

O espólio azulejar nos palácios e conventos da Misericórdia de Lisboa

Alexandre Pais

Os revestimentos cerâmicos que preenchem panos murários nos nossos edifícios, quer religiosos, quer civis, testemunham vivências e definem conceitos subjacentes à utilização destes espaços. Aí, mensagens de um outro tempo, que importa reconhecer e preservar, encontravam expressão nas encomendas azulejares.

Ao analisarmos quatro edifícios emblemáticos do património da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, somos confrontados com outras tantas situações que definem o modo como os conjuntos de azulejos chegaram até aos nossos dias. Podemos, assim, observar locais onde estes revestimentos se mantêm íntegros, como no convento de São Pedro de Alcântara, outros em que são quase residuais, como no palácio de São Boaventura ou na Quinta Alegre, passando por edifícios em que a mensagem inicial foi “contaminada” por campanhas de obras, especialmente as realizadas no século XIX, como na igreja de São Roque. Mais raramente, surgem justaposições de construções, duplicando a iconografia existente, como no palácio dos Marqueses das Minas.

Um dos objectivos principais deste texto é a apresentação

de propostas para a “leitura” de cada um destes conjuntos, tendo como base o discurso visual que encerram.

Igreja de São Roque

Parte da história da azulejaria em São Roque deverá ter-se perdido com a demolição da primitiva igreja. Indícios recentes, como a descoberta de um fragmento cerâmico da primeira metade do século XVI, permitem-nos ponderar ter tido a ermida alguma forma de revestimento azulejar. O exemplar, descoberto na capela do orago, é um azulejo de aresta, provavelmente de manufactura sevilhana, que configura um modelo comum de raiz goticizante. Se é vestígio de um revestimento primitivo ou, apenas, restos de entulho, não é possível afirmar no estado actual da investigação. No entanto, com a construção intermédia entre a ermida e a igreja actual, era a capela de São Roque um dos braços do cruzeiro, “(...) *nam havia mais que quatro capellas, hoje vemos oito; & no lugar aonde acrescentamos as capellas (que he do pulpito pera baixo) havia d’antes huns nichos de pedraria brunida, muy bem*



Pormenor de um painel de azulejo do Palácio dos Marquês das Minas, Lisboa

ornados, & azulejados, & nelles seus confissionarios (...)”¹. Foram ainda descobertos fragmentos de azulejos verdes e brancos, elementos que outrora, entre finais do século XVI e inícios do XVII, poderão ter composto um padrão de enxaquetado².

Quando os padres da Companhia de Jesus tomaram posse do imóvel, em 1553, tentaram alterar a invocação, o que não lhes foi autorizado por D. João III. Assim, para além do orago, persistiram da primitiva ermida, a capela-mor – que viria a ser transformada, inicialmente, em cruzeiro e, posteriormente, em capela colateral dedicada ao santo tutelar – e a Confraria, considerada, tal como a Igreja, a primeira com esta invocação e denominada a (...) *Primàs de todas as outras, pelo tempo adiante se levantáram ao mesmo Sancto em Portugal, & Castella* (...)”³.

Certo é que a passagem da ermida para a Companhia de Jesus não foi pacífica, com (...) *os zelosos Confrades, cuydando que perdiam a sua ermida pequena, se a vissem mudada em templo grãde, chegàram a resistir com armas a quem os queria persuadir com rezoens* (...)”⁴.

As duas campanhas de obras para a edificação da nova igreja decorreram entre 1555 e 1575. Para o segundo projecto, que previa uma nave única para todo o espaço, devido à complexidade da obra (...) *veyo hum Architecto, mandado por elRey Catholico Dom Philippe o prudente, o qual traçou a obra com hum novo invento, nunca visto em Portugal* (...)”⁵.

A proximidade da nova Igreja de São Roque com a Corte espanhola não se limitou ao concurso do arquitecto enviado por Filipe I. A capela-mor do templo ficou na posse de D. João de Borja, (...) *fidalgo illustrissimo em Castella, por sangue, & muy autorizado em cargos* (...)”⁶, embaixador na

Alemanha, aquando da união das duas coroas e filho de Francisco de Borja⁷.

Em 1587, por escritura pública assinada em São Lourenço do Escorial, D. João de Borja, em homenagem a seu pai, (...) *hum dos primeiros fundadores d’aquella casa, & o primeiro prègador d’aquelle pulpito* (...)”⁸, ofereceu à Igreja de São Roque grande número de relíquias que foram colocadas na capela-mor.

Estas relações com Espanha, ainda que, por vezes, indirectas, poderão ter sido determinantes nas opções de azulejamento aqui efectuadas pois este é um dos locais, em Portugal, onde a cerâmica espanhola de revestimento tem presença marcante no final do século XVI⁹. Mesmo a decoração empregue na capela de São Roque, ainda que nacional, poderá estar indirectamente relacionada com esta proximidade à corte de Madrid.

Da descrição que faz dos diversos espaços da igreja, o padre Baltazar Telles – o principal cronista da Companhia para estes anos – é, ao que tudo indica, intencionalmente omisso no que respeita à decoração da capela do orago. Se nas referências a outros locais ele comenta o respectivo azulejamento, é de estranhar esta falta num dos pontos mais emblemáticos da igreja, o que poderia, talvez, explicar-se por um contencioso com a respectiva confraria.

O autor dedica poucas linhas ao local, referindo essencialmente aspectos da animosidade inicial (?) entre os membros da confraria e os padres da Companhia (...) *A Capella de Sam Roque, que logo se segue, fez a Cõpanhia à sua custa, pela obrigaçam que dito tínhamos, cõforme tenho referido: sua administraçam està á conta da cõfraria do Sancto ... estão hoje tam bem accommodados, & tam contentes do contrato da ermida, que nos déram, pela Capella, que lhe*

1. Baltasar TELLES, *Chronica da Companhia de IESU da Provincia de Portugal. Segunda parte na qual se contem as vidas de alguns Religiosos mais assinalados, que na mesma Provincia entràram nos annos em que viveo S. Ignacio de Loyola nosso fundador...*, Lisboa, Paulo Craesbeeck, 1647, pag.113.

2. Cf. A ermida manuelina de São Roque, Museu de São Roque, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1999, pag. 62.

3. Idem, *Ibidem*, pag. 94.

4. Idem, *Ibidem*, pag. 96.

5. Idem, *Ibidem*, pag. 110.

6. Idem, *Ibidem*, pag. 118.

7. Um dos fundadores da Companhia de Jesus, canonizado no século XVIII.

8. Baltasar TELLES, *op.cit.*, pag. 119.

9. Acerca da problemática dos espaços forrados com azulejaria espanhola em Portugal, nos finais do século XVI / inícios do século XVII, cf. SANTOS SIMÕES, *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pp. 87-89.



Documento outorgando à Irmandade de São Roque os privilégios da Arquiconfraria da Caridade de Roma, 1583

fizemos, que já nam lembram as resistencias antigas, à vista da satisfação presente (...)”¹⁰. Apesar do discurso, parece óbvio que “as resistências antigas” seriam “actuais” – à data da redacção da Crónica, 1647. Também se torna evidente ter sido encargo da Ordem jesuíta parte do revestimento decorativo deste espaço o “(...) qual fizeram os Padres à sua custa, nam só quanto ao edificio mas tambem ao ornato della, conforme a obrigaçam que tomaram sobre isso quando a Irmandade lhe largou a ermida (...)”¹¹.

Para além destes, outros aspectos podem explicar a omissão de Baltazar Telles relativamente à capela de São Roque, os quais estão relacionados com o carácter de excepção que caracterizou o contrato celebrado entre a Companhia de Jesus e os Padres responsáveis pela ermida. Assim, a confraria tinha sacristia própria e ainda “(...) huma singularidade que nam tem outra alguma, nam só na igreja de Sam Roque mas

em todas as da Companhia, e he de que a ditta Irmandade tem huma mesa em que os Irmãos se podem assentar pera ouvir a pregação, que de ordinario se faz no pulpito que lhe fica fronteyro (...)”¹².

Naturalmente, tantos privilégios e excepções não terão sido vistos com bons olhos pelos religiosos jesuítas, mas a estes deverá ainda crescer outro, talvez o mais importante, a Bula do Papa Gregório XIII, passada em Roma a 8 de Março de 1583, que dotou a Irmandade de São Roque das mesmas graças que gozava em Roma a arquiconfraria denominada *da Caridade* instituída em 1519¹³. Não será por acaso que, no ano seguinte, 1584, a capela de São Roque é objecto de um revestimento cerâmico¹⁴ cuja “(...) qualidade técnica e artística nos aparecem tão isoladas no conjunto da cerâmica decorativa portuguesa, como de certo modo, na cerâmica decorativa de qualquer país nesta mesma época. (...)”¹⁵.

10. Baltasar TELLES, *op.cit.*, pag. 125

11. *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, Lisboa, Oficinas da Gráfica, 1950, Tomo 1, pag. 263.

12. Idem, Tomo 1, pag. 264.

13. A Bula, que se guarda no Museu de São Roque, inv. 1455, foi mandada cumprir pelo arcebispo de Lisboa, D. Jorge de Almeida, em 30 de Abril de 1583. Cf. *Resumo histórico da ordem da ermida de S. Roque e da sua irmandade na cidade de Lisboa*, Lisboa, Tipografia Teixeira, 1940, pag. 8. O documento que se encontra à guarda da Irmandade de São Roque não parece ser, em rigor, uma Bula, mas uma carta ou certificado documentando os diversos privilégios concedidos a esta igreja e referindo as novas concessões outorgadas. A Irmandade, que deve ser um exemplo de virtudes, fica obrigada a cumprir uma série de preceitos, no fundo aqueles previstos pelas

obras de Misericórdia – sustentar as necessidades dos pobres, nomeadamente alimentando-os, recolher os corpos dos desvalidos e sepultá-los, auxiliar os encarcerados e pagar os seus resgates – recebendo por isso uma série de benefícios e concessões, nomeadamente indulgências.

14. Não é só o revestimento cerâmico desta capela que surge datado de 1584, também a pintura da autoria de Gaspar Dias, *Aparição do anjo a São Roque*, que hoje cobre a parede esquerda da capela – local onde foram retirados os azulejos que aí se encontravam – apresenta esta data. Esta pintura já se encontrava aí colocada no início do século XVIII, de acordo com a descrição encontrada em *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, Lisboa, Oficinas da Gráfica, 1950, Tomo 1, pag. 264.

15. SANTOS SIMÕES, *op.cit.*, pag. 112.

É provável que tenha sido a conjugação destes factores que conduziu ao projecto de azulejamento da capela de São Roque. Por um lado celebrando a Bula Papal e os privilégios que daí advinham¹⁶ pelo apoio aos necessitados e prisioneiros, assim como em sepultamentos¹⁷, por outro a independência bem vincada que a Irmandade parecia sempre demonstrar face à Companhia de Jesus. Independência que poderia, eventualmente, ter assumido uma feição nacionalista no rescaldo da união das coroas de Portugal e Espanha, quatro anos antes, em 1580.

Ao analisarmos nesta perspectiva a encomenda do revestimento cerâmico da capela do orago, parece evidente o tema “*A Miraculização do cardeal inglês*” na reserva no lado direito do espaço. Se a escolha da fonte iconográfica, a partir de um dos quadros do retábulo de São Roque, poderá dever-se à escassez de gravuras com a hagiografia do santo, cujo culto se iniciou em finais do século XV, o assunto representado parece menos claro. No entanto, considerando a Bula papal a razão da encomenda e estando esta relacionada com o enterramento condigno dos fiéis, o motivo parece adequado ao painel que regista uma Extrema-unção¹⁸. Assim, clarifica-se a escolha do tema, secundário na narrativa de São Roque¹⁹, em detrimento de outros mais célebres também representados no retábulo como “*O nascimento do Santo*” ou “*A vida na floresta*”.

Tendo em atenção o enquadramento que se vivia em Portugal na época da encomenda, o tema da cura de um cardeal pelo santo tutelar da capela e da própria igreja, parece uma forma de afirmação da Confraria face à Companhia de Jesus. Nesta óptica, ainda que não seja passível de prova, poderíamos supor que, do lado contrário, a cena – hoje desaparecida – seria



Painel de azulejos maneiristas, Francisco de Matos, 1584,
Capela de São Roque, Igreja de São Roque, Lisboa

a “*Apresentação de São Roque ao Papa*”, tema representado, em segundo plano, na mesma pintura quinhentista. Comparando as datas em que é atribuída a Bula e a feitura dos painéis, parece lógico supor esta associação do Papa ao orago²⁰.

Importa ainda acentuar outro aspecto. À época em que tomou posse da igreja de São Roque, a Companhia de Jesus era uma estrutura recente – recebeu aprovação pontifícia em

16. A Bula Papal enquadra-se num período conturbado da História de Lisboa onde, entre os anos de 1579-80, ocorreu um forte surto de peste a que uma epidemia de doenças pulmonares, no Inverno deste último ano, fez aumentar o número de mortos. Entre 1582-83, a peste surgiu novamente em força no país e só entre 1598-1603 voltou a ser significativa.

17. Relativamente ao tema das confrarias cf. Pedro PENTEADO, “Fontes para a História das confrarias: algumas linhas de orientação para uma pesquisa na Torre do Tombo”, in *Confrarias, religiosidade e sociabilidade: sécs. XV a XVIII. Lusitânia Sacra*, Lisboa, 1995, Tomo VII, 2.ª série, pp. 150-180 e Pedro PEN-

TEADO, “Confrarias”, in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000, vol. I - A-C, pp. 459-470.

18. Ainda que, de acordo com a hagiografia, o cardeal se tenha salvo.

19. De notar que esta narrativa e a apresentação do Santo ao Papa não são mencionadas por Santiago de Voragine na sua *Legenda Áurea*.

20. Assim, e se a cena desaparecida tiver sido a *Apresentação de São Roque ao Papa*, torna-se mais perceptível a atitude dos jesuítas face aos confrades da capela.



Cura miraculosa do cardeal inglês e Reconhecimento do Papa a São Roque, óleo sobre madeira, Jorge Leal (?), c. 1520, Museu de São Roque, inv.º 53

1540 – não tendo ainda uma hagiografia que lhe permitisse fazer face ao “maravilhoso” dos milagres tão do agrado da população da época. O primeiro dos santos jesuítas, Inácio de Loyola, só foi beatificado em 1609, pelo que seria difícil para estes padres “competirem” com narrativas de acontecimentos miraculosos, como os relacionados com Roque de Montpellier.

Se a data de execução (1584) e a representação religiosa na capela de São Roque nunca foram questionadas, o mesmo não pode ser dito do seu autor, *Francisco de Matos*.

Afastando-nos da problemática relacionada com a sua origem, a decoração de *grutescos* empregue nos panos murá-

rios laterais desta capela, constitui um dos exemplos mais notáveis na azulejaria portuguesa. O tema das *ferronerries* já havia sido empregue noutros locais – como nos painéis encomendados a Antuérpia, c. 1558, para o Paço Ducal de Vila Viçosa, ou na Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, c. 1565 – no entanto, nunca atingiu esta mestria.

A estética presente, que segue a proposta decorativa patente no Paço de Vila Viçosa – com a composição de *ferronerries* contra um fundo amarelo, ao invés do mais comum, a branco, como em Azeitão ou na igreja da Graça²¹ – procura simular eficazmente um efeito de *trompe l’oeil*, na forma como as composições “metálicas” se articulam na superfície cerâmica. Assim, é evidente nestes painéis não só a referência a modelos flamengos gravados, de inspiração maneirista italianizante, mas, igualmente, à paleta empregue na Flandres²². A ilusão de tridimensionalidade dada pelas *ferronerries* permite intuir um espaço vivencial exterior, feito de luz – simbolicamente presente na escolha intencional do amarelo para o fundo. Os atributos do santo – o cão, na base do painel, à esquerda, e o bastão, no painel em frente – estão propositadamente colocados para lá das *ferronerries*, indiciando a presença do santo no local.

Relativamente ao pintor, Francisco de Matos, pouco se avançou no seu conhecimento desde o estudo de Santos Simões²³. De acordo com os poucos elementos disponíveis, seria neto de Marçal de Matos, pintor de azulejos, que denunciou à Inquisição, em 1575, um seu vizinho, flamengo de 35 anos, “*mestre de louça vidrada*”, Filipe de Góis. Provavelmente este é o mesmo Filipe de Góis “*framengu*”, avaliado em 8\$000 reis, que surge referenciado em 1565, ainda que sem ocupação definida, habitando em casas de Afonso da Barreyra, na Pampulha – as quais partilhava com o mestre de sabão Martim Canno²⁴.

21. Conforme já observara Luísa ARRUDA, “Formas hispânicas. Azulejaria portuguesa dos séculos XV e XVI”, In *História da Arte Portuguesa* (dirigida por Paulo Pereira), Lisboa, Círculo dos Leitores, 1995, vol. II, pag. 370.

22. Acerca das influências flamengas ver Júlio PARRA, *Azulejos, painéis dos séculos XVI ao século XX*, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Lisboa, 1994, pp. 26-28; e José MECO, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, pp. 48-54.

23. SANTOS SIMÕES, *Op.cit.*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pp. 101-102.

24. *Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El-Rei Nosso Senhor no ano de 1565*, Vol. II, Publicações comemorativas do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, Lisboa, 1947, pág. 266. *Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565*, Publicações Comemorativas do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, Lisboa, 1947, vol. II, p.266.

Santos Simões também estabeleceu uma relação entre este Filipe de Góis e o João de Góis, provavelmente seu pai²⁵, igualmente flamengo, “*mestre de malega branca*” que vivia próximo do convento da Esperança, “*em casas de Isabel Gomes*”. Nestas, habitava ainda Francisco Jácome²⁶, “malegueiro”²⁷.

A existência de uma comunidade de artífices de louça vidrada, provavelmente à maneira flamenga, como influência importante na obra de São Roque, já foi considerada em estudos anteriores. Assim, Marçal de Matos que, aparentemente, trabalhava com estes artífices, poderia ter aprendido as suas técnicas e transmitido esse conhecimento a Francisco de Matos.

Santos Simões divulga um processo de habilitação a familiar do Santo Ofício, datado de 1614, de um Francisco de Matos, onde se declara que uma sua avó, viúva do pintor Marçal de Matos, era ainda viva²⁸.

Se acreditarmos neste parentesco e relacionarmos este Francisco de Matos aos painéis de São Roque, ainda que possamos estabelecer uma relação de proximidade entre autores flamengos e artistas locais, ficam por explicar outras questões. Por um lado, não são mencionados os nomes de Marçal ou Francisco de Matos no recenseamento de 1565 como pintores de azulejo, *mestres de malega branca* ou de *louça de Veneza*. De facto, não há referência a nenhum pintor, debuxador, ou qualquer actividade similar, com estes nomes, habitando em Lisboa neste período. Por outro lado, parece existir uma janela temporal demasiado grande entre a pintura dos azulejos de São Roque e a habilitação a familiar do Santo Ofício de um Francisco de Matos, trinta anos depois.

A pintura destes azulejos evidencia uma maturidade no estilo que só se alcança, eventualmente, na meia-idade, o que, feitas as contas, torna improvável que o pintor da capela de São Roque tivesse um antepassado ainda vivo – neste caso a avó - trinta anos após a conclusão da obra.

Os azulejos em São Roque não se esgotam na capela do orago. Conforme mencionámos, encontram-se nesta igreja outros conjuntos, nomeadamente de origem sevilhana, alguns datados de 1596 e que aí terão sido colocados doze anos após o revestimento executado por Francisco de Matos.

O conjunto que ornamenta as paredes laterais do subcoro da igreja segue a mesma opção de *ferroneries* sobre fundo amarelo, assinalada na capela de São Roque, mas associada a elementos vegetalistas, querubins e *putti*. Aqui, a iconografia presente é de carácter cristológico, ligada à Paixão, e surge nos símbolos das reservas centrais das pilastras, nas duas portas que, simetricamente, se encontram no local²⁹.

Na parede lateral direita estão três elementos associados à Prisão de Jesus: iniciando-se à direita com uma lanterna que define o momento em que ocorreu a detenção; seguindo-se, ao centro, os perfis de Cristo e de Judas, sobre um saco com as trinta moedas de prata; e concluindo com uma faca, da qual pende a orelha de Malco.

Na parede fronteira, os elementos seguem ritmo idêntico, enunciando a Crucificação: a partir da porta de entrada no espaço: à esquerda, a túnica com os dados marcando o número 15 (6+5+4)³⁰; segue-se a lança de Longino e a cana com a esponja, cruzadas; por último o martelo e a tenaz.

A colocação dos símbolos remete para uma intencionalidade no espaço. Os que se relacionam com a *Paixão* estão no lado

25. Na Estatística de Lisboa de 1552, na “Freguesia das Martens, 5º Rol – Rua da Cruz da Esperança em diante, na Rua da Pampulha” surge mencionado um João de Góis, “mestre de malega branca, 3\$.”

26. Não muito longe, na Rua da Pampulha, próximo de Filipe de Góis, encontrava-se outro flamengo, este sem profissão enunciada, Ruberto Jácome. Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565, vol. II, p. 267

27. Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El-Rei Nosso Senhor no ano de 1565, Vol. II, Publicações comemorativas do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, Lisboa, 1947, pág. 258. Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de

1565, Publicações Comemorativas do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, Lisboa, 1947, vol. II, p.266. Livro do Lançamento e Serviço que a Cidade de Lisboa fez a El Rei Nosso Senhor no ano de 1565, vol. II, p.258.

28. SANTOS SIMÕES, *op.cit.*, pag. 102.

29. Esta simbologia foi parcialmente analisada por PARRA, *op.cit.*, pp. 26-28; e MECO, *op.cit.*, pp. 31-33.

30. A simbólica destes números, a existir alguma, poderá relacionar-se com cada dado e não com a sua soma total. O seis é o número da Criação e simboliza o poder divino, cinco são as chagas de Cristo e quatro é o número de Evangelistas que narram a vida de Jesus. Cf. George FERGUSON, *Signs and symbols in christian art*, Oxford University Press, 1966, pag. 154.



Revestimento parietal de azulejos, 1596, parede do subcoro da Igreja de São Roque, Lisboa

do Evangelho, onde são apresentados os fundamentos da Doutrina católica, e os da *Prisão* na Epístola, mais associada a aspectos narrativos do quotidiano e do “maravilhoso”³¹.

A preencher os espaços superiores dos arcos, prossegue a decoração de *ferroneries*, elementos vegetistas e *putti*, no entanto, são evidentes sinais de intervenções que poderão indiciar terem existido mais revestimentos deste tipo. As reservas centrais, em número de três, em cada um dos

arranques dos arcos, apresentam-se quase todas truncadas. Assim, são claramente visíveis nas dos extremos exteriores, a sigla IHS – *Jesus Hominum Salvator* –, encimada por cruz e sobreposta aos três cravos da *Paixão*³². Na parede do lado do Evangelho, pode ver-se, ainda, parte da reserva que contém as siglas sobrepostas AM – Ave Maria – encimando a data 1596, tendo-se perdido o que se encontrava no espaço lateral em falta. Quanto às reservas centrais, dois candela-

31. A colocação das cenas narrativas aqui e noutros templos encontra-se indissociavelmente ligada a este aspecto da liturgia. O lado do Evangelho, a esquerda do observador que se encontra face ao altar-mor, é o mais sagrado da Igreja, pois é aí que se prega a doutrina de Cristo, expressa nos livros que contém a vida e história de Jesus, sendo causa de Fé e confiança. O lado contrário, a Epístola, está associado a lições que se pretendem transmitir, a uma vivência exemplar do quotidiano. Cf. Juan PLAZAOLA, *Historia y sentido del arte cristiano*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1996.

32. Nos azulejos que, de forma dispersa, preenchem parte deste revestimento parietal, observa-se truncada a sigla IHS. Isto indicia terem existido mais painéis sevilhanos neste local. Entre os elementos dispersos encontram-se também vários elementos do que parece ser um grande vaso florido, proveniente deste centro cerâmico, sendo visíveis frutos e parte do bordo de uma taça, para além de um panejamento requintadamente decorado com uma grega. Um outro azulejo, este aparentemente nacional, tem sobre fundo branco os elementos T: 3, o que parece indicar uma citação bíblica, eventualmente, Mateus: 3 – o que poderia remeter para uma representação do Baptismo de Cristo.

bro de bronze colocados no arranque de ambos os arcos não permitem observar o que aí se encontra.

Por fim, os óculos que encimam os nichos e a porta lateral no subcoro da igreja estão igualmente decorados. A escolha dos símbolos segue a mesma ideia cristológica, podendo a própria concha que preenche o espaço, em segundo plano, remeter para o *Baptismo*. Nas reservas centrais, a cruz e as chaves cruzadas simbolizam a Cidade Eterna³³. Na reserva que se localiza no arco do lado da Epístola, à direita, encontra-se a legenda RGNI COELO RV_M – Regni Celorum, *no Reino dos Céus* – 1596.

Os motivos que levaram os padres da Companhia de Jesus a encomendar estes azulejos a Sevilha não são conhecidos. É sabido que à época este era um dos principais centros produtores de cerâmica de revestimento, mas a excepcional qualidade alcançada em Lisboa, de que a capela de São Roque é exemplo eloquente, parece indicar que a opção espanhola estaria relacionada com uma eventual aproximação ao poder vigente.

A produção sevilhana para São Roque não se esgotou nestes azulejos. Mais revestimentos de padronagem preenchem profusamente os espaços da igreja. Designados por “ponta de diamante”, eram denominados por “clavos” ou “padron del Arzobispo”³⁴, em Espanha. Esta decoração ocupa as paredes fundeiras do subcoro da igreja, os vãos cegos das duas portas laterais, a capela do Senhor dos Passos, os braços do transepto e ainda como silhares na capela de Santo António. São visíveis diferenças de fabrico entre os azulejos, permitindo identificar muitos deles como sendo de origem nacio-

nal, provavelmente executados no decorrer das campanhas de obras levadas a cabo no espaço entre 1893 e 1894³⁵. De acordo com António Mena Júnior³⁶, o responsável pelo restauro da igreja neste período, foram refeitos muitos azulejos, alguns completados e outros restaurados por Mestre José dos Reis, nomeadamente os que se encontram na Capela de Santo António³⁷ e os que revestem os braços do transepto³⁸.

Relativamente aos braços do transepto encontram-se assinalados seis quadrados, agrupados em grupos de três, em cada um destes panos murários³⁹. Nestas reservas, formadas com padrões espanhóis, encontravam-se outrora “(...) *nas paredes que fazem os lados da Via Sacra alguns payneys com boas molduras com passos da vida da Senhora, e por bayxo dos dittos payneys reveste a parede seo azolejo* (...)”⁴⁰.

De época e origem diferentes são os padrões que preenchem a antesacristia e o coro da Igreja de São Roque. Estes revestimentos ditos *de tapete*, de origem nacional, são datáveis da primeira metade do século XVII, surgindo um pequeno conjunto, a azul e branco, da segunda metade da centúria, na sala contígua à antesacristia⁴¹.

Convento de São Pedro de Alcântara

O vasto acervo azulejar que preenche os espaços do convento franciscano capucho, da Província da Arrábida, com o patronímio de São Pedro de Alcântara, constitui exemplo notável desta manifestação artística nacional. O facto de ainda permanecer mais ou menos intocado, desde a sua

33. Curiosamente os três símbolos são, também, as insígnias dos romeiros – concha para Santiago de Compostela, as chaves para Roma e a cruz para Jerusalém – conforme menciona Louis Réau nos seus comentários acerca da iconografia de São Roque. Ver Louis RÉAU, *Iconografia del arte cristiano*, Barcelona, Tomo 2, vol. 5, Ediciones del Serbal, 1998, pag. 150.

34. Este padrão terá sido, aparentemente, criado em Talavera, cerca de 1560, para o Arcebispo de Toledo. Ver SANTOS SIMÕES, *op.cit.*, pag. 89.

35. Queremos agradecer à Dr.^a Ana Paula Noé esta indicação.

36. António César MENA JÚNIOR, *Memória justificativa e descritiva das obras executadas na Igreja de S. Roque de Lisboa desde 12 de Outubro de 1893 até 18 de Junho de 1894*, Lisboa, Typographia da Lotaria da Santa Casa da Misericórdia, 1894.

37. Idem, *Ibidem*, pag. 14.

38. Idem, *Ibidem*, pag. 15.

39. No braço do transepto da parede do Evangelho podem observar-se dois azulejos da mesma manufactura e desenho dos que ornamentam a capela de São Roque, provavelmente vestígios de parte do revestimento que foi daí retirado.

40. *Historia dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, Tomo 1, pag. 276.

41. Mais detalhes acerca destes padrões podem ser lidos em Júlio PARRA, *op.cit.*, pp. 26-28; e MECO, *op.cit.*, pp. 34-37.

colocação, torna-o um elemento fundamental para uma leitura integrada do discurso que se pretendia estabelecer.

O conjunto abrange peças desde o século XVII ao XX, mas são, no entanto, os exemplares setecentistas os que mais nos interessam observar, pois é neles que se concentram a maior parte dos elementos figurativos.

Transposto o portão principal do edifício desenvolve-se uma escadaria, de quatro lanços e dois braços, percorridos por silhares de azulejos pombalinos. Frontalmente, visível do exterior, um grande registo cerâmico a azul, sobre fundo branco, representa a *Estigmatização de São Francisco de Assis* e é datável do 3º quartel do século XVIII.

Este painel recortado simula, pela decoração em *trompe l'oeil*, um altar em tamanho natural, ao gosto de meados do século XVIII, com as suas colunas e frontão interrompido, emoldurando um “quadro” onde se narra o milagre mais importante da hagiografia franciscana. Para compreender melhor a sua colocação, na transição entre o espaço público, da cidade, e o privado, do convento, visível ainda que não acessível para todos os que passam no local, importa entender melhor a importância desta cena.

A estigmatização ocorrida com São Francisco foi o aspecto miraculoso mais importante na vida deste Santo e a primeira vez que tal acontecimento foi atestado na História da igreja católica⁴². De acordo com o testemunho mais antigo, Cristo surgiu ao santo, crucificado, sob a forma de um serafim, descrição que, de acordo com São Boaventura, “(...) *Cette vision lui était montrée sous cette forme pour qu’il comprît que ce n’était pas par un martyre corporel, mais par un embrasement spirituel qu’il devait être transformé à la ressemblance formelle du Christ crucifié.* (...)”⁴³.

O misticismo que caracterizou a vida e a obra de São Pedro de Alcântara segue esta mesma procura de Cristo, enunciada pelo fundador do ramo principal da ordem, Francisco de Assis. Deste modo, torna-se mais fácil compreender a presença de um painel com esta temática no local onde se encontra e não no espaço interior do convento. Para todos os

que passam frente a esta porta, o “retábulo” com a vida de São Francisco é exemplo do caminho que a Casa pretende seguir, uma via mística ao encontro com Cristo. Para os que aí habitam, esta lição foi interiorizada, sendo desnecessária a sua representação. O próprio portão de acesso ao espaço é um elemento integrado no “altar”, separando-o do espectador, mas permitindo ver o interior da “capela”.

A concepção retabular deste revestimento prossegue na própria simbologia das suas reservas, superior e inferior. Na primeira, as cinco chagas de Cristo remetem para o tema principal da figuração; na segunda, situada no soco em *trompe l’oeil* que simula suportar o conjunto, o cordão do hábito franciscano surge sobre um livro, provavelmente a Regra dos frades menores que rege a ordem. Esta estruturação simbólica segue os princípios que presidem aos verdadeiros retábulos em madeira, acentuando a ilusão que se procura criar.

Ainda no exterior, mas com uma intenção completamente diferente da anterior, é o registo policromo, datado de 1752, representando uma *Adoração do Santíssimo Sacramento*. O painel – que uma intervenção desfigurou da sua feição original, pela colocação de oito azulejos de padrão na sua base, provavelmente devido à perda dos originais que aí se encontravam – está posicionado num nicho, onde são visíveis vestígios, na cantaria, de um gradeamento protector. Aqui não se cria a ilusão de um altar ou de qualquer outro elemento da arquitectura religiosa. O conjunto é rodeado por caprichosos enrolamentos vegetalistas e por concheados que emolduram a cena, mas que nada procuram simular ou integrar.

O tema místico da *Adoração do Santíssimo Sacramento* por anjos, que incensam a custódia, teve numerosas interpretações em azulejos desde o século XVII. A exaltação da Eucaristia está intimamente ligada à transubstanciação da presença de Cristo na hóstia consagrada, cujos reflexos na piedade popular estão consagrados na festa do Corpo de Deus⁴⁴. Assim, a mensagem que se pretendia veicular era a

42. Patrick SBALCHIERO (dir.), *Dictionnaire des miracles et de l’extraordinaire chrétiens*, Paris, Fayard, 2002, pag.302.

43. Idem, *Ibidem*, pag. 302.

44. PLAZAOLA, *op.cit.*, pp. 480-482.

da presença divina de Jesus, representando não de forma humana, mas “corporizado” na hóstia. Esta imagem, promovida pela arte da Contra-Reforma, constitui uma simplificação dos temas de triunfos, reduzindo a multiplicidade de personagens à presença dos anjos.

Se as imagens difundidas no exterior do edifício e, assim, acessíveis a todos os que passavam por este espaço, estão associadas a aspectos do Dogma ou à experiência mística do fundador da ordem, a mensagem presente nos restantes painéis cerâmicos tende a tornar-se mais complexa à medida que nos afastamos do “mundo exterior”.

Subindo a escadaria principal – onde se encontra a *Estigmatização de São Francisco* – acede-se ao adro da igreja do convento, com nártex aberto por três arcos de volta perfeita, sendo o central mais elevado.

Neste espaço concentram-se seis painéis de azulejos a azul e branco, do terceiro quartel do século XVIII, com temas alusivos à caridade franciscana. Assentes sobre simulações de socos, representam enormes medalhões emoldurados por exuberantes concheados de remate superior recortado. Este tipo de emolduramento, com uma feição de cantaria em *trompe l'oeil*, é acentuado pelo fundo externo dos painéis com tratamento de marmoreado. As imagens presentes nas reservas relacionam-se com a actividade de beneficência da Ordem⁴⁵, situadas no exterior de um espaço religioso, junto à porta de um convento, e têm, como protagonistas, um ou dois frades.

A leitura dos painéis deverá ser feita não como uma sucessão narrativa – que se torna incompreensível, pois as cenas parecem repetir-se – mas estabelecendo relações de paralelismo com aqueles que se encontram em face. Assim, os dois revestimentos de maior dimensão localizam-se nas pa-

redes fronteiras ao observador, na parede de acesso à igreja, e mostram: o da esquerda, dois fidalgos atendidos por frades; no da direita, gente humilde recebe pão distribuído por frades⁴⁶.



Alegoria da Caridade com a figura de Lázaro [?], 3.º quartel do século XVIII, galilé do Convento de São Pedro de Alcântara

A mensagem transmitida a quem acede ao local é que, independentemente da sua condição social, todos os que aqui chegam recebem dádivas concordantes com a sua procura. Também o conceito que o convento é um espaço de caridade surge enfatizado na presença do mendigo⁴⁷, colocado no painel da esquerda, e que pede esmola aos dois cortesãos. Nos dois painéis fronteiros a estes, mas colocados nos panos laterais, com menor destaque, surgem: no da esquerda, a oferta de um cesto contendo alimentos, no da direita, um frade com um cesto de frutas, oferece a um mendigo cego e à criança que o acompanha, um pedaço de pão.

45. O significado destes painéis foi já analisado por Júlio PARRA, *op.cit.*, pp. 108-111, tomando como base estudos feitos por Luís de Moura Sobral, relativamente à propagandística no espaço barroco da sacristia deste convento.

46. Esta figura tem vindo a ser interpretada como sendo o próprio São Pedro de Alcântara. Discordamos desta interpretação por dois motivos: a figura não surge aureolada, como em todos os outros painéis onde se encontra representado, mas, mais importante, não faria sentido colocar o santo a praticar estas acções pois, para quem aqui vinha, importava transmitir a ideia que

todos os que aqui habitavam comungavam dos mesmos ideais de caridade.

47. Junto da entrada do convento, um mendigo rodeado por cães pede esmola. Esta figura, recorrente em cenas junto à porta de igrejas e palácios pode ser uma referência a Lázaro, da parábola “Lázaro e o rico Epulón”, Lucas, 16: 19-13, pois apresenta semelhanças com a imagem gravada por Dirck Volkertsz. Coornhert em 1551. Cf. *The illustrated Bartsch – Dirck Volkertsz. Coornhert*, vol. 55 (*Supplement*), ed. Sebastian Buff, Abaris Books, New York, 1991, pag. 147.



Nave da Igreja de São Pedro de Alcântara, revestimento de azulejos,
2.º quartel do século XVIII

A ênfase, aqui, parece incidir na ideia de que todas as dádivas recebidas são distribuídas pelos que delas necessitam. Nos dois painéis laterais, colocados no limite exterior do conjunto, prossegue a ideia de alimentar os desvalidos: à esquerda, um frade acolhe uma mulher com uma criança nos braços, enquanto segura um jarro para lhe dar de beber; à direita, um parálítico recebe um pão.

Já no interior, a vasta nave da igreja apresenta maior complexidade, na organização narrativa dos painéis no espaço. Podemos, assim, estabelecer dois níveis de leitura nos conjuntos cerâmicos sendo que o primeiro está relacionado com a hagiografia de São Pedro de Alcântara – protagonista do espaço – e o segundo com seis vãos rectangulares, onde se inserem dois grupos de confessionários, colocados lateralmente na igreja. Estes nichos são preenchidos, lateral e frontalmente, com uma decoração singela onde se intercalam alguns dos elementos mais comuns da estética azulejar do segundo quartel do século XVIII. Trata-se de azulejos com

motivos de *figura avulsa*, *albarradas* e *registos*. Estes três elementos conjugam-se de forma surpreendente nestes espaços, com uma intencionalidade em que a própria cercadura de remate, que circunda os conjuntos, evoca um bordado. Na base um cesto florido – elemento que, por vezes, integra as decorações denominadas *albarradas* – está ladeado por azulejos de *figura avulsa* de temática floral.

Esta abundância de elementos florais não é casual pois "(...) *Le révérend père Charles Cahier soulignait que les fleurs sont généralement l'emblème des vertus et des richesses spirituelles. (...)* "⁴⁸. Assim, as flores que preenchem os confessionários servem, de certo modo, para duas funções simbólicas, por um lado evocam as virtudes necessárias ao bom cristão, por outro afastam com o seu "perfume" o mau "odor" do pecado.

A coroar o conjunto, pequenos registos com a imagem de Cristo crucificado tendo, em segundo plano, Jerusalém. Aos pés da cruz, a caveira⁴⁹ acentua o papel redentor da morte de Cristo. Uma particularidade ocorre, no entanto, com as

48. "(...) Les plantes prises dans leus sens symbolique furent utilisées par les Pères de l'Église afin de signifier des vertus particulières. (...) Les auteurs chrétiens ainsi que les symbolistes chrétiens vont user et abuser de ce langage pour conférer aux représentations des saints et saintes une lecture plus en profondeur grâce à la fleur. Son symbolisme sera complémentaire des attributs relatifs aux martyrs qui caractérisent les saints. (...)". Patrick DARCHEVILLE, *La flore des cathédrales, le symbolisme floral dans l'architecture religieuse*, Éditions Dervy, 1998, pag. 132.

49. A inclusão da caveira remete, por um lado para o significado da palavra Gólgota, a colina da crucificação, por outro é um simbolismo criado pelos teólogos da Igreja para estabelecer uma imagem mais directa do papel redentor da morte de Cristo. RÉAU, *Iconografia del arte cristiano*, Tomo 1, vol. 2, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, pag. 508.

figuras do Crucificado, direccionadas entre si, criando um ritmo dinâmico, subtil.

A coroar a cantaria que define estes nichos, pequenos painéis recortados simulam frontões curvos, rematados por *spagnolletes*, em cujas reservas se inscrevem símbolos associados à Penitência: cilícios, disciplinas e flagelos.

O santo tutelar da casa foi responsável por uma reforma severa da Ordem franciscana, tendo levado uma vida de extremo rigor, pelo que estes símbolos estão aí perfeitamente integrados

Na nave, onde se inserem os confessionários, estão aplicados dez painéis cerâmicos que narram doze momentos da hagiografia do orago, São Pedro de Alcântara. Ainda que, tal como noutros espaços religiosos, haja uma diferença entre as cenas representadas no lado do Evangelho face às da Epístola, aqui, essa distinção não é tão evidente.

Os painéis são datáveis do segundo quartel do século XVIII, provavelmente colocados após as campanhas de obras que ocorreram na sequência de uma notícia de 22 de Maio de 1731, onde se refere que “(...) *El Rey tem dado a S. Pedro de Alcantara riquissimos ornamentos, e dizem que quer fazer mayor a igreja, e convento, dandolhe tambem hum sino porque o outro se quebrou* (...)”⁵⁰.

As cenas surgem inscritas em molduras cenográficas – com arquitecturas em *trompe l’oeil* – assentes sobre plinto, com elemento central que simula estar avançado e onde se inscreve uma cartela ladeada por *putti*. Nas reservas surgem cilícios. Sob o soco assentam, lateralmente, pilastras rematadas por modilhões. Na base das pilastras pares de querubins, com a função de tenentes, seguram escudos onde se inscrevem cilícios, flagelos e disciplinas.

A colocação destes elementos estará de acordo com o tema representado em cada painel, pois na cena da *Aparição da SS.^{ma} Trindade, de Nossa Senhora e de São João Evangelista no Trânsito de São Pedro de Alcântara*, junto à cabeceira do

moribundo, onde se encontra a Virgem, a reserva está vazia. Esta omissão figurativa não é casual, pois só ocorre neste local, e tem alguma correspondência com outro painel onde surge Maria. Assim, na *Aparição da Virgem a São Pedro de Alcântara durante a oração das matinas no Convento de La Viciosa, em Plasencia*, o elemento que o querubim-tenente apresenta é um par de grilhetas quebradas.

Todos os painéis são rematados por frontões curvos, dos quais pendem festões, onde se inscrevem pares de querubins e, a coroar o conjunto, três serafins. O limite superior dos frontões é recortado, tal como os vasos que surgem assentes nas pilastras.

Estas “janelas” cenográficas permitem-nos observar a vida e a obra do Santo, adaptando-se ao espaço murário disponível, com maior ou menor número de elementos decorativos, consoante as suas possibilidades de extensão. Ocorre, no entanto, uma variante nos painéis geminados que preenchem o espaço da nave, junto à porta. Aqui, a dividir cada par, uma pilastra, igualmente desenhada em *trompe l’oeil* e coroada por vaso florido recortado, apresenta na face um medalhão de moldura concheada, onde se inscrevem os símbolos de São Pedro de Alcântara, um crânio, uma cruz e disciplinas.

As cenas nos painéis⁵¹ devem ser observadas a partir da Epístola, com a *Ordenação de Juan de Sanabria* (futuro frei Pedro de Alcântara) *no convento de Majarretes, em Cáceres*, concluindo com o *Trânsito do Santo*, em simetria, no lado do Evangelho.

Os restantes painéis apresentam diversos momentos da vida de São Pedro de Alcântara dando-se, no lado da Epístola, uma ênfase maior a aspectos narrativos ou miraculosos – *Tentações do Santo, por demónios*; *A celebração da missa na Arrábida ante uma Imagem de Nossa Senhora dos Anjos*; *A fundação do convento de Pedroso de Acím, em Cáceres*⁵²; *A ressurreição do filho dos condes de Oropesa*

50. João Luís LISBOA, Tiago MIRANDA, Fernanda OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1729-1731)*, vol.1, Lisboa, Edições Colibri, 2002, pag. 129.

51. Muitas destas cenas foram identificadas por Júlio PARRA, *op.cit.*, pp. 82-

-91. Para completar a sua identificação recorreu-se a: André de Sales FERRI

e Donato MORI, *Imaginería europea de San Pedro de Alcántara*, Valência, 2004, pp. 288-308.

52. O santo surge acompanhado por Cristo e São Francisco de Assis.

ou Osorno; e na parede fundeira, *O Santo e um companheiro encontram uma fonte em Sierra Morena durante a fuga de um touro bravo*.

No conjunto colocado no lado do Evangelho, ainda que surjam episódios milagrosos, a ênfase está relacionada com a faceta mística e com a personalidade de São Pedro de Alcântara⁵³ – na parede fundeira, *A aparição da Virgem ao Santo*; *A agressão da estalajadeira em Puerto del Pico*, onde se demonstra a mansidão e caridade deste; *A dádiva an-gélica na noite de Natal no Convento de Torrecilla*, onde a generosidade do santo é recompensada; *Na sequência de uma visão o Santo transporta uma cruz do sopé ao cimo do Monte Arroyo, junto à Sierra Morena*; *A comunhão mística de Santa Teresa de Ávila*, ministrada por São Pedro de Alcântara, acompanhado por São Francisco de Assis e Santo António; concluindo-se a narrativa, como referimos anteriormente, com o *Trânsito do Santo*.

Junto à capela-mor dois pequenos painéis rematam o conjunto. Assim, figuram, do lado do Evangelho, *A inspiração divina de São Pedro de Alcântara* e, do lado da Epístola, *O santo é protegido do frio num abrigo construído por anjos em Puerto del Pico*. Mais uma vez se verifica que os temas estão relacionados com a localização dos painéis.

Na capela-mor surgem mais seis painéis figurativos – outros dois, meramente decorativos, têm as reservas preenchidas por arbustos – que, apesar de datáveis da mesma época dos anteriores, possuem características diferentes. Trata-se de um revestimento sem recorte superior, encenando, igualmente, elementos arquitectónicos assentes em socos maciços, decorados com festões, tendo ao centro uma cartela – no caso dos dois painéis de maiores dimensões, um par de *putti* ladeia estes elementos – com objectos da Penitência (cilícios, flagelos e disciplinas). Sobre o soco, que simula em *trompe l'oeil* uma estrutura em cantaria, assentam, lateralmente, duas pilastras nas quais pendem medalhões lisos e dois querubins. Uma platibanda decorada com concheado central coroa o conjunto, do qual pendem festões.



Trânsito de São Pedro de Alcântara, 2.º quartel do século XVIII,
Igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa

Se para o núcleo azulejar que reveste a nave da Igreja não foi possível encontrar os referentes iconográficos, relativamente a este núcleo todas as imagens cerâmicas tiveram como base as pinturas sobre tela atribuídas a António Pereira Ravasco, datadas de cerca de 1700. Tal como acontecera na Capela de São Roque, parece evidente que o pintor dos

53. A importância que a espiritualidade teve na vida e obra de São Pedro de Alcântara reflectiu-se no facto de, quando beatificado em 1623 pelo

Papa Gregório XV, ter-lhe sido concedido o título de “Doutor da Teologia Mística”.



*O jovem Juan de Sanabria (futuro Frei Pedro de Alcântara)
transportado por dois anjos para o Convento de Los Majorretes,
2.º quartel do século XVIII, Capela-mor da Igreja do Convento
de São Pedro de Alcântara, Lisboa*

painéis de azulejos terá baseado a sua manufactura em suportes pictóricos existentes localmente e não nouro tipo de elemento iconográfico.

As representações do lado do Evangelho consagram os temas: *Êxtase místico de São Pedro de Alcântara*⁵⁴ no Convento de Plasencia⁵⁵; *O santo lendo a Bíblia caminha sobre as águas do rio Alagón*⁵⁶; *A transformação do seu bastão em figueira no Convento de Palancar*⁵⁷. Na Epístola são assinalados temas relacionados com milagres do santo, como: *A oferenda de comida no Inverno, por um anjo*⁵⁸; *O jovem Juan de Sanabria (futuro Frei Pedro de Alcântara) transportado sobre as águas do rio Tiétar por dois anjos para ingressar no Convento de Los Majorretes*⁵⁹; *A criança salva do poço, em El Herradón*⁶⁰.

54. A representação do santo neste painel, surgindo sobre uma série de troncos, lembra o que "(...) de él decia santa Teresa, com su gracia acostumbrada, que parecia hecho de raíces de árbol (...)" in Juan Fernando ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Ediciones Omega, 1950, pag. 221.

55. Cf. O possível referente, a pintura sobre tela, em FERRI e MORI, *Imagene-ria europea de San Pedro de Alcántara*, pag. 313.



*O jovem Juan de Sanabria (futuro Frei Pedro de Alcântara)
transportado por dois anjos para o Convento de Los Majorretes,
óleo sobre tela, António Pereira Ravasco (atr.), c.1700,
Coro da Igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa*

Para além de toda esta profusão de revestimentos cerâmicos surgem, numa capela do lado do Evangelho, dois pequenos painéis policromos, datáveis do 3.º quartel do século XVIII, colocados lateralmente. O seu emolduramento de concheados sobre um soco simulando cantaria, aproxima-os dos que se encontram no adro de acesso à igreja, com as cenas de caridade.

As duas representações que aí figuram são: à esquerda, o *Agnus Dei sobre o Livro dos sete selos*, imagem do Apocalipse, e à direita, dois *putti* que seguram, respectiva-

56. Idem, *Ibidem*, pag. 314.

57. Idem, *Ibidem*, pag. 312.

58. Idem, *Ibidem*, pag. 311.

59. Idem, *Ibidem*, pag. 309.

60. Idem, *Ibidem*, pag. 312.



Cristo e a samaritana, 3.º quartel do século XVIII, Sacristia da Igreja do Convento de São Pedro de Alcântara, Lisboa

mente, um cacho de uvas e um ramo de espigas, alusão à Eucaristia.

Da mesma época e igualmente policromos, são os nove painéis que revestem a sacristia da igreja. O conjunto, quase idêntico na concepção aos do adro – ainda que sem o recorte superior destes – assenta sobre rodapés altos, com almofadas e concheados simulando formas relevadas em cantaria sobre um fundo marmoreado.

A temática tem dois níveis de leitura, sendo a mais evidente a presença de eremitas, em cinco dos painéis, que remetem para a vida monástica. No entanto, um destes revestimentos, sob uma janela, tem correspondência com outro painel, colocado em espaço idêntico. Neste surge um pescador e o paralelismo que se estabelece entre ambos assinala o confronto entre duas formas de vida, a religiosa e a profana.

Nas paredes de topo, posicionados para serem vistos por quem entra, surgem os revestimentos de maior dimensão, ambos relatando dois episódios do Novo Testamento: à esquerda *A vocação de Pedro* e à direita *Cristo e a samaritana*. O vasto acervo presente no espaço prossegue com exemplares que medeiam entre os séculos XVII e XX.

Na sua maioria são composições de padronagens várias, das quais muitas replicam decorações seiscentistas. Deste enorme conjunto de painéis importa salientar um pormenor nos dois grandes revestimentos de *figura avulsa*, na sala contígua à ante-sacristia e no átrio de ligação entre a igreja e a casa monástica. Compostos esmagadoramente por flores, com

algumas aves e animais, nomeadamente coelhos, surgem, junto à cantaria de cada porta, representações figurativas. Trata-se de um peregrino com um bastão, com uma cabaça pendente, e que segura na mão direita um rosário.



Azulejo de figura avulsa com "peregrino", 3.º quartel do século XVIII, Convento de São Pedro de Alcântara

A colocação claramente intencional desta personagem, invulgar no panorama das representações de *figura avulsa*, parece indiciar uma intenção específica, provavelmente a ideia do caminhante que aqui chega através da Fé.

Palácio dos Marqueses das Minas

O conjunto que hoje se denomina Palácio dos Marqueses das Minas resulta da junção de dois edifícios distintos, eventualmente adossados no início do século XIX. Apesar de conservarem a sua individualidade, quer exterior, quer interiormente, e ainda que muito alterados para se adaptarem às suas novas funções, conservam um vasto espólio azulejar que nos permite reflectir sobre a vivência cortesã no século XVIII. De acordo com um estrangeiro que visitou Lisboa nesta época “(...) *As casas comuns são construídas em alvenaria ou de madeira e tijolo e os interiores têm silhares de azulejos, como as casas grandes, o que as torna muito alegres* (...)”⁶¹.

Apesar de hoje associados, quando os revestimentos de azulejos foram realizados, os dois edifícios encontravam-se separados pelo que, para efeitos de leitura dos conjuntos, importa analisar cada núcleo separadamente.

O Palácio dos Marqueses das Minas, com três pisos, tem painéis cerâmicos nas salas principais.

No patamar, para além de silhares de *albarradas* – decoração que ocorre em vários espaços de ambos os edifícios, ainda que com variantes – surge um painel com uma representação de caça ao javali, datável do 1.º quartel do século XVIII. A sua colocação, ocupando dois ângulos de parede, quebra a representação e permite reconhecer uma integração posterior.

O tema das caçadas é comum nos dois edifícios, no entanto, a pintura e a decoração da barra do painel do vestíbulo não têm paralelo com nenhum outro aqui existente. Sendo exemplar único poderá tratar-se do reaproveitamento de

uma peça proveniente de outro local ou, pelo contrário, o único testemunho de uma colecção entretanto desaparecida.

Na escadaria que se projecta neste patamar surge uma das séries mais notáveis de todo o edifício, com os azulejos cortados e colocados em losango para acompanharem o ritmo ascendente dos degraus. Trata-se de silhares datáveis de c. 1715 e que “abrem” o espaço, criando um cenário em *trompe l’oeil*, simulando jogos ilusionistas tão ao gosto do século XVIII. Assim, colocados atrás de uma balaustrada, movimentam-se figuras e animais – que devem ser sempre observados em face dos que lhe são paralelos, pois é deste modo que se articulam – acentuando de modo algo caricatural uma lógica de quotidiano.

Nos dois painéis do primeiro lanço de escadas, surgem mendigos, no da esquerda, um cego, acompanhado por outra personagem, no da direita uma mulher idosa com duas crianças. As figuras principais estendem as mãos à caridade de quem aqui passa lembrando que, “(...) *as ruas são formigueiros de mendigos, muitos deles estropiados, arrastando-se sem pernas. Alguns deles são cegos, mas andam sós, munidos de uma grande bengala com que vão tateando o terreno..... existem aqui muitas casas ricas, que, em certos dias da semana, à semelhança do que se faz nos conventos, distribuem comida quente a numerosos pobres. E esse espectáculo de cinquenta ou cem esfarrapados, mulheres e crianças, na frente de uma casa, devorando com sofreguidão uma tigela de caldo ou um prato de toucinho, é, na verdade, comovedor.* (...)”⁶².

A escadaria é o local indeterminado entre o público – a cidade – e o privado – o palácio – daí a colocação tão precisa destas figuras. O tema não se repete em qualquer outro dos painéis, assinalando que, apesar de ser a entrada do palácio – a presença de um camafeu, preso por laçada, no painel da esquerda, acentua esse carácter interior a que os pedintes não podem aceder.

61. Castelo Branco CHAVES, *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*, série Portugal e os Estrangeiros, 2.ª ed., Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989, pag. 39.

62. Carl Israel RUYDERS, *Viagem em Portugal – 1798-1802*, série Portugal e os Estrangeiros, 2.ª ed., Lisboa, Biblioteca Nacional 2002 pag. 105.

Segue-se, à esquerda, um pequeno painel – muito interven-
cionado – onde dois pagens observam, curiosos, o visitan-
te, acompanhados por diversos animais: dois papagaios⁶³ e
um cão doméstico que ladra, representando o guardião da
casa⁶⁴. Junto deste painel, segue-se uma figuração, frontal
para quem sobe o primeiro lanço de escadas. Aí, um casal,
trajando à moda de c. 1695-1700, numa função de figu-
ras de convite⁶⁵, assegura-nos uma boa recepção, apesar do
alarde do pequeno cão que os acompanha.

No segundo e último lanço de escadas, encontram-se os
dois painéis de maiores dimensões do conjunto. Aqui agi-
tam-se diversos intervenientes, sugerindo a preparação de
uma actividade, provavelmente festiva, pois encontram-se
dispostos diversos festões colocados entre os balaústres –
curiosamente, podemos assinalar a continuidade destes ele-
mentos, alternadamente de um painel para o outro, sendo a
sua descontinuidade, dentro do mesmo quadro, colmatada
quando observamos simultaneamente os dois revestimen-
tos. A animação deste conjunto torna quase audível a sua
sonoridade e movimentação. Todas as figuras se dirigem
para o patamar das escadas: o pequeno pagem negro com
um cesto de cerejas; o menino que brinca com um macaco;
os dois rapazes que empurram um carneiro e os outros dois,
um dos quais com um gorro, porque “(...) *embora em cada
casa fidalga existam mais de cem criados, incluindo negros
e moleques, ... contam-se também uma espécie de cavalhei-
ros que prestam serviços mais de escada acima pela jorna de
cinco soldos (...)*”⁶⁶.

Para além desta figuração, estão representados nos painéis de
ambos os lados, animais, em correspondência alternada – dois
cães e dois gatos, domésticos e vadios.

Outros adereços sugerem que nos encontramos num espa-
ço privado: um medalhão pendente (no painel da direita) e
numa gaiola um pequeno pássaro (à esquerda). Um pavão
acentua a tónica de exotismo que também os papagaios e o
macaco enunciavam.

63. O papagaio que se encontra na base do conjunto foi refeito, pelo que a
sua integração na intenção cenográfica original deve ser objecto de algum
cuidado.



Escadaria com revestimento azulejar, c. 1715,
Palácio dos Marquês das Minas, Lisboa

No patamar superior, na recepção deste cortejo, estão duas
figuras: à direita uma jovem, acompanhada por um cão; à
esquerda – apesar de numerosas peças truncadas – há vestí-
gios de um personagem a segurar um pássaro, com um fio.
Este patamar abre, à direita, para uma sequência de duas
salas, ambas absolutamente diferenciadas.

64. Esta função do animal aqui representado já havia sido notada por Júlio
PARRA, *Azulejos, painéis dos séculos XVI ao século XX*, pag. 42.

65. Também esta função foi observada por Júlio PARRA, *op.cit.*, pag. 42.

66. CHAVES, *op.cit.*, pag. 215.

A primeira tem um carácter marcadamente masculino, sendo designada “sala das batalhas”, numa alusão à temática representada. Os painéis são emoldurados como tapeçarias, com as barras decoradas por motivos vegetalistas, onde enrolamentos de acanto e flores dissimulam leões, que – no caso dos dois de maiores dimensões – afugentam querubins. O tema repete-se, lateralmente, com cabeças de leão rugindo na direcção de querubins que, em enrolamento vegetalista, sustentam vasos floridos.

Os dois painéis de maior dimensão representam agitadas cenas de batalhas, onde a violência da guerra se encontra

cruamente retratada, de forma rara na azulejaria portuguesa. No que se situa em face, para quem entra, observa-se a movimentação de tropas na direcção de duas cidades sitiadas, em segundo plano.

Obtida pela justaposição de várias gravuras, a representação realista – note-se, em primeiro plano, a presença do cadáver de um soldado – retratará, provavelmente, acontecimentos reais⁶⁷.

No painel em face deste, a ferocidade da guerra é ainda mais evidente. Aqui, assiste-se à pilhagem de um espaço urbano, com os edifícios incendiados, a violação e extermínio dos



Cena de guerra, 1.º quartel do século XVIII, Palácio dos Marquesses das Minas, Lisboa

67. De acordo com João Vieira Borges, poderemos estar perante representações da Guerra de Sucessão de Espanha, nomeadamente do cerco de Badajoz, em 1705, no qual teve papel de destaque D. António Luís de Sousa,

2.º Marquês das Minas. Cf. João Vieira BORGES, *Conquista de Madrid – 1706 – Portugal faz aclamar Rei de Espanha o Arquiduque Carlos de Habsburgo*, col. Batalhas de Portugal, Lisboa, Tribuna da História, 2003.



Cena galante, 1.º quartel do século XVIII, Palácio dos Marqueses das Minas, Lisboa

seus habitantes. Em primeiro plano, à direita do observador, dois cavaleiros lutam, tendo um deles um coldre brasonado, com três crescentes dispostos em V.

Dois painéis mais pequenos representam momentos de lazer num acampamento. À esquerda de quem entra na sala, vindo da escada, cinco soldados entretêm-se em actividades variadas: a jogar às cartas, a beber e a fumar. No pano murário em face, outro revestimento, este de maior dimensão, quatro homens, também a jogar às cartas, são observados por um lanceiro, junto de um canhão. A indumentária das personagens, em todo o conjunto, remete para a moda do terceiro quartel do século XVII.

A sala contígua corresponde ao salão nobre. Aqui, a temática não podia ser mais diferente, enaltecendo um universo feminino ligado à sedução e à galanteria onde, em quatro painéis, personagens femininas percorrem espaços ajardinados ao gosto francês.

Tal como anteriormente, o seu enquadramento é o de uma tapeçaria, com os remates superiores da barra semelhantes aos painéis das batalhas, ainda que nas laterais surjam representações de cariátides assentes em modilhões.

As cenas descritas no conjunto remetem para um tempo próximo da escadaria, com as figuras femininas trajando à moda de 1695-1700 e exibindo penteados ditos à *Fontange*⁶⁸.

No painel da direita um casal bebe sob um caramanchão e, no outro extremo, uma dama, também sentada, exhibe ao observador um medalhão com um retrato masculino. Em segundo plano passeia um casal e outra senhora que in-

terpela o observador – artifício recorrente na azulejaria do século XVIII.

No painel contíguo, a atmosfera parece assumir um tom conspiratório, pela gestualidade e posicionamento dos seus intervenientes. À direita, do interior sombrio de um palacete, surge um cavaleiro e, no jardim, uma dama segurando um leque, dirige-se para um segundo cortesão, junto de uma fonte encimada por uma Vitória, baseada numa gravu-



Fonte com Vitória, gravura, Jean Lepautre, século XVIII, Bibliothèque National de France, Paris

68. Estas imagens femininas poderão ser baseadas, eventualmente, em gravuras de Nicholas Bonnard (1646-1718), muito apreciadas em Portugal e das quais se encontram alguns exemplares na Biblioteca Nacional de Lisboa.

ra de Jean Lepautre⁶⁹ (1618-1682). No outro extremo, uma dama com leque é acompanhada por um pagem negro que segura a cauda do vestido.

Comentário recorrente por parte dos estrangeiros que visitavam o nosso país, era o excessivo recato a que eram obrigadas as portuguesas, pois “(...) *Quanto a conversações com homens, ... só podem falar com frades e com padres ... Isso, porém, não impede que os sinais e a linguagem pelos dedos não substitua a palavra. Estes sinais fazem-se de parte a parte, de uma maneira tão subtil e tão prudente que um estranho, sem conhecimento deste costume, juraria que os dois dialogantes não haviam trocado uma palavra* (...)”⁷⁰.

É no terceiro painel, o de maiores dimensões nesta sala e aquele que se encontra de face para quem entra neste espaço, que está pintado maior número de arquitecturas, em segundo plano. Vindo de um palacete, à direita, onde estão outras personagens, um cortesão cavalga encaminhando-se para uma senhora que recebe das mãos de um rapazinho um cesto com flores. Em segundo plano, uma fonte encimada por Neptuno, também inspirado numa gravura de Lepautre⁷¹, ornamenta um jardim onde um casal passeia.

Na parede da fachada, surge uma dama em traje de caça, tendo em fundo a perseguição a um veado. A forma como a figura se apresenta, de modo distinto das outras mulheres aqui representadas, lembra uma descrição, datada de cerca de 1730, referindo que “(...) *As portuguesas são muito formosas, bastante cheias, a pele branca, possuindo em geral, lindíssimos olhos e muita vivacidade. Algumas damas de condição vestem-se e penteiam-se à francesa, mas o mais usual é o penteado simples, a casaca de talhe masculino,*

bordada, agaloada ou simples, segundo a condição e fortuna da dama. (...)”⁷².

Nesta sala surgem ainda dois raros medalhões figurando um casal, que a tradição afirma serem os retratos dos Marqueses das Minas. Não excluindo esta hipótese, há memória na pintura de P.M.P. – o autor a quem se atribuem os painéis que aqui se encontram – de outro exemplo desta figuração.

No palácio dos Senhores de Murça, posteriormente sede do Instituto Sidónio Pais (secção feminina), na rua Tomás Ribeiro, nº 250, foram assinalados, na escadaria nobre, dois medalhões semelhantes, integrados no corrimão. A diferença reside no facto de não serem integralmente recortados, como os que decoram o palácio dos Marqueses das Minas. De qualquer modo, a colocação destes últimos era no jardim, onde se encontravam, outrora, mais painéis da mesma autoria⁷³.

O edifício adossado ao palácio dos Marqueses das Minas, com quatro pisos, tem igualmente uma escadaria com silhares de azulejos, representando cenas de caça. Algumas destas figurações são baseadas em gravuras de António Tempesta (1555-1630), e integravam a obra *Cenas de caça I*, publicada em 1593. A particularidade da passagem destes referentes para o azulejo reside, para além da necessária adaptação ao espaço disponível, na apresentação dos personagens com trajos coevos à pintura do conjunto. Os treze painéis que o compõem, datáveis do segundo quartel do século XVIII, são emoldurados por uma sumptuosa estrutura cenográfica barroca que acompanha o ritmo da escadaria⁷⁴.

Atribuídos à oficina de Bartolomeu Antunes⁷⁵, possuem uma expressão arquitectónica em *trompe l'oeil*. Sobre um soco elevado assentam pilastras, tendo frontalmente *putti*

69. A fonte é baseada numa gravura de Jean Lepautre, *Inventaire de fonds français. Graveurs du XVIIe siècle – Jean Lepautre*, Tome 12 (deuxième partie), Paris, Bibliothèque National de France, 1999, pag. 47.

70. CHAVES, *op. cit.*, pag. 60.

71. O elemento de topo da fonte – a Vitória ladeada por estandartes sobre uma bacia sustida por atlantes – é baseada numa gravura de Jean Lepautre, *Inventaire de fonds français. Graveurs du XVIIe siècle – Jean Lepautre*, Tome 12 (deuxième partie), Paris, Bibliothèque National de France, 1999, pag. 50.

72. CHAVES, *op. cit.*, pag. 59.

73. Os painéis, hoje desaparecidos, estão descritos em SANTOS SIMÕES, J.M., *op. cit.*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pag. 261.

74. Os azulejos aqui colocados são quadrados e não losangos, como na escadaria anterior, tendo sido dispostos em diagonal para acompanhar o movimento de quem passa.

75. Cf. autoria e as semelhanças existentes entre este núcleo e o do Palácio do Correio-Mor, em Loures, in SANTOS SIMÕES, *op. cit.*, pag. 261, e PARRA, *op. cit.*, pp. 54-55.

que flutuam no espaço cénico, segurando panejamentos presos num nó, e alargando o espaço visual em segundo plano. Sobre as pilastras, num frontão curvo, interrompido e recortado, pendem os ditos panejamentos, e um par de vasos também recortados.

A adaptação de cada painel à escadaria, para que o acompanhamento rítmico seja correcto, leva à distorção perspéctica destes elementos, acentuando o seu carácter cenográfico. Quando são em menores dimensões, não sendo possível a figuração central, nomeadamente entre portas, os revestimentos limitam-se à representação das pilastras com os *putti*. Aqui, é mais uma vez notória a subtilidade desta linguagem, pois, quando o espaço permite aparecem em pares, abraçados, sempre de modos diferentes, por vezes, surgem sós. Esta particularidade indicia uma preocupação com a busca de novas soluções e uma atenção ao pormenor indiciadora de uma boa oficina.

As representações de caçadas variam, iniciando-se no patamar com um homem carregando fuzil, seguido de duas perseguições a veados, uma das quais por emboscada, com o atirador escondido atrás de uma árvore. A actividade cinegética era das mais características à época, com numerosos relatos desta ocupação, nomeadamente pela nobreza, "(...) Veyo de Pancas o Snr. Infante D. Antonio tendo mandado ao Cardeal da Cunha quatro corças e hum viado para o jantar (...)""⁷⁶.

No primeiro patamar surge um dos painéis mais requintados, figurando um casal onde a dama, ricamente ataviada de amazona, segura uma pequena ave de rapina. Estes animais eram usuais nesta actividade, sendo a sua selecção objecto de grande cuidado: "(...) O Monteiro mor foi com grande comitiva dos seus officiaes e moços do monte no dia em que D. João de Sousa apresentou a El rey os falcões de Malta (...)""⁷⁷. Também a presença feminina era razoavelmente comum, como atesta a notícia que "(...) Foy a Rainha



Caça ao Leão, Bartolomeu Antunes, 2.º quartel do século XVIII, edifício adossado ao Palácio dos Marquesses das Minas, Lisboa

à sua caçada com o Príncipe e Princeza, Infante D. Pedro, e sô a Sra. D. Anna de Meneses que estava de semana, duas Damas camaristas, dous viadores, dous estriveiros menores, e o Conde de Pombeiro (...)""⁷⁸.

O segundo lanço de escadas confronta duas realidades: à esquerda uma caça ao leão por cavaleiros arabizantes⁷⁹ – demonstração do gosto pelos exotismos que atravessa a cultura portuguesa – e, à direita, um camponês ataca um javali, com a ajuda de uma lança e apoiado por uma matilha.

No patamar seguinte, num quase retrato de aparato, um serviçal coloca um javali morto junto de uma amazona ricamente ataviada. Esta forma de caça, apesar de perigosa, era praticada por senhoras, pois "(...) O Duque tinha feito

76. LISBOA, MIRANDA, OLIVAL, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora (1729-1731)*, pag. 135.

77. Idem, *Ibidem*, pag. 102.

78. Idem, *Ibidem*, pag. 79.

79. Painel baseado numa gravura de António Tempesta, com um dos cavaleiros trajando de modo mais sumptuoso que o seu referente. *The illustrated Bartsch – Antonio Tempesta*, vol. 36 (formerly vol. 17, part 3), New York, ed. Sebastian Buff, Abaris Books, 1983, pag. 270.



Caça à avestruz, Bartolomeu Antunes, 2.º quartel do século XVIII, edifício adossado ao Palácio dos Marquês das Minas, Lisboa

conduzir de Salavaterria oito porcos brancos, e na tapada [de Mafra] combaterão cada hum com hum touro dos que o Conde de Atoguia deu para este devirtimento, e ambos se evestirão ferozmente; depois forão os porcos para as moutas, e a Rainha, e Princepes matarão alguns em tres dias (...)"⁸⁰.

No lanço seguinte, nova perseguição ao javali e, no quarto patamar, três painéis apresentam, de novo, o confronto de diferentes realidades. Assim, surge uma caçada à avestruz,

por um cavaleiro arabizante⁸¹, o acostrar de um veado⁸² – o painel central, de maiores dimensões – e a luta de um homem que, com uma lança, mata um urso⁸³.

O último lanço de escadas apresenta uma caçada ao leão que assume um carácter quase épico. O animal é figurado de forma semelhante a uma manticora⁸⁴, pois a sua cabeça possui evidentes traços humanos.

No último patamar, tal como ocorrera no que se situa abaixo com a figura de amazona, surge um painel com um cavaleiro em retrato de aparato. Ainda que, provavelmente, não exista qualquer intenção documental de retratar personagens coevas, a sua presença, impositiva, parece personificar as virtudes associadas aos donos da casa e que sobressaem no exercício das actividades cinegéticas.

Ao contrário do edifício anterior, este possuía capela própria, preenchida com revestimentos cerâmicos de temática mariana. Também atribuídos à oficina de Bartolomeu Antunes, um deles – a *Adoração dos Reis Magos* – segue de perto a representação que, no Convento dos Loios, em Vilar de Frades, está assinada e datada "*Bartholomeu Antunes a fes em Lxª nas olarias no anno de 1742*"⁸⁵. A gravura empregue foi a mesma, aliás relativamente comum noutros locais, só que o número de personagens foi reduzido devido à pequena dimensão do painel.

O espaço da capela – cuja arquitectura permite perceber ter tido intervenções estruturais que lhe modificaram a dimensão – possui dois tipos de revestimentos. As paredes fundeira e laterais que lhe são adjacentes estão preenchidas por vasos floridos, de época próxima dos restantes painéis, o segundo quartel do século XVIII. Na "nave", propriamente dita, três narrativas, do Novo Testamento, são enquadradas por

80. LISBOA, MIRANDA, OLIVAL, *op.cit.*, pag. 101.

81. Painel baseado numa gravura de Tempesta, com a personagem no azulejo mais ataviada que o seu referente. *The illustrated Bartsch – Antonio Tempesta*, vol. 36 (formerly vol. 17, part 3), New York, ed. Sebastian Buff, Abaris Books, 1983, pag. 266.

82. Baseado numa gravura de Tempesta, neste painel, as figuras tiveram as suas indumentárias adaptadas ao gosto do século XVIII. *The illustrated Bartsch – Antonio Tempesta*, vol. 36 (formerly vol. 17, part 3), New York, ed. Sebastian Buff, Abaris Books, 1983, pag. 263.

83. Baseado numa gravura de Tempesta, neste painel a cena foi reduzida a um caçador – cuja indumentária orientalizante foi adaptada ao gosto do século XVIII – e o próprio urso diminuiu de dimensão, relativamente ao desenho original. *The illustrated Bartsch – Antonio Tempesta*, vol. 36 (formerly vol. 17, part 3), New York, ed. Sebastian Buff, Abaris Books, 1983, pag. 267.

84. Do persa devoradora de homens. Monstro temível semelhante a um leão com uma tripla fiada de dentes, cuja cabeça se assemelha à de um homem. Cf. Richard BARBER, *A dictionary of fabulous beasts*, Suffolk, The Boydell Press, 2000, pag. 100.

85. Cf. SANTOS SIMÕES, *op.cit.*, pp. 95-96, EST. V.

molduras cenográficas, ao estilo das que se observam na escadaria do palácio. Ainda que menos aparatosas e sem remates superiores recortados, é patente a mesma concepção de palco cénico em *trompe l'oeil*. Sobre um soco, pilastras exuberantemente decoradas suportam platibandas de onde pendem festões. Uma particularidade ocorre nestas pilastras, com reservas preenchidas com símbolos das *Litânias da Virgem*. Assim, na *Anunciação*, baseada numa gravura de Cornelis Cort⁸⁶, colocada ao fundo, à direita – imagem que inspirou outros painéis de azulejos – encontram-se *lírrios*, símbolos de pureza⁸⁷ e a flor que identifica Maria;



Anunciação, Bartolomeu Antunes, 2.º quartel do século XVIII, edifício adossado ao Palácio dos Marquês das Minas, Lisboa



Anunciação com os Profetas, gravura, Cornelis Cort, século XVII, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amesterdão

86. Baseado numa complexa gravura de Cornelis Cort, a partir de Frederico Zuccaro, este painel aproveita somente a cena principal do desenho, aproximando as figuras da Virgem e do arcanjo. *The illustrated Bartsch* – Nether-

landisch Artists. *Cornelis Cort*, vol. 52, New York, ed. Sebastian Buff, Abaris Books, 1986, pag. 34.

87. *Lilium consualium*.

à esquerda, o *cipreste*⁸⁸, anúncio do sacrifício e morte do Seu filho. Na parede em face, surgem duas cenas no mesmo painel: a referida *Adoração dos Magos*, no extremo junto à parede de topo, e a *Fuga para o Egipto*. Nas pilastras que la-deiam o conjunto, os símbolos presentes são o *Sol*⁸⁹ e a *Lua*⁹⁰, ambos remetendo para a beleza sem mácula da Virgem. Junto à janela existem ainda três pequenos painéis, designados entre-panos. Num deles as duas pilastras têm o *Poço*⁹¹ e a *Rosa*⁹², os outros dois, possuem cada um único símbolo, a *Estrela*⁹³ e a *Palmeira*⁹⁴.

Encontra-se ainda outro painel, colocado abaixo da janela, com duas figuras sem relação com a narrativa religiosa. A sua manufactura, visivelmente mais recente que os anteriores e com uma qualidade pictórica inferior, repete dois símbolos que já se encontram neste espaço, o *Sol* e a *Lua*, demonstrando que não se integra na encomenda inicial.

O edifício, onde actualmente se integram os dois núcleos arquitectónicos, possui ainda outros exemplares de azulejaria, nomeadamente vários tipos de *albarradas* e *vasos floridos*, forma de manter perpetuamente, no interior dos espaços, a animação dos jardins. É, no entanto, num tipo mais vulgar de decoração, a *figura avulsa*, da primeira metade do século XVIII, que surgem surpresas. Ainda que estes revestimentos



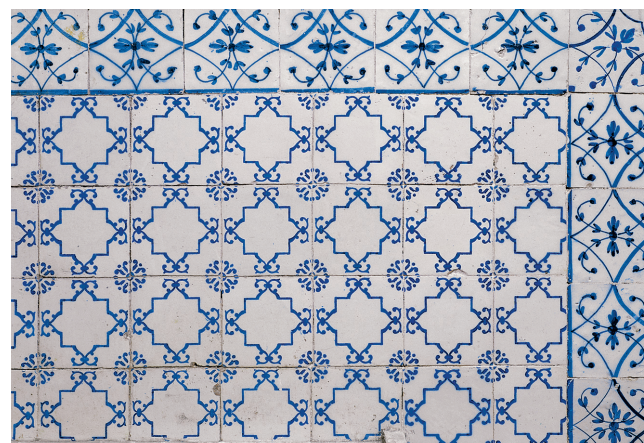
Azulejos de figura avulsa, 2.º quartel do século XVIII, edifício adossado ao Palácio dos Marquês das Minas, Lisboa

tenham sido colocados, em muitos dos casos, em época relativamente recente, no espaço de antigas cozinhas encontram-se representações variadas de flores, pássaros e outros animais, onde sobressaem coelhos e cães. Entre estes motivos destaca-se uma enorme profusão de personagens, homens e mulheres, cortesãos e camponesas, damas e caçadores, todos memórias de um quotidiano há muito desaparecido.

Quinta Alegre

Paradigma do que ocorreu em numerosos espaços azulejados, a Quinta Alegre teve o seu espólio cerâmico de revestimento parcialmente removido. Os painéis foram, no entanto, conservados, encontrando-se em reserva, ao contrário do que normalmente ocorre após a remoção de azulejos. Usualmente, os elementos que compõem cada conjunto dispersam-se, descontextualizando local e iconograficamente a narrativa, transformando-se, muitas vezes, em fragmentos balbuciantes de um discurso que se tornou incompreensível.

Do espólio azulejar que forrava o edifício, também conhecido como Quinta do Marquês do Alegrete, ainda se observam vestígios datáveis dos três últimos quartéis do século XVIII.



Composição parietal de azulejos estampilhados, século XX. Cercadura neoclássica, final do século XVIII / início do século XIX, Quinta Alegre, Lisboa

88. *Quasi cypressus*.

89. *Electa ut sol*.

90. *Pulchra ut luna*.

91. *Puteus aquarium*.

92. *Quasi plantatio Rose*.

93. *Stella maris*.

94. *Quasi palma*.

Assim, desde azulejos de *figura avulsa* a cercaduras neoclássicas, passando por *albarradas* de cestos floridos, festões e elementos arquitectónicos em *trompe l'oeil*, de tudo surge um pouco por toda a parte. Os únicos painéis ainda íntegros neste espaço são os silhares que ornamentam a escadaria, simulando um revestimento de dois tipos de mármore, com grandes florões pétreos em *trompe l'oeil*, adossados.

Um dos aspectos mais interessantes da casa era as quatro figuras de convite, outrora colocadas no pátio frontal da fachada principal, que, sobressaindo de um fundo de padronagem, recebiam o visitante. Estas personagens, recortadas a meia altura, destacavam-se de um segundo plano azulejar, rematado lateralmente por pujantes pilastras em *trompe l'oeil*. Trajando de acordo com a moda vigente no primeiro quartel do século XVIII, elas orientavam os recém-chegados



Revestimento mural de azulejos com figuras de convite,
2.º quartel do século XVIII, Quinta Alegre (prov.), Museu de São Roque, Lisboa

para o interior da quinta, animando o pátio, cuja função principal era a de circulação de carruagens.

Palácio de São Boaventura

Neste espaço a presença azulejar é residual, circunscrevendo-se ao pátio interior. Aqui, cinco painéis, provenientes de outro local, configuram duas tendências da azulejaria do século XVIII. Dois, a azul e branco, testemunham o gosto vigente no final do segundo quartel do século XVIII, com molduras de cor densa a circunscrever *ferroneries*, representadas numa tonalidade suave, enunciando o gosto Rococó. Os restantes, um pouco mais tardios, têm os centros a azul com as molduras de concheados policromas, de acordo com a estética do pós Terramoto. Em dois destes figuram cenas de um quotidiano cuja memória se perderia, não fora permanecer pintada nestes revestimentos cerâmicos. ■