

COORDENAÇÃO
NATÁLIA MARINHO FERREIRA-ALVES

ARTISTAS E ARTÍFICES
NO MUNDO DE EXPRESSÃO
PORTUGUESA





Título Artistas e Artífices no Mundo de Expressão Portuguesa

Coordenação Natália Marinho FERREIRA-ALVES

Edição CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade
Rua do Campo Alegre, 1055 – 4169-004 Porto
Telef.: 22 609 53 47
Fax: 22 543 23 68
E-mail: cepese@cepese.pt
www.cepese.pt

Capa sersilito

Execução Gráfica  sersilito empresa gráfica, lda.

Tiragem 500 exemplares

Depósito legal 282 493/08

ISBN 978-989-95922-0-9

Jorge Cedeira, o Velho: um ourives vimaranense na Galiza de Quinhentos

Ana Cristina Correia de SOUSA

Entre as inúmeras famílias de ourives portugueses que se instalaram na Galiza nos séculos XVI e XVII contam-se os Cedeira, de origem vimaranense. Valorizados pela qualidade técnica e estética do seu trabalho, os ourives portugueses conquistaram um lugar de destaque nos principais centros galegos de produção, fundando várias dinastias de prateiros, ligadas entre si por laços matrimoniais.

Os Cedeira destacam-se pelo número e pela continuidade do seu nome, tendo monopolizado a arte da prata em toda a Arquidiocese de Santiago, desde meados do século XVI até à década de Vinte da centúria de Seiscentos. Como rivais tinham apenas os prateiros valisoletanos¹, que gozaram de enorme prestígio em Espanha, durante a Renascença. Mas distinguem-se também pela perfeição, carácter e uniformidade estilística dos seus trabalhos², impondo determinados rumos e formas e introduzindo na região a linguagem manuelina, que perdurará na companhia de novos gostos³.

Jorge Cedeira, o Velho⁴ aparece referenciado em Santiago de Compostela e pela primeira vez, no ano de 1542. A 26 de Abril desse ano, o prateiro, juntamente com a sua mulher Margarida Lopes⁵, outorga a favor do seu irmão Gabriel Cedeira, vizinho da cidade de Guimarães, uma cobrança de dívidas e bens. Na procuração,

¹ GOY DIZ, 1998: 90. O intercâmbio de ourives (e de outras produções artísticas) incrementa-se nos primórdios do século XVI e permanece até ao século XVIII, sendo evidentes os elementos de afinidade entre a produção artística do Norte de Portugal e o Sul da Galiza. GARCÍA IGLESIAS, 1995: 316. Santiago de Compostela exercia uma atracção especial para os artistas portugueses, pela existência de uma clientela certa e pelo facto da mão-de-obra ser bem paga. CARVALHO, A. L. de, 1950: 27.

² FILGUEIRA VALVERDE, 1995: 664.

³ FILGUEIRA VALVERDE, 1950: 9.

⁴ Designação atribuída para o distinguir do seu filho Jorge Cedeira, o Moço.

⁵ A. L. de Carvalho assegura tratar-se de uma *filha do imaginário Gonçalo Lopes*, também natural de Guimarães. CARVALHO, 1939: 161; CARVALHO, 1950: 27. Esta constatação carece, no nosso entender, de fundamento. A documentação conhecida relativa à actividade do mestre pedreiro Gonçalo Lopes remete-nos para os últimos vinte anos do século XVI: em 1580, é perito de vistoria no Mosteiro de S. Gonçalo em Amarante, de acordo com a informação mais antiga, e em 1600 trabalhava na igreja da Misericórdia de Guimarães, a data mais recente à qual se ligou este nome. CARVALHO, 1951: 67-70. De acordo com o documento citado, Margarida Lopes residia já, em Santiago de Compostela, com Jorge Cedeira, no ano de 1542. E é de supor, também, que algum dos seus cinco filhos conhecidos fosse já nascido. Para a aceitarmos como filha de Gonçalo Lopes, este teria que ter exercido o seu

Jorge Cedeira especifica tratar-se *especialmente [de] umas casas que yo tengo en la calle de Donays en dha villa sobre que trato pleito com el Duque de Braganza*⁶. Para A. L. de Carvalho (opinião igualmente sustentada por Filgueira Valverde⁷), esta questão com o Duque de Bragança poderá explicar a saída do artista de Guimarães para Santiago de Compostela.

De traçado muito antigo, de perfil estreito e função secundária, a rua de Donais – inicialmente Dona Nais –, ligava a Rua Nova do Muro à Rua dos Mercadores. Ainda hoje existe mas sem nome, mantendo-se *como uma congosta bastante estreita, a exemplo de outras, deixando perceber como era fácil devassar o espaço do vizinho dianteiro...*⁸. As referências mais antigas a esta rua remontam ao século XIII, revelando a documentação a existência de vários imóveis na via. A indicação da *platea do dona Nays* num documento de 1282, parece sugerir um alargamento da viela a Norte, facto comum nas ruas das urbes medievas, *estreitas, de largura não uniforme, sinuosas, escuras (...)*⁹. Nos finais de Duzentos surgem-nos anotações de casas sobradadas, construções que se justificavam certamente pelo posicionamento privilegiado desta artéria que ligava as duas importantes ruas da cidade atrás citadas: a Rua Nova do Muro e a Rua dos Mercadores. As construções ter-se-ão intensificado na centúria de Trezentos, constatação igualmente suportada pela documentação que regista várias querelas entre proprietários, incluindo eclesiásticos e *outra gente de prestígio*.

Sabemos também que no século XV, a Rua Escura – que subsiste nos nossos dias perpetuando no espaço urbano o seu traçado medieval – foi uma das preferidas dos apoiantes do Duque de Bragança. O duque era então aí proprietário de uma casa-torre e adega, imóvel anterior a 1330. O desembocar desta rua no eixo Sapateira / Mercadores e a proximidade à Viela de Donais, poderá explicar o interesse imobiliário do Duque de Bragança nesta zona da cidade e justificar as questões com outros proprietários, disputas que se prolongaram pela centúria seguinte. É neste contexto que podemos entender o pleito existente em 1542, entre Jorge Cedeira, o Velho e a *Casa de Bragança*. É difícil estabelecer, no entanto, uma relação directa entre a partida do prateiro para Santiago de Compostela e esta questão com o Duque, como entendeu A. L. de Carvalho e Filgueira Valverde¹⁰.

ofício pelo menos até aos noventa e muitos anos, o que nos parece pouco provável. A concordância de um apelido não é suficiente para podermos estabelecer laços de familiaridade.

⁶ COSTANTI, 1930: 109.

⁷ FILGUEIRA VALVERDE, 1995: 664.

⁸ FERREIRA, 1997: 414.

⁹ FERREIRA, 1997: 420 e 384.

¹⁰ O vínculo de Jorge Cedeira a Guimarães volta a aparecer num documento mais tardio, datado de 1 de Dezembro de 1557, no qual o casal outorga a venda de uma casa na Rua de Donado, naquela cidade, a Manuel e João Vasques (pai e filho), ambos de Guimarães, a qual era foro dos “curas” de Santa Maria de Oliveira. COSTANTI, 1930: 109. Nenhuma rua com este nome chegou aos nossos dias. A. L. de Carvalho sugere tratar-se eventualmente de um erro tipográfico, propondo a hipótese do topónimo Ourado que ainda hoje existe. Julgamos antes tratar-se da mesma rua de Donais, atrás referida, e o documento indicar que o pleito de 1542 se resolvera a favor de Jorge Cedeira. A confirmar-se esta ideia, o texto esclarecer-nos-ia ainda acerca de uma outra questão: em 1557, o prateiro, já plenamente instalado em Compostela e com um volume importante de encomendas, não tencionava regressar a Guimarães.

Mais certo, no nosso entender, é que a sua partida esteja antes relacionada com a importância cultural e económica que Santiago de Compostela assumiu desde os primórdios do século XVI, enquanto núcleo de atracção e difusão das artes e um dos mais relevantes em termos de produção de ourivesaria peninsular. Constituído um dos mais importantes centros de peregrinação da Cristandade – depois de Jerusalém e Roma –, Santiago vê proliferar durante este período muitas oficinas de ourivesaria, onde artistas locais e forâneos concorrem entre si pela conquista de uma clientela rica e abundante, encabeçada pelos Arcebispos e pelo Cabido da Diocese mas, também, pelo clero das paróquias envolventes, por nobres e peregrinos *que quer[iam] levar a recordação da sua romaria a Compostela*¹¹.

Pelo volume de encomendas conhecidas percebe-se que Jorge Cedeira gozou de grande popularidade em Santiago de Compostela em meados da centúria de Quinhentos. O trabalho desenvolvido por Pablo Pérez Constanti nos arquivos galegos, entre o final do século XIX e início do século XX, permite-nos conhecer uma pequena parte do número de contratos feitos a Jorge Cedeira, entre as décadas de 40 e 60 do século XVI, para a cidade e igrejas paroquiais envolventes.¹²

A mais antiga encomenda de que temos notícia é a de um cálice de prata dourada, destinado à capela de Santa Catarina, fundada na catedral pelo cônego Lope Sánchez de Ulloa. Faleceu este importante mecenas a 16 de Outubro de 1545. A peça apresentava as armas do referido cônego¹³.

Grande parte das encomendas dizem respeito, no entanto, a cruzes paroquiais, muito em voga no tempo e motivo de rivalidade entre as paróquias. Conhecemos registos para a igreja paroquial de Vilanova de Arosa (23 de Abril de 1552), para a Capela da Corticela, junto à catedral de Santiago de Compostela (ano de 1554), para a igreja de Santiago de Viveiro (15 de Janeiro de 1554), para a igreja da Redondela (1 de Dezembro de 1555) e finalmente duas cruzes para a Igreja de Santa Eulália de Camba (Lalín), que foram contratadas a 14 de Fevereiro de 1561.

Os contratos especificam a matéria-prima, o peso, o prazo para a execução, custos e indicações sobre o feitio. Deste modo, a cruz para a igreja de Vilanova de Arosa deveria ser de prata dourada, pesar 22 marcos e estar pronta em dez meses. Quanto ao feitio, seguiria *la hechura de dos lanternas muy bien labradas com sus pilares e imágenes, que han de ser las que nombrare Lope de Mena, mercador vecino desta cibdad com sus rrosetas en la aspa según que está en un molde de pulgaminó y muestra que el dho Jorge Cedeira tiene, y de dos labores y hechura de la cruz de la Corticela que al presente haze*.¹⁴ Ou seja, o feitio da cruz resultaria de uma mescla de motivos decorativos escolhidos a partir de duas lanternas conhecidas dos encomendadores, de um molde de pergaminho

¹¹ BARRAL IGLESIAS, 2001: 176.

¹² Estudiosos da actualidade têm-se igualmente debruçado sobre o estudo desta família e publicado alguma documentação sobre os Cedeira. Refira-se a investigação desenvolvida pela Professora Ana E. Goy Diz, relativamente a esta temática. A pesquisa em arquivos galegos, desde Santiago de Compostela a outras cidades onde trabalharam descendentes deste artista, será certamente reveladora da importância que esta família de origem portuguesa assumiu no panorama artístico da região.

¹³ COSTANTI, 1930: 109.

¹⁴ COSTANTI, 1939: 110.

que estava na mão do artista e finalmente da forma e decoração da cruz da Capela da Corticela, que estava então em execução, de acordo com o documento.

Conhecemos uma descrição minuciosa desta Cruz da Capela da Corticela, a partir de uma acta de Visita de 1608:

Una cruz de plata grande entredorada y armada sobre madera, toda grabada: de la una parte un crucifixo y los quatro Evangelistas en los braços y de la outra la ymagen de Nuestra Señora con tres ángeles en los braços y en el de arriba la verónica con su pie esquinado con seys pilares y seis rremates y seis figuras, la una de Nuestra Señora y Niño Jesús y las tres de los tres Reyes, y otra de Santiago y otra de San Pablo con doze esses abaxo y quatro arriba más pequeñas en el rremate; con su cañón de cobre abaxo. Tiene de peso esta cruz veynte marcos menos dos reales de plata y llebó de oro ciento y cincuenta y siete R.s y medio. Llebó por la hechura Jorge Cedeira platero que la hiço en esta ciudad en el año de mill y quinientos y cincuenta y quatro, quarenta ducados.¹⁵

A cruz era de prata dourada e alma de madeira, com cano inferior de cobre, toda cinzelada, pesava vinte marcos menos dois reais de prata e cento e cinquenta e sete reais e meio de ouro. Custou de feitio quarenta ducados e estava concluída em 1554. A atenção reside, no entanto, na inquestionável riqueza iconográfica: o crucifixo com os quatro Evangelistas, de um lado, Nossa Senhora, três anjos, Verónica, Nossa Senhora com o Menino, os Reis Magos, Santiago e São Paulo, no outro. E as imagens enquadradas em elementos arquitectónicos, especificando-se pelo menos seis pilares e vários remates. Estrutura complexa e elaborada, plenamente enquadrada nas tipologias de cruces paroquiais do tempo que chegaram até nós.

Nesse mesmo ano, Jorge Cedeira contrata, com a Igreja de Santiago de Viveiro, a execução de uma cruz de prata dourada, de doze marcos de peso, ficando acordado o pagamento de quarenta e quatro ducados pelo feitio. Percebemos, pelo teor do texto, que a cruz da Corticela serviu uma vez mais de modelo. Mas este documento é tanto mais precioso na medida que nos fornece novos dados sobre a referida cruz: *do labor de Romano primo* da aspa, que os encomendadores de Santiago de Viveiro querem que repita na sua cruz, na *aspa de arriba*¹⁶. O texto descreve também a estrutura da maçã ou nó, com seis nichos para acolher seis imagens e inscrição dos respectivos nomes, conforme o indicado no risco da cruz entregue ao artista.

No ano seguinte – a 1 Dezembro de 1555 – o Concelho de Redondela, representado nas pessoas de Rodrigo Troncoso e Juan Botelho, encomendou-lhe uma cruz até trinta marcos de peso, com a mesma forma, feitio e imagens da que havia feito para Vilanova de Arosa, acordando o pagamento de quatro ducados por cada marco de

¹⁵ COSTANTI, 1930:109-110.

¹⁶ COSTANTI, 1930:110.

peso. Mas acrescentam: *si fuere más delicada y acicelada que la dha cruz de Villanueva, en tal caso le pagarán medio ducado más por cada marco allende de los quatro*.¹⁷

A última referência documental de contratos para a elaboração de cruzes data de 14 de Fevereiro de 1561. Nesta data, o cura da Igreja de Santa Eulália de Camba (Lalín) encomendou a Jorge Cedeira a execução de duas cruzes de proporções mais modestas do que as que temos vindo a descrever, com sete marcos de peso cada uma. Serviu como modelo a cruz da igreja de Santa Maria Salomé, de Santiago de Compostela, de acordo com o seguinte teor: *al modo la haspa y crucifixo e con las mismas labores y rromanos y ebangelistas que tiene la cruz de Santa Maria Salomé desta ciudad (...) y en la una de las dhas cruces donde estuviere Nuestra Señora ha de poner una figura de Santiago y otra de San Juan y la segunda cruz ha de llevar también una imagen de Santa Olalia y otra de Santa Catalina*¹⁸.

Filgueira Valverde atribuiu à oficina de Jorge Cedeira, o Velho, uma das cruzes paroquiais do museu de Pontevedra¹⁹. A observação e análise da referida cruz permitem-nos encontrar afinidades com as descritas na documentação. Parece tratar-se, no entanto, de um esquema simplificado da cruz da Capela da Corticela, que serviu de modelo a outras cruzes que executou. A cruz é de prata, com alma de madeira como as anteriores. A estrutura é simples e em termos formais e decorativos estabelece a ligação entre os remates flordelizados dos braços da cruz, com os quatro evangelistas nas extremidades, de padrão medieval, e os motivos decorativos *a la romana*, como os contratos exigiam: folhas de cardo, medalhões com as figuras dos evangelistas, cabeças de anjos alados.

A obra de referência de Jorge Cedeira na Galiza é, no entanto, um busto relicário de Santa Paulina, exposto na Capela das Relíquias da Catedral de Santiago de Compostela. Estava terminado em 1553, como se podia ler na inscrição da peanha e que desapareceu no incêndio do retábulo das relíquias em 1921: *Esta pieza hizo Jorge Cedeira año 1553*²⁰. A veracidade dessa data pode ser confirmada no *Libro de Deposito* de 1549-1576, do Arquivo da Catedral, onde consta a ordem de pagamento a Jorge Cedeira, em reunião de Cabido, a 17 de Novembro de 1553, do valor de 19.288 maravedis *que ubo de aver por razón de la hechura de la ymagen de Sta. Paulina, y demás desto, 3 500 maravedís que hizo de gasto de dorar la dha ymagen y en poner ciertas piedras en ella*²¹. É de prata dourada, de boa qualidade técnica, visível quer no repuxado quer no trabalho de cinzelagem, com aplicações de esmaltes a frio nas carnações.

¹⁷ COSTANTI, 1930: 110.

¹⁸ COSTANTI, 1930: 110.

¹⁹ E atribuí uma outra a Jorge Cedeira, o Moço. As duas cruzes foram adquiridas pelo Museu em 1928 e faziam parte da Coleção de Don Francisco Pázos. FILGUEIRA VALVERDE, 1995: 666. Os registos do Museu são, no entanto, mais prudentes em relação a estas atribuições. Ambas aparecem indicadas como sendo do *Círculo de Cedeira* “O Moço” e de *Cedeira o Mozo* interrogado, em relação às cruzes paroquiais nº 137 e 138 respectivamente. Juan Novás Guillán, que estudou a coleção das cruzes do Museu de Pontevedra, limita-se a indicar uma delas (a nº 138) como procedente *del taller de los Cedeira*. NOVÁS GUILLÁN, 1951: 209.

²⁰ O retábulo-relicário da capela que desapareceu com o incêndio de 1921 era da autoria de Bernardo Cabrera e datava de 1630. Nele se empregou, pela primeira vez, a coluna salomónica na Galiza. O actual é um retábulo neogótico, da autoria de Rafael de la Torre e executado por Magariños em 1926. LOUZAO MARTÍNEZ, 2004: 95.

²¹ COSTANTI, 1930: 110.

As relíquias de Santa Paulina fazem parte do conjunto das sete cabeças das *Onze Mil Virgens* ou companheiras de Santa Úrsula²², que o Arcebispo de Colónia entregou em 1543 a D. Gaspar de Ábalos, bispo de Santiago de Compostela, durante a viagem que este efectuou à Alemanha e à Itália na companhia do Imperador Carlos V.

A peça está classificada estilisticamente como renascentista, atendendo à concepção, formas e ornamentação e a delicada imagem é considerada *un primor da exaltación feminina do ourive Cedeira*²³. A peanha apresenta uma forma descontínua, de linhas quebradas, destacando-se o friso decorativo gravado a buril que apresenta uma enorme variedade de motivos iconográficos de expressão renascentista: a própria Santa Paulina em diversas representações cenográficas, animais míticos, *putti* e anjos enquadrados numa paisagem plena de fitas, flores e frutos. A vegetação envolve três medalhões com palmas de martírio, a figura de um jovem guerreiro representada de perfil e ladeada por dois pavões e um *tondo* vegetalista a enquadrar o perfil de uma mulher, *seguramente a apoteose da Santa. O busto é unha preciosa peça renacente. O seu rosto, oval, ensoñador, exprésase com someros rasgos faciais idealizados: resaltados ollos amendoados e beizos firmes, denotando unha incontible forza. Encádrao larga melena dourada, de mechóns rizos paralelos, que caen sobre os ombros e se estenden polas suas costas*²⁴. A coroa sobre a cabeça, com enrolamentos vegetalistas e decorada com pedras, é um acrescento do século XVIII, substituindo uma anterior certamente contemporânea da peça. Sabemos que esta estava decorada também com pedras,

²² São conhecidas várias versões sobre a lenda de Santa Úrsula e das suas companheiras. A versão mais divulgada e popular é a de Jacopo de Vorágine, na *Lenda Dourada*. Nela, Santa Úrsula é apresentada como uma jovem princesa, filha do rei da Grã-Bretanha, prometida em casamento a um rei pagão. Úrsula impôs como condição o baptismo do noivo e a peregrinação de ambos a Roma, partindo para esse destino na companhia de dez jovens nobres, cada uma delas acompanhada por mil virgens. Cumprida a peregrinação a esse importante centro da Cristandade, todo o séquito é tragicamente assassinado junto às muralhas de Colónia, pelos Hunos, durante a viagem de regresso. A lenda descreve também o rápido castigo divino, pois um exército de onze mil anjos é enviado para afugentar os assassinos das jovens mártires. RÉAU, 1999: 300-301. Escavações no local da actual igreja de Santa Úrsula, em Colónia, revelaram a existência de um primitivo lugar de culto paleocristão, constituído ao redor de três túmulos colocados num antigo cemitério romano. Este terá sido destruído no século IV (talvez depois da conquista de Colónia pelos Francos) e no seu lugar foi erguida uma basílica, a expensas de Clemácio, figura senatorial, isto de acordo com uma inscrição de pedra do século IV-V existente no coro da igreja de Santa Úrsula de Colónia e que diz: *onde as santas virgens derramaram o seu sangue em nome de Cristo*. Se estes dados parecem comprovar a existência de martírios, desconhece-se, no entanto, as circunstâncias históricas, a cronologia e os nomes dos executados. O culto aos santos mártires desta basílica progrediu durante a Alta Idade Média. No século X surgem as primeiras indicações quanto ao número e aos nomes nas fontes litúrgicas: primeiro dois – Saule e Marta –, depois cinco e finalmente 11. A falsa interpretação da inscrição XI M V – XI Mil Virgens em vez de XI Mártires Virgens – incrementou a lenda, sendo esta reforçada pela descoberta, no século XII, do cemitério romano nos arredores da igreja; as muitas ossadas encontradas foram interpretadas como as relíquias das onze mil virgens. A partir de então, o culto expandiu-se rapidamente por toda a Europa, multiplicando-se, até ao século XVI, o número de paróquias sob a invocação de Úrsula, bem como a transladação das ditas relíquias recebidas em grande pompa por toda a Cristandade. FRANZEN, 1975: 135-136. Durante o Renascimento e a Reforma este culto foi alvo de crítica e não mereceu a atenção nem a defesa do Concílio de Trento. Entre os séculos XIV e XVI, no entanto, a importância deste culto encontra-se patente na quantidade e qualidade de representações iconográficas, espalhadas um pouco por toda a Europa. Os bustos de Santa Paulina, Santa Florina e um terceiro que desapareceu no incêndio do Retábulo das Relíquias de 1921, na Capela das Relíquias da Catedral de Santiago de Compostela, expressam bem o alcance e a sua no decurso da Idade Média.

²³ BARRAL IGLESIAS, 1993: 524.

²⁴ BARRAL IGLESIAS, 1992: 349.

retiradas de um porta-paz antigo de ouro, que existiu no Tesouro, *para que com as suas pérolas se adorne a cabeça de Sta Paulina*²⁵. O vestido acompanha a época, com uma túnica de mangas fartas, decorada no peito com delicados motivos gravados a buril, cingida numa gola elaborada e nobilitada com pedras preciosas. O corpete modela o corpo e encontra-se primorosamente cinzelado, exibindo um embrenhado esquema de folhagens que envolvem duas cabeças de anjos alados, enriquecido com pérolas e brilhantes encastoados.

Rafael Balsa de la Vega atribuiu ainda a Jorge Cedeira, o Velho o relicário de São Cristóvão, um braço de prata de 1577, igualmente exposto na Capela das Relíquias da Catedral de Santiago de Compostela. Teve certamente em conta a qualidade técnica dos cinzelados e repuxados, que considera ser uma das maiores virtudes dos Cedeira e descreve a peça da forma seguinte: *la mano es un hermoso estúdio realista, así como la manga bien plegada y lindamente cincelada*²⁶. Estudiosos da actualidade identificam-na com sendo da autoria de Juan de Arfe²⁷, prateiro e tratadista, o terceiro de uma dinastia de Valladolid com o mesmo nome e uma das famílias mais influentes e inovadores da ourivesaria espanhola de Quinhentos.

Uma nota de relevo no percurso conhecido Jorge Cedeira é a da sua ligação à exploração de minas de ouro, prata, estanho e outros metais na Galiza, em várias comarcas das actuais regiões de Corcubión e Carballo. Entre 1561 e 1562, figura pelo menos em três contratos, formando Companhias com vários vizinhos de San Lorenzo de Agualada, San Juan de Olveira e Noya²⁸. Dado que a exploração de minas era então monopólio da Coroa Espanhola – que reservava para si um terço dos lucros –, as companhias solicitaram a Filipe II uma Provisão Real para poderem explorar livremente essas minas e respectivos metais²⁹. Pela análise dos contratos, sabemos que Jorge Cedeira, o Velho reservava para si uma doseava parte dos benefícios obtidos nessas explorações. A iniciativa revelou-se, no entanto, um fracasso e o fruto das explorações não chegou para cobrir os gastos³⁰.

Sabemos que os filhos de Jorge Cedeira e Margarida Lopes seguiram a profissão do pai e que desde muito cedo aparecem envolvidos em actos notariais, assinando

²⁵ BARRAL IGLESIAS, 2001: 176. Informação retirada do “Libro de Depósito, 1549-1576”, do Arquivo da Catedral de Santiago de Compostela.

²⁶ BALSAL DE LA VEJA, 1912: 55-56.

²⁷ BARRAL IGLESIAS, 1993: 522 e VILA JATO, 1998: 173. Juan de Arfe nasceu em Leão em 1535. Era filho de António de Arfe e neto de Enrique de Arfe. O avô era natural de Erkelenz (Alemanha) e terá nascido por volta de 1475. Fez a sua aprendizagem como prateiro na Alemanha ou nos Países Baixos mas encontrava-se já a trabalhar em Leão no final do ano de 1500. Nesta cidade nasceu, por volta de 1510, o seu filho António de Arfe, que aprendeu o ofício da arte da prata com o pai. Mais tarde viria a instalar-se em Valladolid com a família, tendo o seu filho Juan de Arfe aqui permanecido até 1580.

²⁸ COSTANTI, 1933: 111; COSTANTI, 1943: 98-99.

²⁹ A propriedade das minas converteu-se numa importante fonte de poder político e, se na Espanha, durante a Idade Média, a sua exploração estava nas mãos de particulares, no século XVI esse direito voltou a pertencer à Coroa, qualquer que fosse o tipo de emprazamento. Era dever de todos os súbditos dar a conhecer ao monarca qualquer exploração do género, ficando sujeito a sanções, todo aquele que não cumprisse essa obrigação. O Rei podia, no entanto, autorizar a exploração das jazidas através de concessões a particulares. LOUZA O MARTÍNEZ, 2004: 143.

³⁰ GOY DIZ, 1998: 129.

como testemunhas de contratos. Essa será uma prática corrente na família: pais, filhos, irmãos e sobrinhos constam como testemunhas ou fiadores dos muitos contratos notariais que os arquivos galegos vão revelando.

No contrato que Jorge Cedeira celebra em 1552 com a igreja paroquial de Vilanova de Arousa, figuram como testemunhas os seus filhos Duarte e Luís Cedeira³¹. Duarte Cedeira, o Velho – para o distinguir do seu sobrinho Duarte Cedeira, o Moço, filho do seu irmão Luís – residia em Vigo em 1562 mas regressou a Santiago de Compostela em 1597. Em 1599 arrendou ao Cabido da Catedral, juntamente com o seu colega de profissão Enrique López, sete tendas da praça das Platerías por um período de seis anos³². Luís Cedeira residiu sempre em Santiago de Compostela³³. Jorge Cedeira, o Moço, era morador em Vilafranca do Bierzo no ano de 1562, mas deslocou-se mais tarde para Compostela, onde residiu durante algum tempo na Rua de Azabachería, de acordo com o contrato de renda que formaliza em 1589³⁴. Deve ter tido uma vida longa pois morreu por volta de 1620, deixando por concluir uma custódia cujo termo deixa à responsabilidade do seu filho Bartolomé Cedeira³⁵.

Quanto às filhas, Francisca López casou por volta de 1562 com o prateiro Francisco Pérez, vizinho de Vilafranca do Bierzo, mas residente em Santiago de Compostela pelo menos desde 1570. Morreu o prateiro em 1576, vítima da peste que naquele ano assolou a Galiza, deixando todo o espólio da sua oficina à responsabilidade do seu cunhado Luís Cedeira³⁶. Por sua vez, Isabel López recebeu em Outubro de 1557 o resto do dote pelo casamento com o prateiro António Fernández, do qual se conhecem pelo menos dois contratos para a execução de duas cruces processionais³⁷.

Assim se traça o percurso possível da vida de um artista, enfatizando a sua origem, percorrendo a obra conhecida, estabelecendo-se breves referências à sua família, família extensa e marcante no panorama artístico da Galiza da segunda metade de quinhentos e primeiros vinte anos do século XVII. Destes cerca de oitenta anos de actividade, muita informação está ainda por identificar e sistematizar nos arquivos galegos e cidades onde os membros desta numerosa família se estabeleceram e trabalharam. A história dos Cedeira assemelha-se a um emaranhado novelo que os une a importantes dinastias de prateiros, de origem galega ou portuguesa, cujo estudo aprofundado poderá aclarar envoltimentos e domínios familiares, bem como a itinerância dos seus membros entre o Norte de Portugal e a Galiza ao longo deste período.

³¹ COSTANTI, 1933: 109.

³² COSTANTI, 1933: 104-107. Só os mestres mais abastados e poderosos podiam manter tenda nesta praça. O Cabido renovava os arrendamentos ao fim de cinco ou seis anos, voltando a adjudicar as tendas. No entanto, eram normalmente os mesmos mestres que as voltavam a arrendar, o que dificultava o acesso a estes espaços dos prateiros mais jovens ou que estivessem fora dos círculos dominantes. GOY DIZ, 1998: 92.

³³ COSTANTI, 1933: 114-115.

³⁴ COSTANTI, 1933: 112-114.

³⁵ COSTANTI, 1933: 104.

³⁶ COSTANTI, 1933: 431.

³⁷ COSTANTI, 1933: 111.

Bibliografía

- BALSA DE LA VEJA, Rafael, 1912 – *Orfebrería Gallega. Notas para sua historia*, Madrid, Fototipia de Hauser y Mene.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 1992 – “Busto-relicario de Santa Paulina” in *Galicia no Tempo*. Catálogo da exposición, Santiago de Compostela, Monasterio de San Martiño Pinario, 1991 Santiago de Compostela, Arzobispado, Diócesis de Galicia, p. 348-349.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 2001 – “Busto-relicário de Santa Paulina” in *Santiago de Compostela um Tempo, um lugar*. Catálogo da exposição, Porto, Centro de Congressos e Exposições, Edifício da Alfândega, 30 Março a 30 de Abril 2001, [Santiago de Compostela], Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2001, p. 176-178.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 1993 – “O Museo e o Tesouro” in *A Catedral de Santiago de Compostela*, A. Coruña, Xuntanza Editorial, p. 459-535.
- CARVALHO, A. L., 1939 – *Os Mesteres de Guimarães*, Barcelos, Ministério da Educação Nacional, Vol. I.
- CARVALHO, A. L., 1951 – *Os Mesteres de Guimarães*, Guimarães, Esc. Tip. Das Oficinas de S. José, Vol. VII.
- CARVALHO, A. L. de, 1950 – “Ourives de Guimarães na Galiza (século XVI)”. *Ourivesaria Portuguesa*, Porto, Ano 1950, n.º 9, p. 26-29.
- COSTANTI, Pablo Pérez (D.), 1930 – *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, ed. Facsimilada 1988, Santiago, Imprint, Librería e Enc. Del Seminario C. Central.
- COSTANTI, Pablo Pérez (D.), 1943 – “Minas de Plata en Galicia” in *Notas Viejas Galicianas*, s.l., Xunta de Galicia, tomo II, p. 97-99.
- FERREIRA, Maria da Conceição Falcão, 1997 – *Guimarães: “duas vilas, um só povo”. Estudo de história urbana (1250-1389)*. II Volume. “O Espaço construído”, Braga, Dissertação Doutoramento, Universidade do Minho, ed. Policopiada.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, 1950 – “Orfebrería portuguesa en el museo de Pontevedra”. *Ourivesaria Portuguesa*, Porto, Ano 1950, n.º 9, p. 8-10.
- FILGUEIRA VALVERDE, José, 1995 – “Orfebrería portuguesa en Galicia. Três cruces del Museo de Pontevedra” in *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín Ganzález*, Valladolid, Secretariado de publicaciones Universidad de Valladolid, p. 663-668.
- FRANZEN, August, 1975 – “Úrsula y compañeras mártires, Santa” in *Gran Enciclopèdia Rialp*, Madrid, vol. 23, p. 135-136.
- GARCIA IGLESIAS, José Manuel, 1995 – “O Manierismo Galego e Portugal” in *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal*, s.l., Fundación Pedro Barrié de la Maza / Fundação Calouste Gulbenkian, p. 306-316.
- GOY DIZ, Ana E., 1998 – *Artistas, talleres e grémios en Galicia (1600-1650)*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xavier, 2004 – “Esplendor de ourivería para as reliquias” in *En olor de Santidade: relicários de Galicia*. Catálogo exposición, Santiago, Igrexa de San Domingos

de Bonaval, 1 xullo – 29 agosto 2004, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, p. 95-107.

LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco Xabier, 2004 – *La Platería en la Diócesis de Lugo: los Arcedianatos de Abeancos, Deza y Mozón*, Santiago de Compostela, tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

NOVÁS GUILLÁN, Juan, 1951 – “En la sala de cruces del museo” in *El Museo de Pontevedra*, VI, Pontevedra, 189-211.

RÉAU, Louis, 1999 – *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, Tomo 2, vol. 5, p. 300-304.

VILA JATO, Maria Dolores, 1998 – “A ouriveria renacentista en Santiago” in *Prateria e acibeche en Santiago de Compostela: obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*. Catálogo exposición, Capela do Hospital Real de Santiago de Compostela, Hostal dos Reis Católicos, 27 marzo-19 abril 1998, Santiago de Compostela, p. 159-175.