

# OS MESTRES DO AZULEJO NO TEMPO DOS FILIPES (1580-1640): A ENCOMENDA AZULEJAR

**Céline Ventura Teixeira**

Chargée d'étude et de recherche  
Institut National d'Histoire de l'Art (Paris)

## **Introdução**

Na Antiguidade, a união de duas famílias materializava-se através de um presente, uma peça de cerâmica chamada *symbolon* representativa de amizade e de abertura. O presente oferecido por Filipe II ao jovem Dom Sebastião antes da sua expedição marroquina de Alcácer Quibir, ilustra novamente o valor simbólico que possui a cerâmica. Em 1576, num encontro no mosteiro de Guadalupe, prometeu-lhe em casamento a infanta Doña Isabel Clara Eugénia, por esta ocasião o soberano espanhol solicitou as oficinas de Talavera de la Reina para criar e produzir louça esmaltada ostentando o brasão de Portugal pintado de azul e branco. Desde logo, duas possibilidades ofereciam-se a Filipe II, ilustradas pelas seguintes palavras:

*Si vuelve tendré un yerno, si no vuelve tendré un reino*<sup>1</sup>.

Este presente é emblemático e simbólico da política matrimonial desenvolvida entre Portugal e Espanha<sup>2</sup> ao longo dos séculos. A união dois reinos sob um mesmo ceptro representa um momento da história portuguesa cuja transição política, económica e cultural resulta numa certa medida determinante na compreensão das evoluções estéticas do azulejo e dos funcionamentos das oficinas. Nesse contexto condicionado pelo rigor religioso e político, em que os interesses da Casa da Áustria estão ligados aos da Igreja, é de facto

---

<sup>1</sup> Cf. Joaquim Veríssimo SERRÃO, *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*, p. 247.

<sup>2</sup> A designação de «Espanha» resulta problemática na definição identitária deste conglomerado de reinos.

que os sistemas de intercâmbios diplomáticos, comerciais e culturais podem ser reconsiderados à luz dessa nova situação dinástica. Injustamente julgado como um período obscuro da história portuguesa, o tempo dos Filipes viu nascer obras azulejares de um valor artístico e socio-histórico notável. Em 1581, pela ab-rogação das antigas leis regulando a alfândega nacional, uma livre circulação dos homens e das mercadorias é decretada:

& importa muito tirarem-se estas defesas, pelo beneficio que disso receberão vossos povos, & a necessidade que ha para se fazerem vossas armadas<sup>3</sup>

Tal facto acrescentou provavelmente a circulação de artífices portugueses em terra castelhana e a chegada de encomendas castelhanas em terra lusitana, sendo assim revelador de um intercâmbio regional sinónimo de difusão de novas estéticas. Qual hierarquia podia ser aplicada às criações azulejares sob o reinado dos Filipes ? Ou seja, em que medida o contexto possui a ascendência suficiente para que às criações possam ser consideradas como reflexo de um momento de crise? Migrações, colaborações e encargos revelam-se fenómenos que se encontram na raiz do crescimento de uma arte tão sincrética como a do azulejo.



Fig. 1 – Primeira metade do século XVII, Oficina de Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, Inv. n.º 611

O sistema da encomenda azulejar é revelador do percurso criativo na produção de azulejos, dos procedimentos na tomada de decisões e das modalidades de recepção. Apesar da reduzida documentação arquivística portuguesa identificando os clientes e as oficinas, alguns arquivos castelhanos permitem revelar uma actividade durante este período que demonstra certo ímpeto na criação de azulejos. Assim, em que medida o valor artesanal do azulejo como produto serial consegue adquirir pouco a pouco uma dimensão artística sendo

<sup>3</sup> IDEM, *ibidem*, p. 88.

um objecto apreciado pela Igreja e pela classe áulica? Os fenómenos de recepção, a função social da encomenda, o papel da nobreza na difusão das modas e dos gostos, assim como as transferências estéticas são uns aspectos que fazem parte dos mecanismos da encomenda tanto em Castela<sup>4</sup> como em Portugal. Outra dimensão revela-se também através da análise da produção azulejar, quer dizer o valor deste desejo de ornamentação muitas vezes diluído e fundido em considerações unicamente estéticas. A encomenda possui várias dimensões problemáticas que implicam tomar em conta o valor, o propósito de decorar uma Igreja ou de ornar um palácio guardando em consideração o contexto político e económico do momento. De facto em que medida pode-se considerar que este tipo de ornamentação possui certa dimensão política, religiosa, espiritual, filosófica ou simplesmente intelectual. A estilização de um signo representado em painéis e tapetes azulejares seria o reflexo da realidade de um poder, de uma dignidade, de uma função ou de uma valorização social.

### **Da encomenda azulejar à circulação de homens e de modelos iconográficos fonte de inspiração estética**

#### **A organização e a produção artesanal**

Quando uma obra de arte era planeada, o encomendador ou erudito podia propor o tema para a ornamentação do palácio. Elaborava o programa, escrevia os textos, escolhia a iconografia e às vezes, até a composição de cada desenho, enquanto o artista desempenhava o papel de intérprete. A *invenzione* baseava-se na capacidade inspiradora e metodológica do artista em realizar esboços, estudos, pesquisas sobre pormenores e variações do mesmo sujeito. Se uma rede de artistas e de encomendantes se criou no âmbito da pintura ou da escultura, qual era a situação relativamente à encomenda de azulejos? Pois, estes procedimentos são conhecidos no mundo da criação pictural mas na produção azulejar, entre o final do século XVI e início XVII, tem de ser tomado em conta que a realização de painéis era principalmente artesanal. O que supõe uma regulamentação na criação de obras azulejares tal como para loiça. Portanto, a ausência de designação clara com respeito à organização dos artífices dedicado a azulejaria não deixa outra solução que supor que era idêntica à dos oleiros. Pois a matéria prima que lavravam era a mesma e bem se pode deduzir que um oleiro, capaz de realizar loiça esmaltada, podia também realizar azulejos. Mas não se pode esquecer o rigor que o mundo da artesanía implicava. Eram aplicadas sanções aos artífices oleiros que apresentassem um produto de qualidade inferior ou realizassem um trabalho deficiente como estipulava o *Livro de regimento dos oficiais mecânicos de Lisboa* de 1592:

---

<sup>4</sup> O estudo focaliza-se principalmente no reino de Castela pelo valor simbólico da fronteira compartilhada entre os dois reinos.

E o que se quiser examinar delouça branca a de tallaveira saberaa fazer hua de boticairo que leve meo alquere dequal quer cousa que lhe botarem Item faraa outra almofia grande de peeltem faraa hu prato grande que se chama galljnheiro

Item hua botica cõ fuas arredomas e botões e panellas que levem ate arrobaltem saberaa enfornar, vidrar e cozer<sup>5</sup>

[...]

E os juizes dos oleiros teraõ cargo de trinta em trinta dias visitar as tendas dos officiaes é fazer corrida cõ os escriptaõ é afsi todas as mais vezes que lhes parecer. é visitaraõ outrofi cõ cada hum dos juizes da louça vidrada e branca e dos telheiros os officiaes dos ditos officios. é as obras que acharem que não são feitas como devem tomaraõ e levaraõ aos almotacees para se fazer nifso q for Justica e se dar o castigo ao official coforme a aculpa<sup>6</sup>.

Uma grande parte dos artesãos trabalhava directamente para os monarcas, os nobres e os sacerdotes, os únicos com posses para adquirir objectos. Nessa transição do século XVI par o século XVII não se encontra em Lisboa nem em Talavera de la Reina grandes mestres na pintura azulejar, mas oficiais e artesãos que possuem uma formação rudimentar facto que não impede a criação de conjuntos revelando certo valor estético pela variedade de modelos, tapetes e painéis repertoriados pelo Santos Simões. *Nossa Senhora da Vida* atribuído a Marçal de Matos ou às obras de Flores em Castela marcaram ciclos de produções de alto requinte na criação de painéis figurativos. A teoria segundo a qual as oficinas lisboetas ficaram desprovidas dos seus artistas no momento da unificação das duas coroas pode ser reconsiderada à luz deste facto já que em Castela as oficinas talaveranas conheciam a mesma situação:

Ante la escasez de maestros pintores cerámicos de la categoría de Flores, serían en ocasiones los arquitectos en la década de los años setenta [...] quienes suministrarían los diseños a los ceramistas. Más favorable a esta concepción narrativa, probablemente por imperativos doctrinales y talvez por conservadurismo artístico, fue el clero diocesano y de ahí que los mejores conjuntos figurativos estén ubicados en edificios religiosos<sup>7</sup>.

Mas não se deve esquecer portanto que a categoria artesanal da cerâmica conhece um processo de profissionalização graças ao tratado de Picolpasso que deu as suas letras de nobreza à criação cerâmica artesanal considerando a maneira em que os objectos eram criados, a motivação e o sentido da criação através de receitas e de modelos difusos. As palavras de Martín González ilustram claramente esta ideia:

<sup>5</sup> Arquivo histórico de Lisboa, *Livro dos regimẽtos dos officiais mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade Lixboa 1592*, Cap. XLIII. Do regimento dos oleiros, fol. 165 v.

<sup>6</sup> IDEM, *ibidem*, fol. 167 v.

<sup>7</sup> *Lozas y Azulejos. De la colección Carranza*, Coord. Alonso Pleguezuelo, Castilla-La-Mancha, Junta de Castilla-La-Mancha, Vol. I, 2002, p. 235.

La artesanía es un producto serial, pero poco a poco el arte se apodera del objeto, lo convierte en destinatario de la creatividad, se eleva la categoría, sube el precio y se exige la formalización de un contrato, con intervención del escribano. La ascensión del poder adquisitivo favorece la individualización del arte<sup>8</sup>.

Na passagem do século XVI para o século XVII, a produção azulejar aparece pelo menos complexa na sua definição e organização intrínseca. Assimilados aos oleiros, os artífices da azulejaria resultam pouco visíveis nos documentos arquivísticos. No *Livro de regimento dos ofícios mecânicos de Lisboa de 1592* e mais precisamente o dos oleiros, não aparece como se pode observar previamente a denominação concreta do artífice dedicado a arte da azulejaria. A consideração da formação do oficial, do artesão esclarece a difusão repetitiva de certos modelos estéticos. O processo de criação baseava-se na reprodução de motivos pertencendo às gravuras que circulavam entre oficinas. Segundo a análise de Marília João Pinheiro Martins de Castro muitos dos oficiais identificados não teriam aprendido muito mais que ensinamentos sobre os materiais e conhecimento das ferramentas, e não teriam tido um incentivo suficiente para desenvolver dotes de “criador”<sup>9</sup>. De certa forma, o oficial só tinha atingido o grau de “copista”. A reflexão de João Miguel dos Santos Simões aponta um facto que permite demonstrar todo o valor e a ligação que existe entre a criação do azulejo desde um ponto de vista estético e material quer dizer que « a pintura de azulejos para padrões obedecia a um sistema artesanal, bem próximo daquilo a que hoje chamaríamos uma “fabricação em série”<sup>10</sup> ». Os bens produzidos reflectem em consequência a relação do artesão com o meio onde vive e sua cultura. A « moda » artística e estética vigente ditou e justificou muitas das cópias encomendadas e assumidamente realizadas. No âmbito da azulejaria a prática da cópia é propriamente reveladora através deste pormenor de cercadura representando um grotesco (1) e cuja origem pode-se encontrar nas gravuras (2) de alta difusão pela Europa, como as de Nicollo Rosex da Modena ou de Cornelis Floris (irmão aliás do famoso ceramista Ian Floris conhecido em Espanha por Juan Flores). Monica Mola Cerro demonstra este fenómeno na análise iconográfica dos azulejos criados em Castela sendo representativos de um verdadeiro diálogo entre as artes:

El otro vehículo de divulgación de los temas decorativos e historiadados fueron las estampas, que permitían a los azulejeros plasmar en sus obras escenas de pintores y grabadores italianos, holandeses y alemanes, por tanto a los artistas “de lienzo y óleo”<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> Juan José Martín GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Edición Cátedra, 1984, p. 35.

<sup>9</sup> Marília João Pinheiro Martins de CASTRO, *Os artistas, as oficinas e os métodos de trabalho dos imaginários do Porto « Filipino »*, Dissertação de Doutoramento, Dir. Pedro Dias, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2000, p. 20.

<sup>10</sup> João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Tomo I, 1971, p. 22.

<sup>11</sup> Mónica Malo CERRO, *Azulejaria en Castilla y León. De la Edad Media al*

### Famílias de modelos

Constituíram-se verdadeiras famílias de modelos azulejares entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII. João Miguel dos Santos Simões estabeleceu uma tipologia precisa da aparição das composições enxaquetadas, de caixilho, de tapetes de estilo italo-flamengo, do motivo da ponta de diamante ou da proliferação de grotescos ou « brutescos » ostentando estéticas representativas das várias influências circulando por diferentes meios. As gravuras foram meios de expressividade relevante nas fontes de inspiração para novos modelos<sup>12</sup>. De facto, as estampas e as ilustrações presentes nos livros e difundidas graças à imprensa, contribuíram para a renovação temática das criações azulejares.



Fig. 2 – Nicollo Rosex da Modena, VICTORIA AUGUSTA, (Pormenor de mascaron) Século XVI, Itália, Museu de Viena

São essas publicações – agora acessíveis a todos os artífices – que constituem os compêndios gramaticais dos decoradores, dando origem a um verdadeiro “estilo ornamental”<sup>13</sup>.

A aparição destes novos modelos foi propícia em determinar a escolha dos encomendadores na realização de obras para palácios ou igrejas. As realizações da ermitagem de Nuestra Señora del Prado em Talavera, a descida da cruz ou as tentações de Cristo, foram realizadas a partir de obras de Zuccaro e

---

*Modernismo*, Tesis de doctorado, Guadalupe Ramos de Castro (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2001, p. 79.

<sup>12</sup> Vítor SERRÃO, *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 78.

<sup>13</sup> João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *ibidem*, p. 189.

Gerolamo Muziano. Estes também se tinham inspirado nas gravuras de Cornelis Cort. Igualmente em Portugal, certos modelos ornamentais revelam a sua origem em gravuras fazendo parte de repertórios elaborados por artistas flamengos. Certos motivos, como o arabesco floral, dotados de uma estilística abstracta, – desenvolveram-se de maneira importante. A herança mudéjar pode ser a tela de fundo da nova utilização deste motivo, mas não só. A publicação em 1530 do *Libro mouresco* de Francisco di Pellegrino ou *Mourescos* de Androuet du Cerceau conferiram um novo valor ao uso deste motivo. As gravuras de Nicollo Rosex da Modena foram também fonte de inspiração não desdenhável. Os grotescos conheceram também uma utilização profusa sendo até mais caros na realização já que possuíam um valor figurativo, conferindo ao sítio certa riqueza decorativa. O ano 1630 será o apogeu deste género de motivo. A escadaria de São Bento da Saúde (3) é representativa dos modelos elencados:

A enorme variedade de expressão e de efeitos da azulejaria portuguesa foi ainda consequência da diversidade de temas representados, com múltiplas fontes de inspiração como as [...] gravuras que circulavam pela Europa [...] <sup>14</sup>.

A essência da criação azulejar transparece no paradoxo da forma repetitiva e, ao mesmo tempo, no desejo de renovação e diversificação de modelos. O fundamento do processo dinâmico deste fenómeno de repetição encontra-se desde logo, no paradigma decorativo segundo a teoria de Gilles Deleuze, na sua obra *Diferença e repetição*. Uma figura resulta reproduzida sob um conceito absolutamente idêntico, mas em realidade o artista não justapõe exemplares de uma mesma figura, associa um elemento de um exemplar com outro elemento do exemplar seguinte. Assim, através desta dissimetria, deste desequilíbrio introduzido só será o efeito final e total que conseguirá estabelecer de novo certa harmonia <sup>15</sup>.

Junto a estas novas fontes de inspiração, a marca portuguesa expressou-se paralelamente, conferindo certa expressão pessoal e característica na disposição dos azulejos sinónimo de monumentalidade.

Ainda que a ideia de « tapete cerâmico » esteja na origem da própria azulejaria decorativa, o certo é que em Portugal ela toma no século XVII uma expressão diferenciada. Os azulejadores portugueses souberam conferir monumentalidade a essas composições, atrevendo-se a alargá-las na cobertura de vastas superfícies, como se fossem parte da arquitectura que valorizavam <sup>16</sup>.

As gravuras circulando de oficinas em oficinas podem ser consideradas como verdadeiros arquivos ou vestígios do acto de criação na elaboração de conjuntos azulejares. Francastel considerava os objectos como vector de visibilidade de uma prática social e sinal de uma estrutura social. Pois, a apreciação material do azulejo revela práticas artesanais e sociais determinadas pelas circulações e transferências de estéticas e de homens que modelaram este objecto.

---

<sup>14</sup> José MECO, « A diversidade da azulejaria portuguesa », *Cais*, p.46.

<sup>15</sup> Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, Puf, Épipiméthée, (1968) 2003, p. 31.

<sup>16</sup> João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *ibidem*, p. 19.

### A viagem de modelos

A presença de um modelo fora do seu lugar de origem encontra uma parte da sua explicação na vinda de artesãos cuja migração responde a um pedido específico por parte de um cliente. O modelo enxaquetado, principalmente realizado por artesãos em Portugal, tornou-se uma produção especificamente portuguesa. Através de certas realizações o dito estilo conheceu algum sucesso em certa localidade castelhana. O caso de Juan Português é revelador desta situação. Este artesão iniciou a sua actividade durante o período filipino estabelecendo a sua oficina em Grajal de Campos e realizando obras para a igreja paroquial de Grijota entre 1590 e 1592:

En la villa de Grijota, a veinte y nueve del mes de henero de mill y quinientos y noventa y dos años[...]. Item da de gasto dos reales que dio al secretario del provisor para buscar la tasación de açulejos. Item da de gasto que dio e pagó a Juan Português, maestro de açulejos y albañilería de trabajo de acavar de hacer el chapitel y açulejos y canalones. Se dio para el dicho chapitel diez y siete mill y cuatrocientos y quarenta y dos reales según constó por carta de pago<sup>17</sup>.

Os arquivos da diocese de Palencia certificam a sua actividade através da evocação de um pináculo ostentando o paradigma estilístico enxaquetado, mas que a Igreja de Grijota já não possui infelizmente. A sua marca estética pode ser observada em certos conjuntos da região através de painéis cuja alternância cromática segue mais uma vez a estética do estilo enxaquetado. A igreja de Castroverde de Campos na região de Zamora, ou aquela de Santa María del Mercado à Mayorga de Campos na provincia de Valladolid, são edificios que conservam as suas produções.

Os temas divulgados por meio das gravuras constituíram um repertório de motivos vegetalistas, geométricos e grotescos comuns entre as diferentes oficinas seja em Lisboa ou em Talavera de la Reina. A união com a Espanha pode ser a origem de uma maior circulação de homens e de modelos favorecendo ainda mais este fenómeno de recepção por efeito de contacto. Pois, o propósito não é o de saber quem teve mais influência na determinação de modelos e de modas, mas sim de ver como as formas estéticas se insinuaram nos repertórios dos artesãos das oficinas lisboetas e talaveranas sendo um dos fundamentos do processo de encomenda.

---

<sup>17</sup> Archivo Diocesano de Palencia, Iglesia de Santa Cruz, Libro de Fábrica, 1590-1670, Sig. 39. Fols. 15 y 16, in *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Mónica Malo CERRO, p. 369.

### **A Igreja, primeiro encomendante de azulejos: reflexo de uma política religiosa, a lei do *decorum***

Alberti definia os motivos decorativos e ornamentais como sendo, em geral, sem sentido iconográfico e cuja técnica de criação incitava a repetição podendo ser copiada *ad finitum*. Portanto, o acto de decorar uma igreja não resulta completamente desprovido de sentido. *Decorare* faz referência ao acto de embelezar um sítio mas não só, a derivação *decus decoris* e *decorum* implica a noção do que é conveniente e de uma dignidade, do *decet* – por excelência – *ad honorem et decorem domus Dei*<sup>18</sup>.

### **O azulejo: reflexo de uma linguagem unívoca religiosa**

Até ao final do século XVIII, a pintura e a escultura tanto em Castela como em Portugal serviam de maneira directa ou indirecta a Igreja. Fruto do seu mecenato, representando o seu universo imaginário ou seus valores intrínsecos, estas categorias artísticas representavam uma parte essencial da economia espiritual das instituições religiosas. Com o Concílio de Trento, a arte passou à sujeição das directivas sobre as imagens e demais representações. As recomendações eram claras: decoro e recolhimento. O Clero foi instruído no sentido de doutrinar os fiéis<sup>19</sup> no que tratava da intercessão dos santos, da sua invocação, do culto das relíquias e do uso devido das imagens – a imaginária e a pintura tinham o propósito de servir e facilitar a doutrinação dos iletrados; tudo sob o controle da Santa Inquisição. As encomendas ornamentais deviam possuir um valor pedagógico, doutrinal e desempenhar o papel de linguagem unívoco e percebido pelos fiéis.

Os azulejos podem não ser envolvidos nessa política de doutrina das mentes pela sua linguagem abstracta e vegetalista. Os conjuntos florais e tapetes de azulejos parecem não possuir qualquer valor religioso, mas sim um valor estético adaptado em função do sítio. Uma questão subsiste: a encomenda azulejar resultaria de um desejo de decorar ou de instruir? O acto de decorar sugere, pela sua etimologia, um raciocínio, uma reflexão na escolha de motivos que possuíam um valor utilitário e, no caso da igreja, pedagógico. De facto, através do prazer de olhar experimentado pela beleza ornamental, a igreja consegue insinuar os seus dogmas pelo valor simbólico de certos motivos religiosos utilizados. Geralmente, a representação da Virgem e de santos implica um protagonismo central, estes estão valorizados pelas temáticas florais adornando a representação da figura sendo os protagonistas principais

---

<sup>18</sup> Jean-Claude BONNE in « L'Ornement », *Perspective*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, n°7, 2010-2011, p. 38.

<sup>19</sup> Felipe PEREDA, « Cultures de la représentation dans l'Espagne de la Réforme Catholique », *Perspective*, Institut national d'histoire de l'art, n°2, 2009, p. 287-300.

do culto. Mas estes motivos atingem certa autonomia artística, o enquadramento suscita, segundo as palavras de Daniel Arasse, uma « mutação paradoxal do “principal” ao “secundário” e transforma o decorativo em ornamental »<sup>20</sup>. Existem pois exceções em que os pormenores e atributos tornam-se protagonistas principais. Na Igreja de Marvila, construída entre 1617 e 1639, este fenómeno é óbvio e revelador. Os símbolos marianos das litanias possuem um papel de primeira ordem, sendo as únicas representações de tipo figurativo, pois o resto da decoração interior da igreja é realizada a partir de conjuntos azulejares enxaquetados<sup>21</sup>. A decoração dos arcos da nave central ritmando o caminho do fiel deixa aparecer as litanias (4); no lado direito encontram-se o sol, o poço, a fonte, o templo e a torre, no lado esquerdo aparecem a lua, a porta, o espelho, a escadaria e a estrela. As funções pragmáticas e rituais dos sítios implicam um valor expressivo das estéticas vigentes. Os valores estéticos expressivos de certos motivos ornamentais que se podem observar nos frontais de altar, como por exemplo: a vinha, o acanto, o lírio, o loureiro, sugerem significações que se enraízam numa tradição, sendo um verdadeiro *modus operandi* inerente e transversal em todas as produções artísticas. A presença destes conjuntos pode-se explicar nas relações tidas entre as confrarias e irmandades com a Igreja através das instalações de retábulos cerâmicos promovidos por estes grupos.



Fig. 3, 4 e 5 – Igreja de Marvila, o Sol, o Poço da sabedoria e a fonte selada (1617-1639)

Certos modelos encontram a sua origem no pedido de eclesiásticos, a ponta de diamante é emblemática desta ligação existente. Este motivo simbólico da azulejaria maneirista e possivelmente originária de Talavera de la Reina é conhecida nesta zona sob a designação de padrão dos Clavos ou

<sup>20</sup> Daniel ARASSE, *La Renaissance maniériste*: « [...] en accédant à l'autonomie artistique, l'encadrement suscite un glissement paradoxal du “principal” au “secondaire”, et transforme du même coup le décoratif en ornamental », Paris, Gallimard, 1997., p. 377.

<sup>21</sup> Alfonso García GARCÍA, *La simbología Mariana y su representación en los azulejos*, artigo consultado em Julho de 2010, Retabloceramico.com.

*padrón del Arzobispo* por ter sido produzido para satisfazer uma encomenda do arcebispo de Toledo<sup>22</sup>.

### **A assimilação de modelos grotescos**

Apesar do *decorum* imposto pelos preceitos eclesiásticos, o período em que se escrevem estas produções faz com que nasçam certos paradoxos na decoração de sítios religiosos. De facto, não se pode aludir a questão dos grotescos que proliferam e que implicam um questionamento, com respeito à sua presença em certos sítios sagrados cujo controle do Santo Ofício sugeria respeitar os ditames de decência. O período maneirista exaltou certa fantasia em paralelo ao conformismo tradicional. Assistimos progressivamente a uma domesticação e normalização do grotesco. André Chastel afirmava que:

[p]odemos evocar a sua originalidade graças as duas leis que faziam e fazem ainda o charme irresistível dos grotescos: a negação do espaço e a fusão das espécies, a leveza das formas e a fusão insolente dos híbridos<sup>23</sup>.

Acontece uma unificação do ligeiro, do encantador, da subtilidade e de um gosto marcado pelos exotismos e pouco a pouco libertos da invenção trivial do mundo às avessas. A presença deste tipo de motivo pode encontrar uma justificação na bagagem cultural dos artífices nutridos de motivos que se tornaram simplesmente elementos de ornamentação desprovidos de valor vulgar, mas usados num sentido de embelezar.

As encomendas azulejares dos edificios religiosos são representativos da união entre a função utilitária e estética da ornamentação não sendo assim unicamente considerada como elemento secundário e desprovido de sentido (como foi muitas vezes considerado) e reduzido a uma análise puramente estética. Esta linguagem ornamental está enraizada no seu tempo e reflecte as mentalidades de um momento em que os meios económicos eram reduzidos e o impulso criativo grande.

### **A clientela áulica, espelho de uma dialéctica do gosto no acto de ornar**

#### **O condicionamento do gosto pelas encomendas da realeza**

Embelezar, decorar uma igreja não possui o mesmo valor que ornar um palácio. É certo que as encomendas áulicas não foram tão abundantes como as da Igreja. *Ornatum, ornare* sugere a noção de embelezar um sítio conferindo

<sup>22</sup> Manuel Severim de FARIA, *Noticias de Portugal ofrecidas a El-Rey N.S. Dom João IV*, Discurso I, § 4, 1654, p. 21.

<sup>23</sup> André CHASTEL, *La Grottesque*: « On peut énoncer leur originalité à l'aide de deux lois qui faisaient et font toujours le charme irrésistible des grotesques: la négation de l'espace et la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la fusion insolente des hybrides », Paris, Le Promeneur, 1988, 98 p.

graça ao sítio. O mecenato artístico de Filipe II encontra-se na raiz de um impulso criativo experimentado pelas diferentes categorias artísticas. Pois, tem que se considerar que as encomendas artísticas seguem uma dialéctica do gosto cujas raízes encontram-se nas escolhas do monarca provocando um mimetismo por parte da nobreza seguindo a moda vigente. Podemos lembrar as produções do Escorial, do Bosque de Valsaín ou ainda do Alcázar de Segovia. Filipe III mandou ornar o palácio real de Valladolid com pavimentos cerâmicos. Também, muitas vezes, a coroa sustentava despesas para conventos e mosteiros que protegia, tal foi o caso dos belos refeitórios do convento valhisoletano de Santa Catalina y Portacoeli decorados sob o reinado de Filipe III.

Em Castela a clientela não se limitou à Igreja como em Portugal onde maioritariamente as encomendas eram eclesiásticas, mas existem excepções de certa relevância. Os nobres castelhano-leoneses que encomendaram obras de azulejaria foram numerosos, e sobretudo no decorrente do século XVI até a primeira metade do século XVII. Nobres e burgueses com certo poderio aquisitivo ornaram suas residências com azulejaria. “Vestir a casa<sup>24</sup>” tornou-se numa arte. Assim como a Coroa, as classes mais elevadas da sociedade dedicavam um certo dinheiro para ornar conventos ou para capelas funerárias ostentando o brasão da família e suas armas. O sepulcro de don León Enríquez em Santa Paula ilustra este fenómeno. A dialéctica da ornamentação azulejar possui aqui, além do valor estético intrínseco, um valor de ostentação do poder e de identidade durante um período em que, tal como do lado português como do castelhano, resultava reconsiderada.

O caso de don Álvaro Mendoza ilustra as relações de protecção que nasceram entre o criador de azulejos e os encomendantes, e até a insinuação do gosto no espaço público. Em outras palavras, estes nomes da classe áulica castelhana promulgou um mandato a favor deste tipo de revestimento azulejar. Pois, este protegeu um nome da azulejaria de Talavera, Hernando de Loaysa, cujas obras conheceram um sucesso não desdenhável permitindo-lhe criar para grandes nomes da classe nobiliárquica.

### **Vila Viçosa: emblema de uma encomenda transmigratória**

O palácio de Vila Viçosa é um exemplo significativo duma viagem dos gostos. Dois fenómenos se sobrepõem na expansão e no desenvolvimento artístico do azulejo. Este edifício rico em azulejos de diversos estilos é representativo e simbólico da política matrimonial entre as casas nobiliárquicas castelhanas e portuguesas assim como do desenvolvimento de estéticas apreciadas permitindo a um criador de dar a conhecer a sua arte além do seu sítio de origem.

O palácio de Vila Viçosa é um testemunho desta viagem, desta circulação dos modelos criativos fonte de inspiração. A união de Ana de Velasco com D. Teodósio explica essa viagem dos estilos. Portugal faz então parte da coroa

---

<sup>24</sup> Juan José Martín GONZÁLEZ, *ibidem*, p. 148.

castelhana e este casamento seguia, provavelmente, uma política cujo objectivo era favorecer a mistura entre famílias nobres dos dois reinos, permitindo a sufocação e a eliminação de qualquer tipo de protesto contra o poderio castelhano. O pai de Ana não é outro que o conde de Castela Don Juan Fernández de Velasco, encomendador de uma série de azulejos para o seu palácio de Guadalajara realizado pelo famoso *azulejero* Hernando de Loaysa. No dia 17 de junho de 1603, a sua fillha casava-se com o duque Dom Teodósio, pertencendo à família Bragança a qual, quarenta anos mais tarde, reivindicaria as suas pretensões ao trono português frente a Filipe IV. Com esta união aconteceu também a vinda de azulejos de Talavera de la Reina. Quer dizer, segundo João Miguel dos Santos Simões, Don Juan Fernández de Velasco dirigiu-se novamente a Hernando de Loyasa com o propósito de ornar certas salas do palácio como presente de casamento. Os painéis de majólica presentes neste palácio possuem um valor histórico e cultural permitindo a apreensão da lógica evolutiva dos estilos. O aspecto italianizante constitui um meio de definir a origem talaverana destes azulejos. Por comparação com os do palácio de Oropesa e de Torrijos, a aparência dos azulejos de Vila Viçosa é ligada de maneira intrínseca aos produtos do centro castelhano. O criador, Hernando de Loaysa foi acertado pela análise que João Miguel dos Santos Simões realizou, pois um cronograma foi descoberto, o que lhe permitiu definir precisamente o período durante o qual estes painéis foram realizados. O contrato entre don Juan Fernández de Velasco e o mestre do azulejo para a realização de peças para o palácio de Oropesa, mostra que, através deste tal cronograma, os azulejos de Vila Viçosa encomendados em 1602 provêm da mesma oficina. O tempo que separa estas duas encomendas sendo pouco juntamente com a reputação deste centro de produção e as características estéticas destes azulejos são argumentos suficientes para atribuir estas obras a Hernando de Loaysa:

Desta forma, a colecção de Vila Viçosa é ainda mais valiosa, pois que, além dos notáveis exemplares iguais aos de Guadalajara, Torrijos e Oropesa, possui outro tipo de diferente desenho[...]mais raro e igualmente apreciável como ilustração do labor das célebres oficinas talaveranas<sup>25</sup>.

Trata-se de uma forma ornamental valiosa que pode ser considerada como um « arquivo », de uma expressão artística « composta e depositada » pela história, segundo as palavras de Foucault<sup>26</sup>. As encomendas azulejares para o palácio de Vila Viçosa são emblemáticas deste desejo individual que insinua certo prazer estético mas não só, resulta também revelador de um momento em que a criação azulejar consegue obter certo valor artístico. Alois Riegl, já em 1893 sublinhou na sua obra *Questões de estilo*<sup>27</sup> que são estas « artes de super-

---

<sup>25</sup> João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1945, p. 51.

<sup>26</sup> Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses: « constituées et déposées »* Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 215.

<sup>27</sup> Alois RIEGL, *Questions de style*, Préface Hubert Damisch, Paris, Hazan, 1992, 275 p.

fície » consideradas como menores que testemunham uma mesma « vontade de arte ». A decoração e a ornamentação são sistemas em que a ética, a estética e a política se sobrepõem. As relações de poder, as aparências e as expressões das mentalidades são submissas às mesmas regras e às mesmas hierarquias.

### Conclusão

Este período cheio de contradições político-sociais, de preocupações morais e cívicas, de desejos de sumptuosidade motivado por forte querer de exibição dos títulos honoríficos resulta revelador do contexto no qual se insere a encomenda azulejar. Aprender este período histórico implica tomar em conta a fragmentação e a encerramento do espaço e do tempo condicionado pelos eventos políticos. O valor e o sentido das encomendas azulejares são reveladores dos gostos e das mentalidades de uma época, metamorfoseando-se ao ritmo das evoluções criativas e técnicas. Através da encomenda, é também o estatuto do artífice que é reconsiderado. O grande incremento das Academias no final do século XVI contribui para o descrédito do ornamento, condenado pelo seu valor artesanal enquanto as artes aspiravam em atingir o grau de artes liberais. As relações entre clientes, oficinas e mestre em azulejaria reflecte através destes actores ainda mais um fenómeno próprio da ornamentação, pois joga-se nas fronteiras entre vida pública e privada, entre as épocas e as culturas, e insinua-se com subtilidade numa profusão aparentemente cega. Uma das características principais da ornamentação é que transcende as artes, independentemente dos lugares, dos materiais ou das convenções. Os ornamentos circulam de maneira livre, de uma gravura a uma cercadura de um painel de azulejo. Estas circulações de modelos demonstram tanto as potencialidades artísticas do azulejo como a capacidade dos artífices e mestres em adaptá-los tornando-se elementos estruturais de uma unidade harmoniosa.<sup>28</sup>

### Documentação arquivística

Archivo Diocesano de Palencia, Iglesia de Santa Cruz, Libro de Fábrica, 1590-1670, Sig. 39. Fols. 15 y 16, in *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Mónica Malo Cerro, p. 369.

Arquivo histórico de Lisboa, *Livro dos regimêtos dos officiais mecanicos da mui nobre e sepre leal cidade Lixboa 1592*, Cap. XLIII. Do regimento dos oleiros, fol. 165 v.

Arquivo Nacional de Torre de Tombo, *Livro das leis desde 1576 até 1616*, Livro I, Fols 111 v, 162 v.

Arquivo Nacional de Torre de Tombo, *Livro das leis desde 1576 até 1616*, Livro II, Fols. 27 v, 39 v, 81 v.

---

<sup>28</sup> A redacção do presente artigo foi realizada no âmbito do Projecto Biblioteca DigiTile: *Azulejaria e Cerâmica on line*, (PTDC/EAT-EAT/117315/2010).

Biblioteca Nacional de Lisboa, *Patente dos priuilegios perpetuos graças, & mercés, de que elRey Dom philippe primeiro defte nome, noffo fenhor, fer mercé a estes feus Reynos, & senhorios de portugal, quando nelles foy leueantado por Rey em as cortes folemnes de todos os tres Estados, q fe fizerao em a Villa de Thomar, no Conuento, que he cabeça da Ordem de noffo Senhor Iefu Chrifto, Em Abril, de M. D. LXXX. J., F. 2385.*

Severim de Faria, Manuel, *Noticias de Portugal ofrecidas a El-Rey N.S. Dom João IV*, Discurso I, § 4, 1654, p. 21, 361 p

## Bibliografía

- Arasse, Daniel, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997, 489 p.
- Chastel, André, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, 98 p.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Puf, Épipiméthée, (1968) 2003, p. 31, 409 p.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1966, p. 215, 400 p.
- García García, Alfonso, *La simbología Mariana y su representación en los azulejos*, article consulté juillet 2010, Retabloceramico.com.
- « L'Ornement », *Perspective*, Paris, Institut national d'histoire de l'art, n°7, 2010-2011, p. 38, 127 p.
- Lozas y Azulejos. *De la colección Carranza*, Coord. Alonso Pleguezuelo, Castilla-La-Mancha, Junta de Castilla-La-Mancha, Vol. I, 2002, p. 235, 463 p.
- Malo Cerro, Mónica, *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Tesis de doctorado, Guadalupe Ramos de Castro (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, Biblioteca Virtual de Cervantes, 2001, p. 79, 396 p.
- Martín González, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Edición Cátedra, 1984, p. 35, 302 p.
- Meco, José, « A diversidade da azulejaria portuguesa », *Cais*, p.46, p. 46-57.
- Meco, José, *L'art de l'azulejo au Portugal, les carreaux de faïence émaillés portugais*, Lisbonne, Bertrand Editora, 1985, 95 p.
- Meco, José & Smith, Robert, *Carreaux de faïence Portugais*, Lisboa, Edições Azulmar, 1986, 167 p.
- Morel, Philippe, *Les grotesques. La figure de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, Champs, (1997) 2001, 183 p.
- Pereda, Felipe, « Cultures de la représentation dans l'Espagne de la Réforme Catholique », *Perspective*, Institut national d'histoire de l'art, n°2, 2009, p. 287-300, 347 p.
- Pinheiro Martins de Castro, Marília João, *Os artistas, as oficinas e os métodos de trabalho dos imaginários do Porto « Filipino »*, Dissertação de Doutoramento, Dir. Pedro Dias, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2000, p. 20, 569 p.
- Riegl, Aloïs, *Questions de style*, Préface Hubert Damisch, Paris, Hazan, 1992, 275 p.
- Santos Simões, João Miguel (dos), *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI. Introdução geral*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, 197 p.
- Santos Simões, João Miguel (dos), *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Tomo I, 1971, p. 22, 240 p.
- Santos Simões, João Miguel (dos), *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Tomo II, 1971, 309 p.

- Santos Simões, João Miguel (dos), *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1945, p. 51, 93 p.
- Serrão, Joaquim Veríssimo, *O tempo dos Filipes em Portugal e no Brasil (1580-1668)*, p. 247, 343 p.
- Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)*, Lisboa, Editorial Presença, 2002, p. 78, 294 p.
- Serrão, Vítor, *História da arte em Portugal. O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, 302 p.
- Serrão, Vítor, *A trans-memória das imagens: estudos iconológicos de pintura portuguesa: séculos XVI-XVIII*, Chamusca, Edições Cosmos, 2007, 312 p.