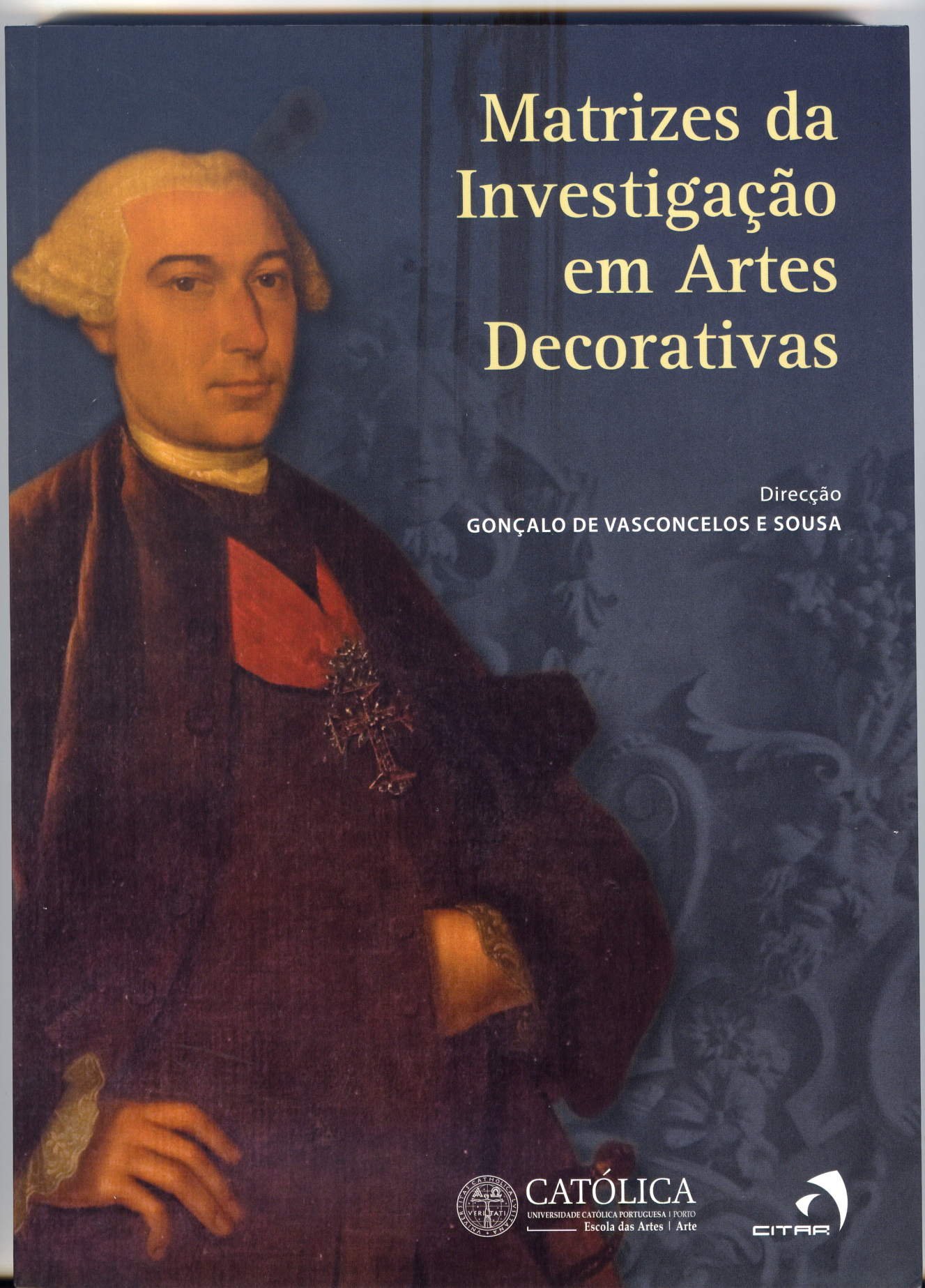

Matrizes da Investigação em Artes Decorativas

Direcção

GONÇALO DE VASCONCELOS E SOUSA

CATÓLICA
UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA | PORTO
Escola das Artes | Arte

CITAR

En los vasos de Lisboa, Que hoy llevan por todo el orbe.
Resistência e Identidade. A Produção Cerâmica de Lisboa no Século XVII sob o Domínio Filipino

ALEXANDRE NOBRE PAIS*

Abstract *Ceramic production has known a high standard of diversity and creation in the period of Portugal's rule by the kings of Spain (mainly during 1600-1640). More than one century had to pass, with the foundation of the ceramic factories by decree of the Marquis of Pombal (the first being Massarelos, in Porto, in 1763), for such effervescent creation to be seen in Portugal again. To have a better idea of the creativity that marked the final period of the reign of Filipe II (of Portugal, 3rd of Spain, 1598-1621) and his successor, Filipe III (of Portugal, 4th of Spain, 1621-1640), it is necessary to associate the making of ceramic objects to that of* azulejos. *Both developed new decorative proposals and a wider spectre of solutions that can be interpreted, in their originality, as a subterranean resistance of the Portuguese potters regarding Spanish rule.*

Não se conhece quando e em que circunstâncias começou em Portugal a produção de cerâmica de vidrado estanífero, que hoje designamos faiança[1]. Independentemente

---

* Em doutoramento tutorial em Arte – Especialidade de Artes Decorativas, com o tema: «*Fabricado no Reino Lusitano, o que antes nos vendeu tão caro a China*. A produção de faiança em Lisboa entre os reinados de Filipe II e D. João V», inscrito em Abril de 2006.

1 Parte do presente artigo – no que se refere às propostas de interpretação da produção de azulejo – segue a comunicação "*Reflexos. Os azulejos de repetição e as Artes Decorativas*", apresentada no colóquio *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, integrado na iniciativa "*Encontros do MNAz*" que decorreu no Museu Nacional do Azulejo (MNAz), entre 31 de Junho e 1 de Julho de 2010. Esta apresentação assumiu-se como uma preparação para um artigo a integrar no catálogo que se virá a publicar em 2011, por ocasião da exposição sobre a Azulejaria em Portugal no século XVII, a realizar igualmente no MNAz. Também algumas das ideias que são aqui apresentadas serão objecto de desenvolvimento na tese de doutoramento que nos propomos elaborar, subordinada ao tema "*Fabricado no Reino Lusitano, o que antes nos vendeu tão caro a China. A produção de faiança em Lisboa, entre os reinados de Filipe II e D. João V*". O presente texto complementa uma série de propostas avançadas anteriormente em PAIS, Alexandre Nobre, "A policromia na faiança portuguesa de exportação do século XVII". In *Revista de Artes Decorativas*. Porto: Universidade Católica Portuguesa, CITAR, 2007, pp. 33-64.

Importa ainda agradecer, para a sua elaboração, o apoio facultado pelo Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, nomeadamente pelo seu responsável, Dr. Ricardo Aniceto, e as Dras. Teresa Ponces e Alexandra Xisto; a autorização de utilização das imagens de trabalho feitas no MNAA, pelo que agradeço ao seu

da sua génese, sabemos que, para a azulejaria, os modelos estéticos produzidos no final do século XVI e inícios do século XVII seguiam de perto as propostas provenientes de centros como Talavera de la Reina, Sevilha[2] e mesmo de áreas de produção dos Países Baixos (parte delas também sob domínio espanhol). Assim, é uma estética italianizante, cotejada num gosto flamengo, aquela que irá marcar as encomendas e alguma da azulejaria que se fazia ou provinha de outros espaços do Império filipino. No entanto, no decorrer da regência de Filipe II, iremos assistir a uma alteração na consciência do papel que Portugal desempenhava no contexto ibérico, sendo provável que esta tenha sido responsável pela criação de uma produção original, independente e, de certo modo, resistente ao que se podia adquirir noutros espaços deste Império.

A associação dos territórios portugueses à coroa espanhola, que sob a regência de Filipe I (1581-1598) vira respeitada a sua autonomia, fechara os portos nacionais às nações inimigas deste monarca, conduzindo a uma perda massiva de territórios e das vias comerciais. A criação da V.O.C. – *Vereenigde Oost-Indische Compagnie* ou *Companhia das Índias Ocidentais* –, em 1602, foi um dos muitos sinais de que o monopólio de produtos provenientes da Ásia começava a desmoronar-se. Assim, a Holanda, que se constituíra como detentora do monopólio da distribuição de produtos ultramarinos na Europa do Norte, reclamou para si o papel de transportadora de mercadorias exóticas, aliando-se à Inglaterra e à França, no ataque às frotas portuguesas. Este revés comercial, diminuindo drasticamente a recepção de porcelanas provenientes da China, ter-se-á constituído como um dos principais motores na necessidade de criar alternativas ao seu consumo. Se para os produtos de uso não se conhecem objectos datados para este período, é sabido, de acordo com frei Nicolau de Oliveira, no seu *Livro das Grandezas de Lisboa*[3], que nesta cidade, em 1620, existiam 98 fornos[4] para cerâmica, dos quais 28 surgem designados como sendo para "louça de Veneza". Esta expressão surge, na época, associada à manufactura de peças de faiança à maneira do que seria produzido nesta região, essencialmente decorada a azul de cobalto, por vezes com apontamentos a

Director, Dr. António Filipe Pimentel e à Drª Luisa Penalva; e a leitura e sugestões da Drª Alexandra Curvelo e do Prof. Dr. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa.

2 Em meados do século XVI eram estes também os centros produtores de parte da faiança empregue no país, conforme testemunho da Estatística de Lisboa de 1552 *"há nesta cidade sessenta fornos de louça, assi de barro como vidrada....rende cada forno em cada um anno sessenta mil reis, e valem todos por estes rendimentos com os do vidrado, 10.000 cruzados... Vem de Sevilha em cada um anno de louça branca... 10.000 cruzados... Da mesma maneira vem per terra de Talavera tresentas carregas de louça branca... 2.500 cruzados"*. Vd. CORREIA, Vergílio, "Oleiros quinhentistas de Lisboa". Separata da Águia. Porto: 1910, p. 134.

3 OLIVEIRA, Frei Nicolau de; *Livro das grandezas de Lisboa* (prefácio de Francisco Santana). Lisboa: Vega, 1991.

4 16 fornos de tijolo e telha, 46 fornos de louça vermelha, 8 fornos de louça vidrada, 28 fornos de louça de Veneza. Ainda que não haja referência ao número de artífices que aí laboravam, o autor menciona 13 oleiros de azulejo (muito deste era cozido nos fornos de louça de Veneza), 76 pintores e 40 debuxadores.

Fig. 1 – Jarro em forma de *Peixe* com decoração a azul e amarelo, Lisboa, 1620-1640, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2411.

amarelo de ferro ou de antimónio. Nas peças então produzidas poderíamos encontrar recipientes como o que integra a colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, em forma de peixe assente sobre uma concha[5] (fig. 1), do qual se conhece um semelhante vendido na Christie's em 1992, com a data de 1620[6]. O gosto italianizante destes objectos insere-os num universo de criações muito específicas, que contrastam com o que seria a produção de maior consumo em território nacional, onde a predisposição para uma estética de feição exótica, mais próxima da porcelana da China, deveria prevalecer. É exemplo desta via de manufactura a taça, com a data de 1621[7], que integra a colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis (fig. 2), objecto exclusivamente decorado a azul de cobalto sobre superfície branca em que as reservas, intercaladas por painéis

5 MNAA, inv. 2411.

6 O leilão ocorreu na sede da Christie's, em Londres, a 21 de Setembro de 1992: *"A PORTUGUESE DATED AQUAMANILE modelled as an open-mouthed blue-scaled dolphin resting on its back with yellow-edged open mouth and eyes and umber fins and tail, the tail forming a mouth-piece, resting on a striped scallop-shell, the underside with the date 1620 (pierced, tip of mouthpiece lacking, flaking), 1620, the mounts later"*. Para além desta peça surgiu, nas escavações de Santa Clara a Velha, em Coimbra, um fragmento de uma cauda em faiança branca que aponta para a existência, neste convento, de um recipiente com forma semelhante.

7 MNSR, Câmara Municipal do Porto, inv. 609.

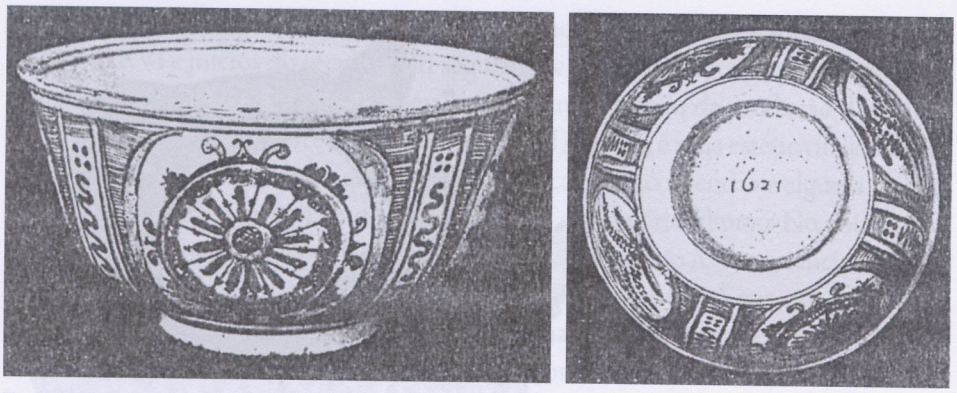

Fig. 2 – Taça ou malga, Lisboa, 1621, Museu Nacional de Soares dos Reis , catálogo-guia, 2ª edição, Porto, 1948, p. 137.

estritos com motivos curvilíneos, surgem preenchidas com flores (boninas?) e com a estilização de uma forma floral (?)[8].

Os autores que se têm debruçado sobre o tema das primeiras manufacturas, têm vindo a privilegiar a aproximação que nas olarias de Lisboa se fez às decorações da porcelana da China, relegando para segundo plano outras vias de influência que testemunham um quadro mais complexo no desenvolvimento da faiança em Portugal. Vários aspectos concorreram para este destaque, o menor dos quais não terá sido, certamente, a descrição que João Baptista Lavanha (c. 1550–1624) faz, na sua *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N.S. ao Reyno de Portvgal e rellaçao do solene recebimento que nelle se lhe fez,* do arco que os oleiros erigiram para a entrada régia do monarca em Lisboa. Tal como ocorria em todos os elementos de arte efémera que integravam esta cerimónia, também este possuía as figuras em tamanho natural das patronas dos oleiros, Santa Justa e Santa Rufina, para além de numerosas alegorias que procuravam enobrecer a actividade. Assim, surgia pintada a personificação da cerâmica, "*Arte,*[que tinha] *a seus pés vários instrumentos mecânicos, & entre eles uma roda de Oleiro, na qual ela tinha posta a mão esquerda, & na direita um vaso de porcelana da que se faz em Lisboa contrafeita de China; ao pé desta figura avia este outro quarteto: Aqui, Monarca excelso soberano / Vos oferece a Arte peregrina, / Fabricado no Reino Lusitano, / O que antes nos vendeu tão caro a China. Encima, no quadro pequeno, havia outro Emblema, era uma Nau da Índia da qual se descarregavam barcas de porcelana da China, & outros Navios estrangeiros que carregavam da nossa, & outros que, já carregados dela, saíam do Porto; era a letra deste Emblema: Também as nossas vão a varias*

8 Ainda que possa ser entendido como um motivo floral estilizado, talvez o seu referente possa ter sido uma representação da bola de seda, objecto associado aos Cães de Fo ou aos dragões, ou uma imagem do sol. Também nas representações indianas o sol pode surgir de forma muito próxima desta imagem, mas a esta questão voltaremos adiante no texto.

Regiões".[9] A marcada ênfase colocada na proximidade das manufacturas de Lisboa com a porcelana que chegava da China é um dos aspectos fundamentais desta arquitectura efémera e constitui um aspecto sobre o qual importa reflectir. Esta alusão, repetida de modo sistemático – que somos tentados a dizer, surge de forma quase subliminar –, terá vindo a condicionar os ceramógrafos que a este tema se dedicaram, levando a que se considerasse para a História da faiança em Portugal, neste período, praticamente só os objectos com similitudes com a porcelana do Oriente. No entanto, importa reflectir se a ênfase neste discurso não poderia ter, à época, um outro propósito mais específico.

A vinda a Portugal de Filipe II surge no decurso de um período de descontentamento que vinha a marcar o território desde que, em 1600, fora nomeado um Vice-Rei – Cristovão de Moura – para a sua governação. Este factor, aliado à crescente interferência dos ministros ou validos que procuraram reduzir o que ainda restava da autonomia que havia sido acordada com o pai do monarca, Filipe I, reduzindo o país a uma província de Espanha, conduziam a uma certa inquietação social. Esta era agravada pelas perdas sucessivas das possessões que outrora estavam na posse de Portugal, pois as investidas inglesas, francesas e holandesas conquistavam territórios que os portugueses, sem o apoio de Espanha para a sua manutenção, viam, sucessivamente, perder-se[10]. Apesar dos constantes pedidos endereçados ao rei para que se deslocasse a Lisboa, este só o fez em 1619 - permanecendo no País cerca de 6 meses - pois pretendia que as Cortes jurassem o príncipe herdeiro seu sucessor. É, pois, neste ambiente, em que a importância comercial das rotas outrora na posse dos portugueses perdia significativamente a sua importância, que surgem as constantes menções, no Arco dos Oleiros, à semelhança das manufacturas de Lisboa com a porcelana da China. É possível que estas frases possuam um certo sentido de resistência face à atitude com que Filipe II conduzia as suas políticas em território luso. Curiosamente, na descrição do arco, surge ainda a seguinte referência: "*Rematavase a torre* [a encimar o arco encontrava-se uma torre de barro, símbolo das duas padroeiras, Santas Justa e Rufina] *com hua estatua de hum Anjo, que tinha na mão o escudo das armas de Portugal*"[11]. A presença do anjo padroeiro e uma

---

9 LAVANHA, João Baptista, *Viagem da Catholica Real Magestade del Rey D. Filipe II N. S. ao Reyno de Portugal e rellação do solene recebimento que nelle se lhe fez. S. Magestade a mandou escrever por João Baptista Lavanha seu coronista mayor.* Madrid: Por Thomas Iunti impressor d'El Rey N.S., 1622, fl. 73.

10 Com o Tratado de Londres (1604) e a Trégua de Doze Anos (1609) estabelecida entre Espanha e as Províncias Unidas, a situação de Portugal encontrava-se mais fragilizada, pois ainda que integrado no Império espanhol, a sua situação de autonomia, cada vez menos efectiva, não lhe garantia o apoio da Armada na defesa das suas rotas comerciais.

11 LAVANHA, fl. 73. Havia outros casos que poderiam seguir a mesma tendência para a exposição de símbolos associados com Portugal, como o Arco dos Correeiros (com a representação de D. Afonso Henriques e as armas nacionais) ou a Árvores dos Reis de Portugal, erigida pelos Prateiros, ou ainda o Arco dos Moedeiros, rematado por um Anjo empunhando uma espada e sustendo as armas do Reino.

quadra que ilustrava a qualidade excepcional do barro nacional[12], parecem concorrer para um distanciamento face ao que o monarca representava. Também a mensagem subjacente ao emblema que coroava a alegoria da *Arte* cerâmica é particularmente indiciadora de uma certa atitude de desafio: *"uma Nau da Índia da qual se descarregavam barcas de porcelana da China, & outros Navios estrangeiros que carregavam da nossa, & outros que, já carregados dela, saíam do Porto; era a letra deste Emblema: Também as nossas vão a varias Regiões."*[13]. Uma quadra de Rodrigues Lobo (1580-1622), contemporânea deste acontecimento, reforça este interesse comercial e a divulgação desta produção no mundo. No seu romance *Corte na aldeia*, de 1619, o autor menciona *"Los vasos de Lisboa, / Que hoy llevan por todo el orbe*[14]*"*. No entanto, um dos aspectos mais significativos, presente no emblema descrito no Arco dos Oleiros, é a ideia de que eram navios *estrangeiros* aqueles que transportavam as manufacturas de cerâmica portuguesa (testemunho a que voltaremos futuramente). Outra ideia que igualmente importa salientar é a afirmação que *também* estas peças vão para outras regiões. A presença do advérbio poderá relacionar-se com a sua comparação com as peças chinesas, mas poderá ter como objectivo estabelecer uma aproximação com as produções espanholas que se podiam encontrar noutros pontos do globo. Lembremo-nos que, com a expulsão dos mouriscos espanhóis em 1609, Filipe II privou o seu reino de artífices industriosos e cuja importância na manufactura cerâmica não seria desprezível. Talvez esta persistente afirmação que, no espaço português, se fabricava *porcelana contrafeita da China*, possa ser encarada como expressão de uma criação identitária que, acreditavam os seus autores, o reino soberano não conseguia igualar.

Uma das questões que se coloca persistentemente no estudo da cerâmica é o modo como terão chegado a Portugal as metodologias de manufactura da faiança, e

12 *"Em dous quadros que ficavão nos pedestaes, no da mão dereita estava pintada a Natureza coroada de flores; tinha a hua mão hu vaso de barro vermelho, & da outra lhe pegava hum home meio saido da terra, que significava o barro, no pee citava este quarteto. Para demonstração de mor grandeza / Na perfeição da terra que pasais / Até o barro humilde dá sinais / De quanto a quiz honrar a natureza.".* LAVANHA, fl. 73.

13 LAVANHA, fl. 73.

14 *"Es obra de los Oleros / Que su arte e su renombre / A la mas clara nobleza / la prefieren e anteponen. / Y ainsi muestran que de barro / Hizo Dios el primer hombre, / Dando la palma de su offício / Como se empeçara entonces. / Y tras este pensamiento / Con empresas y tenciones / Que a la misma proficion / Engrandecen y hazen noble. / Cuentan de naturaleza / Y arte infinitos primores / En los vasos de Lisboa, / Que hoy llevan por todo el orbe. / Los unos por su fineza, / Los outros por sus olores, / Que obligan injustamente / Appetitos de la Corte."* Vd. VITERBO, F.M. Sousa, *A cerâmica lisbonense nos princípios do século XVII, separata da revista «Arqueologia e História»*. Associação dos Arqueólogos Portugueses, Lisboa: 1922, p. 4. Não é evidente que estejamos perante peças de faiança, pois um dos produtos mais apreciados na produção portuguesa eram as peças de barro fino de Estremoz, as quais conheceram grande divulgação. No entanto, estas quando mencionadas surgem associadas a esta origem, são referidas como púcaros e o seu odor é sempre mencionado. O que parece poder ser interpretado nestas quadras é que estamos perante duas produções: uma de barro (*los outros por sus olores*) e uma, provavelmente, de faiança (*los unos por su fineza*).

se essa origem poderá ter estado na génese de uma originalidade que hoje começa a ser reconhecida.

É sabido que, desde o início do século XVI, com a importação de azulejos de Sevilha, os azulejadores portugueses deram a esta produção uma feição distinta do que ocorria nos territórios dos Reis Católicos. Aí, os azulejos de *corda seca* e *aresta*, com motivos islâmicos e de raiz europeia, eram empregues como tapetes cerâmicos, compondo áreas em que um único padrão estava circunscrito por uma moldura com motivo diverso. Ainda que exemplos destes possam ser encontrados em território nacional, como, por exemplo, na Sala do Capítulo do Convento da Conceição, em Beja, cedo surgem novos conceitos de aplicação que não terão paralelo com o que pode ser observado no espaço espanhol. Estas metodologias nacionais, originais, podem ser observadas em São Paulo de Frades ou na Sé Velha, ambos em Coimbra, onde variados padrões de azulejos ajudam a criar cenografias de portas, janelas, rosáceas, sacrificando-se a regularidade dos motivos e servindo estes como veículo de contorno e preenchimento parcelar dos elementos das falsas arquitecturas que, assim, ajudam a criar.

Essa ideia de criação de uma feição original, a partir do contacto com produções externas ao espaço nacional, pôde ser percepcionada já em 1882, com Joaquim de Vasconcelos, que comentara a semelhança entre as manufacturas de Lisboa e a produção holandesa, afirmando a primazia e antiguidade da primeira em detrimento da segunda[15]. A ideia surgiu publicada na edição de 3 de Abril de 1889 do *The New York Times*, na secção *Art Notes*, onde se refere que "*Mr. Oswald Crawford has discovered that a great deal of "Delft blue" faience was not made in Holland at all, but in Portugal. In a very interesting letter to the London Academy he says: "There can be no doubt that kilns were set up in Portugal, and the potting secrets of their native land thaught by Dutch potters very early in the seventeenth century, and the protective duties levied on foreign ware doubtless stimulated further adventure in this line.*"

15 "*Foi no Catalogo da Exposição cerâmica de 1882 que eu sugeri, pela primeira vez, a aproximação. O Snr. Oswald Crawfurd lembrou, por isso, depois o termo: Portuguese Delft n'um estudo publicado em Inglaterra; mas elle, e os que vieram depois, esqueceram os seguintes pontos importantes: 1) As peças mais antigas da nossa faiança estão datadas da segunda metade do séc. XVI e teem já as feições que mantiveram depois durante todo o século XVII. São inconfundíveis. 2) O Delft hollandez que tenho encontrado por toda a parte em Portugal, é da segunda metade do século XVII; a fama do nome data sobretudo do meado d'esse século. 3) Os signaes technicos, a decoração artística, a massa cerâmica, o esmalte, as marcas, mesmo são bem distinctas das nossas. Elles fabricaram em grande escala e melhor que nós, e empregaram sobretudo uma polychromia inconfundível; mas essa mesma riqueza de cores e selecção de motivos decorativos temo-la nós em escala egual, se não superior no azulejo. Superioridade no fabrico do vasilhame, isso sim; póde e deve admitir-se; prioridade, não; e imitação, da nossa parte, ainda menos.*" VASCONCELOS, Joaquim de – *Catálogo da Cerâmica Portuguesa - Antiga Colecção de A. M. Cabral*. Porto: Museu Municipal do Porto, 1909, pp. X e XI.

No mesmo ano, em 1889, Sousa Viterbo publicou dois pequenos artigos onde refere aspectos relacionados com a manufactura de faiança portuguesa em Lisboa nos inícios do século XVII[16]. Nestes textos é mencionada a descrição de Lavanha do Arco dos Oleiros[17], as quadras do já mencionado Rodrigues Lobo, e os *Discursos* de Manuel Severim de Faria (1584-1655), integrados na obra *Notícias de Portugal* (1655[18]), que indica a vinda de um oleiro de Talavera para Lisboa[19].

O que é curioso, tanto em Vasconcelos como em Viterbo, é o facto de ambos realçarem a contrafacção de peças chinesas nas manufacturas holandesas e talaveranas ocorrida em meados do século XVII, sendo, portanto, posterior à produção de Lisboa. Assim, de acordo com estes autores (e com o que sabemos actualmente), os portugueses teriam conhecido os segredos da faiança através de artífices estrangeiros que colaboraram numa criação original que, só mais tarde e com uma feição diversa, viria a ser executada nos respectivos países de origem. Apesar de ainda não haver resposta para esta questão, importa realçar que, através do estudo da azulejaria nacional, podemos observar que, provavelmente, o papel desempenhado por estrangeiros na sua definição terá sido semelhante ao que ocorreu com os objectos de uso.

Casos como os conjuntos da Quinta da Bacalhoa (c. 1575), da Igreja da Graça (c. 1575), da capela de São Roque (1584) e do painel de *Nossa Senhora da Vida*, outrora na igreja de Santo André, em Lisboa[20] (datado da década de 80 do século XVI), ilustram

16 VITERBO, F. M. Sousa – A cerâmica lisbonense nos princípios do século XVII. Separata da revista «Arqueologia e História». Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1922.

17 Vd. VITERBO, F. M. Sousa – A cerâmica lisbonense nos princípios do século XVII. Separata da revista «Arqueologia e História». Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1922, p. 2.

18 Ainda que, na sua maioria, estes textos tivessem sido compilados em 1624 sob o título *Discursos vários políticos.*

19 *"Poucos annos ha que um oleiro, que veio de Talaveira a Lisboa, vendo a bondade do barro da terra, começou a lavrar louça vidrada branca, não só como a de Talaveira, mas como a da China, porque na formusura e perfeição podem competir com as perçolanas de Lisboa com as do Oriente, e imitando-o outros officiaes cresceo a mercadoria de maneira que não sómente está o reino cheio d'esta louça, mas vai muita carregação para fóra da barra".* Vd. VITERBO, F. M. Sousa – A cerâmica lisbonense nos princípios do século XVII. Separata da revista «Arqueologia e História». Lisboa: Associação dos Arqueólogos Portugueses, 1922, p. 4.

20 Hoje integra a colecção do Museu Nacional do Azulejo, inv. 138. Esta peça tem vindo a ser associada a Marçal de Matos, autor conhecido através de Vergilio Correia, que menciona uma denúncia à Inquisição, ocorrida em 1575, feita por *"Filipe de Goes, de 35 anos, flamengo,.... mestre de louça vidrada, morando então na Praia da Boa Vista, onde estão as casas caídas, no forno onde se coze a louça vidrada. Nesse forno estava Marçal de Matos pintando um arco para a capela de Nossa Senhora da Conceição".* Vd. CORREIA, Vergílio – "As primeiras faianças e azulejos lisos em Lisboa". *In Azulejos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1956, pp. 114-121.

uma inevitável presença em território nacional de artistas estrangeiros[21], que terão transmitido o seu conhecimento para a manufactura destes conjuntos[22].

A persistência de estrangeiros a trabalhar em Portugal, muitos deles com nomes indistintos dos nacionais, pode ser encontrada ao longo da primeira metade do século XVII[23], como o testemunham alguns exemplos recolhidos no registo das *Devassas* efectuadas a Lisboa. Assim, o padre Francisco Dias, cura da Igreja de Santos-o-Velho, menciona, em Março de 1607, uma denúncia contra um comerciante, André Veloso, que permite a convivência da sua mulher com *"p.º capacho* (?) *estrangeiro e com Juam Thez* (?) *ambos oleiros, e ambos mercadores* [24]. No mesmo mês e ano é referenciado *antonio italiano q faz cousas de oleiro*[25]. Ainda que não surja menção à origem dos primeiros, é provável que sejam espanhóis – o que não seria de espantar no contexto da União Ibérica –, mas é o terceiro o mais interessante, por se tratar de um italiano, origem que, cremos, não tinha ainda sido assinalada para a manufactura de olaria nacional. É certo que não sabemos se a produção deste *António Italiano* era faiança, pois a designação *oleiro* era muitas vezes aplicada de modo indistinto, mas estamos em crer que este não seria um mero artífice de peças de barro. Já uma denúncia anterior demonstrava a existência de manufactura de louça à maneira italiana em Lisboa, indiciando uma produção que até hoje não se pode identificar com segurança. Assim, a 26 de Março de 1601, na Igreja

---

21 Ainda que sejam conhecidos nomes como Marçal de Matos e Francisco de Matos, que parecem remeter para artistas de origem nacional, o aportuguesamento das identificações dos estrangeiros a residir no país era prática comum nos séculos XV, XVI e XVII. Assim, à falta de provas concretas, não podemos garantir origens seguras a estes artistas, mas a descontinuidade na excepcional manufactura de azulejos figurativos ao longo da segunda metade do século XVI em Portugal parece indiciar permanências relativamente curtas de autores estrangeiros em solo nacional. Só assim se explica a sua raridade, de que a destruição do terramoto de 1755 tem vindo a ser apontada como causa principal.

22 Acerca do tema vd. PAIS, Alexandre Nobre – "O espólio azulejar nos palácios e conventos da Misericórdia de Lisboa". *Património Arquitectónico.* Santa Casa da Misericórdia de Lisboa /coord. editorial Teresa Freitas Morna. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Museu de São Roque, 2006. - Vol. 1, pp. 136-161.

23 Já anteriormente são conhecidos outros nomes, como os mencionados por Vergílio Correia na sua obra "*Oleiros quinhentistas de Lisboa*": "*Próximo do convento da Esperança, vivia João de Góis, flamengo, mestre de malega branca, em casas de Isabel Gomes*". Era seu vizinho Francisco Jácome "malegueiro" (Livro do lançamento e serviço que a cidade de Lisboa fez ..... Ano de 1565). CORREIA, 1910, p. 133.

24 *"Dice mais q andre veloso e sua mulher estão com o dia co p.º capacho* (?) *estrangeiro e com Juam Thez* (?) *ambos oleiros, e ambos mercadores na rua dtª e q disse á escandalo e do custome disso dice nada e afirmaram o S.or visitador Bastiam Roiz com o escrivam".* AHPL, Livro 102, Livro dos termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa (1607), fl. 2v.

25 *"Dixe mais q antonio italiano q faz cousas de oleiro ai mto esta com hua molher de portas adentro e tem hua criança q á fama q nã sam casados e do custome nada e asinou bastiam roiz o escreveu".* (Igreja de Santa Catarina, 5 Março 607). AHPL, Livro 102, Livro dos termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa (1607), fl. 34.

de Santos-o-Velho, que servia um dos bairros de maior protagonismo na manufactura cerâmica da cidade, compareceu *Frç^o da Cruz q faz louça de veneza m.or a cruz da esperança q dixe ser de trinta e sete annos*[26]. Não sabemos, uma vez mais, a origem deste artífice, se seria português ou estrangeiro, mas trata-se da designação mais recuada que se conhece, com esta especialidade, referente a um ceramista, indiciando uma manufactura à maneira italiana na transição da centúria de Quinhentos em Lisboa[27].

Mais tardios, mas com referência anterior ao Arco dos Oleiros, são os dois artistas referenciados em Junho de 1616: *Simão Gomes do Beco dos Cativos oleiro de louça pintada*[28] e *Fr*[ancis]*.co d'Abreu pintor de louça*[29]. Estas designações sobressaem no universo de oleiros então assinalados na documentação, provavelmente como forma de os distinguir dos seus companheiros de ofício. Assim, podemos ver na presença destes profissionais que estaria assegurada a satisfação do gosto de uma clientela erudita, apetite que não se circunscrevia exclusivamente às peças de uso, mas também à azulejaria que, progressivamente, se distanciava das propostas espanholas, holandesas e italianas, ganhando uma identidade cada vez maior.

Se, no reinado de Filipe II, são patentes, na manufactura cerâmica, os sinais de um distanciamento em relação ao Império regente, é com o seu sucessor, Filipe III (1621-1640), que o corte ocorre de modo mais evidente.

É a partir da década de 20 do século XVII que podemos assinalar, de modo inequívoco, um fluxo de produtos cerâmicos que, produzidos em Lisboa, vão sendo encontrados

---

26 *"Aos 26 dias do mes de Março de 1601 visitou o Illus^o Sr. Arcebispo a igreja de Santos o velho e a freguesia. Frç^o da Cruz q faz louça de veneza m.or a cruz da esperança q dixe ser de trinta e sete annos test.^a jurada aos Santos Evangelhos em q pos sua mão dixe q Isabel Carvalha molher de baião (?) ai m.ra está a m.tos annos infamada de amancebada cõ Pe.^o Fernandes oleiro ai m.r e elle o ve entrar em casa della e sabe q tudo o q ganha gasta cõ ella e o marido a consente do q á escandalo e do costume nada e asinou Bastiam Roiz o escreveu".* (assinado pelo próprio, com boa letra). AHPL, Livro 104, Livro dos termos da Devassa da Visita à cidade de Lisboa (1601), fl. 56.

27 Até ao momento a data mais recuada que se conhecia para esta especialização surge no importante texto de Celso Mangucci, referindo-se a João Carvalho, em 1615. Vd. MANGUCCI, Celso – "Olarias de azulejo e louça de Santos-o-Velho (séculos XVI-XVIII). In *Al-Madan*. Almada: Centro de Arqueologia de Almada, II série, nº 5, pp. 155-168.

28 *"Aos 17 dias de Iunho de 1616 annos o S.nor Doctor Fr.co da Motta Pessoa nesta igreia de São Sebastião da Mouraria comigo escrivão tirámos os t.os seguintes Fr.co Nobre o escrevi #Simão Gomes do Beco dos Cativos oleiro de louça pintada t.a iurado aos Sanctos Evangelhos em q pos sua mão dereita e perguntado devaçam.te disse nada".* AHPL, Livro 130, Livro dos termos da Devassa da Visita a várias igrejas da cidade de Lisboa (1616), fl. 183v.

29 *"Aos 20 de Iunho de 1616 o S.nor Doctor Fr.co da Motta Pessoa nesta igreia de São Sebastião da Mouraria comigo escrivão tirámos os t.os seguintes Fr.co Nobre o escrevi. (#Leão d'Almeida) disse q Maria Ribeira castelhana publica esta infamada de amancebada co Fr.co d'Abreu pintor de louça e de hu anno a esta parte se agasalha de noite co ella e disem q he casado do termo desta cidade".* AHPL, Livro 130, Livro dos termos da Devassa da Visita a várias igrejas da cidade de Lisboa (1616), fl. 189.

por toda a Europa. Uma das vias principais foi a da Liga Hanseática, encontrando-se por isso, ainda hoje, um grande número de objectos em territórios servidos por esta linha comercial, apesar da forte concentração localizada no espaço do que é hoje a Alemanha[30]. A produção destinada a estes mercados possuía um matiz orientalizante, associada à porcelana da China, mas nela é mais evidente uma feição italianizante, reinterpretada pelos oleiros nacionais, patente no uso de uma paleta mais alargada, onde predominam os amarelos de ferro e antimónio e, ainda que muito raramente, o laranja de ferro. Este último é um óxido cuja utilização poderá indiciar um contacto próximo com artífices italianos, flamengos ou espanhóis, pois é um tom presente quase invariavelmente na *majólica* e na azulejaria produzida nestes países, empregando uma gramática de forte cunho maneirista[31]. A sua presença, rara na manufactura nacional, poderá dever-se a uma maior dificuldade na aquisição deste material, ou na sua manipulação, sendo provável que as peças que ostentam este tom sejam provenientes de uma única oficina.

Importa considerar, a propósito deste ponto, um aspecto que tem vindo a ser descurado. Quando se associa um tipo decorativo a uma época de produção, este tem vindo a ser considerado – ainda que nunca seja referido – tratar-se de uma moda ou tendência dominante. Prevalece, pois, a ideia de que todas as oficinas tenderiam a copiar o motivo, em detrimento dos modelos anteriores. O estudo mais cuidado da azulejaria permite-nos intuir um outro modelo que encontraria, necessariamente, eco na faiança de uso. Os motivos que surgem na cerâmica nacional deverão ser circunscritos, provavelmente, a oficinas específicas, que dificilmente conseguiremos hoje descriminar. Assim, se um modelo poderia ter repercussões em algumas das olarias existentes, o mais provável é ter existido alguma especialização decorativa, o que acabou por assegurar uma persistência de motivos cuja longevidade ainda tardamos a definir claramente. É, pois, admissível que determinada oficina garantisse segredos de manufactura, empregando, por exemplo, o laranja de ferro, quer nas suas peças, quer em alguma da produção de azulejo, o que se reflecte na escassa presença deste óxido nos objectos conhecidos para esta cronologia. O facto de a maioria de produtos se encontrar fora do território nacional parece assegurar estarmos em presença de um espaço com contactos privilegiados ao

---

30 Acerca da questão da exportação de faiança portuguesa, vd. PAIS, Alexandre Nobre – A policromia na faiança portuguesa de exportação do século XVII. *Revista de Artes Decorativas.* Porto: Universidade Católica Portuguesa, CITAR, nº1, 2007, pp. 33-64.

31 Têm vindo a ser desenvolvidos estudos acerca deste óxido por Susana Coentro, orientada por João Mimoso, tendo sido recentemente apresentado um poster num congresso internacional em Ravena: *Chemical and morphological characterization of the pictorial layer in 17th century portuguese azulejos*, resultado do trabalho desenvolvido entre o Departamento de Conservação e Restauro e o VICARTE: Vidro e Cerâmica para as Artes, ambos integrados na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa, o Laboratório de Engenharia Civil e o Museu Nacional do Azulejo.

Fig. 3 – Jarro em forma de *Monstro de Horácio* com decoração a azul, amarelo e laranja, Lisboa, 1620-1640, e desenho a partir do fólio 61v. da *Ars Poetica* de Horácio, fim do séc. XII, Biblioteca Medicea Laurenziana.

nível da exportação e, simultaneamente, de uma clientela com gosto mais exigente[32]. O nível cultural dessa clientela pode ser encontrado, a título de exemplo, na criação de uma das mais originais morfologias que se podem observar na manufactura cerâmica seiscentista europeia: as garrafas antropomórficas em forma de *"monstro de Horácio"*[33] (fig. 3). A referência obscura e o sentido algo enigmático destas peças no contexto actual, remetem, necessariamente, para encomendantes de erudição acima da média. No entanto, o sentido prático dos oleiros portugueses terá levado a substituir a cabeça feminina que o monstro horaciano deveria ostentar, e que só raras garrafas possuem, por um cão. Porque terá ocorrido esta alteração não sabemos, mas certo é que podemos assinalar a utilização destes moldes em composições que permitiram a manufactura de outras peças, nomeadamente a *"sereia"*, que integra a colecção da Fundação Carmona e

32 Idêntica situação deverá ter ocorrido com outros motivos decorativos ao longo do século XVII, nomeadamente o chamado *"desenho miúdo"*. O requinte desta produção, das mais cuidadas desta centúria e que deverá ter sido produzida entre 1660-1680 poderá, provavelmente, ser imputado a uma ou duas olarias, facto que poderá explicar a sua raridade entre os fragmentos encontrados nas escavações efectuadas em Lisboa.

33 Estas peças baseiam-se na introdução ao texto da *"Arte Poetica ou Epistola de Q. Horacio Flaco aos Pisões": Se hum pintor pretender ajuntar huma cabeça humana ao pescoço de hum cavallo, e compostos os membros de diversos animaes, revestillos com pennas de varias cores, de maneira que a parte superior de hum tal monstro represente huma formosa e gentil mulher e a inferior em hum hediondo e desforme peixe: pergunto-vos, ó amigos, conterieis o riso à vista de huma pintura desta especie?*. Vd. COSTA E SÁ, Joaquim José da – *Arte Poetica ou Epistola de Q. Horacio Flaco aos Pisões vestida e ornada no idioma vulgar com illustrações e notas para uso e instrução da mocidade portugueza*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1744, p. 1.

Costa[34] (fig. 4). Assim, parece-nos credível que todas estas peças sejam provenientes de um mesmo espaço de produção, pois a facilidade com que eram empregues os moldes em composições diversas parece sugerir o fácil acesso aos mesmos. A substituição da cabeça de mulher por um cão pode ter um propósito mais específico do que casual, assinalando uma intencionalidade que abre caminho a outras leituras (fig. 5).

Fig. 4 – Jarro em forma de *Sereia* com decoração a azul, amarelo, laranja e verde, Lisboa, 1620-1640, Fundação Carmona e Costa, inv. Cer 89.

No Victoria & Albert Museum, em Londres, pode ser admirado um extraordinário conjunto de têxteis, bordados pela Rainha Maria Stuart, da Escócia (1542-1587) durante a sua prisão[35]. Entre estes painéis, de riquíssima simbologia alegórica[36], encontra-se um, destinado a uma pequena almofada, onde surge um monstro marinho similar às garrafas com cabeça de cão[37]. Esta imagem, baseada nas gravuras publicadas na página 175 do volume 4 do *Icones Animalium Aquatilium,* de Conrad Gesner (1516 -1565), impresso em Zurique em 1560, representa Cetis ou Cetus[38]. A cabeça de cão remete para a voracidade do monstro e, apesar de pertencer ao género

34 FCC, inv. CER 89. Esta peça foi executada partindo de parte do um "*monstro de Horácio*", com a cauda do "*peixe*" do MNAA, e alguma modelação final.

35 A legenda refere "*Embroidered panels formerly at Oxburgh Hall, Norfolk. About 1570, the large central panel about 1585. Mary Queen of Scots (1542-1587) embroidered these panels with Elizabeth Talbot, Countess of Shrewsbury (Bess of Hardwick) and ladies of the household, during her imprisonment.* (...)"

36 O painel central possui a legenda "*Las pennas passan y queda la Esperanza*", rodeando uma esfera armilar e numerosos elementos, estando o conjunto ladeado pelos brasões de França, Inglaterra, Espanha e Escócia.

37 Infelizmente, o sentido alegórico que esta figura deveria possuir perdeu-se, pois a legenda que acompanha cada um dos motivos encontra-se totalmente desvanecida.

38 A legenda que ilustra a imagem, sob a designação *De Cetis* (do grego "*monstro marinho*") refere *Monstrum marinum ex tabula quadam excusa in Germania olim. Visum hoc aiunt esse Romanæ in Ripa maiore, tertio die Novembris, anni Salutis M.D.XXIII, magnitudine pueri quinquennis, e a omnino specie qualis hic exprimitur. German. Ein Meerwurder zu Kom gefaben / im jar M.D.XXIII.* A imagem foi reproduzida em numerosas obras ao longo do século XVII, mas aí surge referenciada como um tritão. A referência a Cetus remete para o monstro que, na lenda de Perseu, surgiu das águas para devorar Andrómeda. Terá sido transformado na constelação visível no Inverno, no hemisfério norte, que tem o seu nome.

Fig. 5 – Garrafas em forma de *Cetus,* "o monstro marinho"", Lisboa, 1620-1640, *Dinastia, catálogo de antiguidades, colecção Arthur de Sandão,* 1968, p.13.

masculino, na gravura possui características femininas, nomeadamente um peito generoso. O que parece ser mais do que uma coincidência é o facto de, no texto de Conrad Gesner, ser mencionado que a imagem representada correspondia a um monstro avistado na Alemanha, em 1522. Assim, a alteração da morfologia destas garrafas poderá estar relacionada com um pedido expresso da clientela alemã, receptora destes objectos, tal como parecem ter sido destinadas a este mercado outras formas específicas e que não possuem paralelo nos objectos referenciados para o mercado português[39]. Aliás, outra das características que se podem observar nos objectos destinados a este espaço geográfico, mas que conheceram uma expansão pela regiões das actuais Polónia, Suécia, Dinamarca, Inglaterra e Irlanda, é o facto de serem, em grande número, datadas e com uma paleta mais alargada que o azul cobalto, característico da produção para o mercado interno. A presença destes cronogramas será essencial para, futuramente, podermos estabelecer

39 Exemplo disso são uma série de potes destinados a aquecer bebidas alcoólicas com plantas aromatizadas. Estas peças apresentam tampas com pegas elevadas e corpo de bojo ovóide, assente em base circular e par de asas em orelha coladas ao corpo da peça, ou uma pega elevada. Têm no seu interior um corpo ovalado, fixo a uma das paredes internas da peça, que, por apresentar diversos orifícios, funcionava como passador. Nelas preparava-se uma bebida alcoólica à base de cerveja, vinho ou aguardente e bolo de mel, a que eram adicionados limão, passas e frutos cristalizados a partir do século XVII (após a introdução de alguns hábitos alimentares portugueses no espaço geográfico servido pela Liga Hanseática), e ervas aromáticas que se deixavam de infusão nesse passador.

uma definição temporal mais assertiva dos temas decorativos empregues, permitindo afinar as datações que hoje associamos aos objectos nas colecções nacionais (Gráfico 1)[40].

Contemporâneo destas peças deverá ser o revestimento da capela de São Jerónimo no Paço dos Henriques, nas Alcáçovas, onde, na execução do espantoso embrexado que aí se pode observar, foram empregues dezenas de pequenos pratos, também referenciados como covilhetes, em que motivos italianizantes e orientais convivem numa policromia de azuis de cobalto e amarelos de antimónio e de ferro, sobre fundo branco. Este invulgar e riquíssimo revestimento integra o edifício, erigido em 1622, surgindo na mesma cronologia em que o azulejo ganha cada vez maior autonomia e os seus padrões começam, progressivamente, a complexificar-se.

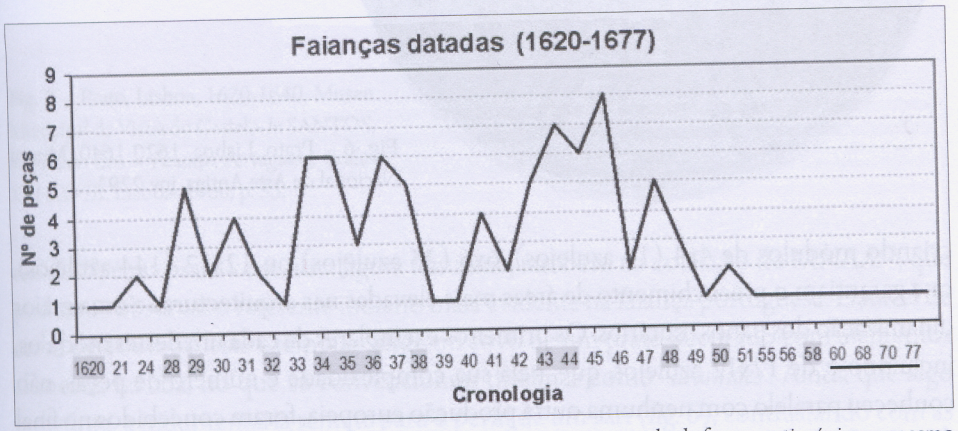

Gráfico 1 – As datas marcadas referenciam peças com policromias a amarelo de ferro e antimónio, ou mesmo verde (conseguido pela sobreposição dos azuis e amarelos) e laranja de ferro. As datas sublinhadas correspondem aos objectos com contorno a roxo de manganês.

A padronagem cerâmica de revestimento empregue durante o século XVI podia ser constituída por módulos de padrão (em que o motivo circunscrito num único azulejo era repetido até ao infinito) ou por motivos de 2x2 azulejos (eram necessários 4 elementos para criar um módulo que se repetia ao infinito). À medida que os oleiros portugueses se distanciam dos seus congéneres flamengos e espanhóis, foram

40 O quadro que aqui se apresenta não constitui, ainda, um levantamento exaustivo de todas as peças datadas que se conhecem. Na sua maioria estão referenciados objectos de museus estrangeiros e dos principais museus nacionais e cerca de meia dúzia de peças de colecções particulares. Ao todo são 100 peças, a que, futuramente, irão acrescer os objectos referenciados em leilões e colecções mais pequenas. O objectivo do quadro é demonstrar a densidade de peças datadas, consoante os períodos históricos e a cronologia das paletas empregues. Importa dizer, no entanto, que, no que diz respeito aos objectos fora de Portugal, nem sempre foi possível saber a cor empregue na decoração, pelo que poderão haver mais peças com policromia rica do que as aqui assinaladas.

Fig. 6 – Prato, Lisboa, 1620-1640, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 2293.

criando módulos de 4x4 (16 azulejos), 6x6 (36 azulejos) ou 12x12 (144 azulejos), que garantiam o preenchimento de áreas mais elevadas nas arquitecturas e uma maior dinamização dos panos murários. Os primeiros exemplares de cada um destes módulos, incluíndo o de 12x12 azulejos, que, pela sua complexidade e número de peças, não conheceu paralelo com nenhuma outra produção europeia, foram concebidos no final do reinado de Filipe II e durante os anos de regência de Filipe III. Na sua maioria, os referentes que se observam nestes padrões seguem modelos provenientes de outras artes aplicadas, nomeadamente os têxteis e os couros, a ourivesaria e as ferragens, os motivos entalhados no mobiliário. O que é interessante nesta migração de elementos decorativos é o facto de podermos observar motivos que ultrapassam a geografia decorativa europeia e chinesa, surgindo pontualmente temas do mundo islâmico ou mesmo do universo indiano. Exemplo de imagens desta última cultura é a presença de elefantes ajaezados à maneira da Índia e que podem ser observados, entre outros, no pequeno prato do MNAA, do tipo *"desenho miúdo"* (associado às manufacturas entre 1660-1680)[41]. Nesta peça, na aba, um par destes paquidermes surge intercalado com grifos e pêssegos inspirados na porcelana da China, tendo no covo uma representação de um monge budista. Ainda que seja possível assinalar outros motivos indianos, nomeadamente a composição do tipo *"mandala"* das peças designadas como *"desenho*

41 MNAA, inv. 2397. Também na colecção do Museu Nacional de Soares dos Reis podemos observar, num prato do tipo *"aranhões"*, um elefante indiano, este já representado de forma destacada no covo da peça.

Fig. 7 – Prato, Lisboa, 1620-1640, Museu Municipal de Viana do Castelo. *In* SANTOS, Reynaldo dos – *Faiança Portuguesa, séculos XVI e XVIII*. Lisboa: 1960, p. 33.

miúdo"[42], é no prato com uma figura feminina, também na colecção do MNAA[43], que podemos observar o referente indiano mais evidente na faiança portuguesa. Datável de cerca de 1620-30, este exemplar surge no covo de um prato decorado com elementos chineses, na aba, no que se convencionou designar como "*aranhões*". Ainda que algo indistinta, a indumentária remete para o perfil de um sari (fig. 6), contrastando com as imagens femininas que podem ser observadas noutras peças, onde os trajos presentes, quer ainda quinhentistas[44] (fig. 7), quer já das primeiras décadas do século XVII (fig. 8), evidenciam o uso das saias tufadas e das golas subidas[45].

Três padrões de azulejos podem ser associados, ainda que por via de reinterpretações, a têxteis classificados com origem na Turquia e datados do século XVII: um deles tem motivos florais[46], outro está associado ao tema que classificamos como "*maçaroca*"[47]

---

42 Este tema, que nos propomos desenvolver na tese de doutoramento que estamos a elaborar, pode ser observado nos pratos decorados com o tema "*desenho miúdo*", que compelem o observador a movimentá-los, de modo a acompanhar a narrativa que neles está representada nas abas.

43 MNAA, inv. 2293.

44 Como podemos observar na senhora representada no prato do Museu Municipal de Viana do Castelo, inv. 905.

45 Por exemplo, como a senhora representada no prato MNSR, CMP, inv. 582.

46 Surge como uma variante do P- 382 referenciado por SIMÕES, João Miguel dos Santos – *A azulejaria em Portugal no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, Tomo I, p. 59.

47 Referenciado como P-101 a P-115 por SIMÕES, pp. 42 e 43.

Fig. 8 – Prato, Lisboa, 1620-1640, *in Museu Nacional de Soares dos Reis, catálogo-guia*, 2ª edição, Porto: 1948, p. 138.

e o terceiro é uma composição dinâmica, invulgar e de grande efeito, talvez, de entre estes exemplos, o de referente mais óbvio (fig. 9)[48].

Nesta perspectiva importa mencionar um aspecto que, ainda que localizado, não deixa de ser curioso na óptica das produções cerâmicas ibéricas. Na primeira metade do século XVII, a abadia cisterciense de Santa Maria la Real de Oseira, na Galiza, próximo de Ourense, terá encomendado às olarias de Lisboa uma série de peças decoradas com a heráldica da casa e pintadas a azul de cobalto sobre branco. Estes objectos, na sua maioria mangas ou canudos de farmácia, ainda que estejam assinalados um pote e uma ânfora[49], possuem decorações variadas, assinaladas com a designação *"Serie persa"*[50]. É importante a referência a esta encomenda[51], pois ela permite-nos considerar o papel que

48 Referenciado como P-254 e P-255 por SIMÕES, p. 63.

49 Designação como surge referenciada por José de Vicente González numa imagem publicada aquando do Jubileo de 2004. Duas peças com idêntico formato podem ser encontradas numa colecção particular (esta com as armas franciscanas, proveniente da colecção Arthur de Sandão – tendo este adquirido da colecção S. Romão de Braga - foi leiloada em 1968) e outra na colecção da Fundação Carmona e Costa (FCC), ambas com decoração a azul de cobalto, amarelo de ferro e de antimónio, que no caso da peça da FCC tem ainda os motivos contornados a roxo de manganês.

50 A designação *"Série persa"* não se encontra na bibliografia nacional, mas iremos assinalar a presença de referentes com origem islâmica no decorrer da tese que estamos a desenvolver. Apesar de concordarmos com a presença de referentes islâmicos em alguns dos elementos presentes nestas peças, importa assinalar que aí se encontram, também, referentes chineses.

51 Esta encomenda assume um estatuto especial tendo em conta a importância do Mosteiro, que já foi designado como o Escorial galego. Com Filipe II (I de Portugal), a casa foi objecto de protecção régia, conhecendo um novo período de esplendor.

Fig. 9 – Painel de azulejos de padrão 2x2, Lisboa, 1620-1650, Museu Nacional do Azulejo, inv. 325.

as olarias nacionais tinham à época, ultrapassando – ainda que esteja, até ao momento, assinalado somente este exemplo – as suas congéneres espanholas, nomeadamente centros produtores como Sevilha ou a afamada Talavera de La Reina. É provável que se venham a conhecer outras encomendas e peças destinadas a locais diversificados em território espanhol, pois é cada vez mais evidente o impacto que a manufactura de cerâmica em Lisboa teve na primeira metade do século XVII, o que é testemunhado pela sua disseminação europeia e mesmo além-mar, nos territórios da América do Norte.

Uma das mais importantes descobertas nos Estados Unidos é o chamado "*Loyd plate*", um prato armoriado a azul cobalto com um leão rompante, de provável manufactura lisboeta. A peça, encontrada em Anne Arundel County, integra o espólio de Providence, um dos primeiros acampamentos europeus na região, percursor da cidade de Annapolis, fundado em 1649 e abandonado no ano seguinte, na sequência de um incêndio. O dirigente da comunidade, Edward Lloyd, possuía um brasão similar ao do prato, mas este estará também relacionado com Francisco Correia da Silva, General da Armada que mantinha contactos com esta comunidade. Independentemente do modo como o prato português encontrou o seu caminho para este espaço, importa realçar a expansão destes objectos que, como dizia a legenda no Arco dos Oleiros, aquando da entrada de Filipe II, *Também as nossas vão a varias Regiões.* Hoje, o designado "*Lloyd plate*" é "*unquestionably one of the most important examples of seventeenth-century tin-glazed earthenware yet found in America*"[52].

52 FRANZ, Lauren; COX, Jane – The Lloyd plate. *In The lost towns project.* Maryland Archeology Month, April 2007, p. 2.

Urge compreender o papel que tanto a cerâmica portuguesa, como o azulejo ou os objectos de uso, desempenharam no período da regência espanhola, pois são cada vez mais evidentes os sinais da importância de que se revestiram no contexto da sua criação. O seu florescimento e a sua surpreendente disseminação por todo o mundo conhecido, demonstram uma vitalidade que parece conter em si sentidos e intenções que devem ser explorados, pois mais do que uma produção anódina, a faiança de Lisboa contém reflexos de outras artes, de outros mundos e de uma cultura identitária e resistente, que, só agora, quatro séculos passados, começamos a percepcionar.

Sumário

Nota Prévia 7
Joaquim Azevedo

Introdução 9
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Ditames do Gosto Setecentista: O Negociante de Grosso Trato, Nicolau Maria Raposo do Amaral, de Ponta Delgada, e as Artes Decorativas 15
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa

Álbuns Ingleses de Ferragens para Mobiliário do Acervo da Biblioteca Pública Municipal do Porto ... 45
Adelina Valente

En los vasos de Lisboa, Que hoy llevan por todo el orbe. Resistência e Identidade.
A Produção Cerâmica de Lisboa no Século XVII sob o Domínio Filipino 67
Alexandre Nobre Pais

O Quarto de Dormir e as Artes Decorativas em Lisboa: 1750-1830 87
Carlos de Almeida Franco

Os Azulejos de Jorge Rey Colaço no Hospital António Lopes, na Póvoa de Lanhoso 107
Cláudia Emanuel Franco dos Santos

A Joalharia em Portugal nos Anos 60 do Século XX 127
Cristina Filipe

As Rainhas D. Maria Pia e D. Amélia e o Traje Feminino em Lisboa: 1860-1910 147
Ivete Ferreira

A Palavra e o Gesto: Os Púlpitos da Igreja do Espírito Santo de Arcos de Valdevez 171
Maria Lúcia Afonso

A Arte dos Estuques nas Casas Burguesas do Porto Romântico 185
Maria de São José Pinto Leite