relacionavam-se com a imagem dos judeus que depois da Ressurreição de Cristo ficaram suspensos pelos cabelos. A partir de finais da Idade Média foi também interpretado como uma prefiguração de Cristo Crucificado (RÉAU, 1996: 328). O episódio de David a anunciar a morte de Absalão foi considerado uma prefiguração da Lamentação sobre Cristo morto. O ciclo mais completo da vida de Absalão foi representado nos frescos carolíngios do século IX, em São João de Münster, na Suíça (RÉAU, 1996: 326).

As cinco tapeçarias do dote de D. Beatriz representavam os seguintes momentos: uma tinha inscrito os "Triunfos de Auselão", e representava Absalão num carro triunfante, com dois cavalos brancos, e à sua frente um homem com uma lança vermelha, bem como trombetas e um tamboril; uma com o episódio da morte de Absalão, onde esse estava com armas vermelhas, enforcado pelos cabelos em uma árvore, e da parte direita, um cavaleiro armado, que o atravessou com uma lança. Entre ambos estavam homens de pequeno vulto pelejando; uma com a inscrição "*Absalon ingreditur ad concubinas Patris sui*", que se traduz para Absalão vai às concubinas do seu pai. Nesta representava-se Absalão no meio de um paramento vermelho, vestido de azul, com uma mulher vestida de verde; noutra vemos possivelmente a anunciação da morte de Amnón ou Absalão, estava representado no meio um rei velho vestido de azul, e uma rainha vestida de verde com cetros nas mãos, e na parte direita duas mulheres que levavam um elmo com um penacho, e uma espada, atrás delas três trombetas; noutra estava Absalão vestido de azul com barrete vermelho junto de uma mulher vestida de verde (SOUSA, 1948: 56). Portanto, representava-se a história de Absalão, nomeadamente o seu triunfo, a vingança da sua irmã, a sua morte, e a anunciação do falecimento de Absalão ou Amnón. A iconografia desta figura não é comum nas peças que chegaram até nós, pelo que não conseguimos encontrar nenhuma tapeçaria de Absalão desta época, apenas representações em pintura de episódios como o banquete, e a sua morte.

2.1.3.2. Tapetes e alcatifas

Os tapetes tais como as tapeçarias eram objetos de luxo, devido ao custo de produção e aos materiais utilizados, apesar de serem utilitários e de terem funções simbólicas. Os tapetes orientais eram tradicionalmente feitos com a técnica do nó e eram muito apreciados pelo seu

colorido, textura, padrões, durabilidade e calor (HALLET; PEREIRA, 2007: 23). Produzidos na Ásia ou África do Norte utilizando lã de ovelha, pretendiam mimetizar as propriedades das peles dos animais, mas acabaram por ser para decoração e mobiliário (HALLET; PEREIRA, 2007: 23). Pelo que, o mundo islâmico estava coberto de têxteis e tapetes que adornavam e criavam espaços, através da sua divisão, já que o próprio tapete de oração muçulmano funciona como uma arquitetura portátil (HALLET; PEREIRA, 2007: 23).

Segundo Celina Bastos, o tapete e a alcatifa eram termos que podiam designar objetos semelhantes, como tapetes de nó, tapetes tecidos, tapetes bordados, e até cobertas para mesas, bancos e arcas (PACHECO, 2011: 50, 51). Assim, segundo Bluteau, as únicas diferenças poderiam ser as suas dimensões e a sua proveniência, já que a palavra tapete podia ser alusiva à proveniência da Índia (PACHECO, 2011: 51). As esteiras tinham a mesma função dos tapetes e alcatifas de adornar ou cobrir pavimentos, mas eram tecidas com fibras de origem vegetal, como a ráfia, a palha, ou a palma. E tradicionalmente os tapetes ou alcatifas eram tecidos com seda ou lã (PACHECO, 2011: 51).

Os desenhos dos tapetes orientais baseavam-se em três arranjos de base, os da repetição contínua, centralizados ou os pictóricos (HALLET; PEREIRA, 2007: 27). Os de repetição contínua ou centralizados podiam ter desenhos mais ou menos complexos dependendo da habilidade do desenhador, mas destacavam-se por serem mais rápidos na produção.

Os de repetição contínua eram os mais tradicionais, e eram caraterizados por terem a repetição de um motivo em todo o tapete, esses elementos podiam ser individualizados como blocos, barras, riscas, ramos florais, ou animais e formas geométricas repetidas seguindo uma grelha, podendo-se inscrever em figuras como a estrela, o hexágono ou octógono (HALLET; PEREIRA, 2007: 27). O padrão de repetição mais comum era o estrela-octógono-quadrado que se encontrava nos tapetes Holbein de grande padrão, nos tapetes turcos, e nos espanhóis com algumas modificações. Usava-se a repetição desses motivos, mas recorria-se à mudança do tamanho e feitio, o que tornava o padrão flexível e dinâmico (HALLET; PEREIRA, 2007: 28). Nos tapetes Holbein de pequeno padrão, utilizavam-se medalhões octagonais que eram emoldurados por um entrançado angular ou por quadrifólios, alternando cores entre quadrados (HALLET; PEREIRA, 2007: 28).

Os tapetes de desenhos centralizados distinguiam-se dos de repetição pelo motivo principal central que era normalmente um medalhão, e pelos quatro cantos do campo decorados. Era um

padrão que podia ser observado de qualquer direção, sendo muito utilizado na cobertura do chão (HALLET; PEREIRA, 2007: 29). O campo e o medalhão apresentavam cores contrastantes, e eram decorados com sistemas de trepadeiras em flor, desenho com origem nas iluminuras do livro da corte islâmica, sendo fabricados no Irão, no século XVI (HALLET; PEREIRA, 2007: 29). Estes tapetes tinham desenhos mais complexos, por isso, os desenhadores dos grandes tapetes ajudavam os tecelões através do fornecimento de desenhos em papel quadriculado com as posições e cor de cada nó. No entanto, este método pode não ter sido usado pois os tapetes apresentam irregularidades, pelo que se deviam pendurar desenhos atrás do tear (HALLET; PEREIRA, 2007: 29). Nos tapetes de exportação indo-persas em Portugal, utilizavam-se palmetas nos cantos, sem medalhão no centro, substituído por um vazio em forma de losango, com trepadeiras, que era preenchido por uma pequena roseta ou quadrifólio (HALLET; PEREIRA, 2007: 29).

Os tapetes pictóricos não eram muito comuns nos tapetes de nós, mas eram caraterizados pelo preenchimento com figuras humanas e animais, formando padrões direcionais, que se repetiam em simetria vertical ou horizontal (HALLET; PEREIRA, 2007: 30). Estes tapetes foram produzidos para as elites, devido ao seu desenho intrincado preparado por pintores, sendo realizados nas cortes quinhentistas do Irão safávida e da Índia mogol (HALLET; PEREIRA, 2007: 30).

A chegada de tapetes orientais em Portugal contrasta com a trajetória de porcelanas chinesas, pois não havia tantas quantidades, e não existem muitos indícios que comprovem um comércio substancial de tapetes do Oceano Índico, no início do século XVI, nem que demonstrem as encomendas ou pedidos régios (HALLET; PEREIRA, 2007: 31). No entanto, na pintura portuguesa contemporânea eram representados vários tapetes de nó, não apresentando tapetes persas ou indianos, mas turcos e ibéricos (HALLET; PEREIRA, 2007: 31). Segundo Jessica Hallet, a primeira referência que se conhece a tapetes indianos está no inventário de D. Teodósio de 1564 (HALLET; PEREIRA, 2007: 47).

No século XVI, com as ligações comerciais ampliadas havia mais interesse pelos adereços domésticos de luxo, e a corte portuguesa, tal como outras cortes europeias, apreciava muito os tapetes turcos (HALLET; PEREIRA, 2007: 36). O mercado em Portugal era abastecido pelos produtores da Península Ibérica, da Turquia Otomana, do Norte de África, e pelo sistema comercial do mediterrâneo (HALLET; PEREIRA, 2007: 32). Os tapetes de Espanha eram altamente influenciados pela presença muçulmana que fomentou a produção de têxteis e tapetes. No

século XVI, os tapetes de Castela eram significativos nos inventários da nobreza portuguesa, e D. Beatriz levava seis tapetes de Castela e três do Levante no seu dote, que muito provavelmente seriam tapetes turcos otomanos, das tipologias Holbeins, Lottos e Bellinis (HALLET; PEREIRA, 2007: 32). Os Lottos e Bellinis faziam parte dos "tapetes de pintor" turcos que eram exportados para o Ocidente através de Veneza, cuja oferta era limitada, e apenas para os mais ricos. Já que, os tapetes turcos eram mais caros que os outros tapetes orientais, sendo muito apreciados nas cortes do mediterrâneo (HALLET; PEREIRA, 2007: 35).

O dote de D. Beatriz arrolou tapetes e alcatifas do Levante (Turquia) e de Castela, e incluiu sete tapetes com rodas do Levante, que se inseriam nos Holbein (HALLET; PEREIRA, 2007: 36). Um tapete do Levante tinha muitas rodas brancas, e outras cores espalhadas o que invocava o contraste visto nos tapetes Holbein de pequenos motivos. Muitos tapetes seriam de oração do tipo reentrante ou Bellini (fig. 69), tipologia que não foi muito representada na pintura portuguesa ao contrário dos Holbein, mas que estava presente em pinturas italianas, nos temas da Virgem e dos Santos, apropriando-a no contexto cristão (HALLET; PEREIRA, 2007: 37). Os tapetes eram descritos como tendo um campo vermelho com cercaduras verdes e azuis, e muitos deles com laços brancos. Tinham no centro um arco, portal ou campanário que seria a forma de descrever um mihrab de forma curva ou angular (HALLET; PEREIRA, 2007: 37). Em quatro dos tapetes havia um objeto suspenso do arco, que foi descrito como uma talha, e que podia ser uma lanterna de mesquita. Neste caso, os motivos utilizados no centro eram os entrelaçados, flores e uma roda que podia remeter para medalhões com estrelas (HALLET; PEREIRA, 2007: 38). O último tapete no dote de D. Beatriz era provavelmente um Lotto (fig. 70), sendo um tipo de tapete muito representado na pintura portuguesa, italiana e do Norte de Europa. Eram tapetes vermelhos e amarelos com desenhos de arabescos (HALLET; PEREIRA, 2007: 38).





Figura 69: Tapete Bellini, atribuído à Turquia, séculos XVI- XVII, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447572 consultado em 20/11/2021.

Figura 70: Carpete Lotto, atribuída à Turquia, 1600, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452845 consultado em 20/11/2021.

2.1.3.3. Vestimentas e alfaias litúrgicas

Os paramentos estavam presentes no mundo religioso, eram empregues nas celebrações sagradas e faziam parte dos mistérios divinos (FERREIRA, 2011: 24). Portanto, o vestuário era usado como meio de promover a sua reverência e associava-se à moralidade, às virtudes, e à fé que devia ser reconhecida num sacerdote, sendo, por isso, ligadas a Cristo. Estas ideias percebem-se através dos nomes, tipologias e caraterísticas destas alfaias, como é o caso: da alva, uma túnica de linho branca associada à pureza; ou a alusão à cruz nas casulas e dalmáticas (FERREIRA, 2011: 25). A questão da cor era fundamental, já que as cores eram associadas ao calendário litúrgico, e os próprios tintos e a tecnologia necessária para obter certas cores eram extremamente caras, dando um estatuto imperial às vestimentas que eram utilizadas na Igreja e na corte (FERREIRA, 2011: 26). Isto foi potenciado pela acessibilidade às sedas do Próximo Oriente na Europa, pelas incursões na Terra Santa, e pela difusão do cultivo de seda no norte da Península Itálica.

No século XIII, foi instituído o calendário cromático de acordo com a Eucaristia, com as cores branco, verde, preto e vermelho, às quais se acrescentava o azul e o púrpura que podiam ser usados como alternativas ao preto, e o amarelo que era equiparado ao verde (FERREIRA, 2011: 27). Em 1570, foram fixadas as cores obrigatórias ainda hoje vigentes: o roxo, o rosa, o azul, o branco, o preto, e o vermelho, estando todas repletas de simbologias associadas ao ano litúrgico (FERREIRA, 2011: 27). A estas cores ainda se acresceu a utilização da prata e do ouro, já que a prata podia substituir o branco, e o ouro era um substituto para todas as cores, exceto o preto ou o roxo (PACHECO, 2011: 28). As cores utilizadas tinham a sua simbologia, o verde era a cor do mundo vegetal, da juventude e do amor, e no sentido bíblico simbolizava a obra do Criador, pois era a cor harmoniosa da natureza (PASTOUREAU, 2019: 69). O vermelho era a cor do sangue, símbolo de vida, e do sangue que Cristo derramou na Cruz (PASTOUREAU, 2019a: 80). Era associado ao Inferno e ao dragão do Apocalipse, mas também era ligado à intervenção de Deus, como o fogo de origem divina, que representava o Espírito Santo, e que dava vida (PASTOUREAU, 2019a: 77). O vermelho era também a cor do amor divino, e da Caritas, designando o amor que Jesus trouxe para a terra (PASTOUREAU, 2019a: 78). O roxo era a cor do poder e a cor com que se devia honrar a Deus, sendo associado à devoção e à fé, pois era a cor da teologia. O branco era a cor divina e o preto a cor política (HELLER, 2016: 198). O branco simbolizava a luz de Deus, cor da Criação e da Ressurreição de Cristo, do sacrifício pelos pecados da Humanidade, da pureza, da inocência e da ausência de pecado (HELLER, 2016: 156).

A mesa de altar era dotada de significados e símbolos do sacrifício de Cristo, por isso, era adornada com diversas peças nobres, como frontais de altar (fig. 71), que podiam ser feitos de panejamentos guarnecidos de bordados a ouro (FERREIRA, 2011: 44). Os frontais deviam seguir as cores do calendário litúrgico, e segundo Carlos Borromeu deviam ter uma cruz no centro, ou a imagem de um santo ou santos da invocação do altar (FERREIRA, 2011: 44). Geralmente, a ornamentação seguia o programa decorativo dos paramentos com que fazia conjunto (FERREIRA, 2011: 44). Esta tipologia de alfaias foi inventariada no dote como panos de púlpito, panos de porta-paz, frontais, cortinas de altar, panos de estante, toalhas para a capela de altar, toalhas de mão para altar, e panos de cadeira em materiais como o damasco, o brocado de ouro e de prata, ou o veludo forrado de bocaxim (SOUSA, 1948: 67 – 70, 74). Também se listaram capas de cetim e veludo, bem como doze corporais, panos que se estendiam no altar, para colocar a hóstia e os vasos eucarísticos, que continham o Sacramento (SOUSA, 1948: 70).



Figura 71: Frontal de altar, século XVI, Museu de Aveiro. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=95732 consultado em 20/11/2021.

No dote de D. Beatriz, foram descritos quatro pontificais de diferentes cores e materiais, nomeadamente de veludo roxo com brocado, de veludo verde e alaranjado, de damasco branco com veludo carmesim, e de damasco preto com tafetá e bocaxim, incluindo vestimentas de damasco amarelo com cetim branco, e outra vestimenta de damasco pardo com cetim aveludado preto (SOUSA, 1948: 66 - 70). Estes pontificais incluíam cortinas de ouvir a missa, panos de cadeira, capa ou pluvial (fig. 72), vestimentas ou casulas (fig. 73) com alvas da Bretanha, almátegas ou dalmáticas (fig. 74), cortinas de altar, frontais, panos de púlpito, panos de porta-paz, e panos de estante (SOUSA, 1948: 66 - 70). Outras vestes arroladas foram oito sobrepelizes, seis da Bretanha e duas da Holanda (SOUSA, 1948: 70). Segundo a versão saboiana do dote, um grande número de peças indicava a proveniência da Flandres.



Figura 72: Pluvial, séculos XV – XVI, Itália ou Espanha, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=254694 consultado em 20/11/2021.

Figura 73: Casula, século XVI, Itália ou Espanha, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=268550 consultado em 20/11/2021.

Figura 74: Dalmática, primeira metade do século XVI, Espanha, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/222939?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Vestments&ft=textile&offset=0&rpp=20&pos=12 consultado em 20/11/2021.

Para além destes objetos listaram-se várias peças utilitárias para a capela (fig. 75), como: roldanas, cordões de retros, gadanhos de ferro para as cortinas, estantes de ferro para os cantores e para o altar, uma mesa grande para a missa, peças para fazer hóstias, e um guadamecil de couro (SOUSA, 1948: 70).



Figura 75: A missa de São Gregório, anónimo, Espanha, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437722 consultado em 20/11/2021.

2.1.3.4. Dosséis e têxteis para a casa

Os móveis de estrado conjugados com os dosséis eram usados nas cortes europeias, pois eram fundamentais para a representação da dignidade e poder das classes governantes (PINTO, 2020a: 1093). Em Portugal, no início da época moderna, os estrados eram utilizados como móveis de assento, e como uma plataforma alta com função de palco para as cortesias reconhecidas pela família real e a nobreza (PINTO, 2020a: 1094). Eram colocados no meio, ou no canto da sala, como peças de mobiliário em madeira com um ou mais degraus (PINTO, 2020a: 1094). Era importante também a presença de têxteis na corte portuguesa devido à influência cultural dos árabes do norte de África na Península Ibérica (PINTO, 2020a: 1100).

Os dosséis (fig. 76, 77), que eram utilizados em conjunto com os estrados, foram listados no dote de D. Beatriz em diferentes materiais como o brocado forrado de bocaxim preto, e o veludo com barras de cetim, forrado de tafetá e bocaxim (SOUSA, 1948: 66). Também se inventariou uma câmara de veludo carmesim, de oito peças com vários panos (SOUSA, 1948: 66).





Figura 76: Pormenor de dossel da pintura Anunciação, Frei Carlos / oficina do Espinheiro, 1523, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=249856&EntSep=3#gotoPosition consultado em 20/12/2021.

Figura 77: Dossel, tapeçaria de veludo carmesim, bordado a matiz e fio de ouro, arte persa ou indiana, século XVI. Proveniente do Convento de S. Bento de Avis, Museu de Arte Sacra da Sé de Évora. Fotografia da autora.

Os estrados também funcionavam como móveis de assento, onde as damas se sentavam em almofadas. Pelo que, no dote de D. Beatriz, se arrolaram várias almofadas de brocado e/ou veludo, com retros e borlas de retros, caires e botões de ouro (SOUSA, 1948: 62). Quatro delas eram de feição castelhana, e tinham botões de Florença, e outras doze almofadas eram forradas de couro vermelho com caires, borlas e botões de barbilho (SOUSA, 1948: 62). Também se descreveram travesseiros e almofadas da Holanda trabalhadas a ouro e seda, com lavores diferentes, como o de ramos ou de troços com alcachofras (SOUSA, 1948: 71,72). As almofadas à semelhança dos dosséis eram sobretudo em carmesim, mas também se registaram peças em roxo e preto. O vermelho era a cor do poder, luxo, elegância, e prestígio sendo utilizada no fim da Idade Média em nuances mais escuras, nomeadamente o carmesim, que era muito usado nos meios palacianos (PASTOUREAU, 2019a: 121).

Verificou-se que existia uma presença muito maior das almofadas (fig. 78), já que no dote apenas se inventariaram duas cadeiras: uma cadeira rasa de couro para estrado, da capela (SOUSA, 1948: 70), e uma cadeira de madeira, com o assento e o encosto em brocado rico, franjado de ouro e retros verde, tendo no assento franja larga e tranças com pregadura dourada (SOUSA, 1948: 80). A última cadeira era similar às cadeiras dobráveis italianas ou espanholas, que se preservam até hoje em museus como o *THE MET* (fig. 79). Juntamente com as cadeiras seriam usadas mesas, mencionadas no dote como quatro marchetadas e aparelhadas (SOUSA, 1948: 76).

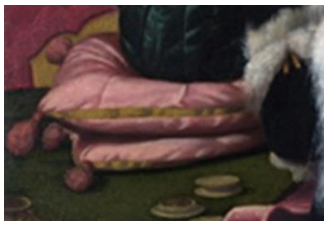


Figura 78: Pormenor do retrato do conde Sciarra Martinengo Cesaresco, Moretto da Brescia, 1542, *The National Gallery*. Disponível em https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/moretto-da-brescia-portrait-of-a-young-man consultado em 12/04/2021.



Figura 79: Cadeira dobrável, Granada, fim do século XV, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/196346 consultado em 06/11/2021.

A cama (fig. 80) também era fundamental, e como tal foram listados vários paramentos de cama no dote de D. Beatriz, nomeadamente céus de cama, costaneiras, corrediças, cobertores e rebates. Estes paramentos eram sobretudo de brocado branco e veludo carmesim com franjados de ouro e retros carmesim, forrados de bocaxim, utilizando-se também o tafetá para as corrediças (SOUSA, 1948: 63). Destacava-se uma cama em lã e seda de três panos figurados com representações de reis e rainhas sentados e a abraçarem-se, complementados por outras figuras tiradas do natural (SOUSA, 1948: 64, 65). A acompanhar essa cama tinham sete rebates com representações de músicos, justadores, mulheres a apanhar flores, o rei a comer, o rei a fazer um sacrifício ao sol, um bispo a casar um rei e uma rainha, o rei a orar, uma mulher com um menino e um berço, e uma mulher a chorar (SOUSA, 1948: 65). Este conjunto criou uma narrativa da vida de casal deste rei e rainha, cujas representações se parecem tratar de episódios do Rei David e Betsabé. O tema relacionava-se com D. Beatriz e Carlos III, já que a cama seria destinada ao seu uso.

Para a cama também se inventariaram várias roupas em linho, como: uma arquelha da Holanda, guarnecida de botões de marfim e fitas de cadarço; outra arquelha de sinabafe (tecido de algodão branco usualmente vindo de Bengala); trinta e dois lençóis; seis lençóis pequenos; dezassete colchões da Holanda; e duas colchas (SOUSA, 1948: 71). As peças apresentavam proveniências como da Holanda, e de Bengala, mas havia outras que podiam ter sido produzidas

no reino. Em Portugal, existiam duas variedades de linho, o galego, o mais cultivado, e o mourisco, que era mais escuro e grosseiro. A cultura do linho em Portugal remonta ao período de romanização, e foi o têxtil mais produzido, e com maior dispersão geográfica no país (SEQUEIRA, 2014: 231). Era um tecido de consumo corrente e era utilizado nas roupas de cama, de mesa e nas vestes íntimas, como camisas (SEQUEIRA, 2014: 232).

Juntamente com os referidos têxteis também se utilizava o esquentador para cama (fig. 81), descrito no dote como sendo lavrado de folhagem "romano", e tendo no cabo o lavor de marchetes, o que pensamos ser embutidos (SOUSA, 1948: 33).



Figura 80: Pormenor de cama na Anunciação de Grão Vasco, 1501 – 1506, Museu Nacional Grão Vasco. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/annunciation-vasco-fernandes/fAFJoNV1NyjtUQ?hl=pt-pt consultado em 20/11/2021.



Figura 81: Esquentador de cama, século XVI, Florença, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O92589/warming-pan-unknown/ consultado em 12/04/2021.

Como têxteis para a casa estavam também presentes, no dote de D. Beatriz, toalhas de diferentes materiais, nomeadamente, toalhas lavradas de ouro e seda de cores da Holanda, com diferentes tipos de lavores como o de ramos, ou pontos como o ponto real, tendo também franjas de ouro e retros (SOUSA, 1948: 72). Também se destacavam toalhas com o lavor do Espírito Santo (SOUSA, 1948: 73). Estas tinham diferentes funções na casa como toalhas de mesa (fig. 82), guardanapos, toalhas de peito, toalhas de cobrir pão, toalhas para a fruta, toalhas para as copas, toalhas de mão, toalhas para galhetas de mesa, e panos de ruão (SOUSA, 1948: 74).



Figura 82: Toalha de mesa, Itália, século XV, *MET*. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/collection/search/219682 consultado em 06/11/2021.

Com os objetos que levou aquando do seu casamento D. Beatriz conseguiu replicar o ambiente artístico das casas dinásticas portuguesas, promovendo a disseminação de novos materiais e objetos na corte de Saboia (PINTO, 2020a: 1105).

2.1.3.5. Vestuário

O vestuário incorpora códigos e linguagens, que resultam de uma necessidade não só utilitária, mas de comunicação e ostentação, sendo fundamental para a tradição e cultura da sociedade (OLIVEIRA, 1993: 5). Na Europa do século XV, a moda seguiu as formas do século anterior. A opalanda continuou a ser muito utilizada, com colarinho alto, corte volumoso e grandes mangas. Mais tarde, este tipo de veste perdeu as suas caraterísticas, e converteu-se num robe com pregas verticais, com o cinto colocado na cintura (PAYNE, 1965: 199). Também se utilizavam sobretudos largos, para homens das elites, em ocasiões cerimoniais, ou para os mais velhos. Os mais novos utilizavam-nos mais curtos (PAYNE, 1965: 199). Comuns eram também os casacos curtos, com ombro largo, fazendo uma cintura fina, e expondo as pernas (PAYNE, 1965: 200). Desde o início do século, utilizava-se o cabelo curto devido aos altos colarinhos, mas à medida que esses foram baixando também o cabelo se tornou mais longo (PAYNE, 1965: 200). Como chapéu utilizava-se uma espécie de turbante, e mais tarde utilizou-se um chapéu alto que alongava a figura. Os sapatos pontiagudos do século XIV continuaram a utilizar-se, tornando-se cada vez mais longos. No fim do século XV, usava-se uma túnica larga com mangas tubulares, e o gibão fundiu-se com as calças ou collants. Mais tarde, o gibão ficou à altura da cintura, com gola baixa, que permitia mostrar o vestuário abaixo, utilizando-se a camisa (PAYNE, 1965: 200). E, assim, o sapato ganhou a forma de bico de pato, e o chapéu utilizado começou a ser um gorro achatado com a borda para cima, ou uma borda larga e extravagante com plumas, seguras por um lenço de seda, que passava debaixo do queixo (PAYNE, 1965: 200).

A roupa feminina, no século XV, era muito similar à masculina, como a opalanda e o toucado usado pelas mulheres, e os sapatos pontiagudos (PAYNE, 1965: 235). As cinturas eram elevadas utilizando vários tipos de cintas coloridas, que poderiam ter sinos pendurados. Também se utilizava um chapéu cónico, com um véu flutuante ou uma borboleta em cima. No início do século XV, as golas dos sobretudos das mulheres eram largas e descidas. A meados do século

passaram a aplicar uma gola em V nos vestidos, utilizando-se também vestidos abaixo, cujas saias levavam uma cauda, e mangas longas e justas (PAYNE, 1965: 235). No fim do século, e no século XVI, as golas passaram a ser quadradas e mais largas, as mangas em sino, e as cintas com longos pendentes, cujo peso ajudava a criar uma cintura mais pontiaguda. O chapéu passou a ser o utilizado pela Rainha Ana de França, e os sapatos tornaram-se largos e redondos (PAYNE, 1965: 235).

Nos séculos XV e XVI, destacou-se o trabalho das tecedeiras e dos ourives, devido ao uso de tecidos sumptuosos e joias, como têxteis com bordados em ouro ou prata, ou veludos cheios de joalharia, combinados com pelos de marta, lince e arminho (PAYNE, 1965: 262). Começou-se a utilizar a renda aplicada nos colarinhos ou rufos, e depois tornou-se uma peça independente com suportes revestidos a seda (PAYNE, 1965: 262).

A produção e troca de têxteis floresceu na Europa da Idade Média e do Renascimento em Florença, e várias cidades da Flandres, que por sua vez influenciavam os estilos utilizados na Europa (COSGRAVE, 2000: 118). A influência dos suíços foi também importante devido ao estilo conhecido como "*slashing*" onde as costuras não eram cosidas, ou eram criadas fendas para que se visse o vestuário abaixo (COSGRAVE, 2000: 123). Estas caraterísticas resultavam do corte das tendas, das bandeiras e vestuário do exército da Borgonha pelos suíços. A moda era uma preocupação das elites, mas no renascimento começou a ser alargada às classes burguesas, pois a própria moda se tornou mais uniforme na Europa, e os bens de luxos eram transportados mais depressa (COSGRAVE, 2000:123).

Particularmente, na Lisboa do século XVI chegavam produtos não só das Índias, mas as sedas, os chamalotes e os damascos vindos de Lucca, os veludos de Génova, os brocados de Florença, os sombreiros de Aragão, e os chapins de Valência (OLIVEIRA, 1993: 11). Em Portugal, também se manufaturavam tecidos no Minho, com influências romanas e germânicas, e em outros centros como Silves, Lisboa e Coimbra, de influência muçulmana (OLIVEIRA, 1993: 13). Predominavam os motivos de folhagens, flores e frutos, continuando-se também os temas orientais e muçulmanos. Os brocatéis, finos tecidos de seda, eram decorados com faixas serpenteadas e pinhas rodeadas de ramagens e flores (OLIVEIRA, 1993: 14).

2.1.3.5.1. O guarda-roupa de D. Beatriz

No dote de D. Beatriz, arrolaram-se várias peças de vestuário como hábitos, saias, fraldilhas, averdugadas, briais, mantilhas, capuzes, entre outros. O hábito era um traje que seguia a tipologia da veste de monge, tendo um capuz (OLIVEIRA, 1993: 102), mas nas descrições do dote o capuz não foi mencionado. No dote, foram descritos vários hábitos de diferentes têxteis como o cetim branco ou carmesim, tela de ouro, e o brocado de pelo roxo, com tafetá de diferentes cores como carmesim ou azuis, tinham também pela roda de dentro uma banda de tela de ouro ou de prata. Listaram-se dois capuzes, um de cetim aveludado carmesim forrado de cetim amarelo, e outro de veludo preto forrado de tela de ouro acolchoada (SOUSA, 1948: 77-80).

Foram inventariadas várias saias que nas suas descrições mencionavam corpinhos e mangas, o que indica que seriam peças para o corpo, e não apenas para a parte inferior. As saias descritas eram duas flamengas, e outras em veludo forrado a tafetá, as mangas eram em feição toscana forradas de brocado rico, com porta forrada de tafetá, ou mangas de damasco branco. A parte inferior tinha laços de prata dourada, ou era em veludo ou damasco (SOUSA, 1948: 77-80).

Outra veste mencionada foi a fraldilha, essa podia ser uma peça de pano que se assemelhava à parte final das vestimentas, e que roçava no chão, devido ao seu comprimento (OLIVEIRA, 1993: 101). No dote, as fraldilhas eram de cetim aveludado, damasco, brocado, pano florentim, ou tela de ouro, com as portas forradas de tafetá ou fustão, e o corpo podia ser forrado de bocaxim. Tal como nas saias também poderiam ter laços de fita de prata, e debruns na parte inferior (SOUSA, 1948: 77-80).

No dote, encontrámos três averdugadas, que eram saiotes de lenço com arcos para levantar as saias que se vestiam por cima (SILVA, 1789: 148). Eram em cetim aveludado com o cós forrado de tafetá azul, ou de cetim forrado de bocaxim com a sua porta forrada de fustão (SOUSA, 1948: 77-80).

O brial era outra tipologia fundamental representada em vários exemplos no dote: em cetim forrado de bocaxim e tafetá, ou damasco, com roda, mangas aveludadas e bordadas, as portas forradas de fustão, e bordado de prata fiada (SOUSA, 1948: 77-80). Arrolou-se um brial que se assemelhava ao que D. Beatriz vestiu nos seus retratos (fig. 83), sendo esse português de damasco preto aberto por muitos lugares, barrado a duas barras, encadeado de veludo preto

forrado de bocaxim nas mangas dianteiras, roda forrada de cetim encarnado, e o corpinho de tafetá azul (SOUSA, 1948: 79).

Outras tipologias inventariadas foram os corpesitos, a loba, a mantilha, a cota, e o mogi. Arrolaram-se dois corpesitos, um de damasco branco forrado de tafetá e outro de cetim carmesim também forrado de tafetá, e debruado de veludo. A loba era uma espécie de tabardo ou pelote aberto, que se usava abaixo do joelho, como se fosse uma capa (OLIVEIRA, 1993: 102), que no dote era em veludo preto forrado de cetim amarelo (SOUSA, 1948: 77-80). A mantilha consistia numa espécie de véu feminino (OLIVEIRA, 1993: 102), no dote era em tela de prata forrada a tela de ouro, bem como em damasco, e cetim aleonado com uma ilharga borlada de veludo aleonado (SOUSA, 1948: 77-80). De acordo com Bluteau, a cota era uma vestimenta com mangas, e cauda, similar ao gibão (BLUTEAU, 1712: 803). No dote, descrita como uma cota portuguesa de cetim pardo, e outra de veludo preto forrado de bocaxim, com o corpo forrado de tafetá (SOUSA, 1948: 77-80). Foi também inventariado um mogi de cetim aveludado roxo e outro de veludo preto (SOUSA, 1948: 80), sendo que, segundo Bluteau um mogi era uma vestimenta antiga de homens e mulheres (BLUTEAU, 1728: 63).

O saio ou brial feminino era um vestido comprido, com decote largo em triângulo ou quadrado, que podia ser largo ou plissado sobre o peito, e espartilhado até abaixo da cintura, a partir da qual caia a saia larga, com uma grande fralda que roçava no chão (OLIVEIRA, 1993: 18). As mangas dos saios podiam ser em balão nos ombros, justas até ao antebraço, e muito largas no final. Pensa-se que o sainho seja o mesmo que saio, apesar de não se saber se representava uma nova tipologia, pode-se depreender que se tornou numa saia independente, pois na "Ordenação da Defesa dos Veludos e Sedas de 1535" autorizou-se o uso de sainhos e corpinhos de mangas estreitas que se juntavam na cintura (OLIVEIRA, 1993: 18).

Sobre os briais era costume usar-se um pelote, uma peça comprida de tecidos fortes, com fendas dos lados que deixavam ver as peças interiores, podendo ser adornada nas mangas justas e no decote (OLIVEIRA, 1993: 18, 19). Como alternativa ao saio e ao pelote utilizava-se a cota que era um vestido com uma pequena gola ou largo decote, que modelava o peito e era cingido na cintura, com uma saia comprida. Era usada sobre um brial, podendo ser aberta nas costas, ou abaixo da cintura com cortes semifechados por atilhos, bem como mangas justas e compridas ou fendidas dos lados (OLIVEIRA, 1993: 19). A cota podia ser utilizada em conjunto com a opa, tal como o saio se usava com o pelote. A opa era semelhante ao pelote, sendo ampla e comprida,

sem mangas e aberta à frente. Também podia ser mais sumptuosa, com gola alta, mangas estreitas ou largas, e fechada (OLIVEIRA, 1993: 19). A partir de meados do século XV, passou a ser decotada à frente, e depois à frente e atrás em triângulo, podendo ter recortes que eram abotoados ou presos por firmais (OLIVEIRA, 1993: 19). Os vestidos listados usavam também o cós que era uma tira do vestido ou das alças que rodeavam a cintura, e também podia estar nos punhos ou colarinho (OLIVEIRA, 1993: 99).

Os têxteis mais aplicados no vestuário de D. Beatriz eram a seda, o cetim, e o veludo. A seda era um têxtil de luxo, com consumo restrito, associado a riqueza e estatuto. De origem no Extremo Oriente, também era produzido em Espanha, e em Portugal, existindo referências a tecidos de seda manufaturados em Lisboa, no século XIII (SEQUEIRA, 2014: 60). O cetim era um tecido de seda mais encorpado que o tafetá, e menos que o veludo, tendo uma das faces lustrosa, era muito usado em alfaias e vestes litúrgicas, e no guarda-roupa das elites (SEQUEIRA, 2014: 210). Em Portugal, produziu-se na "Casa dos Sirgos", que foi institucionalizada em Bragança, no último quartel do século XV (SEQUEIRA, 2014: 210). O veludo era um tecido de seda com uma superfície de pelo formado por duas teias e uma ou duas tramas, a sua superfície podia ser uniforme ou lavrada, o que implicava deixar algumas zonas sem pelo (SEQUEIRA, 2014: 275). Era um dos tecidos de luxo mais utilizados e era também produzido na "Casa dos Sirgos", de Bragança (SEQUEIRA, 2014: 275).

Nos seus retratos D. Beatriz usava sempre um vestido preto, sendo que no seu dote também se inventariaram várias vestes pretas. O uso do preto generalizado a partir de meados do século XIV derivava das leis sumptuárias e regulamentos de vestuário. Pois, os ricos comerciantes italianos não podiam usar vermelhos ou azuis sumptuosos, já que não faziam parte da nobreza (PASTOUREAU, 2014: 141, 142). O preto não era sujeito a proibições, pois era considerado modesto e de pouco valor, mas os tintureiros começaram a fornecer pretos mais sólidos, tornando-se uma cor associada a trajes austeros e virtuosos (PASTOUREAU, 2014: 142). A moda começada pela burguesia comerciante foi depois adotada pela alta nobreza, já que figuras como o duque de Milão, e o conde de Saboia, tinham vestuário preto no guarda-roupa, dispersando-se a moda pela Europa na viragem do século (PASTOUREAU, 2014: 143). É importante reparar também que D. Isabel de Portugal, irmã de D. Beatriz, preferia o preto e o verde nos ricos tecidos que vestia (CANTERA, 2013: 129).

As roupas descritas no dote de D. Beatriz correspondiam em termos de tipologias, cores e tecidos utilizados às que vemos reproduzidas em representações de santas (fig. 84), e nos retratos da aristocracia feminina (fig. 85), na pintura nacional, e europeia da época.



Figura 83: Retrato de Beatriz de Portugal, pintor do Piemonte, 1600 - 1649, *Castello di Racconigi*. Disponível em https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218177 consultado em 27/09/2021.
Figura 84: Fonte da Vida de Hans Holbein, o Velho, 1519, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/virgem-com-o-menino-e-santos/WQFKevSCL9pYhA?hl=pt-PT consultado em 06/11/2021.
Figura 85: Retrato de Ana da Húngria e Boémia, Hans Maler, 1519, *Museo Thyssen-Bornemisza*. Disponível em https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/maler-hans/retrato-ana-hungria-bohemia consultado em 12/04/2021.

Juntamente com o seu guarda-roupa arrolaram-se: cinco timbres de marta; uma guarnição de hábito; tecido de fio de prata; barra de canotilho (bordado de fio envolvido em espiral, associado a Guimarães) de prata com lavor em rosas sobre cetim preto; uma fita de trançar de seda branca e ouro; um vives de touca com cadilhos de ouro torcido (SOUSA, 1948: 77); sete fachas em cetim e damasco; dois sombreros de veludo guarnecidos de ouro; e duas escovas guarnecidas de veludo e franjadas de retros (SOUSA, 1948: 80). Destacava-se um dos sombreros inventariados, a peça em veludo preto guarnecido de ouro e retros, com duas tranças agateadas, botões ao redor das copas, e nos cabos das tranças. Pois, a sua descrição aproximava-se do chapéu que D. Beatriz utilizava em vários dos seus retratos (fig. 86). O sombrero/sombreiro era um chapéu, gorro ou touca que podia ter diferentes modelos (OLIVEIRA, 1993: 104). No inventário do guarda-roupa de D. Manuel I também foi referido um sombrero, que era alaranjado e verde, e tinha sido produzido na Índia (FREIRE, 1904: 389).



Figura 86: Pormenor de sombrero no retrato de Beatriz de Portugal, autor desconhecido, século XVII, Coleção privada. Disponível em https://www.alamy.com/beatrice-of-portugal-1504-1538-duchess-of-savoy-museum-private-collection-author-anonymous-image344147458.html consultado em 27/09/2021.

2.1.4. Livros

Os livros (fig. 87) eram objetos valiosos que pertenciam às elites, dado que eram manuscritos, iluminados, e ornamentados nas suas encadernações em couro ou têxteis ricos como veludo, com elementos em prata ou ouro, e incrustações de pedras preciosas e pérolas (WOLF; WALTHER, 2018: 11). Como o Cristianismo é uma religião do livro existe uma grande produção de livros sagrados como Bíblias, Evangelhos, Missais, Evangeliários ou Livros de Horas, que eram bastante ornamentados, pois trata-se da palavra de Deus (WOLF; WALTHER, 2018: 19).

Os manuscritos e os livros impressos relativos ao Cristianismo eram uma parte importante das coleções reais, e do próprio dote de D. Beatriz, como por exemplo, os Livros de Horas, que muitas vezes eram prendas de casamento (MIRANDA, 1999: 367). Os Livros de Horas eram para os leigos os livros de orações para a devoção privada quotidiana, vindo-se a tornar objetos de luxo pelo prestígio de o usar diariamente, e estabelecer uma relação direta e íntima com Deus (DEFOER; WÜSTEFELD, 1992: 43). Estes livros surgiram no fim do século XIV, sendo uma variante menor dos Breviários dos clérigos, já que continham apenas alguns ofícios (MIRANDA, 1999: 36). As horas incluídas eram geralmente as Horas da Virgem, Horas de Santa Cruz, Horas do Espírito Santo, Horas da Sabedoria Eterna, os Sete Salmos de Penitência e Litania, o Ofício dos Mortos, orações para a Comunhão, e orações aos santos ou sufrágios (DEFOER; WÜSTEFELD, 1992: 43). Os textos eram precedidos por um calendário litúrgico e quatro passagens dos Evangelhos, que podiam ter miniaturas dos quatro evangelistas. A representação do calendário podia também seguir o trabalho dos meses e a associação aos signos do zodíaco (MIRANDA, 1999: 368). As Horas da Virgem (fig. 88) podiam ter oito ilustrações para cada hora do dia, nomeadamente: a Anunciação, a Visitação, a Natividade, o Anúncio aos Pastores, a Adoração dos Magos, a

Apresentação no Templo, a Fuga para o Egito e a Coroação da Virgem (DEFOER; WÜSTEFELD, 1992: 43). E as cenas da infância de Cristo podiam substituir as da Paixão, que podiam acompanhar as Horas de Santa Cruz. Nas Horas do Espírito Santo representava-se o Pentecostes. Os Sete Salmos Penitenciais eram ilustrados com David em oração, ou David virtuoso contraposto pelo episódio de David e Betsabé, podendo ser também ilustrado por Cristo entronizado, ou Cristo juiz. O Ofício dos Mortos podia ser representado com um serviço fúnebre, ou a Ressurreição de Lázaro (DEFOER; WÜSTEFELD, 1992: 43).

No século XV, a iluminura utilizava as letras capitais de cores diferentes, sendo que os títulos, rubricas, e cabeçalhos das páginas ajudavam a compreender o texto, recorrendo ao esplendor da forma e da cor, que revelava a preciosidade do objeto (MIRANDA, 1999: 35). Nas ilustrações, dava-se grande importância à representação da figura humana, conjugada com monstros e animais ferozes (MIRANDA, 1999: 35).

No dote de D. Beatriz, os livros inventariados foram: livro de Horas de Nossa Senhora iluminado, em latim, com as tábuas cobertas de veludo preto guarnecidas de ouro. Pelas bordas e nos quatro cantos tinha a "divisa das maravilhas", e nos centros de cada parte um Jesus, e uma rosa de ouro esmaltada. Estava dentro de um tachim de couro com seu cordão, e borlas de retros azul; livrinho de Horas de Nossa Senhora, com as tábuas de ouro esmaltadas com a "divisa das maravilhas" no meio delas, e dentro de uma delas S. Jerónimo e na outra S. Gregório (S. Jorge na versão saboiana do dote), bem como uma brocha com dois escudetes; livrinho de Horas de Nossa Senhora com as tábuas cobertas de ouro e no meio delas tinha um Crucifixo, e na outra o Nascimento, talhados e esmaltados; livro com as tábuas cobertas de veludo carmesim guarnecidos de ouro, e a brocha de ouro com as armas de Portugal e Castela; livro coberto de couro morado, as tábuas com brochas de tendas azuis guarnecidas de ouro, e quatro pérolas em cada uma com o seu registo de ouro; livro com as tábuas cobertas de cetim carmesim, e uma brocha de ouro esmaltada; livrinho com as tábuas de prata com brocha de ouro; livrinho com tábuas da Paixão douradas e esmaltadas; Saltério iluminado desguarnecido; livro com as tarzas cobertas de cetim aveludado com uma brocha de ouro, e rótulos nela esmaltadas de branco (SOUSA, 1948: 47-48); dois Missais romanos, um com fronha de veludo preto forrado de cetim preto e duas de veludo carmesim forrado de cetim, com bolas de retros de cores; um Breviário romano; um "oficieiro" de canto; um livro de velações; e livros dourados com registos (SOUSA, 1948: 70).

No inventário do guarda-roupa de D. Manuel I, foi mencionado um livro com as tábuas cobertas de veludo preto, tendo os quatro cantos de ouro esmaltado, com uma brocha em ouro nas duas capas (FREIRE, 1904: 390). Outro livro era coberto de veludo preto e tinha uma guarnição de ouro esmaltada com rosinhas nos cantos, e ainda outro exemplar era revestido a veludo carmesim e guarnecido de prata com as armas de Portugal (FREIRE, 1904: 390). Os livros do dote de D. Beatriz apresentavam semelhanças com os de D. Manuel I, nomeadamente o uso de veludo na cobertura das tábuas, bem como o guarnecimento com ouro e esmaltes, recorrendo-se também à representação das armas associadas a essas figuras.





Figura 87: Pormenor do retrato da Imperatriz Isabel de Portugal, Tiziano, óleo, 1548, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-emperatriz-isabel-de-portugal/d4eddf35-c76c-4c11-8f2b-099f7b71d696?searchid=62388cfa-a863-cce1-2f7a-3965636a07d1 consultado em 12/04/2021.

Figura 89: Visitação das Horas da Virgem, Livro de Horas de D. Manuel I, atribuído a António de Holanda, 1517- 1551, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=264498 consultada em 15/12/2021.

2.1.5. Escravos

O tráfico de escravos por terra e por mar foi predominante na História, pois, desde o mundo grego e o mundo romano, este revelou-se um grande interesse económico nos seus territórios (WALVIN, 2001: 9). No entanto, o termo tráfico de escravos normalmente designa o sistema de escravatura que transportava forçosamente africanos pelo oceano Atlântico até às Américas (WALVIN, 2001: 9). A importância deste tema reside no impacto do tráfico atlântico de escravos, em África, e nas Américas, no desenvolvimento do poderio da Europa Ocidental, e nos resultantes aspetos sociológicos que ainda hoje vivemos (WALVIN, 2001: 10). A mentalidade das civilizações europeias, à qual se associava a inferioridade aos povos destituídos,

demonstrava o racismo que se foi desenvolvendo ao longo dos séculos. Esse foi sendo associado às diferenças de cor e feições, e à crença de que esses povos estavam destinados pela natureza a servir as nações tidas como superiores (FONSECA, 2010: 16). Estes conceitos não foram só a causa da escravização, mas os resultados dessa prática que perdurou por vários séculos, justificada por preconceitos racistas associados a religião, cor, língua e desenvolvimento (FONSECA, 2010: 17). No entanto, apesar da discriminação contra aqueles de tez mais escura, também se verificou que na Europa, da época moderna, existiam escravos europeus (FONSECA, 2010: 17).

Os escravos africanos já estavam presentes nos portos comerciais do Mediterrâneo antes das rotas oceânicas até às Américas, pois existiam rotas transarianas disseminadas pelos muçulmanos (WALVIN, 2001: 15). Os europeus tinham interesse nas matérias-primas disponíveis em África, nomeadamente o ouro, levando os portugueses a estabelecer postos comerciais na África Ocidental. E apesar das suas intenções terem sido comerciais, ganharam os hábitos locais dos africanos muçulmanos de compra e venda de escravos, e o seu transporte para as ilhas, e para Europa (WALVIN, 2001: 16). No final do século XV, Portugal tinha tratados com vários estados africanos para o fornecimento de escravos para trabalhar nas plantações de açúcar em São Tomé (WALVIN, 2001: 15). Estes também passaram a integrar a mão-de-obra nos Açores, Cabo Verde, Espanha e Portugal. Os escravos eram convertidos ao Cristianismo. Este processo acabou por levar a violência motivada pela ganância dos mercadores de escravos (WALVIN, 2001: 16). E, assim, no fim do século XVI, o sistema de transporte de escravos para o Brasil estava em marcha. No século XVI, chegavam também a Lisboa cativos africanos, e indianos, considerados como cerca de 10% da população da cidade (FONSECA, 2010: 50).

No dote de D. Beatriz, foram listados “três escravos negros” (SOUSA, 1948: 75), um homem e duas mulheres, que provavelmente foram introduzidos no dote para desempenharem diferentes funções ou trabalhos a bordo da nau, e na corte de Saboia. Para estes serviços também se arrolaram duas mulas (SOUSA, 1948: 75). Os escravos eram trabalhadores que serviam para ostentar a riqueza dos donos, assemelhando-se às funções dos criados, que faziam tarefas domésticas, guardavam o gado ou amanhavam a terra (FONSECA, 2002: 77). Os fidalgos, burgueses ou clérigos poderiam ter mão-de-obra livre ou cativa, pelo que os trabalhos dos escravos dependiam da conveniência dos senhores (fig. 89). Pois, segundo um autor italiano que visitou Portugal, na segunda metade do século XVI, os escravos podiam tratar dos cavalos, ser carregadores, lavradores ou marinheiros (FONSECA, 2002: 77).



Figura 89: Iluminura de janeiro do Livro de Horas de D. Manuel I, manuscrito do século XVI com iluminuras atribuídas a António de Holanda, no Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em https://www.revistarua.pt/pao-carne-e-agua-memorias-de-lisboa-medieval/ consultado em 27/09/2021.

2.2. Os objetos na nau e o seu transporte

Para a viagem de D. Beatriz, D. Manuel I escolheu a *Santa Catarina do Monte Sinai*, como nau capitânia, já que era um dos navios mais poderosos à época. A embarcação foi construída em cerca de 1512, em Cochim, sob a direção do italiano Silvestre Corgo (BUESCU, 2019: 114).

A partir das crónicas de Garcia de Resende e Gaspar Correia pretende-se descrever o interior da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, bem como o uso de têxteis e velas aparatosas no exterior, que ajudavam a criar a imagem de esplendor da casa de D. Manuel I nessa viagem.

D. Manuel I queria construir uma imagem de sumptuosidade através da armada que iria levar a sua filha aquando dos seus esponsais, pelo que a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* teve de ser transformada (PINTO, 2018b: 177). O seu interior foi reconfigurado para isolar as senhoras do resto da nau, criando câmaras alcatifadas e revestidas a têxteis para a infanta e as suas damas, salas para o guarda-roupa, e oratório, onde se circulava em altura por escadas de caracol. Para isso, foi movido o cabrestante para construir duas galerias uma do lado, e uma na popa (PINTO, 2018b: 177). Também se criou um local para as cerimónias públicas, refeições e audiências, sala que estava num piso falso na zona da tolda, o primeiro pavimento do castelo de popa (PINTO, 2018b: 177). A sala na tolda era grande, e era por cima coberta de bordos (madeira de ácer) e pintada de ouro, com um estrado e um dossel de brocado para a infanta. A sala estava armada de rica tapeçaria e a banda de estibordo de longo do bordo tinha uma mesa de bordos pregada (CORREIA, 1992: 144). A sala tinha janelas em bandas muito grandes para o mar e para o convés. E do porão para o bordo estava uma larga escada. No andar dessa sala, tinha uma grande câmara muito ornamentada e pintada, e junto a essa outra para o guarda-roupa, e além dessa estava uma pequena que servia de oratório, muito ornamentada. A partir do guarda-

roupa descia uma escada em caracol, e abaixo estava uma câmara para dormir da infanta na alcáçova do cabrestante, era muito grande e forrada, ricamente dourada e pintada, com grandes janelas para fora (CORREIA, 1992: 145). A câmara de dormir da infanta era armada de brocado rico de pelo, alcatifada, e os paramentos e cobertor da cama eram do mesmo brocado. Tinha uma antecâmara alcatifada toda armada de veludo carmesim, com muitas almofadas do mesmo veludo, com um dossel de brocado, bem como outra cama com um cobertor do mesmo veludo franjado de ouro, e uma banda de panos de ouro (RESENDE, 1991: 330). Neste andar até ao pé do mastro tinha quatro grandes câmaras para as damas, eram forradas e pintadas, tinham janelas grandes de grades, pelo meio delas tinha um corredor, e outra escada de caracol passava pelo guarda-roupa. Todas as câmaras das damas eram armadas de tapeçaria e tinham todas uma escada para baixo, para outras casas, e seus despejos, que iam no andar da primeira tolda (CORREIA, 1992: 145). Debaixo da tolda, ao longo dos bordos até à proa tinham câmaras, despensa, e cozinhas para o mester da infanta, bem como aposentos de outras pessoas (CORREIA, 1992: 145). O Conde de Vila Nova tinha uma grande câmara no chapitéu de popa, com uma casa grande na sobre tolda, que era sobre a sala de uma banda. A câmara do Conde de Vila Nova era coberta de brocado de pelo e alcatifada, e a cama tinha o mesmo brocado (RESENDE, 1991: 330). Outra tinha varandas de aposentos de fidalgos. No castelo da proa, ia o piloto, mestre e gente de serviço. Da pousaverga para a popa tinha uma varanda de madeira lavrada, onde iam os marinheiros ao leme (CORREIA, 1992: 145).

As velas eram de “cotonjas” de Levante brancas, que eram panos como os de Vila de Conde, com as cruzes de Cristo grandes de cetim carmesim (CORREIA, 1992: 145). As “cotonjas” eram, segundo Bluteau, panos de seda lavrados da Índia com três palmos de largo, e dez côvados cada peça, sendo produzidas em Cambaia (BETTENCOURT, 2008: 184). O linho alcânave aplicava-se na cordoaria e artigos navais, e o seu importante centro de produção era em Vila do Conde (SEQUEIRA, 2014: 49). Produzia-se nessa cidade o pano para a confeção de velas para embarcações, denominado pano de treu ou pano de Vila do Conde, no século XV, devido à sua proveniência (SEQUEIRA, 2014: 265). Este pano resistente era especialmente utilizado nas velas latinas ou nas velas mais pequenas de grandes embarcações, como o traque das gáveas ou a mezena (SEQUEIRA, 2014: 265). O pano era levado para os estaleiros navais no Porto e Lisboa, bem como para as feitorias de Moçambique e Cochim (SEQUEIRA, 2014: 265).

No chapitéu da popa, tinha um tendal de arcos como de galé, o qual era coberto com um toldo de veludo carmesim com brocado, que quase chegava à água nas duas bandas (CORREIA, 1992:

145). O toldo do navio era de veludo carmesim e damasco, nas bordas entretalhado de veludo azul sobre cetim amarelo, torçalado de seda branca, e os entretalhados da bordadura eram de cinco palmos (RESENDE, 1991: 330). Tinha três esferas muito grandes borladas, uma no meio e dos lados, de veludo azul, sobre cetim amarelo, torçalado de seda branca, franjado de seda, e forrado por dentro de damasco azul da China (RESENDE, 1991: 330). Os toldos das gáveas eram de damasco carmesim e damasco branco, entretalhados e franjados (RESENDE, 1991: 331).

A nau levava duas bandeiras de damasco carmesim muito grandes, com as armas reais pintadas de ouro e prata, eram franjadas de brocado branco e vermelho, com grandes torções, e borlas de seda das mesmas cores. Uma estava na popa da nau, e outra no estais que vem da gávea para o castelo da frente (RESENDE, 1991: 331). Havia outras oitenta e quatro bandeiras muito grandes de damasco carmesim e branco, com franjas e torções de seda, bem como, esferas e bordaduras de ouro, pintadas dos dois lados (RESENDE, 1991: 331). Todas as embarcações da armada iam embandeiradas, tal como a nau principal, com bandeiras e estandartes de seda dourados (CORREIA, 1992: 147), e as caravelas com ricos toldos e bandeiras, com muitas charamelas, trombetas e tambores (RESENDE, 1991: 329).

Um objeto que estaria presente nestas embarcações seria o sino, devido às suas funções práticas e apotropaicas, serviria os marinheiros e as elites que lá viajaram. Nas comunidades, os sinos deviam anunciar os nascimentos e mortes, avisar sobre incêndios, marcar o passar do tempo, e o calendário litúrgico, tendo em conta as principais festas, bem como convocar a população para as missas (FELÍCIA, 2019: 122). Os sinos também tinham capacidades premonitórias como se registou com os da Igreja de Nossa Senhora da Graça de Pernes que se fizeram soar sozinhos dando a notícia do milagre dos navegantes que estavam numa nau salva pela imagem da igreja. Já que, essa embarcação retornava das Índias Orientais com oferendas para a referida imagem (FELÍCIA, 2019: 135).

As tapeçarias eram utilizadas para forrar as paredes dos palácios onde serviam como decoração e protegiam contra o frio (HUYLEBROUCK, 1986: 165). Essas ajudavam a criar divisões em grandes espaços, sendo depois complementadas com outros têxteis para a mesa, camas e janelas (HUYLEBROUCK, 1986: 165). Estas peças eram levadas nas deslocações das cortes, conferindo dignidade e aconchego ao seu alojamento temporário, o que explica a sua utilização em embarcações (HUYLEBROUCK, 1986: 165). Portanto, as tapeçarias, os têxteis, e peças utilitárias colocadas na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* para adornar as câmaras dedicadas

a D. Beatriz e às suas damas poderiam ser parte dos bens inventariados no dote da infanta. E depois de utilizados na viagem poderiam ter sido desmontados e levados com a duquesa para Nice. Também existe a hipótese de que se tratariam de outros objetos que não os arrolados no dote, e, assim, quando a nau voltasse para o reino, essas peças voltariam nas câmaras construídas para as damas. Relativamente ao transporte do dote de D. Beatriz, Gaspar Correia refere que ia na armada uma caravela com as coisas da infanta (CORREIA, 1992: 147). No entanto, não se sabe se o dote completo seria levado só nessa caravela, ou se alguns dos objetos iriam com a princesa, para o seu uso pessoal durante a viagem.

Dos bens que foram listados no dote, e que possam ter sido utilizados na viagem destacava-se o mobiliário, nomeadamente as cadeiras, as mesas, e os estrados com dosséis. As cadeiras ou móveis de assento tinham uma função prática e social, já que eram indicadores de estatuto, sendo associados a materiais de execução de qualidade (ALMEIDA, 2021: 39). É importante referir que no dote foram arroladas apenas duas cadeiras, mas várias almofadas, pois, na corte portuguesa, as damas utilizavam almofadas para se sentarem em estrados e debaixo de dosséis. As elites tinham acesso a móveis de assento que se conjugavam com mesas, já que a maioria dos agregados familiares tinham o necessário, nomeadamente os bancos e arcas (ALMEIDA, 2021: 102). As mesas podiam ser independentes ou fixas à parede ou ao chão. Essas eram armadas em situações de banquete, e colocadas de forma a que todos observassem o senhor e os membros da nobreza, que se sentavam na mesa de honra, que podia ser colocada num estrado. Como as mesas tinham tampos estreitos geralmente só se sentava de um lado (ALMEIDA, 2021: 102). Depois da refeição as mesas eram retiradas, para que a divisão pudesse ter outras funções (ALMEIDA, 2021: 39). As mesas eram compostas por um tampo de madeira que era assente sobre cavaletes, facilitando o seu transporte e acomodação (ALMEIDA, 2021: 82).

Os vários bens de D. Beatriz seriam transportados em caixas, sendo as pequenas dedicadas às joias e ourivesarias, e as outras de maior dimensão aos têxteis, como o guarda-roupa de D. Beatriz. Uma tipologia utilizada nesta época eram os *cassoni* italianos, caixas de madeira construídas aquando dos casamentos, e que entre 1300 – 1500 eram pintadas com histórias por pintores de renome (SBARAGLIO, 2016: 24). Esses objetos tinham a função de conter o enxoval da noiva, e transportá-lo para a sua nova casa, ficando na câmara nupcial (SBARAGLIO, 2016: 24).

As caixas descritas no dote apresentavam as seguintes caraterísticas: caixa grande de pau com seus repartimentos para a especiaria; trinta almofreixes de Gales, forrados de lona; vinte e duas arcas de couro curtido, e ferros com fechaduras; dezoito arcas para o guarda roupa, de couro e ferro; treze cofres guarnecidos de folhas com fechaduras; uma caixa de privado de couro com ferro, e fechadura; uma arca de veludo preto, guarnecida de fita e cravadura dourada, com fechadura; duas arcas de escritório uma marchetada e outra chã, com repartimentos (SOUSA, 1948: 75, 76). No dote, também se arrolaram dois tachins, caixas para proteger livros, que eram de couro forrado a veludo, e um deles era guarnecido de ouro esmaltado, com duas caixas compridas dentro, e uma quadrada, dentro estava um dedal, e um relógio de duas metades em ouro (SOUSA, 1948: 53). Para utilização com as arcas e baús mencionaram-se cinquenta reposteiros, que foram descritos como para cobrir cargas, sendo oitavados, com as armas da duquesa no meio do pano branco, vermelho e amarelo (SOUSA, 1948: 75).

Dentro das grandes arcas iriam os objetos protegidos por caixas específicas, já que as pratarias e as joias deviam ser transportadas em estojos, e os livros em tachins. Os estojos eram recetáculos desenhados para guardar peças preciosas podendo ter dimensões ou formas diferentes, que dependiam das tipologias de bens que continham no interior (SOUSA, 2020: 521). Procurámos alguns exemplares que se podiam assemelhar aos utilizados na viagem de D. Beatriz, e encontrámos alguns objetos dessa época no *Victoria & Albert Museum* (fig. 90), e no catálogo da exposição "*Tesoro del Delfin*" de Letizia Arbeteta Mira (fig. 91). Na tese de doutoramento de Ana Cristina Sousa, a autora afirma que as peças de ourivesaria do século XVI, referidas nas Visitações que analisou, eram acondicionadas em caixas ou estojos. Menciona alfaias litúrgicas como os cálices que eram guardados em caixas ou estojos de couro, que poderiam conter inscrições (SOUSA, 2010: 329, 576). No Museu de Setúbal/Convento de Jesus, conserva-se uma caixa de couro lavrado, com inscrição, esta protegia uma cruz de cristal da rocha, datada do século XV (SOUSA, 2011: 9). No inventário do guarda-roupa de D. Manuel I, foram descritas quatro caixas onde se guardavam joias e colares, uma das quais era de couro curtido de bainheiro, e as três outras de pau de faia, não sendo cobertas de couro (FREIRE, 1904: 383). Para além destas também se listou uma caixinha de ouro que guardava uma grande pérola oferecida pelo Rei de Ormuz (FREIRE, 1904: 382). Bem como, uma arca para guardar um lençol da Holanda, e um cofre grande de França onde vinham duas bocetas grandes de Valença de pau pintado, e outra muito pequena (FREIRE, 1904: 388). Estas fontes demonstram como as peças mais preciosas eram transportadas em pequenas caixas ou estojos, que eram depois levados

nos baús, arcas ou cofres (fig. 92, 93) por sua vez colocados nas naus. E também ajudam a compreender que tipologias seriam levadas em cada uma destas caixas, arcas, cofres e baús.





Figura 90: Estojo, 1400-1500, França, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O199184/case/ consultado em 02/10/2021.

Figura 91: Caixa para transporte de uma jarra, 1550, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em (MIRA, 2001: 100).

Figura 92: Cofre de produção alemã, segunda metade do século XV, *Palazzo Reale*, Turim. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-on-line/#/dettaglio/57464_Cofanetto consultado em 02/10/2021.





Figura 93: Baú, madeira, couro e ferro, França, 1400 - 1500, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O112850/casket-unknown/ consultado em 06/11/2021.

Para além dos objetos transportados, viajavam nestas embarcações membros da nobreza e os marinheiros. A nau foi para eles como uma casa, parte móvel do reino, com as mesmas leis e hierarquia social, mas onde a vida estava sujeita aos perigos do mar e sofria de várias privações em campos como a alimentação e a higiene (BARROS, 2004: 258). Apenas os mais ilustres tinham câmaras individuais, os restantes abrigavam-se na tolda do navio, sendo comuns os episódios de indisciplina, bem como os de oração (BARROS, 2004: 258).

2.3. D. Beatriz e D. João III

A carta de quitação a Fernão Alvares, de 21 de março de 1536, passada por D. João III, destinou-se a pagar a segunda parte do dote de D. Beatriz (VITERBO, 1908: 16, 17). As peças inventariadas eram de ouro, prata, bordado, sedas, joias, e vestimentas, sendo que, no documento afirmaram que iam objetos que não foram declarados na carta, e outros que não se colocaram por brevidade. Também listaram sessenta e quatro contos cento e cinquenta e quatro mil cento e um reais (VITERBO, 1908: 16, 17).

Aquando da nossa visita ao *Archivio di Stato di Torino, e*ncontrámos um comprovativo de pagamentos da duquesa ao rei de Portugal presente no livro de contas do tesoureiro de D. Beatriz de Saboia. Essa entrada no livro de contas registou dez escudos pagos a D. João III: "Também escudos dez pagos de ordem enviados da Sua Excelência do Embaixador do Rei de Portugal meus propósitos conforme consta pelo mandato mim convocado fiz lá. de setembro de 1536, que é devolvido, eu digo ---- 10"[3].

Como se pode comprovar na documentação, D. João III também ajudava a sua irmã. Num excerto do livro de contas anteriormente mencionado, vemos um pagamento ordenado por D. Beatriz, do dote da sua serviçal de quarto, no qual a duquesa contribuiu com duzentos escudos e o rei português com setenta e cinco escudos. O que revela uma forte relação entre os irmãos, ainda que separados, bem como, o apoio dado à sua serviçal Luisa Perevia: "Também escudos duzentos do sol pagos por ordens do Exma. Madame a Tomaso de anto e Luisa perevia sua esposa serviçal no quarto de sua excelentíssima a si constituídos por o seu dote, como aparece nas cartas de sua excelência do penúltimo de maio de 1526. Devidamente selado e assinado, também escudos setenta e cinco semelhantes à dita Luísa doados pelo serg.mo Rei de Portugal em favor do seu casamento, como constavam para outros três da dita Madama Exma que me deu junho. A 24 de Setembro de 1532 e o pagamento dos duzentos escudos fez-se nota antes dos três últimos na forma desse, e o pagamento dos escudos setenta e cinco foram relatados recibo pelo dito ni Tomaso sob 19 de outubro de 1535 cunhado Pistoni, os quais três ficaram no quarto. Eu digo ---------275."[4]

---

[3] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "269
Come sop
Pui scudi diece pagati di ordini sudetto avr mandato da sua Ecc.a da l'mibasciador del Ré di Portogallo mi scoui come appare per il mandato mi bandi fatto li u. di settembre 1536, Lo qual ba rimesso, Dico-10"

[4] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "*183*
Pui scudi ducento del sole pagati di ordini della Illma. Madama a Tomaso de anto et Luisa perevia sua moglie seruinsi ni camera di sua ecc.a rt a lei coustituiti per la sua Dotti, come apparo per lettere di sua Scc.a datti il penul.o di imaggio 1526. Debitamenti sigillari et sottoseritto, Pui scudi settanta cinque simili a detta Luisa donati dal serg.mo Re di Portogallo in favor del suo matrimonio, come apparó peo altre tré di detta Madama Ill.ma datto mi Jurnio Le 24 di settembre 1532 et del pagameto delli duecento scudi ne ha fatto notta alle spalle delle ultime tré alla forma di esse, et del pagamento delli scudi settanta cinque ne bá riportato quittanza dal detto ni Tomaso sotto li 19 di ottobre 1535 signata Pistoni, La quale ci detti tré bá rimesso in Camera. Dico -----275."

Também no mesmo livro foi apresentada uma doação de vinte mil escudos realizada por D. João III à duquesa, que foi recebida a 1 de outubro de 1536. O que confirma as ajudas do rei à sua irmã, e a sua possível utilização no pagamento de dívidas: "Também escudos cinco mil do sol recebidos em 1 de outubro de 1536 por Exma. Et Ma.ma Duquesa má pela mão de S. Gonzalles Gomes dos que ficaram por ele e levadas para Génova e recebidos como dito acima. A partida dos escudos vinte mil doados pelo Serg.mo Rei de Portugal à Sra Exma Madama, pelo qual a soma de escudos cinco mil o referido S. Gonzalles Gomes comunicou o recibo do referido S tesoureiro Brunazzo com o bilhete do seu etc. feito no dia p dito sig.to para o S Michaud secretário. Eu digo -----5000 elsolo".[5]

2.4. O destino dos bens de D. Beatriz de Portugal

Para compreender o destino dos bens de D. Beatriz, visitámos o *Archivio di Stato di Torino* e consultámos documentos relativos à princesa. O livro de contas do tesoureiro da duquesa de Saboia destacou-se, pois, permitiu perceber os débitos e créditos da infanta, e como os seus bens foram utilizados para satisfação de penhores, e pagamento de dívidas. Também encontrámos uma carta relativa ao processo do testamento da duquesa após a sua morte, no interior desse livro. Aquando da nossa ida ao arquivo não podemos consultar o seu testamento na sua versão original, devido ao seu mau estado de conservação. Por essa razão, acedemos ao documento através da publicação de Gaudenzio Claretta.

Os bens de D. Beatriz, e o dinheiro do dote contribuíram para saldar as dívidas dos duques de Saboia, devido ao estado precário da economia do ducado. No livro de contas do tesoureiro de D. Beatriz de Saboia, preservado no *Archivio di Stato di Torino*, foram registados os débitos e

---

[5] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "*128*
Pui scudi cinque millia del sole ricevuti li 1 d'ottobre 1536 dalla Illma. Et Ma.ma Duchesa má per mano del S. Gonzalles Gomes delli rimari per Lui portati da Genoua et ricevuti como fi detto sopra La partita delli scudi vinti millia donati per il Serg.mo Ré di Portugallo alla Sra Illma Madama, per la qual somma de scudi cinque millia il sudetto S. Gonzalles Gomes há riportato quittanza da sudetto S tesorero Brunazzo co'l biglieto di sua ecc.a fatto il giorno p detto sig.to per il S Michaud segro. Dico ----------5000 elsolo

----
Del sole 500

Dítalia 30
Dipu.a ff 30"

créditos da duquesa, e nesta entrada foi documentado o pagamento de dívidas: "Também enviou trezentos e dez do sol de m Baldesar de bruns vigário e debitar do vicariato de fossans, disse à Gta Illma Madª La Duchesa sobre o que é acima numerado pelo vicário do ano em que é contado, e para o último pagamento das suas dívidas como resposta a gonzallo"[6].

Parte dos fundos utilizados pela princesa para subsistir resultavam do penhor de peças de ouro, como foi documentado nesta entrada de dezembro de 1534, na qual D. Beatriz recebeu dos marqueses de Savona, os impostos do sal do Piemonte denominados de *gabelle*, e o dinheiro dos muitos penhores de ouro: "Também o xm de dezembro de 1534 recebi de ordem da Exma Madama a Duquesa escudos novecentos e oitenta do sol e setenta e oito grandes do mag. Co s. freilmio do carreto dos marqueses de Savona, que é quatrocentos escudos o dinheiro, e o restante m uma resposta feita por ele S Jroilmo por mag. com S francesco del solaro gran gabelliera da gabelle desta terra que soma tudo dito S freilmio tem sido à p.ra Exma madama sobre muitos penhores de ouro graduados pelo tempo contido num instituto recebido no dia previsto por Bernado miolg notário de Lombriasco, eu diga ---- 980.078 sol."[7]

Numa entrada foi mencionado um diamante de Barnabo de Bra, que tinha sido doado pela duquesa, e pelo qual recebeu trinta escudos, após os bens de Barnabo terem sido confiscados devido às suspeitas de homicídio: "Também trinta escudos do sol recebidos em 10 de outubro de 1543 de um diamante Barnabo de Bra que obteu da graça da S.ra Exma. e etc Duquesa. E sendo mutilado, e depois condenado a ser dez suspeitas e confiscaram os seus bens para os oficiais de Brá por causa do homicídio que cometeu acidentalmente na pessoa de Bernardo filho de Philippo Bonardo, como ela saberia. Amosa esse terá disse mi Hn.o il go. O oitavo S 1534.

---

[6] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "*8*
Pui sendi tricento et diece del sole da m Baldesar de bruns vicaris et accensare della vicaria di fossans, aforgnati alla Gta Illma Madª La Duchesa sopra la censa del detto d vicariato del anno del qual si conta, et per l'ultimo ermiro del suo accensamento pagare ó sia risposti ale gonzallo
Del sole – n. 1300"

[7] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "*17*
Freylmo dal Carrettto
Pui il xm di decembre 1534 há ricevuto di ordine dell Ill ma Madama La Duchesa scudi novecento otanta del sole et grossi settanta otto dal mag. Co s. freilmio del carreto delli marchesi di Savona, cioi scudi quattrocento m dinari contanti, et il restanti m una risposta fatta per esso S Jroilmo dal mag. co S francesco del solaro gran gabelliera della gabella disterra la qual somma tutta detto S freilmio ba p stato alla p.ra Lll.ma madama sop tanti pegni doro Lavorati per il tempo cotonuto inuno instunuiti ricevuto il giorno pridetto per Bernado miolg notaro di Lombriasco, Dico ---980.078 sol."

Ngnaro para o secretário michâud, na primeira parte do qual o recibo do dito de brero. Eu digo --- 30- sol, Do sol -- 50."[8]

Nos valores que D. Beatriz recebia destacavam-se os *foccagi*, tributos antigos, que algumas regiões do Piemonte voluntariamente obrigavam a pagar ao Soberano, quando ficavam sob o seu domínio (BOCCA, 1924: 553). Nesta entrada do seu livro de contas, documentou-se a receção de mil e quatrocentos escudos, no último trimestre de 1534: "Também foi recebida no último trimestre de dezembro de 1534. Escudos mil e quatrocentos do sol pela mão de m. Gelardo scaglia e biauario di Birella atribuem à Exma. Madª A Duquesa sobre os focaggi de esse lugar de ligação do dito amo, para quais o chaveiro reportou que os alocou para o S Locarno vice tesoureiro ducal cunhou e disse que não podia mês de dezembro com o recibo feita asrgo pelo dito Tesoureiro Brunazzo. Digo ----------1400."[9]

Um documento importante para a compreensão do destino dos objetos da duquesa foi também o seu testamento, pois permitiu perceber a viagem do seu património após a sua morte. O testamento de D. Beatriz data de 29 de novembro de 1537, e foi assinado pelo embaixador de Portugal da corte saboiana, Francisco Carvalho, cavaleiro da ordem de Cristo, Ludovico de Castiglione, senhor de Musinens, Gioanni Battista Provana, protonotário apostólico canónico, tesoureiro metropolitano de Turim e esmoler do duque, Nicolò Balbo, senhor de Vernone, presidente patrimonial geral, Giovanni Giacomo di Bernezzo, senhor de Rossana, mestre da casa, Antonio Soria, senhor de Torterello, médico primário da casa ducal, Alberto Bobba, doutor

[8] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "*33*
Pui scudi trenta del sole ricevuti il xº d'ottobre 1543 da un diamate Barnabo di Bra per há di gratia ottinuto dalla S.ra Illma. Et eccma. Duchesa. E sendo mitutilato, et poi condemato esersi deca putitu et nella confiscatisri de suoi beni per gl'officiali di Brá percá del'homicidio da Lui casualmente perpetrato mi persona di Bernardo figluiolo di Philippo bonardo, come oppure per la supo. Amosa iese tré detto mi Hn.o il go. L otto S 1534. Ngnaro per il sec.o michâud, nel pri l'quali glcó La quittansa del detto de brero. Dico ----------30- sol
del sole ----------50."

[9] Este excerto foi traduzido para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte: "*15*
Pui há ricevuto ilvigº quarto di decembre 1534. Scudi mille et quattro centro del sole per mano di m. Gelardo scaglia e biauario di Birella assigntti all'Illma. Madª La Duchesa sop li focaggi dieso luogo di biella del detto amo, per li quali detto chiavario há riportato trá allocandi per il S Locarno vice tesorero ducale signata dutta Li nn rieso mese di decembre có La quittanza fatta asrgo per detto Tesorero Brunazzo. Dico --1400."

em leis e Antonio Chatel, primeiro secretário da Câmara de contas de Saboia (CLARETTA, 1863: 100, 101).

A duquesa ordenou que o seu corpo fosse deposto num mosteiro dedicado a Santa Clara num lugar plano, mas elevado, com uma lápide. O seu corpo devia ser vestido com o hábito da ordem dos menores observadores, sem pompa (CLARETTA, 1863: 101). Também determinou que durante um ano em mercê da sua alma se celebrasse três meses, e a mesma celebração deveria ocorrer durante três dias após a morte de sacerdotes (CLARETTA, 1863: 101). D. Beatriz pretendeu legar ao mosteiro uma pianeta (casula) com os seus acessórios, um incensário, ceroferários, uma luminária de prata de vinte marcos, que devia continuar acesa à frente do Sacramento, e paramentos de brocado de ouro (CLARETTA, 1863: 102). A cada uma das religiosas do mosteiro daria um hábito novo e sustento durante um ano, e enviaria para Jerusalém, Roma, Loreto, Assis e o monte de Alvernia duas religiosas da observância para realizar devoções especiais (CLARETTA, 1863: 102). Daria cem escudos para o dote de quinze donzelas pobres, resgataria quinze escravos cristãos das mãos dos infiéis, e para o sustento de quinze pobres cem escudos a cada um (CLARETTA, 1863: 102).

A terceira parte dos seus bens devia satisfazer os credores. O duque devia permitir que membros portugueses da corte regressassem a casa, e devia satisfazer o dote de várias damas (CLARETTA, 1863: 102). Homenageando também os servos da corte deixou vinte escudos a cada funcionário, dez aos camarários, quarenta a Giovanni padeiro, trinta aos mestres da cozinha, trinta a Claudio alfaiate, seis aos pajens, quarenta a Francesco d'Ivrea, trinta para Michelle alfaiate, e quinze para Geronimo Cattaneo, Leonardo Sarorio tesoureiro, Diego Costa e Eusebio de Nice (CLARETTA, 1863: 103). E ordenou que se construísse uma capela com túmulo para a condessa de Crescentino, de quem era herdeira, na igreja dos frades menores, ou noutro lugar (CLARETTA, 1863: 103).

Como herdeiro universal deixou o seu marido, e depois Emanuel Felisberto, que substituiria o macho ou fêmea que ainda estava por nascer. Se nascesse uma mulher, essa não devia casar sem o consenso do imperador, e deveria ser sempre com um esposo de sangue ilustre, senão iria para o mosteiro (CLARETTA, 1863: 103). Deixou aos outros filhos a terceira parte dos seus bens em porções iguais (CLARETTA, 1863: 103).

Após a morte da duquesa, os seus despojos ficaram em Nice, mas com os desastres e matanças que se deram no Castelo de Nice, esses perderam-se (CLARETTA, 1863: 106).

Numa carta de outubro de 1541, que se encontra preservada no interior do livro de contas do tesoureiro de D. Beatriz de Saboia, no *Archivio di Stato di Torino*, foi documentado o pedido de pagamento de oito escudos ao príncipe do Piemonte, nomeadamente Carlos III de Saboia, pelos trabalhos relacionados com os débitos e as ofertas do testamento da duquesa. Já que, foram realizados pagamentos às quatro famílias destacadas no testamento, e eram necessários oito escudos para completar os cento e trinta e dois escudos utilizados para pagar algumas das ofertas da princesa. Este texto documentou como os desejos de D. Beatriz foram cumpridos dentro do possível, já que se pagou algumas das doações que fez no seu testamento, como se pode verificar: "Mda Savoia de 8 V fala de um dos Afonz da ala

Eu Diego / De Albun secretário deputato para o Exmo Sr Embaixador figuerva Er don fram.ro de Aragão / Na visão e receção do debate que concerne os débitos e relacionados feitos para a que foi a Exma Sra duquesa de Saboia do testamento da Sra. Sou exigido/ foi prometido pela mesma mas como O secretário mchand tem apontado e devolvido alg ptah Sr. uma encomenda e bilhete que revisto aberto por mim, feito em Nice alg um oferecido desde 1538 /. Abaixo assinado para Exmo Sr príncipe do Piemonte / da soma dos escudos cento e trinta dois ditos para meu pago para algumas ofertas da Exma Sra Duquesa do dinheiro do Sr duque / para os legados aqueles que disse Sra glhauta fez no testamento / Do sinal V cento e trinta dois do referido dos ditos senhores não aceitamos por bem pago/ exceto cento vinte e quatro enviados / De modo que para o Sr duque se tem de justiça paga ao referido secretário mchaud de oito escudos / que foram pagos às quatro famílias destacadas dessa Sra Duquesa como para essa encomenda sr Cantreme /. Dasy Jn Génova a soj de outubro 1541.

gosto. Diego de arbun[10]".

[10] Esta carta foi traduzida para português livremente a partir da transcrição do documento original realizada pela autora. A transcrição em italiano do texto original é a seguinte:
"*Mda Savoy de 8 V parla uno di Afonz di l' ala*
Io Diego/ De Albun segretio deputato per li Ill.o Sr Ambassatori figuerva Er don tram.ro daragon/ Alla visiom et reception della cossé cocernesse gli debite et legatti fatti per la fué Ill.ma Sra duchessa de savoya dil testamento delagli essa Sra. Sono exigmntori / furó fedi per questa má como Il segre.rio mchand há putado et rimesso alg ptah Sr. uno collo et billite chi vesto apprisso dimi, fatto a nizza alg um dapale dal 1538/. Sottoscritto per Ill.mo Sr prmrpe di piemote/ dela somma de scudi cento et trenta doi per my pagati a acerti offrali de la Stata Illma Sra Duchessa del dinaro desso Sr duca/ per i legati chi detta Sra glhanta fatto nel uno testamento/ Delle gnale V cento trenta doi detti Sci non mo hanno accettato per ben pagati/ salvo cento venti quattro sendi/ Di modo che per il stato Sr duca se ha da temí Conto al detto

Os objetos da duquesa ainda seriam utilizados em penhores após a sua morte, pois a 6 de agosto de 1542 os genoveses receberam mil escudos da Itália como garantia, e foram devolvidos: um bracelete de ouro com dois rubis, quatro pedrinhas e diamantes afiados, uma tábua com diamante e uma pedrinha com diamante afiado muito grande (CLARETTA, 1863: 107). Spinola também devolveu dois outros braceletes de ouro esmaltados, bem como uma imagem feita à maneira com a Anunciação da Santíssima Virgem Maria, e uma Pietà (CLARETTA, 1863: 107).

Com esta documentação é possível perceber os penhores que foram realizados com os bens que deveriam pertencer a D. Beatriz, o que contribuiu para que esses desaparecessem. Para além das peças penhoradas durante a sua vida, e após a sua morte, também houve outras que a duquesa perdeu em vida, nomeadamente, em Nice, tal como se documentou na versão saboiana do inventário do seu dote. Assim, verifica-se que alguns objetos do dote de D. Beatriz foram desaparecendo durante a sua vida, e pouco depois da sua morte. Estes raramente sobrevivem aos testes do tempo, devido ao seu valor económico, e ao facto de serem substituídos. Todos estes fatores contribuíram para que nenhuma destas obras tenha chegado até nós, restando apenas as descrições disponíveis nas duas versões do dote da infanta, e as peças que podemos ver representadas nos seus retratos.

segre.tro mchaud de scudi otto/ chi furono pagati alle quattro famigle destaca dessa Sra duchessa come per esso collo sr Cantreme/. Dasy Jn genoa a soj dottobre 1541.
taest. Diego de arbun".

3. Capítulo 3

3.1. Projeto de reconstituição da viagem de D. Beatriz na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*

De forma a reconstituir a viagem de D. Beatriz a bordo da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, aquando do seu casamento com Carlos III, trabalhámos em conjunto com um grupo de estudantes da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, através da unidade curricular de Laboratório de Gestão de Projetos (LGP), da responsabilidade do Professor Gil Gonçalves. Esta insere-se no Mestrado Integrado em Engenharia Informática e Computação, no Mestrado em Multimédia, no Mestrado em Engenharia de Software e no Mestrado em Inovação e Empreendedorismo Tecnológico. Neste contexto, os estudantes foram agrupados de acordo com as suas caraterísticas e interesses, que deviam corresponder às necessidades de um determinado cliente. Cada grupo formou uma empresa, que criou um produto para um cliente. Estas empresas podiam obter ajuda de grupos de assistência, que se dedicavam à realização de vídeo, animação ou design gráfico. O seu resultado era um *minimum viable product* (MVP), entregue no final do semestre ao cliente, e avaliado no contexto da unidade curricular. Após a sua conclusão, os estudantes deviam também pensar como este protótipo podia ser continuado no futuro, através do desenvolvimento de conteúdos que se inserissem nesse projeto.

O nosso projeto, "Reconstituição virtual de um cenário – A viagem de D. Beatriz de Portugal (1504-1538), Duquesa de Saboia", foi baseado na investigação do dote de D. Beatriz desenvolvida no contexto do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, e orientado por Ana Cristina Sousa, e Susana Medina, bem como supervisionado por Filipe Castro, e Adolfo Miguel Martins. Este foi submetido para avaliação aos professores da unidade curricular do LGP, que aceitaram e, o integraram numa listagem apresentada à turma. A partir dessa lista, os alunos escolheram a proposta que preferiam trabalhar, criando depois um grupo, que seria gerido como uma empresa. Os estudantes responsáveis por este projeto apresentavam competências como programação, animação, vídeo, efeitos visuais, multimédia, ilustração 2D, modelação 3D, desenvolvimento Web, design de jogos, design de som, escrita e *storytelling*. Estes alunos tinham formações de base diversas como a Arquitetura, o Jornalismo, as Artes Digitais e as Belas Artes. O grupo que desenvolveu o projeto formou a empresa denominada *Seriously Games*, que era composta por: Agostinho Martins; Alexandra Silva; Ana Mesquita; Letícia Oliveira; Luís Fernandes; Marta Rebelo; Melissa Guimarães; Sandra Pires; e

Sara Pinho. A organização do trabalho baseou-se na divisão em equipas, tendo em conta as suas áreas de especialidade, nomeadamente: a implementação do jogo com Alexandra Silva; a criação do *website* e das redes sociais com Letícia Oliveira e Marta Rebelo; a narrativa com Ana Mesquita e Marta Rebelo; o som com Marta Rebelo, e Melissa Guimarães; os gráficos 3D com Sandra Pires, Agostinho Martins, Luís Fernandes, e Letícia Oliveira; e os gráficos 2D com Sara Pinho.

Na primeira reunião, realizada a 11 de março de 2022, apresentou-se o nosso projeto, e objetivos, bem como os resultados esperados. O grupo expôs também a visão que tinha do possível produto a desenvolver, pelo que, foi necessário adaptar as suas ideias à realização de uma reconstituição cientificamente correta, de um evento bem documentado. Por isso, fornecemos ao grupo um conjunto de documentos que lhes permitiu compreender a nau, no seu exterior e interior, bem como os objetos que nela poderiam estar. A partir desses, pretendeu-se formular uma ideia que através de recursos multimédia comunicasse esta informação de forma visual e sensorial. Já que, um dos objetivos deste projeto era criar um modelo de investigação, que valorize a colaboração entre investigadores, na realização de um produto que permite a comunicação de conhecimento resultante de estudos em diferentes áreas, nomeadamente a Arqueologia Náutica, a História e a História da Arte. Demonstrando também a utilidade da pesquisa no campo da História da Arte para a conceção de soluções expositivas que resultam de uma investigação interdisciplinar.

A forma de comunicação do projeto dependeu da definição e segmentação do público-alvo, pelo que nesta reunião discutiu-se a questão de nos focarmos num público jovem. Assim, o objetivo foi criar um produto com intuito pedagógico, que poderia ser apresentado num contexto museológico, sendo dedicado a adolescentes que estejam a frequentar o ensino secundário, ou os primeiros anos da educação universitária. Logo, para dar a conhecer o ambiente de uma nau manuelina, baseado em conhecimentos científicos, pensou-se num produto interativo. Essa solução consistiu num jogo, pois esse cativa mais a atenção de um jovem adulto. Portanto, a proposta era um misto de interatividade e exposição do interior da nau em formato vídeo ou animação multimédia. Este conceito foi inspirado na saga "*Assassin's Creed*"[11] da *Ubisoft*, que nos seus vários volumes desenvolvidos entre 2007 e 2022, recriou diferentes cidades, em períodos históricos diferentes. A sua narrativa adapta momentos da História real à mitologia de

[11] Disponível em https://www.ubisoft.com/en-gb/game/assassins-creed consultado em 28/08/2022.

personagens fictícias, conjugando a factualidade científica e a experiência do jogo. Nos últimos jogos dedicados a civilizações antigas, publicados entre 2017-2020, desenvolveram um modo de exploração, no qual se podem visitar as cidades recriadas, sem a necessidade de completar o jogo. Esta funcionalidade permitiu o acesso aos mundos reconstruídos àqueles que não estão familiarizados com essas tecnologias e conteúdos. Por isso, é utilizado como uma ferramenta educativa em contextos escolares, já que integra conhecimentos históricos, museológicos e arqueológicos sobre arte, arquitetura, política e religião. Logo, trata-se de uma nova forma de ensinar e despertar o interesse pela História, através de recriações e visitas guiadas baseadas em estudos, e curadas por historiadores. Exemplos dessa saga que contém essa vertente denominada de "*Discovery Tour"* são: o "*Assassin's Creed Origins*", dedicado ao Egito na época da dinastia Ptolemaica; o "*Assassin's Creed Odissey*", dedicado à Grécia Antiga no período da Guerra do Peloponeso; e o "*Assassin's Creed Valhalla*", dedicado à Invasão Viking do Reino Unido. O "*Discovery Tour"* é uma forma de explorar o mundo recriado no jogo através de visitas guiadas pelas diferentes cidades (fig. 94). Essas são realizadas por personagens históricos, como por exemplo, Sócrates ou Aspásia, na Grécia Antiga, no "*Assassin's Creed Odissey*". Ao longo das visitas podemos observar os espaços, as pessoas que os habitavam, e os objetos que neles estavam presentes, tendo sempre acesso a informação relativa a todos estes aspetos. Na recriação da Grécia Antiga, estas experiências são divididas por temas, nomeadamente: famosas cidades; a vida quotidiana; a guerra e batalhas; política e filosofia; e arte, religião e mitos. Para além destas também existe a opção de explorar as áreas sem restrições, o que permite um contacto com o passado que não é possível através de outras tecnologias, num modo de aprendizagem que promove a curiosidade por aprender mais.

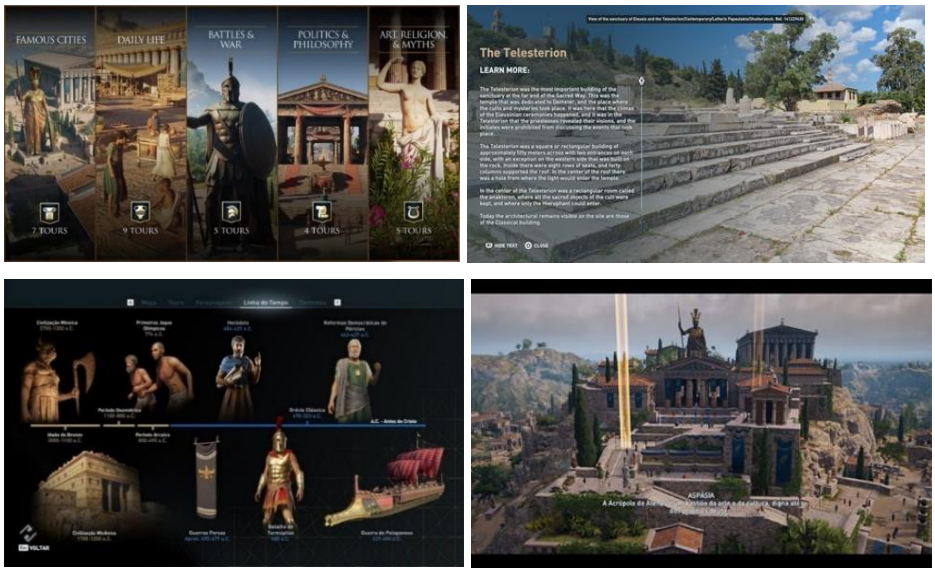


Figura 94: As visitas guiadas no *Discovery Tour* no "*Assassin's Creed Odissey*", *Ubisoft Original*.

Portanto, o produto a ser desenvolvido de forma colaborativa recorria a técnicas de gamificação baseadas na execução de tarefas pelos jovens utilizadores, para despertar o interesse e educar sobre conteúdos da História, História da Arte e Arqueologia Náutica. A nossa proposta inicial era um percurso realizado por uma personagem que poderia ser um serviçal ou a própria D. Beatriz, de forma a colocar o espetador no interior deste ambiente recriado. Este conceito assentava na ideia de que o utilizador podia explorar a nau de um modo controlado, de forma a que o grupo de alunos só tivesse de reconstituir e animar as partes que fossem vistas neste itinerário. Pelo que esses deveriam escolher também os objetos que pensavam utilizar como exemplo na reconstituição. O percurso devia focar-se nas diferentes funções das câmaras na nau, e nos elementos de funcionamento em termos náuticos. Assim, deveria passar nas câmaras dos fidalgos, das damas, a de D. Beatriz, e a sala da tolda, dando a perceção da vivência na nau. E, no fim uma visão sob o convés, que permitia ver os marinheiros que povoavam a nau, e o mar em volta. Discutiu-se também a possibilidade de se ver as várias cidades por onde a duquesa passou na sua viagem, mas esta solução dependeria da existência de fontes visuais que permitissem a sua representação, e do tempo disponível para a realização do projeto.

Neste percurso poderia também ser incorporada uma animação de um dos eventos que decorreram a bordo da nau, como por exemplo, o jantar da família real. Por isso, de forma a compreender quais destes momentos poderiam ser animados, criou-se uma cronologia e um itinerário (fig. 95) da viagem de D. Beatriz:

- Esponsais em Lisboa no Paço da Ribeira: 7 de abril de 1521.
- D. Manuel I queria que a filha partisse a 25 de julho, dia de Santiago.
- A infanta adoece e parte a 4 de agosto, às quatro da tarde.
- A família real janta na nau: 5 de agosto.
- A armada sai de Lisboa: 8-10 de agosto.
- Foi saudada pelas praças de Tânger e Ceuta.
- Parou em Málaga durante 15 dias, por causa de ventos desfavoráveis.
- Pararam quinze dias em Alicante, que estava destruída devido ao ataque de Carlos V.
- Foi recebida em Marselha, Cartagena e outros portos a pouca distância.
- Desembarca em Villefranche-sur-Mer, o verdadeiro porto de Nice: 3 de outubro.
- Armada volta ao Tejo: 4 de dezembro de 1521.



Figura 95: Itinerário da viagem de D. Beatriz realizado com o *Google Maps*.

Outra hipótese era também a reconstituição total da nau, o que permitia que o utilizador percorresse o espaço sem restrições. No entanto, esta opção acarretava mais trabalho em termos de reconstituição e animação, e poderia implicar abdicar de pormenores nos objetos representados no interior, devido ao maior peso no processamento da imagem.

3.1.1. A proposta

Com a informação que foi fornecida ao grupo, elaboraram a sua proposta onde descreveram um jogo do tipo *point-and-click*, desenvolvido para a plataforma *Windows*, com grande foco nas sequências de animação, e a duração de 90 a 120 minutos. A experiência tinha momentos de interação em que o jogador devia explorar o espaço e encontrar uma coleção dos bens do dote de D. Beatriz, aprendendo sobre estes. O ambiente explorável era tridimensional, e neste estavam as diferentes peças que podiam ser selecionadas para abrir uma janela com informação mais detalhada sobre esse mesmo item. Este conceito está presente em jogos usados como inspiração, como por exemplo, "*The Forgotten City*"[12], de 2021 (fig. 96). Depois de encontrar as obras, o jogador tinha uma coleção, semelhante a um inventário, onde estas eram adicionadas ao serem descobertas, dando assim o objetivo de explorar e completar a experiência. Portanto, seguiram o sistema de inventário de jogos como "*Animal Crossing: New Horizons*"[13], de 2020 (fig. 96). A coleção em formato "diário" era constituída por uma lista de objetos divididos por área, que surgiam como bloqueados, até ao momento em que eram encontrados. Ao selecionar

[12] Disponível em https://forgottencitygame.com/ consultado em 28/08/2022.
[13] Disponível em https://animal-crossing.com/new-horizons/ consultado em 28/08/2022.

um item desbloqueado, este era apresentado à direita da lista, através de uma ilustração, em conjunto com o título e a sua descrição.

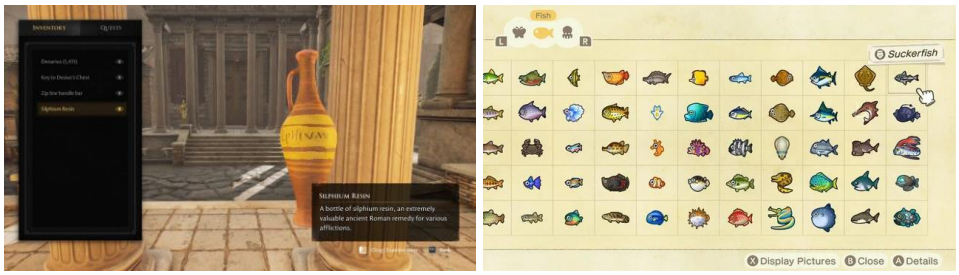


Figura 96: Exemplos de jogos com coleções de objetos exploráveis, nomeadamente "*The Forgotten City*" (à esquerda) e "*Animal Crossing: New Horizons*" (à direita).

Também enviaram propostas de ilustração dos objetos e personagens, que seguiam uma forma de desenho mais pessoal, e mais apelativo ao público que aprecia a tipologia de jogos ilustrativos acima referida. Para a criação das ilustrações seguiram um *moodboard,* que reflete as cores da época e o tipo de desenho que procuraram realizar no jogo e animações (fig. 97).

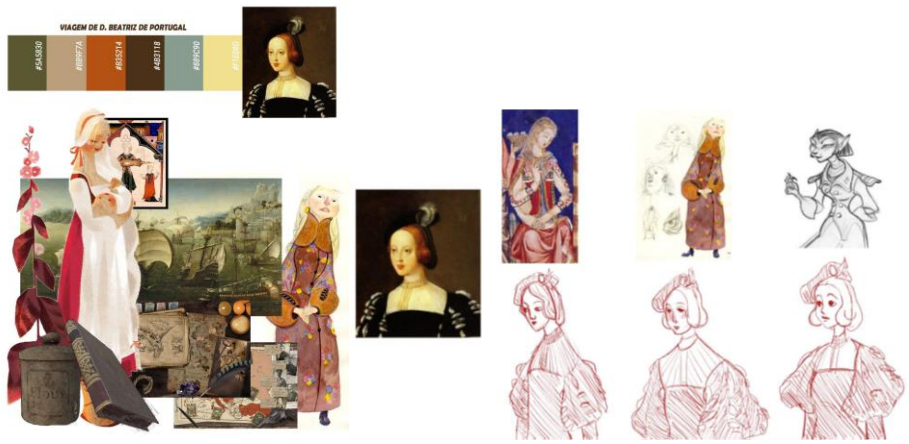


Figura 97: *Moodboard* e proposta de ilustração de D. Beatriz.

Foi-nos pedido pelo grupo de alunos que selecionássemos os objetos mais relevantes das categorias que os mesmos achavam que se encaixavam no ambiente a recriar, nomeadamente: arca; baú; cofre porta-joias; cofre; tapeçarias de parede; alcatifa; carpete e tapetes; cama; toalha de mesa; guardanapos; cadeiras; mesa; prato de água-às-mãos; gomil; faca e garfo; castiçal; perfumador; aquecedor de cama; tinteiro; porta-paz; cruz de altar; tabuleiro de xadrez; vestido; joias; livros; tachim; missais; cortina de ouvir a missa; sombreros; escovas. Estas peças foram depois discutidas tendo em conta a sua relevância histórico-artística e sugeriram-se também outras tipologias que se achou fundamental incluir no percurso da reconstituição.

Assim, as obras a ser ilustradas eram: arca; baú; cofre; caixas de transporte; tachim; tapeçarias; tecidos; alcatifas; carpetes; tapetes; cama; toalha de mesa; guardanapos; cadeiras; almofadas; mesa; prato de água-às-mãos; gomil; cálice; faca e garfo; castiçal; perfumador; aquecedor de cama; tinteiro; porta-paz; cruz de altar; tabuleiro de xadrez; vestido; joias; livros; cortina de ouvir a missa; leque; pente.

Na reunião de 11 de abril de 2022, tratamos a questão da representação das peças que iriam estar no interior da nau. A sua reconstituição devia ter como referência as representações e as imagens de objetos em coleções de museus, que serviam como apoio ao desenho e animação. O objetivo não era criar uma cópia exata, mas produzir ilustrações e modelos tridimensionais que seguissem como exemplo as iconografias e as peças dos museus. A recriação não podia ser uma fiel reprodução, caso contrário, seria necessário pedir permissão aos respetivos museus para a utilização de imagem por cada obra reproduzida.

Nessa reunião decidiu-se criar uma narrativa completa em três momentos: um no período do embarque, outro durante a viagem, e no final, a chegada a Nice. As histórias iam ser articuladas com mapas de todas as cidades por onde D. Beatriz passou e parou durante a sua viagem, sendo esses respeitantes à cronologia do nosso estudo.

Na reunião de 22 de abril de 2022, o grupo apresentou a visão do seu produto aos outros membros da sua turma, dando a conhecer a sua empresa dedicada a jogos educativos, focados na ciência da História.

3.1.2. Desenvolvimento e criação do produto

O desenvolvimento do jogo foi sempre acompanhado pelo grupo de investigadores. Para isso, foi criada uma pasta no *Google Drive*, onde se partilhava a informação base para a sua conceção, e através da qual orientávamos a criação de ilustrações, modelos e vídeos, ajudando a alcançar um produto cientificamente correto.

As tecnologias utilizadas na realização do projeto foram: ao nível do design de som, o programa *Reaper*; para a ilustração, o *Adobe Photoshop*; para a modelação os programas *Autodesk Maya* e o *Adobe Photoshop*; e para a implementação o motor de jogo *Unity*, com recurso da linguagem

C#, juntamente com o *IDE VSCode*. O site oficial da empresa *Seriously*[14], que criou o jogo, está disponível online, tendo sido desenvolvido em *Html*, *CSS* e *JavaScript*, com *framework bootstrap*, e o *IDE VSCode*.

A animação realizada para os momentos de narrativa seguiu o estilo de *Cutout Animation*. Esta técnica digital privilegiou os gestos das figuras e os movimentos de câmara para criar dinamismo, seguindo a estética do jogo de traço minimalista, com ambientes e personagens texturizados. Este tipo de animação foi utilizado pois adequava-se ao projeto, e permitia animar as cenas de forma mais rápida. A responsável pelos Gráficos 2D e animação, Sara Pinho, também estava familiarizada com a referida técnica.

A construção do MVP (*minimum value product*) concretizou-se no período de tempo entre 22 de abril e 15 de junho de 2022. Na última data, realizaram a apresentação final do seu projeto no *Lionesa Business Hub*. E o MVP e todos os documentos necessários ao seu funcionamento, foram entregues em 24 de junho de 2022.

3.1.3. Criação da reconstituição da nau

A reconstituição da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* foi baseada no modelo 3D da *Nossa Senhora dos Mártires* realizado por Adolfo Miguel Martins (fig. 98, 99), a partir do modelo desenhado no projeto de doutoramento de Tomás Vacas, e o estudo dessa mesma embarcação da tese de doutoramento sobre o sítio arqueológico de Filipe Castro.

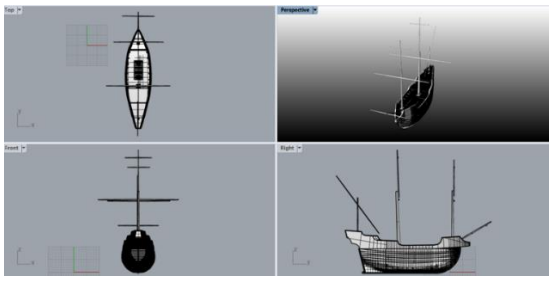


Figura 98: Modelo da *Nossa Senhora dos Mártires* de Adolfo Miguel Martins.

[14] Disponível em https://seriouslygames.studio/ consultado em 15/09/2022.

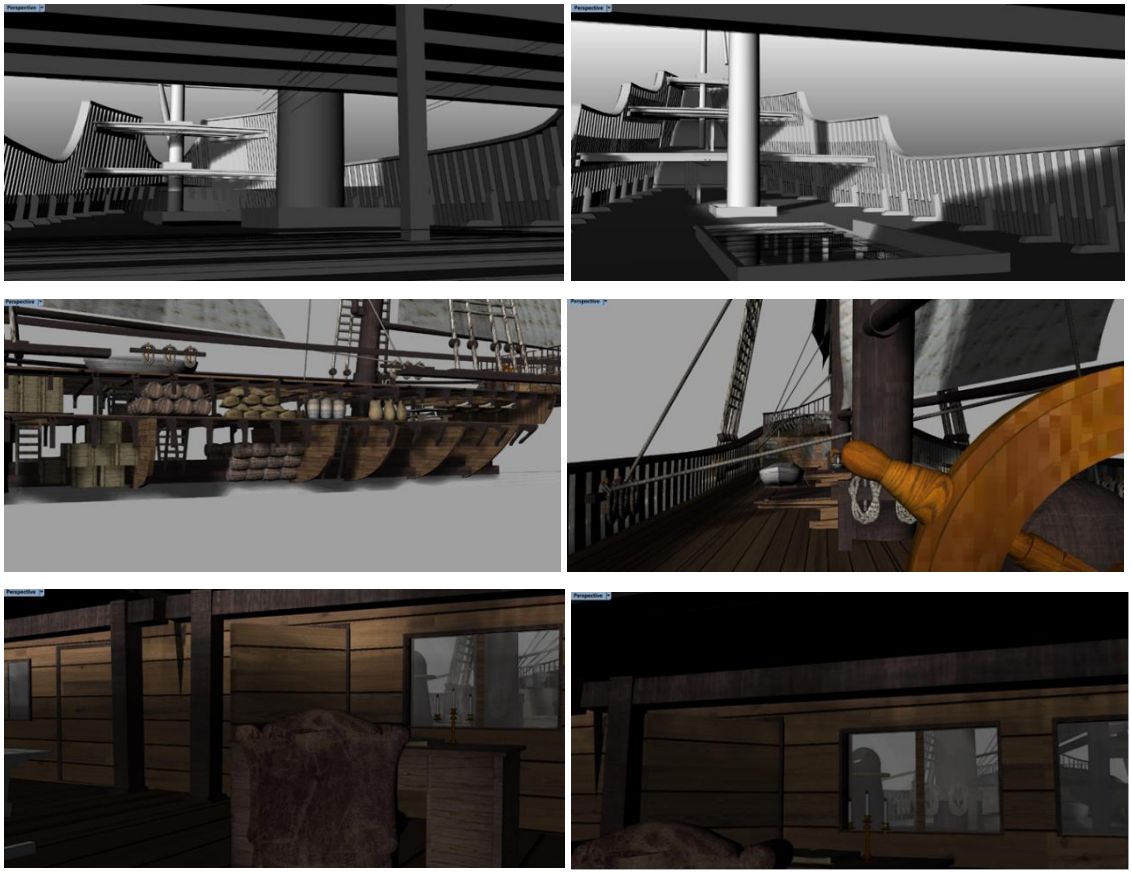


Figura 99: Modelo 3D da *Nossa Senhora dos Mártires* de Adolfo Miguel Martins.

Segundo Filipe Castro, a nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* tinha 13 metros de boca, sendo uma nau de 17,5 rumos de quilha, ou seja, uma quilha de 26,95 m. O modelo da *Nossa Senhora dos Mártires* tem 27,72 m de quilha. Por isso, o modelo podia ser escalado para 26,95 m, e os castelos seriam modificados de acordo com representações em pinturas, e seguindo também esta imagem (fig. 100).

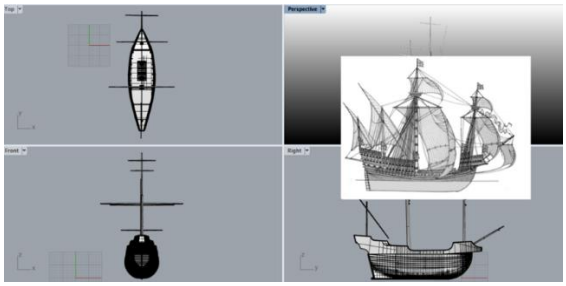


Figura 100: Modelo 3D da *Nossa Senhora dos Mártires* de Miguel Martins, com alteração de Filipe Castro.

Para além da utilização do modelo 3D *da Nossa Senhora dos Mártires*, de Adolfo Miguel Martins, como base para a reconstituição, Filipe Castro sugeriu que se recorresse ao modelo do "*Pepper*

Wreck" de Audrey Wells (fig. 101), que já tem os camarotes representados, bem como alguns objetos no convés.

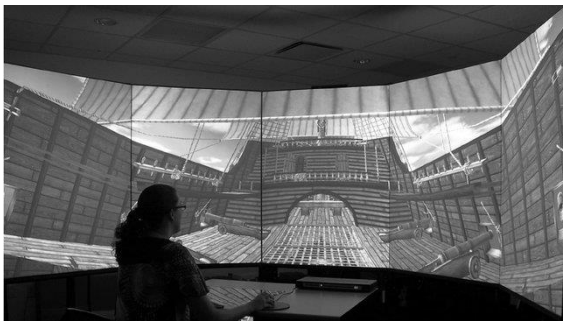


Figura 101: Audrey Wells e o modelo 3D da nau de *Nossa Senhora dos Mártires* (1600-1605), 2008. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/261776910_Outfitting_the_Pepper_Wreck consultado a 20/08/2022.

O exterior e o interior da nau foram baseados nas descrições de Gaspar Correia e Garcia de Resende, pelo que se realizou uma síntese das caraterísticas da nau de forma a facilitar o processo de reconstituição:

- A *Santa Catarina do Monte Sinai* de 800 tonéis, 38 metros de comprimento e 13 metros de boca, foi um dos maiores e mais poderosos navios do seu tempo;
- Construído nos estaleiros de Cochim, na Índia, em 1512;
- Em 1521, interior reconfigurado para isolar as senhoras do resto da nau;
- Quatro níveis sucessivos na popa, com galerias ou varandas;
- Câmaras alcatifadas e revestidas a têxteis;
- Criou-se um local para as cerimónias públicas, refeições e audiências, sala que estava num piso falso na zona da tolda, o primeiro pavimento do castelo de popa;
- Movido o cabrestante para construir duas galerias uma do lado e de popa;
- Velas eram de "cotonjas" de Levante brancas, com cruzes de Cristo de cetim carmesim grandes;
- No chapitéu da popa tinha um tendal de arcos como de galé, o qual era coberto com um toldo de veludo carmesim com brocado que quase chegava à água nas duas bandas;
- O toldo do navio era de veludo carmesim e damasco e nas bordas entretalhado de veludo azul sobre cetim amarelo, e torçalado de seda branca. Tinha três esferas muito grandes borladas, uma no meio, e dos lados, de veludo azul, sobre cetim amarelo, torçalado de seda branca, franjado de seda, e forrado por dentro de damasco azul da China;
- Os toldos das gáveas eram de damasco carmesim e damasco branco, entretalhados e franjados;

- Tinha duas bandeiras de damasco carmesim muito grandes, com as armas reais pintadas de ouro e prata, eram franjadas de brocado branco e vermelho, com grandes torções, e borlas de seda das mesmas cores. Uma estava na popa da nau, e outra no estais que vem da gávea para o castelo da frente;
- Tinha outras oitenta e quatro bandeiras muito grandes de damasco carmesim e branco, franjadas, com esferas e bordaduras de ouro, pintadas dos dois lados;
- 537 armas de bronze adicionais teriam sido levadas, e muitas dessas armas estariam nas janelas das câmaras das damas.

A reconstituição também foi ancorada em pinturas que demonstram a tipologia de nau construída no início do século XVI, nomeadamente a pintura "Carracas portuguesas na costa rochosa" de Joachim Patinir, de c.1540, que se pensa representar a chegada de D. Beatriz a Villefranche-sur-Mer (fig. 102). Bem como a pintura "S. João em Patmos" do Mestre da Lourinhã, de 1515 (fig. 103), e o "Martírio das onze mil Virgens" do Mestre do Retábulo de Santa Auta, de 1520 – 1525 (fig. 104).



Figura 102: Carracas portuguesas na costa rochosa, Joachim Patinir, c.1540, *National Maritime Museum*. Disponível em https://artuk.org/discover/artworks/portuguese-carracks-off-a-rocky-coast-175257 consultado em 27/09/2021.



Figura 103: S. João em Patmos, Mestre da Lourinhã, 1515, Museu da Santa Casa da Misericórdia da Lourinhã. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MI_sjoaoevangelista_lourinha.jpg consultado em 27/09/2021.



Figura 104: Retábulo de Santa Auta, Martírio das onze mil Virgens, Mestre do Retábulo de Santa Auta, 1520 - 1525, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=248631 consultado em 05/11/2021.

Com o intuito de fornecer informação ao grupo de alunos responsável pelo jogo, simplificamos a descrição da estrutura interior da nau em forma de lista, para uma compreensão mais clara. Foi estruturado da seguinte forma:

Nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*

Câmara do Conde de Vila Nova

- Grande câmara no chapitéu de popa;
- Com casa grande sobre a tolda, que era sobre a sala de uma banda e outra tinha varandas de aposentos de fidalgos;
- Coberta de brocado de pelo, alcatifada, e a cama tinha o mesmo brocado.

Sala da tolda

- Era grande, por cima coberta de bordos (madeira de ácer) e pintada de ouro;
- Tinha janelas muito grandes em bandas para o mar e para o convés;
- Banda de estibordo de longo do bordo, tinha uma mesa de bordos pregada;
- Um estrado e um dossel de brocado para a infanta;
- Armada de tapeçaria;
- Do porão para o bordo estava uma larga escada.

Câmara na tolda

- Muito ornamentada e pintada;
- Com câmara para o guarda-roupa, que tinha uma escada em caracol que descia para o quarto de dormir da infanta;
- Também com câmara pequena que servia de oratório, muito ornamentado.

Quarto de dormir da infanta

- Estava na alcáçova do cabrestante;
- Com grandes janelas para fora;
- Muito grande e forrada, ricamente dourada e pintada;
- Armada de brocado rico de pelo, e alcatifada, sendo que os paramentos e cobertor da cama eram do mesmo brocado.

Antecâmara do Quarto de dormir da infanta

- Era alcatifada e toda armada de veludo carmesim;
- Com muitas almofadas do mesmo veludo, um dossel de brocado, outra cama e um cobertor do mesmo veludo franjado de ouro;
- Banda de panos de ouro.

Quatro câmaras para as damas

- Neste andar até ao pé do mastro tinha quatro câmaras com um corredor no meio;
- Tinham janelas grandes de grades;
- Outra escada de caracol passava pelo guarda-roupa;
- Forradas, pintadas, e armadas de tapeçaria;
- Tinham todas uma escada para baixo, para outras casas, e seus despejos, que iam no andar da primeira tolda.

- Debaixo da tolda, ao longo dos bordos até à proa tinham câmaras, despensa, cozinhas para o mester da infanta e aposentos de outras pessoas.

- Da pousaverga para a popa tinha uma varanda de madeira lavrada, onde iam os marinheiros ao leme, que se governava numa varanda específica.

- No castelo da proa ia o piloto, mestre e gente de serviço.

Assim, a reconstituição da *Santa Catarina do Monte Sinai* foi pensada a partir de fontes como as pinturas anteriormente apresentadas, e as descrições da embarcação aquando da viagem. O modelo 3D foi também baseado no de Adolfo Miguel Martins, adaptado às necessidades da criação do jogo, e da reconstituição do interior da nau. No jogo, verificou-se a recriação de três áreas de exploração que refletem os diferentes momentos da narrativa, nomeadamente: o quarto de dormir da infanta, o oratório, e a sala da tolda, local onde considerámos que se passou o jantar real, denominando-a sala de jantar.

3.1.4. Ilustrações 2D e Modelações 3D dos objetos

De forma a reconstituir o interior da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai* durante a viagem de D. Beatriz, recriaram-se os objetos que a infanta levou consigo através de ilustrações 2D e modelações 3D. As ilustrações criadas foram recriações, e não reproduções muito semelhantes, de maneira que não foi obrigatório pedir licença aos museus para a utilização das peças como referência. Sendo apenas necessária a identificação desses exemplares, e a colocação da sua proveniência na ficha técnica.

O trabalho foi realizado em grupo com os responsáveis pelas recriações dos objetos de forma a criar representações que seguissem as linhas científicas desta pesquisa. Assim, em conjunto com a professora Ana Cristina Sousa analisámos as ilustrações 2D e as modelações 3D, e ajudámos a apurar alguns aspetos das representações, de forma a aproximá-las o mais possível dos bens que seriam utilizados na época. Tendo em conta que esses foram representados numa estética de ilustração, foi fundamental ter uma base científica para a reconstituição do ambiente que D. Beatriz habitou a bordo da nau. Sendo necessário conjugar a realidade da ilustração com a da

pesquisa no campo da História da Arte. Portanto, ao longo do processo de realização destas recriações houve um contacto constante com a equipa responsável pelo desenho 2D e modelações 3D. Fornecemos documentos com imagens, e informações relativas aos objetos que deviam ser representados, de forma a que pudessem compreender as tipologias, funções, formas, e o tipo de desenho, cor e ornamentação associados. Foi necessário o esclarecimento de dúvidas relativas aos objetos a representar, bem como a modificação de algumas recriações, e em alguns casos a sua substituição, como por exemplo: uma cadeira (fig. 105) que primeiramente pensámos ser adequada, mas que depois viemos a verificar ser um pouco posterior à viagem de D. Beatriz; uma tapeçaria que ilustraram onde não utilizaram as imagens de referência, mas a obra *Fons Vitae*, de c. 1515-1517, de Colijn de Coter. Como essa pintura não refletia os temas representados nas tapeçarias que iriam a bordo teve de ser substituída por outras recriações baseadas nos exemplos propostos; duas alcatifas que apresentaram não seguiam as referências, já que tinham desenhado padrões com embarcações e flores, que à época não eram usados (fig. 105). Pois, os padrões eram mais à base de figuras geométricas, pelo que foi necessário criarem novas ilustrações tendo em conta os modelos fornecidos; a primeira cruz (fig. 105) que apresentaram também não seguia a referência que tínhamos enviado, pelo que pedimos que seguissem uma cruz do *V&A*, e uma do Museu de Alberto Sampaio, já que demonstravam diferentes formas, cores e proveniências.

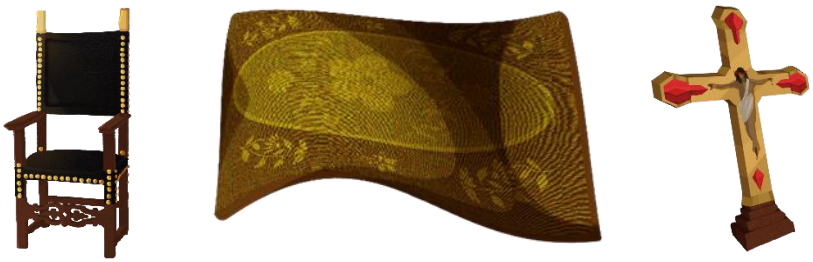


Figura 105: Exemplos de recriações que tiveram de ser substituídas, nomeadamente uma cadeira, uma alcatifa e uma cruz.

Para além das substituições também se realizaram ajustes às recriações, de forma a que estas fossem o mais cientificamente corretas possível. Um exemplo é uma alcatifa onde se verificou que se tinha ilustrado uma moldura e um motivo central, contudo, este último não seguia o modelo proposto. Pelo que se retirou esse desenho e a carpete ficou representada conforme as referências de peças conservadas em museus, e presentes em pinturas da época (fig. 106).



Figura 106: Duas versões da mesma ilustração, sendo a segunda a mais correta cientificamente.

Para além das correções realizadas nas ilustrações 2D, também foi necessário analisar como estavam a ser criadas as ilustrações em conjunto com as modelações 3D. Na maioria dos casos seguiram a referência fornecida na ilustração 2D e na modelação 3D. Mas como o grupo achou necessário pedir assistência à agência especializada na unidade curricular, verificou-se que em alguns objetos não seguiram o exemplo original nas modelações 3D. Como o caso de um castiçal, no qual a ilustração 2D seguia o modelo, mas na modelação 3D alteraram a forma da base, de circular para quadrada, o que era anacrónico, e como tal, teve de ser retificado (fig. 107).



Figura 107: Ilustração 2D do castiçal, e duas modelações 3D do castiçal, a primeira incorreta, e a segunda corrigida.

3.1.5. A narrativa

A narrativa criada para o jogo consiste em três momentos, um no período do embarque, outro durante a viagem, e, no final, a chegada a Nice. Estas são as histórias que reconhecemos serem mais representativas dos eventos que se passaram a bordo, nomeadamente: antes da partida, o jantar na nau, em Lisboa; no decorrer da viagem, um momento da infanta e as suas damas no seu quarto; e na chegada, o primeiro encontro de D. Beatriz e Carlos III (fig. 108). Para além destas também se colocou uma pequena animação do embarque da princesa na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, de forma a enquadrar a viagem e o jogo em si.



Figura 108: Ilustrações de D. Beatriz e Carlos III utilizadas nas animações.

O primeiro momento era o jantar a bordo, em Lisboa, que se deu quando a família real jantou na nau a 5 de agosto de 1521, sendo protagonizado pelo rei D. Manuel I e a rainha D. Leonor, D. Isabel, D. Beatriz, D. João e D. Luís. Nesse dia todos cearam na *Santa Catarina do Monte Sinai*, entrando na nau através de uma ponte feita de barcas, armada de tapeçaria. Depois, retiraram-se os reis e o príncipe D. João, tendo ficado os restantes a dormir na embarcação.

Segundo as descrições, D. Manuel I estava vestido à flamenga, pelo que de forma a ilustrar a personagem recorria-se a pinturas de Hugo van der Goes (fig. 109). O príncipe D. João estava com vestes à portuguesa, seguindo-se como referência a representação de D. Manuel I da iluminura do frontispício do "Livro 1 de Além Douro" da Leitura Nova, de 1521 (fig. 110). Os outros iam trajados à saboiana, como fonte para as roupas saboianas seria utilizado o frontispício do *Epithalamium* que celebrava o casamento de Carlos III de Saboia com D. Beatriz de Portugal, de 1521 (fig. 111).







Figura 109: Adoração dos Magos, Hugo van der Goes, 1470, *Gemäldegalerie*. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/rAHnypStsAfV2g consultado em 12/04/2022.

Figura 110: D. Manuel I de Portugal, em iluminura do frontispício do "Livro 1 de Além Douro" da Leitura Nova, 1521. Disponível em http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4223192 consultado em 12/04/2022.

Figura 111: Frontispício do Epithalamium que celebra o casamento de Carlos III de Saboia com D. Beatriz de Portugal, 1521, Pietro Leone, Milão, *The Pierpont Morgan Library*, Nova Iorque. Disponível em (BUESCU, 2019).

Esta animação decorreria na sala da tolda, onde estariam dispostas mesas e cadeiras. Só os mais importantes se sentavam à mesa com o rei, pelo que neste caso seriam apenas os personagens de destaque. Estes estariam sentados todos à mesma mesa, como não há descrições do jantar

supomos que os reis estariam no centro e os seus filhos ao seu lado. Decidimos sentar D. João junto de D. Manuel I para ser mais fácil animar o ritual do lava-mãos. E colocámos D. Beatriz ao lado da rainha, e D. Isabel a seguir a D. Beatriz.

De forma a animar as ações importantes que demonstravam o jantar, selecionámos o momento de D. João a dar de lavar as mãos a D. Manuel I. Já que, era tradição o rapaz com relações de sangue próximas com o rei realizar essa tarefa. O movimento de dar a lavar as mãos com o gomil e o prato ou a taça seria baseado em pinturas como a "Temperança" de Pollaiolo (fig. 112).



Figura 112: Temperança, Pollaiolo, 1470, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/temperanza-piero-pollaiolo consultado em 15/12/2021.

No jantar é fundamental o ato de se alimentar, na época utilizavam-se facas para cortar, longos garfos para pegar e trinchar os alimentos, e as colheres para servir e comer. Os talheres eram trazidos em estojos, o que devia ser enfatizado, já que D. Beatriz tinha um estojo individual com vários talheres. Procurámos referências para ilustrar o tipo de refeição em casos de banquete, e como exemplo de comida seria usada a pintura "O Casamento de Cana", de Michael Damaskinos, datada de 1561 – 1570 (fig. 113). A sua utilização como fonte para a gastronomia do século XVI deriva da pesquisa de Crystal King na obra "*The Chef's Secret*" (2019), sobre o chefe italiano renascentista Bartolomeo Scappi.



Figura 113: O Casamento de Cana, de Michael Damaskinos, de 1561 – 1570, *Museo Correr*, Veneza. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/le-nozze-di-cana-michele-damaskinos/sAErPQVXy6D0DA consultado em 07/05/2022.

Outra ação essencial era a sobremesa, representada através de uma confeiteira com doces e/ou frutas, que eram uma forma de demonstração de riqueza.

O segundo momento consistia em D. Beatriz com as suas damas, onde essas colocavam as joias na infanta, e recorriam a um espelho, inspirado pelo que vemos na pintura "Prudência" de Pollaiolo (fig. 114).



Figura 114: Prudência, 1469 – 1472, Pollaiolo, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://www.uffizi.it/en/artworks/prudence-piero-pollaiolo consultado em 15/12/2021.

As joias destacadas seriam um par de brincos, um colar, um bracelete, um firmal e anéis, que seguiam as descrições do dote, e as correspondências das peças em museus e pinturas, nomeadamente: os brincos no retrato de D. Catarina de Áustria, de Anthonis Mor (fig. 115), o colar no retrato de D. Beatriz, atribuído a Giuseppe Lavy (fig. 116), um bracelete do *V&A* (fig. 117), um pendente do Museu Nacional de Arte Antiga (fig. 118), e os anéis no retrato de Maddalena Doni, de Rafael Sanzio (fig. 119).



Figura 115: Pormenor do retrato de D. Catarina de Áustria, rainha de Portugal, Anthonis Mor, óleo, 1552-1553, *Museo Nacional del Prado*. Disponível em https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-catalina-de-austria-mujer-del-juan-iii-de/1c4821f2-d46b-4222-bc98-cfa57745b203?searchMeta=catalina consultado em 12/04/2021.

Figura 116: Retrato de D. Beatriz, atribuído a Giuseppe Lavy, 1766-1775, *Palazzo Reale di Torino, Musei Reali Torino*. Disponível em https://www.museireali.beniculturali.it/catalogo-galleria-sabauda/#/dettaglio/824153_Cornice consultado em 27/09/2021.

Figura 117: Bracelete, século XVII, Portugal ou Espanha, *V&A*. Disponível em https://collections.vam.ac.uk/item/O373947/bracelet/ consultado em 12/04/2021.

Figura 118: Pendente, séculos XV/XVI, ouro, pérolas e granada, Portugal, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em (D'OREY, 1995: 21).

Figura 119: Pormenor do retrato de Maddalena Doni, Rafael Sanzio, óleo sobre tela, 1504-1507, *Gallerie degli Uffizi*. Disponível em https://www.uffizi.it/opere/ritratti-doni-raffaello consultado em 12/04/2021.

As damas de D. Beatriz eram D. Leonor da Silva, a camareira-mor, D. Mécia, D. Maria de Noronha, Inês de Melo, Francisca de Lacerda, e várias outras, além da sua ama Inês Gonçalves e sua filha Francisca, moças de câmara e guarda-roupa. A roupa das damas teria muitas camadas, mas para a animação só seria necessário ilustrar duas: o vestido interior ou brial, e o vestido superior, o pelote ou cota. Assim, a peça interior seria vista através dos cortes da superior.

As damas estariam sentadas em almofadas em cima de um estrado, conjugado com um dossel de brocado. Esse estava na antecâmara do quarto de dormir da infanta. Como fonte recorríamos à pintura da "Anunciação" de Frei Carlos (fig. 120) para o dossel, e para a forma de representação das damas nas almofadas à obra "Fonte da Vida" de Hans Holbein (fig. 121).

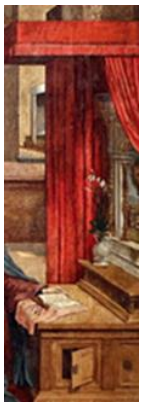




Figura 120: Pormenor da Anunciação, Frei Carlos / oficina do Espinheiro, séc. XVI [1523], Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frei_carlos,_annunciazione,_1523,_01.jpg consultado em 20/12/2021.
Figura 121: Fonte da Vida de Hans Holbein, o Velho, 1519, Museu Nacional de Arte Antiga. Disponível em https://artsandculture.google.com/asset/virgem-com-o-menino-e-santos/WQFKevSCL9pYhA?hl=pt-PT consultado em 06/11/2021.

No final da cena, D. Beatriz deveria deixar as damas e dirigir-se ao oratório, onde interagia com a cruz e o livro de Horas.

O último momento era o primeiro encontro a bordo da nau, onde D. Beatriz e Carlos III seriam representados como nos seus retratos. Eles encontrar-se-iam numa divisão na nau, que pensámos ser a sala da tolda. Para chegar a esse espaço, o duque teria de entrar pelo convés, a partir de um batel ornado de tapeçaria, e uma bandeira carmesim com uma cruz branca (CORREIA, 1992: 151, 152).

Para a representação do duque recorríamos ao seu retrato (fig. 122) como base, e seriam realizadas as alterações das vestes de acordo com a descrição de Gaspar Correia. O autor afirmava que o duque vestia um pelote de tela de prata e uma capa de cetim aleonado forrada de uma tela de cor de catassol (catussol), a capa francesa, umas calças brancas, e sapatos franceses de couro branco. Levava também um barrete de meia volta, e ao pescoço uma cadeia delgada (CORREIA, 1992: 151, 152).



Figura 122: Retrato de Carlos III, pintor do Piemonte, 1600 - 1649, *Castello di Racconigi*. Disponível em https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100218147 consultado em 27/09/2021.

O encontro realizou-se durante a noite pelo que seria um ambiente escuro, iluminado por castiçais, criando pequenos focos de luz, resultando numa composição interessante. Neste cenário, o duque beijava D. Beatriz na face e cumprimentava as damas e as outras pessoas, nomeadamente os fidalgos, como o Conde de Vila Nova e o Arcebispo de Lisboa. Nesta cena, também estava presente o séquito de Carlos III, e os marinheiros (CORREIA, 1992: 151, 152).

Portanto, o guião inicial era composto por uma introdução ao jogo com D. Beatriz a entrar na nau, e por três momentos de animação, nomeadamente: no período do embarque, durante a viagem e na chegada a Nice. No entanto, tendo em conta o tempo disponível para a realização da reconstituição da viagem, foi necessário reduzir o número de animações para apenas a introdução e o último momento em que D. Beatriz e Carlos III se encontram pela primeira vez. As outras duas histórias foram substituídas por uma animação do percurso de D. Beatriz, entre Lisboa e Villefranche-sur-Mer. Essa foi realizada com um desenho da nau que segue o itinerário da viagem através de um tracejado, colocado num mapa do século XVI, particularmente, a cartografia do oceano Atlântico Norte e do mar Mediterrâneo no "Atlas Náutico do Mundo", conhecido como "Atlas Miller", cartografado por Lopo Homem, e ilustrado por António de Holanda, em 1519, hoje conservado na *Bibliothèque nationale de France* (fig. 123).



Figura 123: Cartografia do oceano atlântico norte e do mar mediterrâneo no "Atlas Náutico do Mundo", conhecido como "Atlas Miller", cartografado por Lopo Homem, e ilustrado por António de Holanda, 1519, Portugal, *Bibliothèque nationale de France*. Disponível em https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525032239/f2.item.zoom consultado em 13/03/2022.

3.1.6. Sons e música

De forma a recriar a ambiência da viagem foi necessário incorporar sons e música que fossem adequados ao local reconstituído, tendo em conta o ambiente sonoro da época. Foi documentado que com D. Beatriz ia uma grande comitiva, e que nela se encontravam músicos, nomeadamente: seis charamelas, três violas de arco, uma cítara, oito trombetas e seis tambores (BUESCU, 2012: 81). Pelo que, a música no interior da nau seria plausível, sobretudo nos momentos cerimoniais. No dia do jantar a bordo, a família real foi seguida por música de charamelas, trombetas e tambores. Não se especifica se os músicos entraram na nau, mas como foi comprovado que esses estavam na comitiva da infanta, a refeição deve ter sido acompanhada de música. Pois, sabe-se que nos jantares reais havia intérpretes de variados instrumentos, que ocupavam o seu lugar usualmente num cadafalso (BUESCU; FELISMINO, 2011: 191).

Assim, a música nas diferentes fases do jogo incorporou as tipologias de instrumentos mencionados, nomeadamente: no menu, e no modo de exploração, em particular, na sala de jantar, pois a música deve animar as ocasiões de celebração. De forma a criar envolvência, nesta sala também se ouvem: sons ambiente, como os de peças de mesa a serem utilizadas, ecos de vozes, e o mar, já que nos encontramos dentro de uma embarcação. Na câmara de D. Beatriz, ouve-se o oceano, e ruídos associados a um espaço de habitação como têxteis a serem movimentados. No oratório, está mais uma vez presente a sonoridade da água do mar, conjugada com barulhos que nos indicam a presença de pessoas como o tossir, bem como passos, murmúrios e vozes à distância.

Para além da música e sons ambiente, também se utilizaram sonoridades que acentuavam certos aspetos do jogo como quando clicámos num objeto ouve-se um som que se enquadra com os instrumentos utilizados na música. E quando se visualiza a coleção de objetos no livro, ao clicar na peça ouvimos um som que ajuda a revelar a sua imagem.

3.1.7. O jogo

O jogo digital (fig. 124) insere-se nas categorias pedagógica e histórica, e foi desenvolvido para dar a conhecer a um público jovem o ambiente de uma nau quinhentista, durante a viagem de D. Beatriz. E como tal é de livre acesso a todos, estando disponível online sem custos em: https://seriouslygames.itch.io/a-viagem-de-d-beatriz.

Baseia-se no sistema "*point and click*", e tem o objetivo de procurar um conjunto de bens representantes do dote de D. Beatriz, que estariam presentes na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, na viagem da princesa para o ducado de Saboia. Por isso, incorpora as modelações 3D e as ilustrações 2D das peças, colocadas em contexto no interior da nau, que é por sua vez conjugado com música e diferentes sons, que pretendem criar um ambiente envolvente. Como forma de intercalar os momentos de interatividade, a procura dos objetos, utilizam-se as animações colocadas entre as áreas de exploração, que servem como transições entre esses espaços. No início do jogo, também se recorre à animação como forma de contextualizar a sua história, através da entrada de D. Beatriz na nau. Entre a sala de jantar, e a câmara de D. Beatriz é demonstrado o percurso da viagem, através de um desenho de um barco que se movimenta num mapa do século XVI. E quando se finaliza a última área, a do oratório, é apresentado o último momento da narrativa, o primeiro encontro de D. Beatriz com Carlos III.

Em termos de jogabilidade, navega-se em primeira pessoa, e o movimento é realizado utilizando o teclado. Assim, o jogador deve procurar os objetos no interior da nau usando o rato do computador, que é movido através de um cursor personalizado, consistindo numa mão ilustrada por uma luva antiga. De forma a mudar o rumo para o lado direito ou esquerdo, e a permitir uma visão periférica dos espaços, são utilizadas setas, que seguem também a estética aplicada nas animações e ilustrações. Para aceder ao menu, o jogador pode clicar num ícone representado por uma chave antiga, e para consultar a coleção de objetos que encontrou seleciona um ícone de um livro. A coleção consiste numa grelha de imagens inserida num livro. Os bens são desbloqueados à medida que são descobertos, o que permite a sua visualização em pormenor, e a leitura de informação sobre as suas formas e funções à época. Quando o jogador encontra a peça no interior da nau pode clicar nela através do rato e vê-la em detalhe, bem como ler uma curta descrição. Com esta procura, o jogador vai finalizando as áreas de exploração, que estão divididas tendo em conta os diferentes momentos da narrativa, apresentados através das animações.



Figura 124: O jogo “A viagem de D. Beatriz”.

3.1.8. Conclusão do projeto

A criação do jogo onde se reconstroí a viagem de D. Beatriz a bordo da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, aquando do seu casamento com Carlos III, provém da necessidade de comunicação de uma pesquisa interdisciplinar. Este projeto conjugou investigadores de diferentes àreas nomeadamente a História da Arte, Arqueologia Náutica e Museologia. Estas disciplinas forneceram as bases para que um grupo de alunos de mestrado ajudasse a conceber

uma nova forma de partilha de resultados de estudos científicos. Portanto, reunindo vários campos do conhecimento pretendeu-se divulgar a viagem de D. Beatriz através de um jogo, de modo a criar uma experiência educativa que retrata um ambiente do início do século XVI, no interior de uma embarcação.

O tempo de desenvolvimento do jogo consistiu aproxidamente em três meses. Nesse período, o grupo de alunos, que constituiu a empresa *Seriously*, colaborou comigo e com os orientadores deste projeto. Este baseou-se na investigação desenvolvida sobre o dote de D. Beatriz, e apoiou-se nos conhecimentos sobre Arqueologia Náutica de Filipe Castro, e Adolfo Miguel Martins. Foi uma nova expêriencia de trabalho visto que tivemos de aprender a comunicar com colegas de campos diferentes e com métodos distintos. Assim, foi necessário adaptar o discurso e criar documentos que ajudassem o grupo de alunos a compreender os aspetos histórico-artísticos que deviam ser comunicados através do jogo. Apesar de se ter realizado um esforço para que o contacto fosse constante houve alguns erros de comunicação, como por exemplo em algumas recriações que tiveram de ser substituídas ou corrigidas. No entanto, em relação a um dos objetos verificou-se um problema de troca de informação diferente. O grupo escolheu essa peça da tabela de análise do inventário do dote, em vez de recorrer às referências previamente selecionadas, e não comunicou essa decisão até ao final do projeto. O bem recriado era um escritório um pouco posterior à cronologia em estudo, pois é datado do final do século XVI, e a viagem de D. Beatriz ocorreu em 1521. A razão pela qual o grupo o escolheu em concreto foi por ter uma altura maior, e permitir o jogador olhar para um plano mais elevado, criando um ambiente de jogabilidade mais dinâmico na procura dos objetos do dote. Dado que só tivemos conhecimento desta recriação e da sua incorporação no jogo quando o projeto estava finalizado, não foi possível substitui-la. Também se considerou que sendo a obra do final do século XVI, poderia ser plausível estar inserida neste contexto, dada a evolução das formas e funções das peças de mobiliário.

Apesar de alguns problemas na recriação dos bens do dote, verificou-se que o grupo ilustrou e modelou trinta e quatro objetos, que foram inseridos no jogo para recriar interiores do século XVI. Estes permitem ao jogador envolver-se e explorar uma realidade de uma época diferente, interagindo com as peças que caraterizavam a vivência das elites.

O jogo conseguiu ser finalizado pelo grupo, apesar de precalços como o de alguns estudantes que abandonoram o projeto, nomeadamente Agostinho Martins e Luís Fernandes. Esses estavam associados à Modelação 3D, pelo que criaram a necessidade de apoio de outros alunos integrados nas empresas de assistência, da unidade curricular do Laboratório de Gestão de

Projetos. Assim, tendo em conta que já não tinham recursos ou tempo para criar uma reconstituição da nau cientificamente correta, ilustraram apenas o seu exterior na animação introdutória. E recriaram o interior somente nas zonas exploráveis no jogo, sendo essas três divisões que existiam na nau: a sala da tolda como sala de jantar, a câmara de D. Beatriz, e o oratório. No entanto, essas três áreas não seguem as descrições das crónicas que tínhamos fornecido ao grupo, já que não conseguiram reconstituir a arquitetura do interior da nau. Daqui resultou um espaço onde as salas são retangulares com paredes com textura de madeira, mas que não seguem a indicação de que teriam grandes janelas, e que seriam forradas a brocados e veludos, alcatifadas, e pintadas de ouro. Assim, as crónicas apenas foram tidas em conta na questão de o espaço estar armado de tapeçarias, e do interior de uma nau se tratar de um espaço escuro iluminado por castiçais.

Também devido às restrições de tempo para a realização do jogo foi necessário reduzir a sua narrativa para a introdução e o último momento. Substituindo os dois eventos intermédios por uma animação do percurso que D. Beatriz realizou desde Lisboa até Villefranche-sur-Mer, colocada na cartografia do "Atlas Miller".

Apesar de não se ter conseguido reconstituir o espaço da nau, e se ter substituído algumas animações, verificou-se que o jogo produzido recria a viagem de D. Beatriz, tendo por base conhecimento científico. Este permite explorar interiores do século XVI, e descobrir objetos que estariam presentes no dote de D. Beatriz. Sendo uma experiência interativa funcional que possibilita a partilha desta investigação a um público mais alargado.

No futuro, o produto poderá ser aperfeiçoado de forma a se conseguir finalizar a nau, e se animar as histórias em falta. Para criar uma reconstituição mais correta, e um jogo mais envolvente, com uma narrativa que permita contar em maior detalhe a história da viagem de D. Beatriz.

Em suma, o objetivo de desenvolver um jogo educativo no qual se reconstrói a viagem de D. Beatriz aquando do seu casamento com Carlos III foi conseguido, contribuindo para a conceção de novas formas de divulgação do conhecimento, baseadas na multidisciplinaridade e interdisciplinaridade.

Considerações Finais

Em 1521, D. Beatriz casou-se com Carlos III de Saboia, e viajou para Nice, na nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*, enquadrada numa armada de aparato, símbolo do poder de D. Manuel I. A autoridade e riqueza do rei eram também demonstradas no vasto dote que a infanta levava, já que os objetos constituintes refletiam a sua vida na corte manuelina, através das "divisas das maravilhas", das armas de Portugal e Castela, e das associações a D. Manuel I em serpes e esferas armilares. A sua nova vida na corte saboiana também estava representada em peças com as armas de Saboia, e em tapeçarias com representações da vida no palácio.

O dote de D. Beatriz tem duas versões, uma portuguesa, e outra saboiana, a versão portuguesa foi investigada a partir da transcrição de D. António Caetano de Sousa, e a versão saboiana a partir da transcrição do século XIX do original perdido, que se conserva hoje no *Archivio di Stato di Torino*. Na nossa pesquisa, deparámo-nos com dúvidas na interpretação de alguns termos na nomenclatura e descrição dos objetos. Como a análise do dote se fez a partir de duas transcrições, das quais não se conhecem os originais, tornou-se díficil a compreensão de algumas palavras que já podem ter desaparecido do nosso vocabulário, ou que possivelmente possam não ter sido transcritas da forma que estariam nos originais.

As peças inventariadas no dote foram estudadas tendo em conta as descrições das fontes, e através da procura por obras, e representações em pinturas, desenhos e gravuras contemporâneas semelhantes, em catálogos de museus portugueses, e internacionais. Na nossa busca por correspondências dos bens arrolados encontrámos também dificuldades, já que algumas tipologias não sobreviveram até nós, e não surgem representadas na iconografia. Por isso, os objetos que não conseguimos encontrar correspondência foram: barril, barnegal, albarrada, tábuas de cavalgar, almofia, tijela de fogo, salseira, caçoula, tábuas de impressar, poma, espertador de cabelos, corchetes, canudos, arquelha de linho, guarda reposta, cordão de retros, escapolas, atacas, canotilho. Também se encontraram poucos exemplos de pontas e braceletes.

Como fontes para o entendimento das celebrações em Lisboa, da viagem da armada até Nice, e do casamento dos duques de Saboia consultámos as crónicas de Francisco de Andrade, Gaspar Correia, Garcia de Resende e Damião de Góis. E para a perceção do destino dos bens de D. Beatriz recorremos a documentos italianos como o testamento e cartas da duquesa publicadas por Gaudenzio Claretta, e documentos como o Livro do Tesoureiro de D. Beatriz, que analisámos quando visitámos o *Archivio di Stato di Torino*.

O estudo do dote de D. Beatriz poderia ser continuado, pois, tendo em conta a dimensão do documento e as restrições impostas pelo formato desta investigação, não foi possível realizar uma análise extensiva da totalidade das peças. Assim, no futuro, seria relevante explorar os vários aspetos das suas descrições de forma a aprofundar a pesquisa e a conceber um glossário de nomenclaturas e termos utilizados nas fontes, no início do século XVI.

O conjunto de peças do dote de D. Beatriz caraterizava-se pela opulência e luxo dado pela qualidade dos materiais, formas e técnicas. Era fundamental na criação da imagem de poder da duquesa, e abrangia todas as tipologias necessárias para a sua vida pública e privada, a vivência palaciana, e o culto religioso.

A ourivesaria continha peças de mesa de várias funções, em prata que podia ser dourada, lavrada ou simples, como o gomil, o pichel, a escudela, a bacia de água-às-mãos, o faqueiro, o saleiro, o especieiro, o oveiro e a confeiteira. Na ourivesaria, também se denotou o gosto pelo exótico em vasos mouriscos, nomeadamente, os atanores e almarraxas, e em objetos que incorporaram materiais exóticos como um gomil com almíscar. As obras de ourivesaria conjugavam diferentes tipos de lavrados como o de "bastiães", e a introdução do gosto "ao romano", juntamente com o uso de esmaltes.

As alfaias litúrgicas arroladas no dote integravam todas as tipologias de objetos necessários a uma capela como as cruzes, os castiçais, as tesouras de espivitar, os cálices, as galhetas, as copas, o turíbulo, o piveteiro, os perfumadores, as navetas, os porta-pazes e a caldeirinha e hissope. As cruzes, cálices e porta-pazes refletiam a iconografia cristológica e mariana utilizada na época, que era conjugada com as formas do "ao moderno", e do "ao romano", com materiais como o cristal da rocha e a prata dourada, e técnicas como os lavrados e os esmaltes.

A joalharia também se destacava como uma demonstração de aparato e poder através de peças de adorno do corpo, como brincos, colares, gorjeiras, braceletes, aneís, e cintas de cingir. As joias eram em ouro ou prata, engastadas com diferentes pedras preciosas, como os rubis, esmeraldas, safiras e diamantes, cuja simbologia as ligava a virtudes fundamentais no casamento como a castidade, fidelidade e fertilidade. Era também muito comum a utilização do esmalte. As pérolas e os grãos de aljôfar podiam ser engastados no metal precioso, e/ou pendiam das peças. Além destes materiais também se inventariaram exemplares exóticos, como: brincos de grãos de almíscar encastoados em ouro, com pérolas por pendentes; um colar de barba de elefante guarnecido de ouro com esmalte; ramais em âmbar conjugados com filigrana; pêra e maça de âmbar guarnecidas com ouro e pedras preciosas; cruz de coral encastoada em ouro esmaltado; um relicário de raiz de aljôfar dos três Reis Magos; braceletes

de porcelana; e braceletes de búfalo. De importância no dote surgiram também dois objetos que se integravam na tipologia dos pendentes flamengos, nomeadamente: um meio homem de pérola encastoado em ouro esmaltado, com um diamante de ponta no meio de um escudo; e um cachorrinho de raiz de aljôfar e ouro. Para além da peça com cachorrinho também se descreveram duas gorgeiras para cão, o que demonstrava uma preocupação com adornar um animal de estimação, símbolo da fidelidade.

O luxo também surgia nos têxteis do dote de D. Beatriz, em tecidos ricos como brocados, damascos, veludos, cetins e tafetás, associados à simbologia de diferentes cores, que incorporavam o ouro e a prata, sendo por vezes bordados. Os tecidos eram utilizados em diferentes tipologias de objetos, nomeadamente: nos têxteis para o lar, que eram conjugados com o mobiliário, como dosseís, paramentos de cama, almofadas, e vários tipos de toalhas; nos pontificais e alfaias litúrgicas para capela; e no vasto guarda roupa de D. Beatriz. Dentro da categoria dos têxteis destacavam-se como símbolos de estatuto e poder as tapeçarias, os tapetes e alcatifas. A origem exótica dos tapetes era de grande importância, sendo provenientes do Levante (Turquia), e de Castela, centro manufatureiro sob a influência da produção têxtil muçulmana. As tapeçarias no dote de D. Beatriz apresentavam temáticas relacionadas com o casamento da duquesa, como as séries de Alexandre, e de Ester e Assuero, bem como outras que representavam reis e rainhas entronados, e diversos personagens que se integravam nas atividades da corte. Estas iconografias também demonstravam a preocupação de D. Manuel I em transmitir mensagens políticas através da arte. Como em peças de tapeçaria e ourivesaria do dote de D. Beatriz, nomeadamente nos panos de armar de Alexandre, com o casamento Susa, associado ao matrimónio de D. Beatriz. O tema conectava o império de Alexandre, ao de D. Manuel I, já que o rei benefeciava da união da sua filha com Carlos III, pelas alianças políticas e pela intenção de criar um entreposto comercial em Nice. Similarmente relacionada às bodas de D. Beatriz apresentava-se a história da heroína Ester, dos seus esponsais com o rei Assuero, e da sua coroação. Para além da sua ligação ao casamento da nobreza, o tema tinha uma grande importância em termos iconológicos, devido à associação da heroína à Virgem Maria. O culto a Maria teve uma grande expressão na ourivesaria do dote em detalhes como a rosa, motivo mariano, e em peças como os ramais, porta-pazes, e relicários.

As tapeçarias de Eleazar, um dos heróis do rei David, e as de Absalão, o terceiro filho do rei David, inseriam-se também nesta política de efeito moralizador, e na própria associação de D. Manuel I aos monarcas do Antigo Testamento, relacionada com o seu caráter messiânico e de realeza divina, denotando-se também uma mensagem cristológica, pois Absalão era uma pré-

figuração de Cristo, e o culto a Jesus Cristo era evidente no dote em peças como cruzes, firmais, relicários, livros de Horas e alfaias litúrgicas. Na ourivesaria, também se verificava a transmissão de valores de sabedoria e virtude em dois barris e duas copas com representações das sete virtudes e dos setes pecados mortais, e em quatro taças historiadas, com as histórias de Troia, de Celestina, de Santa Susana e de Hipócrates e Galiana.

Também eram listados variados outros bens de distinção, como: guarnições prateadas e douradas adornadas por pedras preciosas e tecidos luxuosos como os brocados, veludos e tafetás; livros com capas guarnecidas de ouro lavrado, pérolas e esmaltes, bem como tecidos ricos como o veludo; um escritório em prata lavrada; um relógio de prata branca com a "divisa das maravilhas"; abanos de paus pretos com nós de marfim, e tafetá carmesim; e um tabuleiro de xadrez de prata, cristal e marfim.

Os vários objetos que D. Beatriz levou consigo como parte do dote seriam acondicionados em caixas, arcas, cofres e baús, sendo as pequenas dedicadas possivelmente à joalharia, e as de maior dimensão aos têxteis, como o guarda roupa de D. Beatriz. As joias e as ourivesarias tinham de ser colocadas no interior de estojos próprios, que por sua vez estariam guardados nas caixas, cobertas por reposteiros, e transportadas a bordo de embarcações.

O dote de D. Beatriz tinha o valor elevado de cento e cinquenta mil ducados distribuído em dinheiro, peças de ourivesaria, prataria, joalharia, alfaias litúrgicas, guarnições, livros, têxteis, tapeçarias, tapetes, guarda-roupa, objetos utilitários, escravos e mulas. No entanto, o dote inventariado era apenas a primeira parte que deveria ser paga, a segunda parte foi descrita na carta de quitação a Fernão Alvares, de 21 de março de 1536, passada por D. João III. A carta afirmou o envio de vários objetos em ouro e prata, e sessenta e quatro contos cento e cinquenta e quatro mil cento e um reais.

Os bens e o dinheiro do dote contribuíram para o pagamento de dívidas dos duques de Saboia, devido ao estado precário da economia do ducado. As peças foram penhoradas, vendidas ou perdidas no próprio tempo, pelo que desapareceram, conhecendo-se apenas os seus inventários, que nos informam da riqueza das suas formas, materiais e técnicas. Por isso, revela-se um grande interesse na sua visualização através das novas tecnologias, apoiada em: descrições, iconografia contemporânea, e os exemplares que conhecemos da época. O que resultou na recriação de alguns objetos do dote de D. Beatriz inseridos na reconstituição da sua viagem para o ducado de Saboia, a bordo da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*.

Assim, este estudo integrou o projeto "Reconstituição virtual de um cenário – A viagem de D. Beatriz de Portugal (1504-1538), Duquesa de Saboia", que foi baseado na investigação do dote

de D. Beatriz desenvolvida no contexto do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, e orientado por Ana Cristina Sousa, e Susana Medina, bem como supervisionado por Filipe Castro, e Adolfo Miguel Martins. A reconstituição concretizou-se num jogo realizado por um grupo de estudantes da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, através da unidade curricular de Laboratório de Gestão de Projetos (LGP), da responsabilidade do Professor Gil Gonçalves. Esta insere-se no Mestrado Integrado em Engenharia Informática e Computação, no Mestrado em Multimédia, no Mestrado em Engenharia de Software e no Mestrado em Inovação e Empreendedorismo Tecnológico. Os estudantes responsáveis por este projeto apresentavam competências como programação, animação, vídeo, efeitos visuais, multimédia, ilustração 2D, modelação 3D, desenvolvimento Web, design de jogos, design de som, escrita e *storytelling*. Estes alunos tinham formações de base diversas como a Arquitetura, o Jornalismo, as Artes Digitais e as Belas Artes. Logo, a História da Arte foi conjugada com as diferentes àreas anteriormente mencionadas, para dar a conhecer a importância do património, e a relevância do estudo das obras de arte enquadradas no seu contexto histórico social e cultural. E, com o intuito de salientar como a integração de investigadores especializados produz resultados interessantes, e cientificamente corretos.

Portanto, o projeto consistiu num jogo educativo sobre a reconstituição da viagem de D. Beatriz, que permitiu a comunicação desta pesquisa da História da Arte, sobre o dote da duquesa, conjugada com as ciências da História, da Arqueologia Náutica e da Museologia. Logo, foi desenvolvida uma experiência lúdica que beneficiou do trabalho interdisciplinar, e que deu a conhecer a figura de D. Beatriz, a sua viagem para o ducado de Saboia, e o ambiente que foi vivido a bordo da nau de *Santa Catarina do Monte Sinai*. O intuito foi o de criar uma forma inovadora e multidisciplinar de divulgação de conhecimento científico, onde se inserem as tecnologias digitais, para conseguir partilhar estes resultados com um público mais alargado.

Fontes e Referências Bibliográficas

Fontes manuscritas

Archivio di Stato di Torino

Sezione Corte - Materie politiche per rapporto all'interno - Matrimoni della Real Casa di Savoia- Materie politiche per rapporto all'interno, Matrimoni, mazzo 2 d'addizione, fascicolo 9.

Sezioni Riunite - Camera dei conti di Piemonte - Real Casa - Articolo 223 - Conti del tesoriere di Madama Beatrice duchessa di Savoia Mazzo 1.

Fontes

ABERDEEN BESTIARY (2022). Folio 10r - animal grandius...; the elephant [part]. University of Aberdeen. Disponível em https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24/f10r consultado em 15/12/2021.

ANDRADE, Francisco de (1613). Cronica do muyto alto e muito poderoso Rey destes Reynos de Portugal Dom Ioão o III. deste nome... / composta por Francisco d' Andrada do seu Conselho.... - Impresa em Lisboa: por Iorge Rodriguez: ha custa do autor: vendesse na Rua Nova em casa de Francisco Lopez livreiro, 1613. Disponível em https://purl.pt/13803 consultado em 27/09/2021.

Bíblia Sagrada, versão dos textos originais (1976). Lisboa: Difusora Bíblica.

BLUTEAU, Rafael (1712-1728). Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos... / pelo Padre D. Raphael Bluteau. Coimbra: no Collegio das Artes da Companhia de Jesu. Disponível em https://purl.pt/13969 consultado em 22/10/2021.

BOCCA, Fratelli (1924). Miscellanea di storia italiana, Volume 52. Turim: Fratelli Bocca.

CELLINI, Benvenuto (1989). Tratados de orfebrerá, escultura, dibujo y arquitectura. Prólogo de Fernando Checa Cremades, Tradução de Juan Calatrava Escobar. Madrid: Akal.

CLARETTA, Gaudenzio (1863). Notizie Storiche introno alla vitae ed al tempi de Beatrice di Portogallo duchessa di Savoia con documenti. Torino. Disponível

em https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10061602?page=1 consultado em 27/09/2021.

CORREIA, Gaspar (1992). Crónicas de D. Manuel e de D. João III, Leitura, introdução e notas de José Pereira da Costa. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

EASTON, Matthew G. (1897). Illustrated Bible Dictionary. Disponível em https://www.ccel.org/e/easton/ebd/ebd3.html consultado em 22/10/2021.

FREIRE, Anselmo Braamcamp (1904). Inventario da Guarda-Roupa de D. Manuel, in Archivo Historico Portuguez, vol. II.

GESNER, Konrad (1565). De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis, et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi. Excudebat Iacobus Gesnerus. Disponível em https://books.google.pt/books?id=JP0qBLnRY58C&ie=ISO-8859-1&redir_esc=y consultado em 13/04/2021.

GÓIS, Damião de (1749). Crónica de Dom Manuel. Lisboa: Off. de Miguel Manescal da Costa. Disponível em https://purl.pt/288 consultado em 13/04/2021.

LEONARDI, Camilo (1565). Libri tre di M. Lodovico Dolce: ne i qvali si tratta delle diuerse sorti delle gemme, che produce la natura, della qvalita, grandezza, bellezza, & virtu loro. Appresso G. Battista, M. Sessa et fratelli. Disponível em https://archive.org/details/LibriTreDiM.LodovicoDolceNeIQvaliSiTrattaDelleDiuerseSortiDelle/leonardi-c-libri-1565-RTL002831-LowRes/page/n3/mode/2up consultado em 13/04/2021.

NICOLS, Thomas (1652). A lapidary, or, The history of pretious stones: with cautions for the undeceiving of all those that deal with pretious stones. T. Buck. Disponível em https://archive.org/details/ALapidaryOrTheHistoryOfPretiousStonesWithCautionsForThe/nicols-t-lapidary-1652-RTL014642 consultado em 13/04/2021.

PHILLIPS, Carla Rahn (1987). Life at Sea in the Sixteenth Century: The Landlubber's Lamento of Eugenio de Salazar. The James Ford Bell Lectures, Number 24. Minneapolis: University of Minnesota, The Associates of the James Ford Bell Library.

RESENDE, Garcia de (1991). Crónica de D. João II e Miscelânea por Garcia de Resende, reprodução fac-similada da nova edição conforme a de 1798, prefácio por Joaquim Veríssimo Serrão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

SILVA, António de Morais (1789). Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Disponível em https://purl.pt/29264 consultado em 22/10/2021.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1960). Dicionário de iconografia portuguesa: retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura.

SOUSA, António Caetano de (1948). Provas de História Genealógica da Casa Real Portuguesa, nova edição revista por Manuel Lopes de Almeida e César Pegado, Tomo II, II Parte. Coimbra: Atlântida.

VASARI, Giorgio (1987). Lives of the artists, Volume I, A selection translated by George Bull. Londres: Penguin Books.

VITERBO, Francisco de Sousa (1908). O dote de D. Beatriz de Portugal Duqueza de Saboya, sep do Archivo Historico Portuguez, vol. VI. Lisboa: Of. Tip. Calçada do Cabra, 7.

VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de (1865). Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam. 2ª edição. Lisboa: A. J. Fernandes Lopes. Disponível em https://purl.pt/13944 consultado em 22/10/2021.

Referências bibliográficas

ABREU, Salomé; RODRIGUES, Ricardo (2007). Pesos & medidas padrões. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.

AFONSO, Isabel; SANTOS, Rui Afonso (1993). Inventário do Museu de Évora: colecção de ourivesaria. Lisboa: Instituto Português de Museus.

AFONSO, Luís Urbano; HORTA, José da Silva (2013). Olifantes afro-portugueses com cenas de caça/ c. 1490 – c. 1540. ARTIS, Revista de História da Arte e Ciências do Património. Nº 1, Arte Portuguesa no Mundo, pp. 20 – 29. Disponível em https://luisurbanoafonso.weebly.com/uploads/2/6/8/6/26862325/pdf_artigo.pdf consultado em 27/09/2021.

ALMEIDA, Marta (2021). O Mobiliário na Iluminura Medieval Ibérica: Séculos XII- XIV. Dissertação apresentada à faculdade de Letras da Universidade de Lisboa para a obtenção do grau de mestre em História da Arte e Património. Orientada pelo Professor Doutor Luís Urbano Afonso. Disponível em https://repositorio.ul.pt/handle/10451/50672 consultado em 20/12/2021.

ALVES, Fernanda; FERRÃO, Pedro Miguel; CARVALHO, Rui Galopim de; MARANHAS, Teresa (2011). Normas de Inventário – Ourivesaria. Instituto dos Museus e da Conservação. Disponível em http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/documentos/normas-de-inventario-ourivesaria/ consultado em 15/12/2021.

AMARAL, Leonor (2022). Os Marfins Luso-Africanos do reino do Benim (séculos XVI-XVII). Estudo Laboratorial e Artístico. Tese de doutoramento orientada por Luís Afonso e co-orientada por António Candeias, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ANDRADE, Maria do Carmo Rebello de (1997). Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas. Dissertação de Mestrado em História da Arte orientada por Rafael Moreira apresentada à Universidade Nova de Lisboa. Disponível em https://run.unl.pt/handle/10362/60500 consultado em 15/12/2021.

AREZES, Andreia (2015). Guarnições de freio de equídeos: perspectivas sobre um conjunto de materiais da antiguidade tardia no território português. Portvgalia, Nova Série, vol. 36, Porto, DCTP-FLUP, 2015, pp. 63-76. Disponível em https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13873.pdf consultado em 16/12/2021.

BAPTISTA, José Marques; PIMENTA, M. Fátima da Cunha (2007). A Ourivesaria Portuguesa & os seus Mestres. Porto: Museu Nacional de Soares dos Reis.

BARBERO, A.; BRERO, T. (2008). Genre et nationalité à la cour de Béatrice de Portugal, duchesse de Savoie (1521-1538). In L. Arcangeli, S. Peyronel. Donne di potere nel Rinascimento, Viella, Roma. pp. 330-360 Disponível em https://www.academia.edu/24620628/_Genre_et_nationalit%C3%A9_%C3%A0_la_cour_de_B%C3%A9atrice_de_Portugal_duchesse_de_Savoie_1521-1538_in_Donne_di_potere_nel_Rinascimento_%C3%A9d._L._Arcangeli_S._Peyronel_Roma_Viella_2008_p._333-360 consultado em 22/10/2021.

BARKER, Richard (s/d). Showing the flag in 1521: wafting Beatriz to Savoy, (versão corrigida do artigo publ. in As novidades do mundo; conhecimento e representação na Época Moderna, Lisboa: Colibri, 2003).

BARROCA, Mário Jorge (1992). Medidas-padrão medievais portuguesas. Vol. 9. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – História. Disponível em https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5701 consultado em 15/12/2021.

BARROS, Amândio (2004). Vida de marinheiro. Aspectos do quotidiano das gentes de mar nos séculos XV e XVI. In Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos. Porto: Faculdade

de Letras da Universidade do Porto, pp. 249-263. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/9406 consultado em 16/06/2022.

BARROS, Amândio (2016). 'Every good man deserves a favor'. The foreigner within the northern portuguese seaport societies in the sixteenth century. In POLÓNIA, Amélia; ANTUNES, Cátia, coord. Seaports in the First Global Ages: Portuguese Agents, Networks and Interactions (1500-1800). Porto: UPORTO Edições, pp. 283-310.

BETTENCOURT, José António (2008). A Nau Nossa Senhora da Luz (1615) no contexto da Carreira da Índia e da Escala dos Açores: uma abordagem histórica-arqueológica. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Arqueologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Disponível em http://hdl.handle.net/10362/11517 consultado em 27/09/2021.

BUESCU, Ana Isabel (2012). A Infanta Beatriz de Portugal e o seu casamento na Casa de Sabóia (1504-1521). In Portugal e o Piemonte: A Casa Real Portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX), coordenação de Maria Antónia Lopes e Blythe Alice Raviola. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

BUESCU, Ana Isabel (2015). O dote de uma infanta: o caso de Beatriz de Portugal (1504-1538), duquesa de Sabóia. Entre opulência e quotidiano. In N. Alessandrini, S. B. Mateus, M. Russo, & G. Sabatini (Eds.), Con gran mare e fortuna: Con gran mare e fortuna'. Circulação de mercadorias, pessoas e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna, pp. 47-65. Cátedra de Estudos Sefarditas «Alberto Benveniste».

BUESCU, Ana Isabel (2019). D. Beatriz de Portugal, a Infanta Esquecida. Barcarena: Manuscrito.

BUESCU, Ana Isabel; FELISMINO, David (2011). A mesa dos reis de Portugal: ofícios, consumos, cerimónias e representações: (séculos XIII-XVIII). Lisboa: Temas e debates.

BÜHLER, Curt F. (1946). An Epithalamium on the Marriage of Charles III of Savoy and Beatrice of Portugal. In To Doctor R. Essays here collected and published in honor of the seventieth birthday of Dr. A.S.W. Rosenbach. Filadélfia.

CAMPBELL, Thomas P. (2002). Tapestry in the Renaissance Art and Magnificence. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Tapestry_in_the_Renaissance_Art_and_Magnificence consultado em 20/12/2021.

CANTERA, María José Redondo (2013). Arte y Suntuosidade en torno a la Emperatriz Isabel de Portugal. In Ars & Renovatio, 1, pp. 109 – 147. Disponível em

https://www.academia.edu/12328544/Arte_y_suntuosidad_en_torno_a_la_Emperatriz_Isabel_de_Portugal consultado em 15/12/2021.

CARDOSO, Ana Cláudia Dias (2010). A Jóia como complemento da Moda. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Design de Moda à Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa. Orientado pela Mestre Maria Elisa Vilaça e a Professora Doutora Cristina Figueiredo. Disponível em https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/2784 consultado em 20/12/2021.

CARDOSO, Priscilla (1998). Filigrana portuguesa. Porto: Lello Editores.

CARVALHO, Rui Galopim (2010). Pedras preciosas na arte sacra em Portugal. Lisboa: CTT.

CARVALHO, Rui Galopim (2011). A evolução dos talhes do diamante do século XVI ao século XVIII em Portugal. In Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Revista De Artes Decorativas, (5), 153-162. UCE-Porto, Citar.

CASTILHO, Júlio de (1936). Lisboa Antiga, Bairros Orientais, revista ampliada pelo autor e com anotações do Eng. Augusto Vieira da Silva. Volume IV. Lisboa: S. Industriais da C. M. L.

CASTRO, Filipe Vieira de (2003). A Nau de Portugal. Os navios da conquista do Império do Oriente, 1498 – 1650. Lisboa: Prefácio.

CASTRO, Filipe Vieira de (2012). Os navios dos séculos XVI e XVII: linhas gerais de evolução; unidades de medida e arqueio. In DOMINGUES, Francisco Contente (2012). História da Marinha Portuguesa, Navios, Marinheiros e Arte de Navegar 1500-1668. Lisboa: Academia da Marinha.

CLARK, Grahame (1986). Symbols of excellence: precious materials as expressions of status. Nova Iorque: Cambridge University Press.

CODINA, Carles (2000). A Joalharia. Lisboa: Editorial Estampa.

Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (1992). Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento. Lisboa: Publicações Alfa, S. A.

COSGRAVE, Bronwyn (2000). Costume & fashion: a complete history. Londres: Hamlyn. Disponível https://archive.org/details/costumefashionco0000cosg_d8j1/page/118/mode/1up consultado em 09/11/2021.

CRESPO, Hugo Miguel (2012). "O processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes 'alias' Salomão Usque: móveis, têxteis e livros na reconstituição da casa de um humanista (1542-1544)" in Cadernos de Estudos Sefarditas, 10-11, 2011 (pub. 2012), pp. 587-688. Disponível em https://www.academia.edu/1230563/_O_processo_da_Inquisi%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa_contra_Duarte_Gomes_alias_Salom%C3%A3o_Usque_m%C3%B3veis_t%C3%AAxteis_e_livros_

na_reconstitui%C3%A7%C3%A3o_da_casa_de_um_humanista_1542_1544_in_Cadernos_de_Estudos_Sefarditas_10_11_2011_pub_2012_pp_587_688 consultado em 15/12/2021.

CRESPO, Hugo Miguel (2014). Jóias da Carreira da Índia. Lisboa: Fundação Oriente. Disponível em https://www.academia.edu/9330091/J%C3%B3ias_da_Carreira_da_%C3%8Dndia_Lisboa_Funda%C3%A7%C3%A3o_Oriente_2014 consultado em 15/12/2021.

CRESPO, Hugo Miguel (2016). Choices. Lisboa: AR-PAB. Disponível em https://www.academia.edu/33608988/Hugo_Miguel_Crespo_Choices_Lisboa_AR_PAB_2016 consultado em 15/12/2021.

CRESPO, Hugo Miguel (2018). À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700). At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700). Lisboa: AR-PAB. Disponível em https://www.academia.edu/36297434/Hugo_Miguel_Crespo_ed_%C3%80_Mesa_do_Pr%C3%ADncipe_Jantar_e_Cear_na_Corte_de_Lisboa_1500_1700_At_the_Princes_Table_Dining_at_the_Lisbon_Court_1500_1700_Lisboa_AR_PAB_2018_pdf consultado em 15/12/2021.

CRESPO, Hugo Miguel (2020). Comprar o Mundo. Consumo e Comércio na Lisboa do Renascimento. Shopping for Global Goods. Consumption and Trade in Renaissance Lisbon. Lisboa: AR-PAB. Disponível em https://www.academia.edu/42260444/Hugo_Miguel_Crespo_ed_Comprar_o_Mundo_Consumo_e_Com%C3%A9rcio_na_Lisboa_do_Renascimento_Shopping_for_Global_Goods_Consumption_and_Trade_in_Renaissance_Lisbon_Lisboa_AR_PAB_2020 consultado em 15/12/2021.

CRESPO, Hugo Miguel; GSCHWEND, Annemarie Jordan (2022). The "Pangolin Fan" An Imperial Ivory Fan from Ceylon. Artistic Confluence and Global Gift Exchange between Sri Lanka and Renaissance Portugal. Jaime Eguiguren Art & Antiquities. Disponível em https://www.academia.edu/81436519/The_Pangolin_Fan_An_Imperial_Ivory_Fan_from_Ceylon consultado em 26/09/2022.

D'OREY, Leonor B.S. (1995). Cinco Séculos de Joalharia: Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: Instituto Português de Museus/MNAA.

D'OREY, Leonor B.S. (1995). Inventário do Museu de Arte Antiga – Coleção de Ourivesaria. Lisboa: Instituto Português de Museus/MNAA.

DEFOER, H. L. M.; WÜSTEFELD, W. C. M. (1992). Fasciculus Temporum: arte tardo-medieval do Museu Nacional Het Carharïjneconvent de Utreque. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian.

DEPOORTER, Matthias (2020). Van Eyck, An Optical Revolution. Gante: Hannibal – MSK Gent.

DIAS, Pedro (2008). História da Arte Portuguesa no Mundo (1415-1822). O Espaço do Índico. Navarra: Círculo de Leitores.

DRUCE, George C. (1919). The Elephant in Medieval Legend and Art. Journal of the Royal Archaeological Institute, Volume 76. Londres. Disponível em https://bestiary.ca/etexts/druce-elephant-in-medieval-legend-and-art.pdf consultado em 09/07/2022.

DRUON, Maurice (1963). Alexandre Magno. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

ECHEVERRÍA, Iván A. Quintana (2000). Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586. Anales del Museo de América, nº 8. págs. 103-110. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1455980 consultado em 18/05/2022.

FELÍCIA, Diana (2019). De Campanis Fundentis - A Fábrica de Fundição de Sinos de Rio Tinto. Relatório de Estágio apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto para obtenção do Grau de Mestre. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/121685 consultado em 02/10/2021.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia (1995). Espelhos, Cartas e Guias. Casamento e espiritualidade na Península Ibérica 1450-1700. Porto: Faculdade de Letras, Instituto de Cultura Portuguesa.

FERREIRA, Luísa de Nazaré (2014). Tapeçarias da História de Alexandre Magno no Museu de Lamego. Imprensa da Universidade de Coimbra. In Carlos Alcalde Martín e Luísa de Nazaré Ferreira. O sábio e a imagem. Estudos sobre Plutarco e a arte. Annablume Editora. Disponível em https://ucdigitalis.uc.pt/pombalina/item/70785 consultado em 02/10/2021.

FERREIRA, Maria João Pacheco (2007). As alfaias bordadas sinoportuguesas: (séculos XVI a XVIII). Lisboa: Universidade Lusíada Editora.

FERREIRA, Maria João Pacheco (2011). A conversão e reutilização de peças têxteis. Uma prática comum da sociedade quinhentista portuguesa. In Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, Revista De Artes Decorativas, (5), 11-36. UCE-Porto, Citar.

FERREIRA, Maria João Pacheco (2011a). Os têxteis chineses em Portugal nas opções decorativas sacras de aparato (séculos XVI-XVIII). Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [Edição do Autor].

FLOR, Pedro (2011). A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI. Lisboa: Assírio e Alvim.

FONSECA, Jorge (2002). Escravos no Sul de Portugal: séculos XVI-XVII. Lisboa: Vulgata.

FONSECA, Jorge (2010). Escravos e senhores na Lisboa quinhentista. Lisboa: ColibriLisboa.

FORNASERI, Giovanni (1957). Beatrice di Portogallo, duchessa di Savoia: 1504-1538. Cuneo: Stab. Tip. Editor. S.A.S.T.E.

GABETTI, Margherita (1989). Tapeçarias, Renascimento e Barroco. Lisboa: Editorial Presença.

GODINHO, Isabel Silveira coord. (1992). Tesouros reais. Lisboa: Palácio Nacional da Ajuda.

GOMBRICH, E. H. (1979). El sentido de Orden, Estudio sobre la psicologia de las artes decorativas. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A.

GONÇALVES, António Nogueira (1992). Ourivesaria dos séculos XVI e XVII: a coleccção do Museu Nacional de Machado de Castro. Lisboa: Instituto Português de Museus.

GONÇALVES, António Nogueira ... [et al.] (1992). Ourivesaria dos séculos XVI e XVII: a coleccção do Museu Nacional de Machado de Castro. Lisboa: Instituto Português de Museus.

GONZÁLEZ, Carlos Salas (2004). Las mazas: una aproximación a su evolución histórica. Las mazas del Ayuntamiento de Murcia. In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de Murcia. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1090347 consultado em 15/12/2021.

GSCHWEND, Annemarie Jordan (1998). O Fascínio de Cipango. Artes Decorativas e Lacas da Ásia Oriental em Portugal, Espanha e Áustria (1511 – 1598). Catálogo da Exposição Memórias do Oriente, Os Construtores do Oriente Português. Disponível em https://www.academia.edu/8038720/Asian_Lacquers_folding_fans_and_other_decorative_arts_at_the_Portuguese_Spanish_and_French_court_in_the_16th_century consultado em 09/11/2021.

GSCHWEND, Annemarie Jordan (2019). A arte de colecionar leques asiáticos na corte de Lisboa. Hugo Miguel Crespo (ed.), A Arte de Coleccionar. Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800). Disponível em https://www.academia.edu/38625703/Hugo_Miguel_Crespo_ed_A_Arte_de_Coleccionar_Lisboa_a_Europa_e_o_Mundo_na_%C3%89poca_Moderna_1500_1800_The_Art_of_Collecting_Lisbon_Europe_and_the_Early_Modern_World_1500_1800_Lisboa_AR_PAB_2019 consultado em 15/12/2021.

GUEDES, Rui; VASSALLO E SILVA, Nuno (1995). Joalharia portuguesa. Lisboa: Bertrand Editora.

HALLET, Jéssica; PEREIRA, Teresa Pacheco (2007). O Tapete oriental em Portugal, Tapete e Pintura séculos XV-XVIII. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

HANSEN, Emma (2019). Spanish painting 1200 – 1665. Paris: Könemann.

HELLER, Eva (2016). A psicologia das cores. Como as cores afetam a emoção e a razão. Barcelona: Editorial Gustava Gili, SL.

HUYLEBROUCK, Roza (1986). Portugal e as Tapeçarias flamengas. Revista da Faculdade de Letras, História, Vol.3. Disponível em https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/5827 consultado em 15/12/2021.

Instituto de José de Figueiredo org. (1999). Estudo da pintura portuguesa: oficina de Gregório Lopes: seminário internacional. Lisboa: Instituto José de Figueiredo.

KESSLER, Herbert (2011). The eloquence of Silver: More on the Allegorization of Matter. L'Allégorie dans l'art du Moyen âge: formes et fonctions : héritages, créations, mutations. Actes du colloque du RILMA, Institut Universitaire de France, cop. 2011, p. 49-64. Disponível em https://www.academia.edu/36610239/THE_ELOQuENCE_OF_SILVER_The_eloquence_of_Silver_More_on_the_Allegorization_of_Matter consultado em 27/04/2022.

LAUAND, Luiz Jean (1988). O xadrez na Idade Média. São Paulo: Editora Perspectiva.

LENCART, Joana (2015). Objetos de culto, vestimentas e livros oferecidos por D. Manuel I a igrejas da Ordem de Cristo. Revista de Artes Decorativas. Nº 7 – pp. 41 – 79. Disponível em https://revistas.ucp.pt/index.php/revistaartesdecorativas/article/view/2073 consultado em 14/11/2020.

MARINI, L. (1962). Savoiardi e piemontesi nello Stato sabaudo (1418-1601): 1418-1536 (Vol. 1). Istituto Storico Italiano per l'età Moderna e Contemporanea.

MARKL, Dagoberto (1993). História da Arte em Portugal. O renascimento. Lisboa: Alfa.

MARTÍNEZ, María Albadalejo (2014). Joyas y aderezos para adornar los cabelos de las infantas Isabel Clara Eugenia Y Catalina Micaela. In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de Murcia. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4902301 consultado em 09/11/2021.

MARTINS, Adolfo Miguel (s.d.). How can we see trees in timbers? An approach to the Golden Age of shipbuilding. Disponível em https://www.academia.edu/21445620/HOW_CAN_WE_SEE_TREES_IN_TIMBERS_AN_APPROACH_TO_THE_GOLDEN_AGE_OF_SHIPBUILDING consultado em 27/04/2022.

MARTINS, Adolfo Miguel; ALI, Selina (dez. 2018). Using Three-Dimensional Software to Reconstruct Frames of the Past Based on Archaeological Evidence. *Antrope, N. 09*, pp 58 – 68. Instituto Politécnico de Tomar. Disponível em https://www.academia.edu/39926744/Using_Three_Dimensional_Software_to_Reconstruct_Frames_of_the_Past_Based_on_Archaeological_Evidence consultado em 27/04/2022.

MATOS, Jorge Semedo de (2006). Velas e Manobras de uma esquadra portuguesa em 1521. *XIIIª Reunião Internacional de História da Náutica, Borja, 2006*. Texto inédito, comunicação pessoal do autor.

MCCORQUODALE, Charles (1995). O renascimento: pintura europeia 1400-1600. Porto: Civilização.

MENDES, António de Almeida (2004). Portugal e o tráfico de escravos na primeira metade do século XVI. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Centro de Estudos Africanos. Separata de Africana Studia, nº 7. p. 13-30.

MENDONÇA, Maria José de (1983). Inventário de tapeçarias existentes em Museus e Palácios Nacionais. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural.

MERLIN, Pierpaolo (2012). Beatriz de Portugal e o governo do ducado de Sabóia (1521-1538). In Portugal e o Piemonte: A Casa Real Portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX), coordenação de Maria Antónia Lopes e Blythe Alice Raviola. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

MIRA, Letizia (2001). El Tesoro del Delfín, Catálogo Razonado. Alhajas de Felipe V recibidas por herencia de su padre Luis, Gran Delfín de Francia. Madrid: Museo Nacional del Prado. Disponível em https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/el-tesoro-del-delfin/ce5df53f-aa8f-44ae-b451-cde2b72ffc5f consultado em 02/10/2021.

MIRA, Letizia Arbeteta (2004). Plata al servicio real: la mesa de Felipe II. In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de Murcia. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1090097 consultado em 15/12/2021.

MIRA, Letizia Arbeteta (2012). La Influenzia de Oriente en la Joyería Ibérica de los Signos XVI al XVIII. In Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria, pp. 11 - 36. Porto: CITAR-U.C.P-CIONP.

MIRANDA, Maria Adelaide coord. (1999). A iluminura em Portugal, Catálogo da Exposição. Lisboa: Biblioteca Nacional/ Ministério da Cultura. 1999.

MOSCO, Marilena; CASAZZA, Ornella (2003). The Museo degli Argenti. Collections and Collectors. Giunti Editore.

MOSSÉ, Claude (2005). Alexandre, O Destino de um Mito. Mira-Sintra: Publicações Europa-América.

Museu de Lamego (1971). Museu de Lamego. Ourivesaria. Lamego: Ministério da Educação Nacional, Direção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

OLIVEIRA, Fernando (1993). O Vestuário Português ao Tempo da Expansão, Séculos XV e XVI. Lisboa: Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para os Descobrimentos Portugueses.

PALLA, Maria José (1994). O corpo, vestido da alma: estudo da simbologia do traje e de certos objectos de civilização na obra de Vasco Fernandes e na oficina de Viseu. Viseu: Museu de Grão Vasco.

PALOMERO, Natalia Horcajo (1999). Amuletos y Talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez. Archivo Español de Arte. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/272722769_Amuletos_y_talismanes_en_el_retrato_del_Principe_Felipe_Prospero_de_Velazquez consultado em 09/11/2021.

PALOMERO, Natalia Horcajo (2010). Reinas y joyas en la Europa del siglo XVI. In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de Murcia.

PASTOUREAU, Michel (2014). Preto, História de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro.

PASTOUREAU, Michel (2019). Verde, História de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro.

PASTOUREAU, Michel (2019a). Vermelho, História de uma cor. Lisboa: Orfeu Negro.

PAYNE, Blanche (1965). History of costume: from the ancient Egyptians to the twentieth century. Nova Iorque: Harper & Row. Disponível https://archive.org/details/historyofcostume0000unse_k0e8/page/n3/mode/2up consultado em 09/11/2021.

PEIXOTO, A. A. da Rocha (2011). As filigranas, Filigree. Porto: Universidade Católica Editora.

PENALVA, Luísa; FRANCO, Anísio (2014). Esplendores do Oriente: joias de ouro da Antiga Goa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

PEREIRA, Paulo (1990). A Obra Silvestre e a Esfera do Rei: Iconologia da arquitectura manuelina na Grande Estremadura. Subsídios para a História da Arte. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de História da Arte.

PEREIRA, Paulo (2017). Arte Portuguesa. História Essencial. Maia: Temas e Debates, Círculo de Leitores.

PÉREZ, Noelia García (2002). Mencía de Mendoza y el patronazgo artístico en el arte de la platería (1508 – 1554). In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de Murcia. Disponível em https://www.academia.edu/40804642/Menc%C3%ADa_de_Mendoza_y_el_patronazgo_art%C3%ADstico_en_el_arte_de_la_plater%C3%ADa_1508-1554_ consultado em 09/11/2021.

PÉREZ, Noelia García (2006). El consumo suntuario en el Renacimiento: Usos y funciones de las piezas de plata y oro. In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de

Murcia. Disponível em https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2255401 consultado em 09/11/2021.

PÉREZ, Noelia García (2015). Joyas y legitimización de poder en las mujeres governantes del Renacimiento. In Jesús Rivas Carmona, Estudios de platería: San Eloy. Universidad de Murcia. Disponível em https://www.academia.edu/40804595/Joyas_y_legitimaci%C3%B3n_de_poder_en_las_mujers_gobernantes_del_Renacimiento consultado em 09/11/2021.

PIMENTEL, António Filipe coord. (2012). A arquitetura imaginária: pintura, escultura, artes decorativas. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

PINTO, Carla Alferes (2018a). Educación, objetos artísticos y poder. La infanta Beatriz de Portugal (1504-1538) en la corte de Saboya. In Autoridad, poder e influencia: Mujeres que hacen Historia, edição de Henar Gallego Franco e María del Carmen García Herrero. Barcelona: Icaria editorial, vol. 2.

PINTO, Carla Alferes (2018b). Objetos artísticos, aparato e cor carmesim na memória esquecida do casamento da infanta D. Beatriz (1521). In Casamentos da Família Real Portuguesa. Vol. 4: Êxitos e fracassos, coordenação de Ana Maria S. A. Rodrigues, Manuela Santos Silva e Ana Leal de Faria, 169-98. Lisboa: Círculo de Leitores.

PINTO, Carla Alferes (2019) Encenações talássicas e a imagem de poder das dinastias de Avis e Sabóia nos portos de Lisboa e Villefranche-sur-Mer por ocasião do casamento da Infanta D. Beatriz (1521)". In "Chi fa questo camino è ben navigato". Culturas e dinâmicas nos portos de Itália e Portugal (sécs. XV-XVIII), edição de Nunziatella Alessandrini. Lisboa: CHAM.

PINTO, Carla Alferes (2020a). The Dais and the Artistic Objects in the Proxy Marriage of Infanta Beatrice of Portugal, Duchess of Savoy: Textiles, Ceremony, and Dissimilarity. Sixteenth Century Journal. Vol. 51 Issue 4, p1083-1109.

PINTO, Carla Alferes (2021). The Inventory of Infanta Beatrice's of Portugal Wedding Dowry (1522): A biography of the Documents. In: OeZG - Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften / Austrian Journal of Historical Studies. 32, 3, p. 122-142 21 p. Disponível em https://journals.univie.ac.at/index.php/oezg/article/view/7321/7296 consultado em 03/06/2022.

PINTO, Carla Alferes; BRITO, Cristina (2020). Mar, conhecimento empírico e simbólica dos animais marinhos na imagem de poder da Infanta D. Beatriz em Cortes de Júpiter de Gil Vicente (1521). Disponível

em https://research.unl.pt/ws/portalfiles/portal/27002862/ED_28_a_donde_neptuno_reina_2020_141_155.pdf consultado em 27/09/2021.

POLÓNIA, Amélia (1995). Reflexões sobre alguns aspectos da vida quotidiana no século XVI. «Revista de História». 13, 75-95. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/13124 consultado em 16/06/2022.

POLÓNIA, Amélia; ANTUNES, Cátia (2016). Portuguese agents, networks and interactions (1500-1800). An introduction. In POLÓNIA, Amélia; ANTUNES, Cátia, coord. Seaports in the First Global Ages: Portuguese Agents, Networks and Interactions (1500-1800). Porto: UPORTO Edições, pp. 21-33.

POLÓNIA, Amélia; RIBEIRO, Ana Sofia (2016). A commodity or a person? Slave interactions in Portuguese maritime societies. In POLÓNIA, Amélia; ANTUNES, Cátia, coord. Seaports in the First Global Ages: Portuguese Agents, Networks and Interactions (1500-1800). Porto: UPORTO Edições.

PYHRR, Stuart W.; LAROCCA, Donald J.; BREIDING, Dirk H. (2005). The Armored Horse in Europe, 1480 – 1620. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, New York. Yale University Press, New Haven and London. Disponível em https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Armored_Horse_in_Europe_1480_1620 consultado em 16/12/2021.

RAGGAZI, Alexandre (2016). Entrecruzamentos Culturais: Superstição, Mito e Fé nos Amuletos de Coral. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Disponível em http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/1_alexandre%20ragazzi.pdf consultado em 15/12/2021.

RÉAU, Louis (1996). Iconografía del Arte Cristiano. Espanha: Ediciones del Serbal. Tomo 1, Volume 1.

RÉAU, Louis (1996a). Iconografía del Arte Cristiano. Espanha: Ediciones del Serbal. Tomo 1, Volume 2.

SABUGOSA, Conde de (1912). D. Beatriz de Saboya, in Donas de Tempos Idos, Lisboa: Ferreira Editores.

SANTOS, Manuela de Alcântara; FARIA, Rui (2012). Prata e Ouro no Cofre dos Órfãos de Guimarães nos Finais do Século XVI. In Gonçalo Vasconcelos e Sousa. Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria, pp. 11 - 36. Porto: CITAR-U.C. P-CIONP.

SANTOS, Reinaldo dos; QUILHÓ, Irene (2016). Ourivesaria Portuguesa nas Colecções Particulares. Porto: Norprint.

SÃO PAYO, Conde de (D. António) (1930). Os que foram para Saboia com a Infanta Duqueza. Elucidário nobiliarchico: revista de história e de arte, Vol. 2, N.º 8, Agosto de 1929 (publicado em Maio de 1930). Lisboa: Centro Tip. Colonial. Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ElucidarioNobiliarchico/V2/N08/N08_item1/P9.html consultado em 27/09/2021.

SBARAGLIO, Lorenzo (2016). Cassoni e cofanai. Aspetti terminologici e storico-sociali. In Le Opere e i Giorni, Exempla Virtutis favole antiche e vita quotidiana nel raconto dei cassoni rinascimentali. Firenze: Museo Stibbert. Disponível em https://www.academia.edu/19854887/Cassoni_e_cofanai_Aspetti_terminologici_e_storico_sociali_schede_1_3_2_1_4_5_6_3_in_Le_opere_e_i_giorni_Exempla_virtutis_favole_antiche_e_vita_quotidiana_cat_mostra_Firenze_2015_2016_a_cura_di_A_De_Marchi_e_L_Sbaraglio_Signa_Firenze_2015_pp_24_41_92_94_96_98_161_163_197_200 consultado em 25/07/2022.

SCHUMANN, Walter (2013). Gemstones of the world, Newly revised fifth Edition. Nova Iorque: Sterling.

SEIXAS, Miguel Metelo de (2019). Quinas e castelos. Sinais de Portugal. Retratos da Fundação. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

SEQUEIRA, Joana (2014). O Pano da Terra. Produção têxtil em Portugal nos finais da Idade Média. Porto: U. Porto Edições.

SERRÃO, Vítor (2001). A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de arte inexistentes. Lisboa: Livros Horizonte.

SESSIN, Serenella (2014). Gems in Renaissance Material Culture. Tese de Mestrado apresentada à Universidade de Londres. Disponível em https://sas-space.sas.ac.uk/6311/ consultado em 15/12/2021.

SOUSA, Ana Cristina (2011). A "obra romana" na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555. In População e Sociedade, vol. 19, Porto: CEPESE. P. 10-26. Disponível em https://www.cepese.pt/portal/pt/populacao-e-sociedade/edicoes/revista-populacao-e-sociedade-no-19/a-201cobra-romana201d-na-ourivesaria-portuguesa-do-seculo-xvi-o-inventario-da-prata-do-convento-de-palmela-de-1555 consultado em 15/12/2021.

SOUSA, Ana Cristina (2011). O Tesouro medieval da Santa Casa da Misericórdia de Setúbal – uma herança preservada. In A Misericórdia de Vila Real e as Misericórdias no Mundo de Expressão Portuguesa, Porto: CEPESE. Disponível em https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/a-misericordia-de-vila-real-e-as-

misericordias-no-mundo-de-expressao-portuguesa/o-tesouro-medieval-da-santa-casa-da-misericordia-de-setubal-2013-uma-heranca-preservada consultado em 27/09/2021.

SOUSA, Ana Cristina (2014). O tesouro da igreja de Valverde (Alfândega-da-Fé, Portugal). Relações transfronteiriças no universo da prata. In Aurea Quersoneso. Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX, Léon. Disponível em https://www.academia.edu/35091806/SOUSA_Ana_Cristina_O_tesouro_da_igreja_de_Valverde_Alf%C3%A2ndega_da_F%C3%A9_Portugal_Rela%C3%A7%C3%B5es_transfronteiri%C3%A7as_no_universo_da_prata_in_Aurea_Quersoneso_Estudios_sobre_la_plata_iberoamericana_Siglos_XVI_XIX_L%C3%A9on_2014 consultado em 27/09/2021.

SOUSA, Ana Cristina (2020). "Levantadas em bestiães e em silvados": o bestiário e o fantástico nas salvas historiadas dos séculos XV e XVI. In El sol de occidente: sociedad, textos, imágenes simbólicas e interculturalidad, págs. 689-707.

SOUSA, Ana Cristina (2020). La iconografia del hombre salvaje en la platería de los siglos XV y XVI. In El jardín de las Hespérides: estudios sobre la plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX. Disponível em https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/129736 consultado em 14/11/2020.

SOUSA, Ana Cristina Correia de (2010). Tytolo da prata (...), do arame, estanho e ferro (...), latam cobre e cousas meudas... Objectos litúrgicos em Portugal (1478-1571). Doutoramento no Ramo de conhecimento em História da Arte Portuguesa. Porto: FLUP.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (1996). A Joalharia no Porto nos finais do século XVIII. Aspetos socioartísticos. Volume I. Porto: [Ed. do Autor]. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em http://catalogo.up.pt:80/F/?func=direct&doc_number=000645016&local_base=FLUP consultado em 23/11/2020.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2004). Joalharia feminina e o significado social e económico em Portugal. Separata da Revista Museu. IV Série, Nº 13. Publicação do Círculo Dr. José de Figueiredo.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2009). Opulência, riqueza e poder: aspetos da joalharia da nobreza da corte portuguesa de Setecentos. RIVAS CARMONA, Jesús, coord. – Estudios de Platería: San Eloy 2009. Murcia: Universidade de Murcia. Pp. 765-776. Disponível em https://www.academia.edu/40820514/SOUSA_Gon%C3%A7alo_de_Vasconcelos_e_Opul%C3%AAncia_riqueza_e_poder_aspectos_da_joalharia_da_nobreza_da_corte_portuguesa_de_Set

ecentos_In_RIVAS_CARMONA_Jes%C3%BAs_coord_Estudios_de_Plater%C3%ADa_San_Eloy_2009_Murcia_Universidade_de_Murcia_2009_pp_765_776 consultado em 14/11/2020.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2011). Legados humanos e devocionais: Artes Decorativas nos testamentos lisboetas da segunda metade de Setecentos. SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, dir. Matrizes da investigação em Artes Decorativas II. Porto: UCE-Porto; CITAR. Pp. 11-42.Disponível em https://www.academia.edu/17559009/SOUSA_Gon%C3%A7alo_de_Vasconcelos_e_Legados_humanos_e_devocionais_Artes_Decorativas_nos_testamentos_lisboetas_da_segunda_metade_de_Setecentos_In_SOUSA_Gon%C3%A7alo_de_Vasconcelos_e_dir_Matrizes_da_investiga%C3%A7%C3%A3o_em_Artes_Decorativas_II_Porto_UCE_Porto_CITAR_2011_pp_11_42 consultado em 14/11/2020.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e (2014). Enaltecer a memória: as jóias no retrato feminino oitocentista de Irmandades do Porto. In SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e;PANIAGUA Pérez, J.; SALAZAR Simarro, N. (coord.) – Aurea Querquoneso: Estudios sobre la plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX. Portugal: CITAR; IHTC; CONACULTA; INAH. p. 465-478. Disponível em http://hdl.handle.net/10400.14/19671 consultada em 14/11/2020.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (1995). A joalharia portuguesa dos séculos XVIII e XIX à luz da documentação. Separata da Revista "MVSEV", IV Série, Nº 3, p. 115-186.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (1999). A joalharia em Portugal: 1750-1825. Porto: Civilização.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (2000). A teoria socioartística aplicada à inventariação da ourivesaria em Portugal. SOALHEIRO, João, coord. Inventário: que futuro? Porto: Câmara Municipal de Vila Nova de Foz Côa. Pp. 17-28. Disponível em https://www.academia.edu/44356652/SOUSA_Gon%C3%A7alo_de_Vasconcelos_e_A_teoria_socioart%C3%ADstica_aplicada_%C3%A0_inventaria%C3%A7%C3%A3o_da_ourivesaria_em_Portugal_In_SOALHEIRO_Jo%C3%A3o_coord_Invent%C3%A1rio_que_futuro_Porto_C%C3%A2mara_Municipal_de_Vila_Nova_de_Foz_C%C3%B4a_2000_pp_17_28 consultada em 14/11/2020.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (2004). A joalharia feminina e o seu significado social e económico em Portugal. Separata da Revista "MVSEV", Série nº 4, Nº 13, p. 17-33.

SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (2020). As Antecâmaras das Jóias: os estojos em Portugal (1750-1920). In El Jardín de las Hespérides: estudios sobre la plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX. México: INAH, Coordinación Nacional de Monumentos Históricos; León: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica, pp. 517-534. Disponível em

https://www.academia.edu/43064706/SOUSA_G_V_As_Antec%C3%A2maras_das_J%C3%B3ias_os_estojos_em_Portugal_1750_1920_In_El_Jard%C3%ADn_de_las_Hesp%C3%A9rides_estudios_sobre_la_plata_en_Iberoam%C3%A9rica_Siglos_XVI_al_XIX_M%C3%A9xico_INAH_Coordinaci%C3%B3n_Nacional_de_Monumentos_Hist%C3%B3ricos_Le%C3%B3n_Instituto_de_Humanismo_y_Tradici%C3%B3n_Cl%C3%A1sica_2020_pp_517_534 consultado em 15/12/2021.

SPENCER, Diana (2002). The Roman Alexander, Reading a Cultural Myth. Exeter: University of Exeter Press.

STONEMAN, Richard (2008). Alexandre, o Grande. Lisboa: Edições 70.

TOSTES, Vera Lúcia Bottrel; CASTRO, Heleny Pires de (1998). Arte do marfim. [S.l.]: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

TRIGUEIROS, António Manuel (1986). Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento. Separata do Catálogo, Numismática e Medalhística. XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Lisboa: Conselho de Europa. Disponível em https://www.academia.edu/41763139/TRIGUEIROS_Ant%C3%B3nio_Miguel_-_OS_DESCOBRIMENTOS_PORTUGUESES_E_A_EUROPA_DO_RENASCIMENTO_-_NUMISM%C3%81TICA_E_MEDALH%C3%8DSTICA_-_SEPARATA_DOS_CAT%C3%81LOGOS consultado em 21/08/2022.

TRNEK, Helmut; VASSALLO E SILVA, Nuno (2001). Exotica. The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer. Catálogo da Exposição (Museu Calouste Gulbenkian e Kunsthistorisches Museum, 17 Outº 2001- 6 Janeiro 2002). Lisboa: FCG.

VALE, Teresa Leonor M. (2015). O desenho de obras de ourivesaria no âmbito das encomendas portuguesas em Roma na primeira metade de Setecentos. DE CAVI, Sabina (ed.), Dibujo y Ornamento, Córdova-Roma, Diputación de Córdoba-De Luca Editori d'Arte. Pp. 343-351. Disponível em https://www.academia.edu/13069833/Teresa_Leonor_M_Vale_O_desenho_de_obras_de_ourivesaria_no_%C3%A2mbito_das_encomendas_portuguesas_em_Roma_na_primeira_metade_de_Setecentos_in_Sabina_DE_CAVI_ed_Dibujo_y_Ornamento_C%C3%B3rdova_Roma_Diputaci%C3%B3n_de_C%C3%B3rdoba_De_Luca_Editori_d_Arte_2015_pp_343_351 consultado em 14/11/2020.

VASA MUSEET (21 de abril de 2020). *Life on board*. Disponível em https://www.vasamuseet.se/en/exhibitions/life-on-board consultado em 16/06/2022.

VASSALLO E SILVA, Nuno (1995). A joalharia feminina em Portugal na época dos Descobrimentos. Oceanos, nº 21, Janº-Março, pp. 102-110.

VASSALLO E SILVA, Nuno (2002). Precious objetcs and marvels: The Goa-Lisbon Trade. In Exotica. The Portuguese Discoveries and the Renaissance Kunstkammer (2001). Catálogo da Exposição (Museu Calouste Gulbenkian e Kunsthistorisches Museum, 17 Outº 2001- 6 Janeiro 2002). Lisboa: FCG.

VASSALLO E SILVA, Nuno Manuel Veiga (2005). "E muy rica prata fina, de bestiães bem lavrados": a ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao século XVIII. Tese de doutoramento em Letras (História - História da Arte) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

VASSALLO E SILVA, Nuno; BRANCO, Pedro Bourbon de Aguiar (2005). Jóias do século XVI ao século XIX: Luxo, Poder e Devoção. Porto: V.O.C. Antiguidades.

VASSALLO E SILVA, Nuno; PARRA, Júlio (1998). Ourivesaria e Iluminura - Século XIV ao século XX. Lisboa: Museu de S. Roque.

WALVIN, James (2001). O tráfico de escravos. Lisboa: Temas & Debates.

WOLF, Norbert; WALTHER, Ingo F. (2018). Codices illustres. The world´s most famous illuminated manuscripts 400 to 1600. Eslováquia: Taschen.