O edifício da sé de Viseu terá sido edificado no século XIII sobre um outro, com origem numa edificação do século XI, ou talvez anterior. Devemos ainda referir as profundas intervenções realizadas no período manuelino e mesmo as posteriores e que lhe conferiram a configuração que tem atualmente. Foi classificada Monumento Nacional em 1910 e integra a Rota das Catedrais.

Texto: MLB/JL - Fotos: JNG

Bibliografia

ALMEIDA, C.A.F., 1986b, p. 111; ALVES, C.F.P., 2009, pp. 44-45; BARROCA, M.J., 2000a, Insc. n.º 668 (de 1382, julho, 25); BOISSELLIER, S., 2012, pp. 168-169; CASTILHO, L.A.M., 2009, pp. 125-143; DGEMN, 1965, pp. 5-37; DSVISEU, pp. 20-23; GEPB, 1935-60, XXXVI, pp. 345-395; GOMES, S.A., 2002, pp. 272 e 281; MARQUES, L.F., 2018, I, pp. 121, 141-143, 145, 149 e 162-196; MEM. PAROQ. 1758 (2010), pp. 688-690; PMH, INQ., 1288-91, p. 563; ROSAS, L.M.C., 1995, II, pp. 381-382; SANTOS, A.P.F. e SARAIVA, A.M.S., 1997-98, pp. 95-104; SANTOS, R., 1955, p. 56; SARAIVA, A.M.S., 2008, pp. 35, 39; SIPA.

Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu

CRIADO EM 1932, o Tesouro-Museu da Catedral de Viseu ocupa o espaço de exposição localizado no segundo piso, compreendendo o coro-alto e três salas situadas numa das alas do Claustro Superior, entre as quais a Sala do Cabido e duas salas com elementos arquitetónicos do período medieval. A estas áreas de exposição associam-se mais dois espaços, particularmente interessantes do ponto de vista arquitetónico, mas também por constituírem miradouros, a partir dos quais se pode fruir de uma vista panorâmica sobre a cidade de Viseu em diferentes perspetivas, numa abrangência urbana e natural.

O Tesouro da Catedral de Viseu expõe significativas peças de diferentes tipologias de técnicas e materiais (esculturas, pinturas, relicários, paramentos, ourivesaria e mobiliário) e de cronologias diversificadas, internacionalmente reconhecidas.

Fonte: Museu de Arte Sacra - Diocese de Viseu e TESOURO MUSEU DA CATEDRAL - Bens Culturais (diocesedeviseu.pt)

ARCA-RELICÁRIO DA SÉ DE VISEU (INV. Nº 80)

O Tesouro da Sé de Viseu conserva duas arquetas de grande significado material, cultual e cultural. A origem, percurso e função destas peças no interior da catedral são desconhecidos, mas a hipótese de corresponderem às duas *arcas de esmaldo* arroladas no inventário do tesouro da Sé de Viseu, de 1188, não deve ser descurada. O documento, redigido a 3 de outubro desse ano por D. Soeiro Mendes, tesoureiro da catedral, foi transcrito e publicado por Saúl António Gomes, revestindo-se de particular interesse pela sua cronologia recuada e pela quantidade e diversidade de objetos sacros identificados. A fonte integra o registo do *thesauro vetero* e do *thesauro novo*, incluindo este último um número mais alargado de objetos, fruto da política mecenática do bispo D. João Peres (1179-1192), entre os quais a referência a duas arcas de esmalte. Santos salientou o interesse desta fonte pela quantidade de peças esmaltadas que integra, nomeadamente três cruzes, quatro *candeleiros* (candelabros?) e dois *ditagus*, usualmente entendidos como dípticos, para além de vários objetos de prata. Como salientou Gomes, este prelado fez parte de uma geração que se esforçou por valorizar e enriquecer as respetivas dioceses, dotando-as de bens sumptuosos indispensáveis ao serviço litúrgico, capazes de glorificar a Casa de Deus, mas, também, a memória do próprio nome. Importa referir, também, a doação de bens feita por D. Afonso Henriques, em 1183, para ajuda da construção da catedral bem como a dotação de livros e ornamentos para os altares, demonstrando a importância estratégica e territorial que a cidade beirã assumia no quadro do jovem reino. O valor doado destinava-se, também, à iluminação permanente do altar de Santa Maria, o que atesta o sentido devocional da doação e a importância simbólica atribuída à principal peça da Eucaristia, o altar da recriação do sacrifício do Cristo.

Ana Paula Santos, responsável pelo mais recente e completo estudo dedicado a estas duas peças, estranha a não inclusão das duas arquetas no inventário de 1331 da Sé de Viseu. Este foi mandado assentar pelo bispo D. Miguel Vivas, à morte do seu antecessor D. Gonçalo de Figueiredo, em 1328. Nele foram arroladas as alfaias litúrgicas guardadas em duas arcas verdes que se encontravam no tesouro da Sé, mas também outros objetos aparentemente distribuídos por vários lugares do edifício. Não é possível confirmar se as peças inventariadas no século XII desapareceram neste espaço de tempo ou qual a razão para não terem sido listadas as duas caixas de esmalte. Apesar do documento de 1188 indicar apenas "arcas de esmaldo", não permitindo inferir mais nada quanto à técnica ou origem de produção, Rosas recorda, no entanto, a referência a um par de candelabros *de Alimoges* no testamento do bispo do

Porto D. Fernando Martins, datado de 1185, que garante a circulação de peças de Limoges, em Portugal, "numa data aparentemente precoce". As características das duas arcas de Viseu denunciam, de facto, uma produção ao modo limusino.

A historiografia portuguesa novecentista situou-as, de modo diferenciado, entre finais do século XII e segundo terço do XIII, classificando-as reiteradamente como de origem limusina. Atendendo às características estilísticas das peças, Santos data-as de 1190-1200, seguindo a proposta de Josepha Gallego Lorenzo e a sua inclusão, em 2011, no tomo II do *Corpus des Émaux Méridionaux. L'Apogée, 1190-1215*. Este volume engloba os esmaltes meridionais sobretudo limusinos, e abarca um período de grande qualidade da sua produção. Esta cronologia é praticamente contemporânea do referido inventário de 1188 da Sé de Viseu, o mais antigo que conhecemos para esta diocese. Se atendermos à falibilidade da datação estilística e ao desconhecimento de cronologias precisas para a grande maioria das peças arroladas no *Corpus*, é possível considerar que, em termos formais, técnicos, iconográficos e funcionais, as duas arcas podiam existir em 1188, logrando assim corresponder às arroladas no referido inventário, mesmo que bastante intervencionadas na diacronia.

Da sua história e passagem pelo tesouro da Sé nada sabemos, mas em 1882, ano em que foram requisitadas para constar na *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, são apresentadas como relicários do século XII e obra de Limoges. O reconhecimento do valor histórico destas peças, a nível internacional, ocorre, no entanto, a partir da década de trinta do século XX. O guia de viagens *Portugal for Two*, da autoria do escritor e jornalista norte americano Alexander Lawton Mackall, publicado em 1931, inclui imagens das arcas da Sé de Viseu. O interesse pelos objetos, nesta década e seguinte, é ampliado pelo insigne estudioso de esmaltes medievais, Frederick Stohlman, que obtém delas oito fotografias, em 1942, através do representante consular americano em Portugal, Marsalis C. (Pardy) Parsons. A divulgação internacional das duas arcas e o seu reconhecido valor histórico e técnico podem explicar o seu roubo da sala do capítulo da Sé de Viseu, em 1981 (29 de novembro), juntamente com outros objetos. Localizadas dois anos mais tarde em Milão, foi iniciado então um longo processo de negociação que culminou com a sua devolução em 3 de abril de 1984, processo bem estudado por Santos.

A função destas peças merece uma análise muito particular uma vez que esta ajuda a explicar as suas formas. O facto de terem sido identificadas como relicários na *Exposição de 1882* parece indiciar que essa foi a função assumida pela tradição no contexto do Tesouro da Sé de Viseu. A historiografia tem recorrido a diversos termos como arcas, arquetas, cofres e caixas para designar estes dois objetos. Referências indistintas a cofres ou caixas são recorrentes nas fontes medievais até ao século XVI, às quais podemos acrescentar ainda a de bocetas e custódias, objetos que parecem evidenciar formas distintas, nem sempre fáceis de apurar. Todos os termos têm em comum, no entanto, a função de guardar, assumindo, nos espaços sacros, o cargo de contentores sagrados, indispensáveis à custódia de relíquias e do Santíssimo Sacramento, de incenso ou óleos santos. A tipologia e função destes objetos só foi claramente definida em finais do século XVI.

A configuração mais abundante durante o período medieval foi a de caixas ou cofres, formalmente semelhantes a pequenos sarcófagos, recipientes sumptuosos concebidos nos materiais mais nobres. Kessler explica a importância que estes contentores, em particular as caixas-relicários, assumiram na construção da santidade desses tempos, fundamentais para a experienciação dos espaços sagrados. Recorda como os teólogos cristãos, em particular do século XII, recorriam à imagem de um proto relicário, a Arca da Aliança, para justificar a existência de objetos materiais que funcionavam como recetáculos do inefável. De acordo com o autor, o seu sucesso explica-se pela dicotomia visibilidade / ocultação, ou seja, os invólucros são visíveis, mas ocultam o seu conteúdo, estabelecendo uma relação de comunicação entre o objeto físico – a caixa –, e a matéria preciosa que conserva no seu interior. Neste sentido, a escolha dos materiais atua como um agente fundamental do processo: a sua riqueza estimula a expetativa dos fiéis sobre o caráter precioso do que se conserva no interior. Esta constatação, associada ao elevado número de caixas-relicários esmaltadas dos séculos XII e XIII, reafirma o caráter sumptuoso que estas matérias conquistaram no decurso dessas cronologias, combinadas com elaborados trabalhos de ourivesaria. Os objetos manufaturados conduzem a mente à compreensão da inefável divindade de Deus, segundo a lição de São Paulo: "Com efeito, o que é invisível nele – o seu eterno poder e divindade – tornou-se visível à inteligência, desde a criação do mundo, nas suas obras." (Rm 1, 20).

Pelo seu valor simbólico, estas arcas destinavam-se a ornar os altares durante uma parte significativa do ano litúrgico (devendo ser ocultadas durante a Quaresma) e a dignificar as suas mais importantes funções, ou seja, a da celebração da Missa e a do culto das relíquias. A relação entre o sacrifício sacramental da Eucaristia e a presença dos santos mártires foi assumida desde cedo no Cristianismo, como revela a passagem do Apocalipse: "Quando



Arca-relicário inv. nº 80. Lado anterior (Foto Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu)



Arca-relicário inv. nº 80. Lado posterior (Foto Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu)

abriu o quinto selo, viu debaixo do altar as almas dos que foram mortos por causa do testemunho que deram." (Ap 6, 9). Os Santos reclamam, assim, a vingança pelo sangue derramado e as relíquias asseguram a sua ressurreição na Parusia, sem terem de passar pelo julgamento. Por essa razão, os mesmos objetos podiam guardar, em partes separadas, as hóstias consagradas e as relíquias, restos mortais dos mártires recordados à imagem do Santíssimo Sacramento, simultaneamente Corpo e Relíquia do Cristo. As duas funções cruzavam-se e uniam-se em termos simbólicos e o altar do sacrifício determinava a organização do culto e, consequentemente, a disposição dos relicários. O altar é assimilado ao Sepulcro, segundo a simbologia definida por Rábano Mauro e, consequentemente, projeta a imagem da Ressurreição.

Estas constatações ajudam a entender, também, o elaborado programa iconográfico destas peças que evocam, em simultâneo, a Paixão e a Glória do Salvador, ou seja, a Sua natureza humana e divina. Os temas hagiográficos combinam-se com os de interpretação eucarística, como o da Crucifixão e da Majestade. Na conceção de Marcello Angheben, Cristo é ao mesmo tempo vítima sacrificada e triunfador sobre a morte, encontro eternamente recriado no momento da Consagração.

As imagens presentes na arca com o nº 80 ajustam-se à natureza destes programas enunciados. A peça apresenta forma paralelepipédica com cobertura de duas águas (21 x 32 x 12 cm), composta por alma de madeira revestida por sete placas de cobre douradas e recobertas com esmalte *champlevé*. Cada face desta estrutura compósita é ocupada por uma lâmina cortada à medida, dispondo o topo, à esquerda do Cristo, uma pequena porta de acesso ao recetáculo, com orifício da fechadura, tal como determinava a segurança dos bens reservados. Esta face é, deste modo, composta por duas placas. Estas foram fixadas à madeira através de pregos, evidenciando o objeto ausências ou elementos de união posteriores, pouco cuidados e bastante oxidados, que não respeitaram, em muitos casos, a escolha criteriosa das posições originais. Primordialmente foram selecionados os centros de flores, fustes, partes de capitéis ou da arquitetura das arcadas para a abertura dos furos e colocação dos elementos de fixação, que foram depois dourados juntamente com as partes não esmaltadas das placas, ficando assim invisíveis. Santos chama a atenção para a ausência de pés, característica aparentemente inusitada nesta tipologia de peças, salientando também intervenções possíveis ao nível da porta da arca e do fundo de apoio do objeto. Apesar do conjunto exibir algumas perdas de douramento e esmalte (sobretudo nas extremidades das lâminas), ausência de uma das figuras e duas cabeças de outras duas, o seu estado geral de conservação é razoável.

As cores, de intensidades diferentes, e os motivos dos esmaltes seguem os de tradição limusina, através da combinação de tons frios e cores quentes, em sequências regulares: vermelho, azul-escuro, azul-claro, branco e dourado; vermelho, azul, verde, amarelo e dourado, com ligeiras variantes. O azul, utilizado em quatro tons, é a cor dominante, sendo o fundo preenchido pela tonalidade azul-escura, entrecortada por frisos horizontais de esmalte turquesa e pelos elementos dourados das arcaturas e estruturas arquitetónicas. Estes enquadram figuras douradas e cinzeladas (nos topos) e anjos nas faces posteriores (integrados em círculos), bem como imagens de aplicação, douradas, obtidas certamente por fundição em cera perdida, retocadas depois a buril. Estas, dispostas em pé, apresentam corpos esguios e alongados, com contornos criativos das túnicas e mantos de eficaz efeito decorativo.

O programa iconográfico pode ajudar a determinar a orientação da peça. Neste sentido, considera-se como face frontal (eventualmente a voltada para os fiéis), a composta pelas duas placas do Calvário e Majestade, um sentido de ascese que não pode ser negligenciado. Na inferior destaca-se, ao centro, o tema da Crucifixão, dominado pela cruz do Cristo, coberta de esmalte verde, alusão ao lenho da árvore regenerada pelo sangue do sacrificado. Cristo encontra-se fixado a quatro pregos, braços retos (com perda da mão esquerda), magreza do tronco assinalada com sulcos de cinzel, perizónio até aos joelhos e preso à cinta, através de nó visível do lado esquerdo. A perna esquerda está ligeiramente sobreposta à direita, os pés separados e espalmados sobre supedâneo esmaltado de azul. A cabeça, pousada sobre o nimbo cruciforme e moldada pelos longos cabelos que se estendem até aos ombros, está ligeiramente inclinada para a direita, o rosto barbado e os olhos encerrados.

À Sua direita a recorrente figura de Maria, a única do conjunto que se encontra calçada, com cabeça velada, contorcendo a mão direita sobre a esquerda junto do peito, em sinal de dor. João, à esquerda, repete o mesmo gesto, mas de braços estendidos, enquanto aperta com o esquerdo, junto do tronco, o livro sagrado. Uma caveira esmaltada a branco alude ao lugar da sepultura de Adão e à redenção do pecado original através do Sacrifício. O sentido cósmico da cena é reforçado pela presença do Sol (identificado pelo disco solar) e da Lua (com o crescente lunar sobre a cabeça), personificados e a meio corpo, herança iconográfica da Antiguidade e que se torna comum, nos temas do Calvário, entre meados do século IX e XII. Com expressão grave (e muitas vezes chorando e contorcendo-se de dor,



Arca-relicário inv. nº 80. Pormenor do Calvário
(Foto Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu)



Arca-relicário inv. nº 80. Pormenor do Pantocrator
(Foto Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu)

como vemos na Cruz de Lotário da catedral de Aachen), os principais astros da Criação, convertidos em testemunhas diretas da morte do Salvador, recordam que o Cosmos está de luto e que a Morte do Cristo transformou o Mundo para sempre. O facto de o Sol ter a cabeça voltada para a esquerda e não para Cristo, poderá ser explicado por razões de ordem técnica, pela repetição mecânica destas pequenas cabeças obtidas por fundição a partir de moldes e produzidas em série.

Entre o busto dos dois astros gravou-se o *titulus* IHS XPS FILIVS, em suporte dourado, uma fórmula pouca habitual que mereceu o reparo de Soalheiro e Santos, que não encontraram paralelo neste tipo de peças. Na verdade, este pormenor é determinante para a compreensão de todo o programa iconográfico. Estabelecendo a separação física entre o Cristo sofredor e o Cristo na Glória Celeste, o *titulus* imortaliza o sacrifício do filho de Deus, vítima no altar terreno, mas garante da salvação eterna. A união do Pai e do Filho repete-se no sacrifício da Missa, estabelecendo a junção simbólica entre a igreja terrestre, representada pelos sacerdotes, oficiais e fiéis que testemunham o milagre, e o Mundo Celeste, revelado pela presença de Cristo-Pai, dos santos e dos anjos da mais alta hierarquia do Divino. Assim se justifica a importância que estas entidades ocupam na peça, figuras muito presentes nas caixas-relicários: quatro envolvem a figura do Cristo em Majestade, quatro a face posterior da cobertura e outros quatro a da arca. Inseridos em círculos, todos nimbados e destacados a dourado, com metade do corpo sobreposto às nuvens onduladas e multicolores de onde parecem emergir, estes oito anjos movimentam as cabeças em vários sentidos, exprimem gestos distintos com as mãos e seguram todos um livro. Os gestos, movimentos e livros parecem reforçar a leitura de Angheben de que estes seres celestes, talvez querubins e serafins, entoam o *Sanctus* litúrgico: *Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth*! [Santo, Santo, Santo, Senhor Deus do Universo!], canto proferido na conclusão do prefácio da oração eucarística. A entoação dos anjos é acompanhada pelos fiéis que se unem ao coro celeste, estreitando a união entre Mundos. O facto de os anjos estarem envolvidos por flores policromadas parece reforçar o lugar do Paraíso onde se encontram. Esta interpretação fortalece a ideia da ligação original entre as arcas relicários e os altares. O facto de as quatro cabeças dos anjos que envolvem Cristo em Majestade estarem todas voltadas para a esquerda, fazendo com que apenas um, pelo lugar que ocupa, olhe para o Salvador, corrobora também a ideia da repetição técnica a partir da fundição em cera perdida.

A imagem do Cristo em Majestade, representado em corpo inteiro, insere-se numa mandorla de contornos



Arca-relicário inv. nº 80. Vista do corpo interno de madeira e ferragens (Foto Tesouro Museu de Arte Sacra da Sé de Viseu)

dourados, em forma de *vesica piscis*. Este encontra-se sentado sobre uma linha curva dourada que simboliza o arco-íris e com os pés sobre um escabelo azul e vermelho, de acordo com a iconografia habitual desta cronologia. A perda da pequena cabeça (que se sobrepunha ao nimbo cruciforme esmaltado a verde e vermelho), desproporcional em relação ao corpo, retirou-lhe leitura, mas Cristo segura o livro fechado dos Evangelhos com a mão esquerda, que encosta ao peito, e levanta a direita, denunciando a posição dos dedos o discurso direto do Todo-Poderoso. A túnica comprida e o manto amplo, com pregueados mais soltos, apontam para uma plástica menos rígida e frontal. Em cada um dos lados da cabeça suspendem as letras Alfa e Omega do alfabeto grego, elementos correntes da iconografia do século XII no mundo ocidental e que refletem a confiança na Segundo Vinda do Cristo. A relação entre estes elementos e a imagem do Pantocrator reafirmam a ideia do Filho de Deus como único *Tempus*, segundo Sanjosé Longueras, início e fim de todo o Calendário, de acordo com o pensamento apocalíptico europeu vigente até finais do século XII.

Excetuando a figura de São Pedro, representado na pequena porta do tabernáculo, e identificado através da enorme chave que exibe na mão esquerda, não é possível identificar as imagens que envolvem o Calvário e a Majestade. A disposição no interior de arcos, trilobados no registo inferior e de volta perfeita, no superior, encontra raízes na tradição iconográfica romana dos imperadores do Baixo Império e Bizantinos rodeados pelos seus súbditos. As arcadas, associadas às torres e outras estruturas arquitetónicas entre colunas, aludem à Jerusalém Celeste, onde se inscreve o colégio apostólico da Igreja, à cabeça da qual se encontra Pedro. O facto de estar em lugar destacado, na porta do relicário, parece confirmar que cumpriu a sua missão. Pedro, o Apóstolo, a quem Cristo confiou a chave da Sua Igreja, assume também aqui a posição de "claviculário do céu", como bem assinalou Soalheiro, entendido, neste contexto, como a porta de acesso às relíquias sagradas.

Podemos inferir, assim, que as quatro figuras que envolvem Cristo em Majestade, as duas à esquerda do Calvário e o da face oposta à de Pedro representam os apóstolos aos quais Cristo atribui a missão de expandir a Sua palavra pelo Mundo. O facto de todos segurarem um livro ou rolos nas mãos reforça essa leitura. Estas figuras recordam a mensagem do Cristo aos seus discípulos, relatada nas escrituras: "Ide, pois, fazei discípulos de todos os povos, baptizando-os em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo (...). E sabei que eu estarei sempre convosco até ao fim dos tempos" (Mt 28). Apesar do desaparecimento da imagem à esquerda da Majestade, é evidente que as figuras que voltam o rosto para o centro, foram representadas duas a duas, em cada secção de dupla arcada, sem pretensões de individualização. Este critério poderá ser justificado, mais uma vez, por razões de ordem técnica, pela repetição dos moldes de fundição em peças destinadas a uma distribuição ampla e de longo alcance. A figura jovem e imberbe representada no lado oposto a Pedro, com feições suaves e delicadas, poderá ser João, o discípulo *muito amado*. A missão dos apóstolos é continuada pelos clérigos, os novos pilares da Igreja, encarregados de transmitir a Lei Divina e perpetuar a mensagem do Cristo.

As duas imagens à direita do Calvário representam outros elementos iconográficos. Atenta às particularidades destas "enigmáticas figuras coroadas", Santos identificou-as como sendo os reis David e Salomão. No entanto, o elemento que portam na cabeça parece ser menos coroas e mais um tipo de chapéu que normalmente cobre a cabeça dos profetas, aqueles que anunciam a vinda do

Messias e prefiguram os apóstolos. Em qualquer dos casos, a presença destas figuras estabelece a união veterotestamentária do Antigo e do Novo Testamento, tal como evidenciam as palavras do próprio Cristo: "era necessário que se cumprisse tudo quanto a meu respeito está escrito em Moisés, nos Profetas e nos Salmos. (...) Assim está escrito que o Messias havia de sofrer e ressuscitar dentre os mortos, ao terceiro dia; que havia de ser anunciada, em seu nome, a conversão para o perdão dos pecados de todos os povos, começando por Jerusalém. Vós sois as testemunhas destas coisas. E Eu vou mandar sobre vós o que o meu Pai prometeu (...)". (Lc 24, 44-48).

Apesar de não ser possível confirmar a relação entre o inventário de 1188 e as duas arcas conservadas no tesouro da Sé de Viseu, certo é que estas duas peças testemunham uma época de produção e ampla difusão de ricos objetos pensados para servir e engrandecer os espaços sacros e guardar os bens mais preciosos. Contudo, as características ao nível dos materiais, técnicas e iconografias adequam-se à data do inventário e do bispado de D. João Peres, pelo que é possível aceitar a datação do último quartel do século XII para esta arca. A criteriosa escolha dos materiais e o colorido dos esmaltes refletem o valor que lhes foi atribuído. As arcas de Viseu notabilizam-se por serem as únicas desta tipologia e cronologia, em território português, que chegaram aos nossos dias. O facto de terem sobrevivido à passagem dos séculos comprova, certamente, a estima que conquistaram no seio da comunidade que serviram. Recetáculo de relíquias, atualmente perdidas, das partículas sagradas do Santíssimo Sacramento, ou de ambas, esta arca testemunha um longo tempo de devoção e proteção, que a qualidade técnica e o programa iconográfico denunciam. Este sintetiza a humanidade do Cristo visível no sacrifício do Calvário e a conquista da Eternidade garantida pela Parusia, a Segunda Vinda do Salvador. O Pantocrator reina na cidade de Deus, a Jerusalém Celeste, anunciada pelos reis ou profetas do Antigo Testamento e perpetuada pelas palavras dos apóstolos, os discípulos escolhidos do Messias. A morte do inocente é recordada no Sacrifício da Missa, ao som dos cânticos entoados pelos fiéis e pelos anjos que, presentes entre os homens, unem simbolicamente os mundos terreno e celeste.

Texto: ACS - Fotos: TMASSV

Bibliografia

Almeida, C.A.F., 1986b, p. 176; Alves, F. e Ferrão, P.M., 2009, pp. 144-147; Angheben, M., 2016, pp. 171-208; Barroca, M.J., *in* Nos Confins da Idade Média, 1992, *sv.* "Arqueta-relicário" pp. 115-116; Gomes, S.A., 2002, pp. 272 e 281; Kessler, H.L., 2014; Minkenberg, G., *in* Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos v al xii, *s.v.* "Cruz de Lotario de la cámara del tesoro de la catedral de Aachen", 2008, p. 181; Rosas, L.M.C., 2021, pp. 14-25; S.A., 1882, Sala M, n.º 27; Sanjosé Llongueras, L., 2016, pp. 98-129; Santos, A.P.M., 2021, pp. 27-50; Santos, A.P.M., 2018, I, pp. 121-127 e 129-132, II, pp. 18-26; Santos, A.P.F. e Saraiva, A.M.S., 1997-98; Soalheiro, J., *in* Cristo fonte de Esperança, *s.v.* "Arqueta-relicário", 2000, pp. 296-297; Sousa, A.C.C., 2010, pp. 673-680.

Arca-relicário da Sé de Viseu (Inv. nº 81)

Esta arca-relicário partilha da mesma história da sua congénere identificada com o nº 80 de Inventário, que se encontra igualmente exposta no Tesouro da Sé de Viseu (ver texto Arca-relicário da Sé de Viseu - Inv. nº 80). Considerando a possibilidade de ser uma das duas *arcas de esmaldo* registadas no inventário de 1188, redigido pelo tesoureiro da catedral D. Soeiro Mendes, podemos afirmar que ambas as peças apresentam um percurso partilhado de quase novecentos anos. Esta constatação, associada ao facto de constituírem as únicas arcas-relicários, desta cronologia, a chegar aos nossos dias, confere-lhes um grande significado histórico e patrimonial. As particularidades técnicas, nomeadamente o colorido e o brilho dos esmaltes sobre placas de cobre, material menos sumptuoso e menos sujeito à fundição do que a prata ou o ouro, contribuíram para a sua longevidade. Com o tempo, as semelhanças formais e decorativas, associadas à singularidade dos esmaltes *champlevé*, substituídos no decurso dos séculos por novas técnicas, ditaram, também, o seu longo tempo de duração. Excetuando a ausência de cerca de três anos, entre 1981 e 1984, após o misterioso roubo que as levou até Milão, é provável que tenham marcado sempre presença no tesouro da Catedral de Viseu.

Aí estavam quando, em finais do século XIX, foram escolhidas para integrar a *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, de 1882, tendo sido esta exibida na Sala M, com o nº 14, e identificada como um *relicario de cobre, em tudo similhante ao nº 27*, ou seja, a peça nº 80 do mesmo tesouro. À data, e de acordo com o catálogo daquela exposição, faltava-lhe *a porta na parte posterior*, elemento certamente conservado no tesouro da catedral e posteriormente recolocado no objeto, uma vez que atualmente o apresenta. A partir da década de Trinta do século XX e no âmbito do histórico das várias publicações e exposições que integraram (até à mais recente de 2021, denominada *Ouro e Azul*, exibida no Museu Nacional Soares dos Reis e comissariada por Ana Paula Santos), as duas peças têm caminhado lado a lado, entendidas como representativas da produção limusina. Apenas Soalheiro aventou a hipótese da arca em análise, atendendo ao que considerou ser um