

## Director

*Gonçalo de Vasconcelos e Sousa*

## Artigos

Mármore em cerâmica: uma obra do escultor renascentista Bartolomé Ordoñez em Portugal

*Pedro Flor*

"só para ostentação da magestade, e grandeza" Aproximação à encomenda de ourivesaria barroca italiana para a basílica de Nossa Senhora e Santo António de Mafra

*Teresa Leonor M. Vale*

Os apóstolos em prata para a Patriarcal de Lisboa: modelos de ourivesaria dos escultores José de Almeida (1708-1770) e Joaquim Machado de Castro (1729-1822)

*Sandra Costa Saldanha*

Revestimentos decorativos tradicionais de cal e estuque em Portugal

*Eduarda Moreira da Silva*

Quelques petits souvenirs de Sèvres. Elementos para o estudo do acervo cerâmico do Palácio Nacional da Ajuda

*Cristina Neiva Correia*

O Naturalismo no azulejo publicitário: influências e particularidades

*Cristina Carvalho*

Os interiores ecléticos da casa Barbot, em Vila Nova de Gaia

*Maria de São José Pinto Leite*

## Nótulas

Registos de santos em azulejo. Aproximação às fontes gravadas

*Joana Campelo*

Contributo para o estudo do mobiliário de assento a partir da iconografia de «Santa Ana Mestra»

*Rita Carlos*

Elementos para o estudo do ofício de lapidário no Porto no terceiro quartel de Setecentos

*Gonçalo de Vasconcelos e Sousa*

Técnicas e materiais em recibo e memória descritiva de Darnault Frères: uma encomenda de mobiliário da corte portuguesa (1785)

*Adelina Valente*

Joaquim de Vasconcelos e o estudo das Artes Decorativas em Portugal: a cerâmica e o azulejo (1849-1936)

*Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara*

## Documentos

Recheios de palácios lisboetas arrendados, no século XIX

*Gonçalo de Vasconcelos e Sousa*

Um olhar sobre a decoração e o efêmero no Oriente: a relação dos bens embarcados em Goa em 1559 para o Reino, o inventário dos bens do vice-rei D. Martim Afonso de Castro, falecido em Malaca, em 1607, e a relação da entrada do vice-rei D. Jerónimo de Azevedo em Goa, em 1612

*Pedro Pinto*

# Mármore em cerâmica: uma obra do escultor renascentista Bartolomé Ordoñez em Portugal

*Pedro Flor*



# Mármore em cerâmica: uma obra do escultor renascentista Bartolomé Ordoñez em Portugal

Pedro Flor\*

**Resumo** O medalhão de mármore com cercadura em terracota vidrada, representando a Virgem, o Menino e São João Baptista e pertencente às colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, tem sido considerado pela historiografia como uma peça de escultura devedora dos cânones plásticos renascentistas italianos. Desde Andrea Sansovino até Simone Ferrucci, muitos foram já os nomes de artistas transalpinos apontados para a sua autoria. Após investigação profunda sobre o problema, preferimos, porém, ver no referido medalhão o cinzel do escultor Bartolomé Ordoñez (c. 1480-1520), mestre particularmente activo no primeiro terço do século XVI, não só em território espanhol como também italiano.

A análise da fortuna histórica deste medalhão e a integração do mesmo no conjunto de obras de importação, designadamente as pertencentes à oficina dos "della Robbia", e que o nosso país viu chegar em número assinalável no início de Quinhentos, serão aspectos a considerar nesta nótula dedicada à escultura decorativa do Renascimento.

**Abstract** This article is generally dedicated to the decorative sculpture of Renaissance times and analyses a medallion kept at the National Museum of Ancient Art in Lisbon. It considers the state of the art of previous research and tries to establish the connections of that piece with the group of sculptures imported to Portugal at beginning of the 16<sup>th</sup> century, mainly those belonging to Della Robbia's workshop.

The marble roundel with its glazed terracotta border represents the Virgin Mary, the Child and St. John the Baptist and art historians have considered it as a sculpture following the Italian Renaissance canon. Consequently, many names have been suggested as possible authors from Andrea Sansovino to Simone Ferrucci. However, we prefer to emphasize the presence of the style of the well-known Castilian sculptor Bartolomé Ordoñez (c. 1480-1520), particularly active in the first third of the 16<sup>th</sup> century, not only in Spain, but also in Italy.

\* Professor Auxiliar de História da Arte Moderna da Universidade Aberta / Membro do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

É nosso intuito, com o presente artigo, acrescentar alguns dados históricos e documentais a uma das peças, integráveis no ciclo de obras de importação, a saber, o medalhão cerâmico ao estilo dos Della Robbia, representando a Virgem, o Menino e São João Baptista<sup>1</sup>. A cercadura obedece ao modo compositivo tradicional, repetido vezes sem conta por aquela dinastia de ceramistas, e compõe-se de folhagens abundantes, acompanhadas de pequenas flores e frutos diversos, sendo unidas por uma fita. O lado interno desta grinalda apresenta um fundo de escamas imbricadas em tons de azul e uma pequena bordadura de madeira com motivos vegetalistas que envolve o relevo central.

Ao contrário do que é frequente observarmos nas cerâmicas della robbianas, executadas com maior assiduidade ao longo do século XV e durante a primeira metade do século XVI, a obra que temos por objecto de estudo apresenta a particularidade de engastar, ao centro, um relevo marmóreo com marcas bem visíveis de douramento<sup>2</sup>. A figura de Nossa Senhora, em meio corpo, segura no Menino e, em simultâneo, aperta com firmeza as vestes que os envolvem. Por seu turno, um pouco mais afastado e também em meio corpo, São João Baptista contempla o grupo adjacente. Todo o cinzelado aplicado neste relevo testemunha a qualidade do autor que, através de suaves gradações de superfície, alterna cuidadosamente o baixo e o alto relevo, conseguindo, no espaço que lhe foi destinado, transmitir a noção de profundidade.

Se, do ponto de vista formal, o medalhão parece resultar como um todo, visto que apresenta afinidades de proporção entre as diversas partes componentes, o mesmo não se pode dizer do ponto de vista plástico. Com efeito, a cercadura em terracota vidrada acusa a arte de matriz florentina do Quattrocento, presente nas várias centenas de peças saídas dos fornos da prestigiosa família Della Robbia ou dos não menos afamados Buglioni<sup>3</sup>. Tal como foi notado por outros autores, a utilização particular do fundo de escamas imbricadas remete-nos, por exemplo, para

<sup>1</sup> [Fig. 1]. Queremos aproveitar a ocasião para agradecer ao Dr. Paulo Henriques, Director do Museu Nacional de Arte Antiga, e à Dr.<sup>a</sup> Paula Aparício da mesma instituição, as facilidades concedidas no acesso a esta peça que se encontra nas reservas.

<sup>2</sup> A monumental obra de Giancarlo Gentilini, citada na bibliografia final, constitui referência bibliográfica obrigatória para o estudo apurado das esculturas della Robbia. Ver também os trabalhos de Alan Marquand, John Pope-Hennessy e Fiamma Domestici, igualmente citados na bibliografia no fim do artigo.

<sup>3</sup> Apesar destas duas famílias serem as mais conhecidas na arte do barro vidrado, existiram na Itália do Renascimento outros artistas capazes de dominar essa técnica como Donatello, Benedetto da Maiano, Andrea del Verrocchio, Andrea Sansovino, Bertoldo di Giovanni, Baccio da Montelupo, Giovan Francesco Rustici entre muitos outros. Cf. Giancarlo GEN-



Fig. 1 – Medalhão com a Virgem, o Menino e São João Baptista, diâmetro 0,76, nº inv. Esc 675, MNAA. Fonte: Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, p. 121.

a arte de Luca della Robbia (c<sup>a</sup>1400-1482) que empregou este enfeite visual na magna obra da capela do Cardeal de Portugal D. Jaime (c<sup>a</sup> 1460) na igreja florentina de San Miniato al Monte. Já as ramagens verdejantes da cercadura são mais difíceis de determinar qual a influência plástica, uma vez que são detectáveis quer na arte de Luca, quer na de seu sobrinho Andrea (1435-1525).

Em toda a bibliografia sobre os Della Robbia, os autores utilizam amiúde as cercaduras de elementos vegetais como modo de datar as peças e de padronizar o cinzel de Luca e de Andrea. Todavia, este método torna-se pouco fiável, visto que a comparação entre obras que constituem fiéis bases de atribuição, seguramente documentadas e datadas, e as peças sem informação documental, nem sempre coincidem com os padrões criados. Para dificultar esta tarefa de apuramento da autoria/datação a partir das cercaduras, é vital ter em conta que estas peças eram executadas em regime oficial, onde a individualidade artística se esvanece, e que o trabalho de parceria simultânea de Luca e de Andrea na mesma empreitada é mais frequente do que se julga<sup>4</sup>.

TILINI, *I della Robbia – La Scultura Invetriata nel Rinascimento*, 2 vol., Milano, Cantini, 1992, pp. 450-485.

<sup>4</sup> Mais tarde, irá acontecer o mesmo com a arte de Andrea della Robbia e a do filho Giovanni della Robbia que se confundem profundamente. Os recibos de pagamento e a comparação plástica das obras de ambos parecem entrar em contradição, demonstrando que o rígido regime de parceria constituía uma realidade indiscutível. Estamos em crer que muitas das obras “della Robbia” estarão votadas eternamente ao anonimato e à intemporalidade por

e o jogo volumétrico constante concorrem para esta atribuição que julgamos acertada. A juntar a esta análise plástica, refira-se que Bartolomé Ordoñez realizou, cerca de 1520, um grupo escultórico de mármore, composto pela Virgem, o Menino e São João Baptista, que se destinava ao conjunto sepulcral de Juan Rodríguez de Fonseca, Bispo de Burgos, na igreja de Santa Maria de Coca (Segóvia). Por motivos desconhecidos, esta peça nunca chegou a integrar tal monumento funerário, tendo pertencido ao espólio artístico do mosteiro da ordem de São Jerónimo em Zamora até ao século XIX, época em que passou a figurar nas colecções da catedral desta cidade, onde ainda hoje pode ser admirada<sup>15</sup>.

O nosso relevo e a escultura de vulto de Zamora (ou os relevos granadinos) aproximam-se em muito, não só na coincidente temática iconográfica, mas acima de tudo no modo de compor a graça dos rostos e o sentido geral classicizante imprimido, a lembrar a escultura italiana do século XVI que Ordoñez tão bem conhecia, e as expressões faciais, os penteados e os trajas das figuras presentes<sup>16</sup>. Considerando a datação do grupo da catedral e as características de estilo patenteadas no relevo, somos levados a supor que os últimos anos da primeira década de Quinhentos sejam aqueles que mais se adequam para datação. O ano de 1520 foi conturbado na carreira do escultor catalão que, ocupado com a execução dos sepulcros dos pais do Imperador Carlos V, além dos projectos funerários do Cardeal de Cisneros e dos Fonseca, teve de se deslocar a Carrara, onde viria a falecer. Por consequência, se aceitarmos situar esta obra em anos ao redor de 1520, poderemos reconhecer tanto em D. Leonor, a principal mecenas do mosteiro da Madre de Deus, como noutros elementos ligados à corte manuelina como, por exemplo, as segunda e terceira mulheres de D. Manuel I, D. Catarina de Áustria, mulher de D. João III, sem esquecer outras damas da elite cortesã<sup>17</sup>. Em matéria de autoria, estamos certos da mão de Bartolomé Ordoñez na imaginação deste relevo circular que, uns séculos mais tarde, bem ao gosto oitocentista, viria a ser cercado por uma grinalda cerâmica.

<sup>15</sup> [Fig. 2] Cf. José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *La Catedral de Zamora*, Zamora, Durius Cultural, 2001, p. 167.

<sup>16</sup> A comparação plástica do medalhão com obra seguramente documentada a Bartolomé Ordoñez, nomeadamente os relevos das arcos sepulcrais de Filipe o Belo e Joana a Louca na Capela Real de Granada, obra executada entre os anos de 1519-1520. Cf. Miguel Ángel LEÓN COLOMA, "Los Mausoleos Reales y la Cripta", in *El Libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, pp. 69-95.

<sup>17</sup> A obra poderá ter vindo para Portugal em data mais tardia, em relação à sua execução.

arte, acentuado a partir de 1834 e o decreto da nacionalização dos bens das ordens religiosas, como também pela apropriação por parte de particulares mais esclarecidos que pretendiam enriquecer as suas colecções privadas. Desconhecemos a data rigorosa da incorporação nos acervos do Museu Nacional de Arte Antiga, mas é provável que, na ausência de informação específica sobre a matéria, o medalhão provenha do chamado "Fundo Antigo" e, portanto, tenha desde cedo pertencido às suas colecções<sup>8</sup>.

Não nos foi possível determinar onde estariam no convento, tanto a cercadura como o medalhão central, isto partindo da ideia de que ambas as peças provêm do mesmo sítio, facto que ainda não está comprovado. Além disso, ao lermos com atenção o referido catálogo da Exposição de 1882, verificamos que algumas esculturas expostas eram resultado do aproveitamento indiferenciado de peças distintas como, por exemplo, o medalhão em mármore branco, representando a Virgem, o Menino e dois anjos, emoldurado por uma grinalda em barro vidrado, cujo fundo é preenchido por cabeças de querubins esvoaçantes<sup>9</sup>. A juntar a esta peça, destaque-se a presença de um outro medalhão, com o tema da Virgem com o Menino e São João Baptista que resultava da utilização de uma cercadura proveniente da Academia Real de Belas-Artes, em parceria com um medalhão cerâmico oriundo do mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Beja<sup>10</sup>. Tais factos demonstram que a reutilização de partes distintas para a composição de outras obras foi corrente e acusa o gosto vigente ao tempo de um certo ecletismo romântico na reintegração de obras consideradas, não como o seu todo, mas antes como indicadores de um trabalho antigo e primoroso que deveria ser realçado.

A localização exacta do presente medalhão não foi ainda estabelecida. A cercadura poderá ter estado no exterior do edifício, atendendo ao estado de conservação apresentado e à rica iconografia relativa ao mosteiro que ostenta, por diversas vezes, esculturas "della Robbia" na fachada Sul. Se a cercadura de escamas imbricadas é susceptível de comparação com um medalhão "della Robbia" representando Dário, também ele procedente do convento de Xabregas, o mesmo não acontece com o relevo de mármore que não encontra paralelo, quer naquilo que se conhece do recheio

<sup>8</sup> Cf. Museu Nacional do Azulejo, Espólio João Miguel dos Santos Simões, Dossiê n.º 41, "Os «della Robbia» do Museu de Arte Antiga", fl. 5. Aproveitamos para agradecer à Dr.ª Fátima Loureiro, então directora do Museu Nacional do Azulejo, as facilidades concedidas na consulta do espólio deste notável investigador de azulejaria e cerâmica.

<sup>9</sup> Esta peça expunha-se na Sala J, n.º 107.

<sup>10</sup> A referida peça estava presente na Sala I, n.º 83.

escultórico da Madre de Deus, quer no panorama artístico nacional. O relevo central, sozinho, terá pertencido a um altar e estaria integrado num retábulo, onde serviria para objectivar a devoção.

Ignoramos o encomendante das peças, ainda que possamos especular acerca da sua identidade. De acordo com os dados disponíveis e atendendo à belíssima qualidade plástica dos elementos que o compõem, é muito provável que o nosso medalhão, em separado, fosse oferecido pela rainha D. Leonor (1458-1525) ao convento, sem sabermos, ao certo, se em vida da monarca, ou legado em testamento. A leitura da documentação da época e da cronística subsequente não é categórica sobre o assunto. Ainda assim, as indicações presentes em inventário de bens, deixados por D. Leonor, permitem múltiplas hipóteses e, como tal, impõe-se a prudência em matéria de encomenda. No entanto, registe-se a simultaneidade da presença, em documentação pouco citada, de vários retábulos da colecção leonorina, legada ao mosteiro de clarissas da Madre de Deus, onde figurava precisamente *“huum retauolo de nossa senhora com os mjnjos .S. o mjnjo jhu e sam yoham bautista”*<sup>11</sup>.

Apesar de não termos conseguido determinar com rigor o encomendante do medalhão, estamos certos de que se trata de uma obra de importação, uma vez que não temos no quadro da produção da escultura renascentista em Portugal, mão-de-obra disponível para efectuar semelhantes empreendimentos. Por um lado, a técnica cerâmica aplicada na grinalda não conheceu, ao tempo, executantes no nosso país e, uma simples comparação plástica, é suficiente para a aproximar do labor das aludidas oficinas florentinas.

Por outro lado, o trabalho escultórico patente no relevo central declara um cinzel hábil, e tecnicamente muito evoluído, longe do legado artístico de mestres de nomeada, como Andrea Sansovino, Nicolau Chanterene, ou até Diogo de Çarça, que estiveram entre nós, durante o final do século XV e a primeira metade da centúria seguinte. De resto, os poucos autores que se debruçaram sobre esta peça foram unânimes em considerá-la como saída da produção de mestre estrangeiro<sup>12</sup>. Karl Justi foi aquele que, quanto a nós, pressentiu bem a presença do escultor catalão Bartolomé

<sup>11</sup> Cf. Biblioteca Nacional, Códice 11352, Relações de bens legados pela rainha D. Leonor e outros inventários do Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, fl. 4.

<sup>12</sup> Desde Andrea Sansovino até Simone Ferrucci, muitos forma já os nomes de artistas transalpinos apontados para a sua autoria. Não deixa de ser interessante o facto de todos eles apontarem a origem italiana do mestre.



Fig. 2 – Grupo escultórico em mármore representando a Virgem, o Menino e S. João Baptista, por Bartolomé Ordoñez, ca. 1520. Catedral de Zamora. Fonte: José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *La Catedral de Zamora*, Zamora, Durius Cultural, 2001, p. 168.

Ordoñez por detrás da concepção escultórica do relevo central<sup>13</sup>. Segundo os dados conhecidos da actividade deste mestre escultor, consideramos muito improvável a sua estadia em Portugal, durante o primeiro quartel do século XVI<sup>14</sup>. Além disso, não é obrigatória a presença de Ordoñez entre nós para a execução desta peça, já que não se trata de um grande conjunto retabular que obrigaria o seu responsável a uma viagem a Lisboa. As ofertas diplomáticas ou religiosas, bem como os mecanismos de importação de obras de arte funcionavam na perfeição para peças com estas características pelo que uma possível vinda a Portugal daquele escultor está, para já, fora de cogitação.

A candura dos rostos das figuras, a violência escultórica do relevo interpolado, o classicismo patente nas atitudes e gestos das personagens

<sup>13</sup> Cf. Karl JUSTI, “Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli”, in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstmuseen*, Berlim, vol. XII, 1891, pp. 66-90 cit. por Pedro DIAS, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Liv. Minerva, 1987, p. 122. Embora seja este autor a trazer para a discussão o artigo de Karl Justi, o mesmo não aceita a atribuição efectuada pelo historiador de arte alemão.

<sup>14</sup> Sobre Bartolomé Ordoñez, ver os trabalhos citados de Fernando Checa e Harold Wethey e, mais recentemente, os de Maria Carbonel i Buades e Luciano Migliaccio.

O labor escultórico do relevo marmóreo acusa outros valores plásticos, bem distantes do classicismo imposto pela grinalda vegetalista. O tratamento homogéneo, delicado e fino posto na elaboração das três figuras, a lembrar o trabalho dos escultores renascentistas italianos, criadores do *Sweet Style*, deve ser sublinhado<sup>5</sup>. No entanto, o movimento impresso pela torção das figuras de carnações volumosas, quase tácteis, sem esquecer a desenvoltura dos panejamentos e o douramento aplicado nos cabelos e nos olhos das personagens combinam na perfeição e colocam, temporalmente, esta peça no âmbito cronológico do alto Renascimento. Tal reforça a ideia de que a cercadura foi elaborada em fase anterior à do relevo, uma vez que plasticamente são distintas e, à época, os materiais (cerâmica vidrada e mármore) não eram aplicados em simultâneo neste tipo específico de peça.

Partindo deste pressuposto que nos parece de difícil contestação, importa agora traçar o percurso histórico desta peça, antes de integrar as colecções de escultura do Museu Nacional de Arte Antiga. Infelizmente, não conseguimos ainda detectar informações coevas acerca da sua datação e da respectiva encomenda. Apurámos apenas que, tal como outras obras afins, o medalhão que agora estudamos figurou na grande Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola em 1882, na sala H, com o nº 9<sup>6</sup>. No final da entrada de catálogo, diz-se que a peça é proveniente do “Extincto convento da Madre de Deus”. Este dado precioso encaminha-nos para o universo de obras procedentes deste cenóbio religioso que, desde 1872, encerrara as suas portas e recebia importantes obras de restauro, dirigidas pelo arquitecto José Maria Nepomuceno<sup>7</sup>. Sabemos através de testemunhos do tempo que o espólio artístico daquele convento de Xabregas sofreu rudes golpes, não só pelo desenvolvimento do gosto pelo antiquariado e pelo mercado de obras de

este motivo. Talvez a aplicação da termoluminiscência, nem sempre possível, e de outros trabalhos laboratoriais permitam, no futuro, clarificar este aspecto de tamanha importância para o estudo da escultura renascentista de barro vidrado.

<sup>5</sup> Cf. Charles AVERY, *Florentine Renaissance Sculpture*, London, John Murray, 5ª ed., 1992, pp. 97-115.

<sup>6</sup> O catálogo contém a seguinte informação: “Medalhão de mármore branco com um alto-relevo representando Nossa Senhora com o Menino ao collo, e ao lado S. João Baptista, todos de cabelos dourados. Está mettido n’uma moldura circular de faiança, com pinturas, em forma de escamas embricadas, e tendo na orla uma grinalda relevada de flores, folhas e fructos.” in *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola*, Lisboa, Imp. Nacional, 1882, p. 103.

<sup>7</sup> Sobre a história e o recheio da Madre de Deus em Lisboa, ver obrigatoriamente *Igreja da Madre de Deus – História, Conservação e Restauro*, Lisboa, IPM, 2002

A busca organizada e sistemática em território nacional de peças escultóricas de importação, devedoras dos cânones plásticos renascentistas italianos, constitui tarefa adiada, pesem embora os esforços dispendidos no passado recente por vários autores. A inventariação detalhada dos espécimes baseada na pesquisa criteriosa de arquivo, a caracterização dos meios por onde circulavam esses objectos e a identificação dos seus patrocinadores e o sentido das suas encomendas são factores a ter em conta em futuros trabalhos de prospecção e de análise de tal corpus artístico. A comparação criteriosa com obras existentes no estrangeiro e o cruzamento de informação bibliográfica e documental poderá trazer, no futuro próximo, outras luzes sobre a problemática das obras de importação no Portugal renascentista.

## Bibliografia

- AVERY, Charles, *Florentine Renaissance Sculpture*, London, John Murray, 5ª ed., 1992.
- BARRADAS, Alexandra Leal, “D. Afonso, 4º Conde de Ourém – viagens, cultura visual e formação de um gosto”, in *Medievalista online*, Ano 2, nº 2, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais FCSH/UNL, 2006.
- CARBONEL I BUADES, Marià, “Bartolomé Ordoñez i el cor de la Catedral de Barcelona”, in *Locus Amcenus*, nº 5, 2000-2001, pp. 117-147.
- CHECA, Fernando, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1993.
- DIAS, Pedro, *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987.
- DOMESTICI, Fiamma, *Della Robbia*, Scala/Riverside, 1992.
- GENTILINI, Giancarlo, *I della Robbia – La Scultura Invetriata nel Rinascimento*, 2 vols., Milano, Cantini, 1992.
- HUNTLEY, George Haydn, *Andrea Sansovino sculptor and architect of the Italian Renaissance*, Cambridge, University Press, 1935.
- Igreja da Madre de Deus – História, Conservação e Restauro*, Lisboa, IPM, 2002.
- JUSTI, Karl, *Estudios de Arte Español*, Madrid, La España Moderna, 1914-1915.
- LAVAGNINO, Emilio, *Gli Artisti in Portogallo*, Roma, La Libreria dello Stato, 1940.
- MACHADO, Ana Goulão, *Esculturas Italianas em Portugal nos séculos XV e XVI*, Coimbra, tese de Mestrado apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1995.
- MARQUAND, Alan, *Andrea della Robbia and his Atelier*, 2 vols., Princeton, 1922.
- IDEM, *Luca della Robbia*, Princeton, 1914.
- MESQUITA, Alfredo, *Lisboa - Compilação e Estudo, Perspectivas e Realidades*, Lisboa, s/d.

MIGLIACCIO, Luciano, "Precisões sobre a actividade de Bartolomé Ordoñez na Itália e a recepção do Renascimento italiano na Península Ibérica", in *A Constituição da Tradição Clássica*, Luiz MARQUES (org.), Actas do I Simpósio Internacional sobre a Tradição Clássica, São Paulo, Hedra, 2004, pp. 156-165.

POPE-HENNESSY, John, *Luca della Robbia*, Oxford, Phaidon, 1980.

SOUSA, J. M. Cordeiro de, "Medalhões della Robbia do Museu das Janelas Verdes" in sep. *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. 4, nº 2, Lisboa, 1960.

WETHEY, Harold E., "The Early Works of Bartolomé Ordóñez and Diego de Siloe" in *The Art Bulletin*, Vol. 25, No. 3 (Sep., 1943), pp. 226-238.

WOHL, Hellmut, "Two Cinquecento puzzles", in *Antichità Viva*, vol. XXX, 6, Roma, 1991, pp. 42-48.