

## DELLA ROBBIA EN PORTUGAL: LUJO, FE Y TRADICIÓN

---

### “Della Robbia in Portugal: luxury, faith and tradition”

**Pedro Flor\***

Recibido: 14-7-2019

Aceptado: 8-10-2019

### Resumen

---

En un país marcado por la larga duración del Gótico tanto a nivel de gusto y consumo artístico, como en términos de formación cultural e intelectual de los artistas y mecenas, la llegada temprana de obras de arte italianas marca gradualmente el paisaje portugués desde mediados del siglo XV. Siempre en el entorno de la corona portuguesa, el orden de las piezas de terracota del taller de los Della Robbia (y también de Buglioni) se hace más frecuente. La piedad y el fervor religioso de esa época encuentran respuesta material e iconográfica en el brillo de los esmaltes vidriados y en la expresividad de las esculturas cerámicas. La posesión de estas piezas y su exhibición son marcas de ostentación y de lujo, en un contexto marcado por valores eruditos de la austeridad y sencillez, igual de las clarisas como de los monjes de San Jerónimo.

**Palabras clave:** *Portugal, Siglos XV-XVI, Renacimiento, Della Robbia, Terracota vidriada y esmaltada, Despliegue, Lujo.*

### Abstract

---

In a country marked by the long duration of Gothic both in terms of taste and artistic consumption, and also in terms of cultural and intellectual training of artists and patrons, the early arrival of Italian works of art gradually mark the Portuguese landscape from the middle of the 15th century. Still around the Portuguese crown, the order of terracotta pieces to the workshop of the Della Robbia family (and also to Buglioni) became more frequent. Piety and religious fervor have found the answers in the material used and the iconography of works, particularly in the gloss of the glazed enameled terracottas and its expressiveness. The possession of these different pieces and their exhibition are marks of ostentation and luxury, in a context marked by erudite values and the austerity and simplicity of both the Poor Clares or the monks of Saint Jerome.

---

\*Pedro Flor. Universidade Aberta. Instituto de História da Arte – NOVA/FCSH.

**Keywords:** *Portugal, 15th/16th centuries, Renaissance, Della Robbia, Glazed and enameled terracottas, Display, Luxury.*

O gosto e o consumo artístico dependem de inúmeros factores, quase todos exógenos à obra de arte, que não traremos à discussão dada a profunda variedade e complexidade do tema<sup>1</sup>. Diremos apenas que os aspectos socio-económicos assumem particular importância neste contexto, pois estão interligados com as circunstâncias da encomenda do objecto mas sempre condicionadas pelo preço final da empreitada. No trecho geográfico-cronológico que iremos abordar, o Renascimento em Florença, as manifestações do luxo estiveram sempre presentes e centraram-se no essencial na exibição da magnificência através da sumptuosidade dos materiais utilizados na criação das obras de arte<sup>2</sup>. Falamos naturalmente do sucedido nas camadas mais elevadas da sociedade florentina, dada a abundância de fontes escritas sobre o tema.

De resto, as condições ímpares económicas usufruídas pelas famílias mais influentes ao longo do período considerado facilitam o entendimento histórico da vivência dessa elite esclarecida e abastada. Lembremo-nos, por exemplo, do mobiliário de uso doméstico e de aparato, as artes da tecelagem, a ourivesaria e a exótica que adornavam interiores dos palácios e villae de alguns florentinos. Nestes espaços era então frequente encontrarmos cadeiras de espaldas, mesas, cassoni, cassepanche, camas de prumos com dossel de fino entalhe romayne; além de tapetes, tapeçarias e guadamecis. Os interiores afrescados de tectos pintados e de tecidos revestindo paredes ou até em portas eram comuns no tempo e vulgarizaram-se com maior exuberância nas épocas seguintes. Por sua vez, tanto nas partes mais públicas como as mais íntimas da casa, painéis de madeira pintados, esculturas e pinturas sobre portas, chaminés e peças de mobiliário marcavam o panorama visual dos interiores domésticos.<sup>3</sup>

Os edifícios e o seu patrocínio transformavam-se assim no foco da magnificência individual e/ou colectiva. No final do *Quattrocento*, quando Giovanni Pontano escreveu a obra *De Splendore* sobre a magnificência e a sumptuosidade civis, discutiam-se também as apelidadas “virtudes sociais”<sup>4</sup>. Segundo ele, o interior do palácio deveria servir de prolongamento do reflexo exterior de opulência e esplendor do proprietário. Os vários espaços desempenhavam forçosamente uma função cívica como lugares adequados às visitas oficiais dos mais eminentes visitantes da residência. Tratava-se de espacialidade para ver e ser vista<sup>5</sup>. Isto significava que o proprietário não deveria garantir apenas que o interior ostentasse mobiliário digno e ornamentação abundante, mas também deveria estar preparado tanto para o serviço público como privado, ou seja, sempre que necessitasse de demonstrar com *sprezzatura* o seu grau de civilidade e educação. Na hora da recepção, o dono do palácio tem de estar

1 A bibliografia é vasta pelo que apresentamos apenas uma pequena selecção de obras consultadas sobre a questão: Brouquet / García Marsilla (2015). North / Ormod (1999). Van Heesch / Janssen / Van Der Stock (2018). Welch (2005).

2 Baxandall (1972). Goldthwaite (2011). O'Malley / Welch (2007).

3 Ajmar-Wollheim / Dennis (2006). Campbell / Miller / Consavari (2013).

4 Welch (2002).

5 Arciniega García (2015).

disponível para receber, de um modo acolhedor e magnífico, tanto na refeição como na acomodação e alojamento, oferecendo boa hospitalidade, de acordo com os preceitos bíblicos para a conduta cristã, inspirados, por exemplo, em *Hebreus, 13:2*.<sup>6</sup>

Em dias festivos de faustos banquetes, sobre a mesa era habitual usarem-se talheres e outros utensílios para a refeição, de diversos materiais nobres, como porcelanas, atoalhados finos, águas-às-mãos lavrados, ou ainda bacias e gomis de prata dourada<sup>7</sup>. Por sua vez, os convivas exibiam jóias cravejadas de pedras preciosas e raras, bem como vestuário condizente de tecidos ricos ou até armaria de aparato. Este cenário luxuoso, por onde desfilavam um sem-fim de criados e moços sob a chefia do manteeiro, propiciava as apelidadas artes efémeras, plenas de significado simbólico, além da execução musical durante todo evento. Nestes momentos de hospitalidade eram servidas iguarias variadas de confecção requintada, em câmaras que, por vezes, deitavam para espaços exteriores como jardins perfumados, onde não faltava a presença de elementos aquáticos como fontes, cascatas ou simples lagos<sup>8</sup>. Não será necessário sublinhar que o impacto social e estético que exerciam nos observadores relacionava-se directamente com os graus de raridade e beleza que os objectos ostentados possuíam.

No que ao piso nobre diz respeito, a tipologia de interiores domésticos em território transalpino caracterizava-se por três espaços fundamentais: a *sala*, mais despojada e por isso polivalente, e a *camera* e o *scrittoio*, espaços mais preenchidos e decorados, que se desenvolvem em conjunto numa lógica progressiva da esfera do público para a do privado. Estas divisões parecem complementar também o sentido genérico do edifício e concorrem para o pensamento albertiano de raiz vitruviana sobre arquitectura e sua utilidade, a que se podem acrescentar como virtudes destes interiores o esplendor e a magnificência. A *Sala principale* no piso nobre ficava perto da escadaria principal e tratava-se de um espaço de recepção (e de entretenimento). A decoração deste espaço era habitualmente variável e dependia da função a que se destinava a cada momento do dia. Os tipos de mobiliário utilizados nestes lugares da casa acabavam por condicionar a sua utilização e, a par dos conjuntos a fresco e outros adornos, deixavam pouco espaço nas paredes para decorações alternativas. Nestas salas existia quase sempre um grande fogaço lavrado que servia de verdadeiro foco visual e simbólico com delicados programas iconográficos, alusivos a variadas temáticas desde a heráldica à mitologia clássica, além de um *acquaio* de parede que embelezava toda a envolvente do lugar<sup>9</sup>.

Os retábulos em contexto privado eram por excelência amovíveis e quase sempre portáteis. As personagens bíblicas que os povoavam apareciam aos olhos dos fiéis como exemplos de virtude a seguir no quotidiano. Serviam igualmente de foco de meditação e oração e por inerência tornavam-se objectos poderosos que vincavam a presença do sagrado e o carácter apotropaico inerente. Essas imagens encontravam-se nas câmaras de índole mais privada, fazendo a vigília de quem o frequenta.

6 Ver Lindow (2007: 99-101).

7 Mais recentemente Crespo (2018: 51-63).

8 Buescu (2011).

9 Preyer (2006a, 2006b).

Tais objectos de culto pressupõem decoro por parte de quem as contemplava, de acordo com as prescrições enunciadas pela tratadística de Alberti e Filarete<sup>10</sup>. Em certa medida, a presença dessas imagens sacras constituía uma tentativa de sacralizar os espaços domésticos. Não nos podemos esquecer que os momentos de oração marcavam o dia-a-dia e as representações mencionadas serviam de elementos protectores e propiciadores à reflexão espiritual. A par da ambiência luxuriante anteriormente descrita e vivida nos estratos sociais mais elevados, o movimento renascentista em Florença (depois na restante Península Itálica) assistiu também ao apogeu da proliferação do estabelecimento de práticas devocionais que tinham raízes nos séculos anteriores (XIII-XIV) e também no pensamento fundacional das ordens dos franciscanos e dominicanos. A celebração e a oração em conjunto, consubstanciada em irmandades e confrarias, apresentavam-se como alternativas aos modelos mais individualizados de meditação. A relação estabelecida com as divindades era mediada e personalizada por anjos ou por santos patronos, harmonizando-se deste modo as hierarquias terrena e celeste<sup>11</sup>.

### O Caso dos Della Robbia em Florença

---

A rápida e forte expansão de uma cultura material baseada na espiritualidade reflectia-se quer na encomenda artística, quer na devoção litúrgica pública ou privada. A disponibilidade de matéria-prima diversificada e a abundante mão-de-obra especializada em cidades como Bruges (depois Antuérpia) ou Florença, sem esquecer Malines, Paris, Troyes, Sevilha ou Nápoles favoreciam tal proliferação de objetos virtuosos e raros.<sup>12</sup> Acresce ainda o uso das gravuras como veículo primordial de circulação da imagem e dos figurinos, sobretudo a partir dos meados do século XV, onde mercadores, peregrinos e artistas assumem o papel de verdadeiros agentes promotores dessa disseminação. Por seu turno, os objectos eram vividos, tocados e até beijados, numa experiência mística e simulada do transcendente. As imagens serviam até para a concretização da oração, quando diante delas o fiel se ajoelhava. Desde os actos de guerra até às condições climatéricas impostas pelo calendário, não nos podemos esquecer que tudo era atribuído à intervenção divina<sup>13</sup>. Por conseguinte, tornou-se natural a exigência da presença do sagrado no interior das habitações, em espaços específicos de oração oroadas de imagens e outros objetos litúrgicos. Além disso, o Renascimento constitui uma época em que, por excelência, a arte pela arte assume igual importância, tomando o encomendador a consciência da posse e da afirmação estética e intelectual da sua erudição perante os pares<sup>14</sup>.

As populares e coloridas esculturas de terracota esmaltada e vidrada saídas da oficina da família Della Robbia, formada por quatro gerações de escultores estabelecida na movimentada Via Guelfa de Florença, serviram como elemento decorativo tanto no exterior de edifícios religiosos e civis, como

---

10 Ranum (1990). Syson / Thornton (2001: 200-228).

11 Por exemplo Antal (1989: 67-90). Welch (2000: 167-207).

12 Baatsen *et al.* (2017).

13 Bialostocki (1993: 81-111). Cooper (2006).

14 Welch (2005: 32-55, 212-220).

no interior de igrejas, capelas ou oratórios<sup>15</sup>. A par dos pavimentos, dos *tondi* de virtudes ou evangelistas e dos *stemmi* linhagísticos ou de corporações, sem esquecer naturalmente a escultura avulsa (por vezes formando grupos iconográficos coerentes), os retábulos de *storie envetriate*, de molduras luxuriantes de flores, frutos e elementos vegetalistas eivados de simbologia banalizam-se nas encomendas como forma eleita para a imagética religiosa<sup>16</sup>.

Além disso, o sentido didático das peças robbianas, marcado pela espiritualidade e estética de mendicantes e pregadores, não podia deixar de constituir um sucesso junto do mercado, muito pela fácil legibilidade exibida que facilitava a sempre árdua tarefa de interpretação iconográfica<sup>17</sup>. Esses altares e conjuntos escultóricos assumiam o papel de *Biblia Pauperum* numa linguagem plástica vernacular que se interligava também à gramática decorativa clássica de cariz erudito<sup>18</sup>. Os cenários presentes, a gestualidade das figuras e as incidências lumínicas influenciavam a leitura dos relevos de terracota, numa estratégia seguida desde logo por Luca della Robbia (c. 1399/1400-1482) nos célebres tímpanos da Catedral de Florença (c. 1442-1445 e 1446-1451) representando uma “Ressurreição” e uma “Ascensão”<sup>19</sup>.

A prova do inegável êxito e vitalidade da oficina florentina dos Della Robbia foi a encomenda numerosa de retábulos, de arquiteturas plenas de classicismo e de decoração vegetalista, tudo em terracota vidrada e quase sempre em azul e branco, sobretudo no último quartel do século XV, e com a introdução de outras tonalidades mais vivas e contrastantes, ao longo da primeira metade da centúria seguinte<sup>20</sup>.

Na sociedade florentina da época, onde o comprador e o artista/artífice estabelecem e definem os preços mais justos dos objetos, a base teórica e estética para determinar esse valor era, por um lado, crucial e, por outro, teria de compatibilizar o luxo pecaminoso e as despesas inapropriadas com os ensinamentos bíblicos e o decoro cristão. A sofisticação técnica atingida no século XV em Florença, de que a arte dos Della Robbia é belíssimo exemplo, constituía um poderoso aliado dos artistas que, além de afirmarem paulatinamente o seu estatuto, satisfaziam em pleno os intentos dos encomendantes<sup>21</sup>.

A partir do último quartel da centúria de Quatrocentos, tais preocupações interligavam-se também com as questões morais relativas à vaidade e às ambições mundanas, pontos que propiciaram o foco das atenções para ataques de pregadores tão carismáticos como São Bernardino de Siena ou Savonarola<sup>22</sup>.

No uso de um material puro e primordial como a terra (o barro) para a escultura, a sensibilidade religiosa franciscana viu nela uma maneira de substituir a pedra ou a madeira habituais, cobrindo-a simplesmente por um esmalte cândido que lhe conferia um valor simbólico de luminosidade trans-

15 Consultar a monumental obra de Gentilini (1992) para um catálogo alargado da produção dos Della Robbia. Completar também com a consulta de Strozzi / Ciseri (2012).

16 Sani (2012: 169-178). Dumortier (2002: 87-90). Sobre a heráldica robbianas, ver Dionigi (2014: 154-186) para o caso florentino.

17 Goldthwaite (1989).

18 Nellhaus (1991: 292-321).

19 Ver por exemplo Pope-Hennessy (1980: 33-41).

20 Bellandi (2009: 69-75).

21 Bellandi (2009: 115-117).

22 Ver Muzzi (2009).

cedente<sup>23</sup>. Neste particular, Luca della Robbia seguia os conselhos do escultor seu contemporâneo Lorenzo Ghiberti (1378-1455), expressos nos *Commentari*, onde se via no barro, e na inerente humildade que lhe assistia, o *medium* ideal para a arte da escultura, de resto na senda do pensamento expresso por Plínio na *Naturalis Historia*.

Deste modo, na penumbra de capelas e de oratórios privados ou mesmo de igrejas paroquiais ou conventuais, dentro de nichos ou embebidas em altares, as imagens robbianas brilhavam e assumiam um aspecto humilde e ideal, semelhantes à aparência divina. A própria técnica escultórica explorava esses efeitos da luz sob a superfície branca e pálida. Por vezes, esses vultos esculpidos complementavam-se decorativamente com outras formas artísticas tais como os tecidos, os panos, os paramentos, as predelas decoradas, as madeiras entalhadas e os candelabros lavrados<sup>24</sup>.

A sobriedade decorosa da arte dos Della Robbia adequava-se assim em pleno ao pensamento e à prédica de Savonarola, frade dominicano de Ferrara que se estabeleceu junto do Mosteiro de São Marcos em Florença nos últimos anos do século XV. Os conceitos de pureza, simplicidade e naturalidade estavam em voga e traduziam-se por completo nas cerâmicas esmaltadas e vidradas que ornamentavam a cidade<sup>25</sup>.

Por estes anos, a sistemática condenação de Savonarola da vivência mundana e do materialismo da sociedade florentina, onde faltava uma vida moral regenerada, terá sem dúvida favorecido a preferência pela circunspeção e despojamento apresentados pela arte robbiana. A centralidade e a relevância da Virgem Maria no pensamento e no discurso profético de Savonarola, bem expresso no *Compendium revelationum* de 1495, justificam a multiplicidade de representações iconográficas marianas que a oficina dos della Robbia executaram nesta fase<sup>26</sup>. De resto, as ligações da família Della Robbia a São Marcos de Florença simplificaram certamente os processos de encomenda e difusão dos modelos iconográficos, a que não foi seguramente alheio Fra' Mattia della Robbia (1486-1534), no século Marco della Robbia.

A imensa procura de terracotas vidradas e esmaltadas resultante da popularidade alcançada nos meios mais esclarecidos de Florença (desde logo a *Opera dell Duomo* nos anos 40 do século XV) obrigou a maior empenho e apuramento da oficina, constituída por um mestre, coadjuvado por diversos aprendizes e obreiros. A actividade da oficina parece iniciar-se logo no início dos anos 40 do século XV pela mão de Luca della Robbia que deixará ao sobrinho, Andrea (1435-1525), a herança de continuar o trabalho na arte da escultura em terracota. Por seu turno, Andrea assegurou a passagem do testemunho aos filhos: o já mencionado Marco della Robbia (1468-1534), Giovanni (1469-1529), Luca, o jovem (1475-1548) e por último Girolamo (1488-1566)<sup>27</sup>.

De recordar que no tempo da liderança de Andrea della Robbia trabalharam na oficina os Buglioni – Benedetto (1460-1521) e o sobrinho Santi (1494-1576) – criando depois oficina autónoma

23 Ver por exemplo Mozzati (2016).

24 Cambareri (2016).

25 Natali (2014).

26 Além do trabalho já citado, ver também Muzzi (1998).

27 Os vários trabalhos de Marquand e Gentilini sobre a oficina Della Robbia presentes na bibliografia final descrevem com pormenor a evolução das várias gerações. Ver também Chatenet / Meunier / Prévet, (2012).

e prolongando até à segunda metade do século XVI um modelo de execução de peças em terracota esmaltada e vidrada. Outros artistas de nomeada do Renascimento florentino praticaram a modalidade escultórica do barro cozido como Andrea del Verrocchio (1435-1488), Benedetto da Maiano (1442-1497), Andrea Sansovino (c. 1467-1529) ou Giovanni Francesco Rustici (1475-1554), muitos destes utilizando para o efeito as infraestruturas da Via Guelfa e o receituário dos Della Robbia, este o único que sempre garantia a durabilidade e o sucesso do fabrico das peças<sup>28</sup>.

## Della Robbia em Portugal

Para a aferição da recepção das obras Della Robbia em Portugal, importa descrever sumariamente o contexto histórico-cultural do século XV português. Tanto na arquitectura religiosa como na civil pontuavam ainda os modelos góticos, bem visíveis em edifícios emblemáticos como o Mosteiro dominicano de Santa Maria da Vitória na Batalha ou o Convento do Carmo em Lisboa ou ainda o Paço real de veraneio em Sintra. As variações sobre o mesmo tema dependem sobretudo de elementos vernaculares ou de exigências de culto ou ainda da funcionalidade desses edifícios que, pelo menos até ao início da centúria seguinte, conservaram a sua aparência goticizante que, em alguns casos, parecia tornar-se algo anacrónica.

No dealbar do século de Quinhentos, o Paço real de Évora, a Torre de S. Vicente em Belém, o Mosteiro de Jesus de Setúbal ou a Capela-Mor da Sé de Braga constituem expressões desse último gótico de raiz europeia, embora mesclado com modos de construir e vocabulários decorativos de índole local / regional<sup>29</sup>. Nas restantes artes em Portugal, fossem os



Fig. I. Retábulo da Sé do Funchal, c. 1512-1517 (©HERCULES).

28 Gentilini (1992: 395-435). Boucher (2001).

29 Dias (2009: 10-45). Pereira (2011).

retábulos catedralícios de pintura ou de madeira, fossem as tapeçarias ou as alfaias litúrgicas finamente lavradas a ouro e pedras preciosas traduziam o gosto dominante entre nós, afinado pelo diapasão nórdico de feição flamenga. O altar-mor das Sés de Évora, Coimbra ou Funchal (ver Fig. 1), a custódia de Belém ou o programa artístico da charola do Convento de Cristo em Tomar são apenas alguns exemplos do esplendor flamengo e da opção pelo deslumbramento exercido das cores vibrantes e das formas artísticas de Bruges, Malines ou Antuérpia, matizadas por vezes com os tais elementos de cariz vernacular que uma certa cultura manuelina impunha desde o final do século XV<sup>30</sup>.

Em paralelo, um dos aspectos mais fascinantes da centúria de Quatrocentos em Portugal é a lenta e progressiva introdução das formas renascentistas que irão ombrear com as do gótico durante várias décadas. Embora seja um fenómeno gradual, ele não se verifica em todo o lado e não parece atingir todos os sectores sociais do tempo: trata-se sim de uma entrada recepcionada por uma elite esclarecida que vê no italianismo de pendor clássico uma resposta estética diferente e, portanto, adequada à sua afirmação política e cultural. Por um lado, desde o início do século XV, as intensas e profícuas relações comerciais e financeiras instituídas por mercadores portugueses com Florença (caso que importa neste texto destacar) favoreceram e apadrinharam o intercâmbio de ideias e objectos entre as duas nações, baseado numa consistente rede comercial.

A par desta permuta, saliente-se desde a Idade Média o estabelecimento de uma forte comunidade transalpina em Lisboa (de florentinos, pisanos, genoveses ou venezianos, quase sempre mercadores -banqueiros), o que facilitará a aproximação das duas culturas que se baseavam em postulados imagéticos e linguísticos comuns. As famílias Giraldi, Sernigi, Marchionne, Spinola, Affaiati ou de' Bardi são algumas das mais frequentes nos séculos XV e XVI, estantes na cidade de Lisboa, junto da Coroa e da Administração Central do Reino, onde acumularam diversos privilégios que facilitaram a integração e a afirmação social. Em outro patamar, registe-se também que a assistência regular das altas dignidades do Clero português junto da Cúria romana (ou no inverso através da Nunciatura Apostólica em Lisboa) não foi despicienda em matéria de difusão do gosto pelo antigo e pelo clássico, obtendo-se várias benesses e fortalecendo os contactos certos para futuras encomendas de obras de arte<sup>31</sup>.

Por seu turno, o triângulo diplomático constituído pela Coroa portuguesa, o ducado da Borgonha (desde 1428 através de D. Isabel de Portugal, mulher do Duque Filipe, o Bom) e a República de Florença harmonizou interesses artísticos e facilitou as relações económicas e culturais entre os vértices. Para o que nos importa neste trabalho, convirá mencionar a mobilidade dos artistas portugueses e transalpinos no século XV na promoção de transferências culturais entre as duas regiões: Portugal e Península Itálica<sup>32</sup>. Se o registo de pintores lusos activos na Toscana (casos de Álvaro Pires, Luís João ou João Gonçalves) é possível de detectar, não são menos relevantes os italianos que vieram até à Corte de Lisboa para exercer a sua arte (exemplos dos pintores António Florentim ou do siciliano Mestre Jácome ou ainda do escultor já mencionado Andrea Sansovino)<sup>33</sup>.

30 Dias (1997). García García / Grilo (2005). Carvalho / Caetano (2010).

31 Ver Russo (2012) e Alessandrini (2009). Ver também Fontes (2018) (em particular as biografias dos prelados do século XV e XVI), Machado (1995) e Dias (1987).

32 Gordalina, Rosário (1994). Grilo (2005). Leader (2007).

33 Ver sobre Sansovino o contributo de Moreira (2001: 33-38) e sobre o pintor siciliano Monteiro / Afonso (2006: 471-480).

Documenta-se ainda a chegada de obras de arte italianas através da importação, de ofertas diplomáticas ou de simples encomendas aos mais afamados *ateliers*, de que destacamos pela importância estética para a arte portuguesa a apelidada “Bíblia dos Jerónimos” de 1494 de Attavante degli Attavanti (1452-1525), sobretudo pelo facto de ter trazido até Lisboa a mais requintada arte florentina do *Quattrocento* (ver Fig. 2)<sup>34</sup>. Nestas contaram-se também esculturas em terracota esmaltada e vidrada dos Della Robbia.

A título de curiosidade, realce-se o facto de ter sido para Portugal que esta oficina exportou as primeiras peças, conforme a documentação há muito publicada por John Pope-Hennessy, Gino Corti e Manuel Mendes Atanázio e indicada na bibliografia final. As “7 chasses di lavorj de terrachotta envetriata del Marchese di Valença” e “2 storie envetriate e Madonna Maria” foram encomendadas em fevereiro de 1453 e embarcadas em Pisa com destino a Lisboa a 28 de maio de 1454. Infelizmente desaparecidas com o terramoto de 1755, as peças destinavam-se a decorar a capela palatina dos paços do 4.º Conde de Ourém e 1.º Marquês de Valença, D. Afonso (1400-1460), nobre influente e por diversas vezes embaixador da Coroa portuguesa. Além de ter assistido na comitiva que acompanhou D. Isabel (1397-1471) à Flandres para o matrimónio com o Duque da Borgonha, D. Afonso representou

Portugal tanto no Concílio de Basileia (1435-36) como por ocasião do enlace entre D. Leonor (1434-1467), irmã do rei D. Afonso V (1432-1481), com o Imperador do Sacro Império Romano-Germânico Frederico III (1415-1493) num périplo ocorrido entre 1451-1452<sup>35</sup>. A frequente viagem pelo continente europeu e em várias latitudes fez de D. Afonso um personagem interessado e motivado para abraçar uma nova cultura visual, diferente do tal gótico reinante do século XV português, vendo nas peças Della Robbia exibidas em Florença um elemento decorativo inovador e de luxo que, certamente, viria



Fig. 2. Fólio iluminado pela oficina dos Attavante da *Bíblia dos Jerónimos*, c. 1494, DGLAB/TT (©CC-PD-MarkPD-Art / PD-old-100).

34 Mare (2000). Sobre Attavante, ver mais recentemente Brunori (2013).

35 Ver por exemplo Barradas (2006).

a espantar todos aqueles que visitavam a capela colegiada em Ourém.

Anos mais tarde, já na centúria de Quinhentos, será através de D. Leonor (1458-1525), mulher de D. João II (1455-1495) e irmã de D. Manuel I (1469-1521), este rei a partir de 1495, que encontramos novamente referências inequívocas à chegada de peças Della Robbia a Portugal. Utilizando para o efeito os bons ofícios de figuras do perfil de Bartolomeo Marchionni (c. 1450-1530), mercador-banqueiro florentino, as encomendas realizadas

por D. Leonor, algumas talvez devidas a sua mãe D. Beatriz (1430-1506), Duquesa de Beja, destinaram-se à decoração interior e exterior de edifícios emblemáticos do seu mecenato, não só enquanto monarca, mas também como membro influente da Coroa e detentora de um vasto património e de uma cultura riquíssima<sup>36</sup>. Com efeito, se exceptuarmos entre outras obras a encomenda de um tondo com a representação da “Virgem e o Menino e São João Baptista” (ver Fig. 3) para uma capela do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, cenóbio feminino anexo ao palácio dos Duques de Beja e que poderá dever-se a D. Beatriz como aludimos, quase todas as restantes peças robbianas do século XVI em território português possuem um denominador comum: D. Leonor<sup>37</sup>. Sem esquecer ou menosprezar o papel desempenhado por Soror Eugenia di Tommaso da Treviso e pelo confessor Frei Afonso do Rio, as ligações que a monarca mantinha com a cidade do Arno, através dos seus agentes e também do Convento beneditino *Le Murate*, situado na conhecida Via Ghibellina junto do bairro de Santa Croce, afiguraram-se decisivas para um interessante intercâmbio de bens e obras de arte entre as duas cidades<sup>38</sup>.

No lote de peças dos Della Robbia da Madre de Deus, assiste-se a dois conceitos distintos no uso e exibição das peças: por um lado, as que se encontravam no interior, ou seja, na primitiva igreja, claustro e refeitório, a crer nas fontes disponíveis sobre este complexo assunto. A sobriedade do azul e branco e a candura virginal e alusiva ao Espírito Santo despertariam a tranquilidade individual das



Fig. 3. Tondo *Virgem com o Menino e S. João Baptista* proveniente do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja, atribuído à oficina de Andrea della Robbia, último quartel do séc. XV / início do séc. XVI?, n.º inv. 155 Esc., Museu Nacional de Arte Antiga (©Pedro Flor).

36 Ver Bruscoli (2013).

37 Consultar os vários artigos inseridos em Matos (2009).

38 Sousa, I.C. (2002 e 1987). Lowe (2000).



Fig. 4. Tondo *Guerreiro da Antiguidade (Dario?)*, atribuído à oficina de Andrea della Robbia, c. 1520-25?, n.º 679 Esc., Museu Nacional de Arte Antiga (©Pedro Flor).



Fig. 5. Tondo *Armas de Portugal*, atribuído à oficina de Andrea della Robbia, 1520-25?, n.º 678 Esc., Museu Nacional de Arte Antiga (©Pedro Flor).

freiras clarissas da Madre de Deus, bem como serviriam para estimular o diálogo místico entre imagem e comunidade conventual. A par da prática de exercícios de ascese espiritual, a contemplação das imagens sacras desta tipologia favoreceria tal ambiente intimista, bem ao gosto da nova “Devotio Moderna” e do estabelecimento de uma relação mais próxima com Deus e com a Virgem Maria, procurando as freiras (e D. Leonor também) a orientação das suas vidas pelos ideais do cristianismo primitivo e pelo despojamento dos bens materiais.

Por outro lado, voltados a Sul para o rio Tejo na entrada oriental da cidade de Lisboa, as imagens Della Robbia brilhavam no exterior (dois medalhões com bustos de guerreiros *all’antico* Dario (ver Fig. 4) e Alexandre, este desaparecido, que ladeavam o escudo das armas de Portugal (ver Fig. 5). Estas peças aludiam directamente ao mecenato régio exercido no Convento da Madre de Deus. A ostentação dos bustos clássicos afrontados servia igualmente de metáfora comportamental do Bom Governo e do Juízo Justo da Coroa e, por consequência, como exemplo de virtudes morais para a *Res publica*<sup>39</sup>. Com efeito, neste rol de peças robbianas, devemos contabilizar o grupo pertencentes ao antigo Convento, hoje disperso entre dois núcleos museológicos na cidade de Lisboa: o Museu Nacional de Arte Antiga (o medalhão com um guerreiro de perfil; o escudo heráldico com as armas portuguesas; uma frente de sacrário; duas cercaduras robbianas, uma com flores e frutos e escamas e outra com os mesmos elementos vegetais mas adornada em círculo interior com querubins) e o Museu Nacional do Azulejo (quatro evangelistas)<sup>40</sup>.

Restam apenas outras quatro esculturas de vulto em terracota esmaltada e vidrada: um São Jerónimo ainda *in situ* e um São Leonardo (ver Fig. 6), hoje no MNAA, devidos aos Della Robbia; uma Virgem com o Menino dita das Estrelas saída das mãos dos Buglioni e, por fim, um Santo António,

39 Carvalho / Franco (2009). Seixas (2010).

40 Além da bibliografia já citada, ver também Sousa (1959).

este último também *in situ* mas de autoria ainda não determinada mas seguramente fora do perfil escultórico e material da oficina robbiana<sup>41</sup>. Em qualquer destes últimos casos, todas elas embelezavam o interior do grandioso complexo monástico de Santa Maria de Belém (perto de Lisboa) pertencente à poderosa Ordem de S. Jerónimo, cujo patrocínio se ficou a dever ao rei D. Manuel I.

O estabelecimento das balizas cronológicas precisas para a execução e chegada das peças robbianas a Portugal carece ainda de algum trabalho de investigação que se encontra em curso.<sup>42</sup> No entanto, podemos adiantar dois momentos precisos, os quais são preciosos a fim de entender qual o exacto momento em que as obras chegaram a Portugal e, por conseguinte, passaram a exercer fascínio e influência a todos os que se acercavam delas. Começamos pelo núcleo outrora no Mosteiro dos Jerónimos em Belém, igreja-panteão da nova dinastia Avis / Beja que chegara ao poder em 1495, através da subida ao trono de D. Manuel I.

De acordo com a tradição cronística da Ordem, as obras dos Della Robbia teriam sido oferecidas ao rei pelo Papa Júlio II (1443-1513). Embora não possamos comprovar com certeza tal asserção, até porque em outras ocasiões há peças atribuídas na cronística a mecenas ou artistas que não correspondem à realidade, devemos, porém, cruzar esta informação com outras recolhidas em arquivo. Deste modo, verificamos que a 20 de novembro de 1514, há um registo de pagamento de 800 reais a um pintor, de nome Diogo Domingues, por “limpar e grudar a imagem de São Jerónimo” que, presume-se, trata-se da peça ainda hoje *in situ*<sup>43</sup>. Não deixaríamos de ter uma obra ligeiramente posterior ao múnus do Papa Júlio II, mas em todo o caso torna-se no mínimo verosímil a sua oferta, dados os atrasos que por vezes ocorriam entre a encomenda e a expedição final. Além disso, a indicação precisa de que a peça necessitava de ser grudada aludirá ao facto de ter sido necessário uni-la depois do transporte em taceiros individuais, dada a longa viagem de Florença a Lisboa, conforme o procedimento ao tempo exigia.

O conjunto de obras cerâmicas enviadas de Itália neste primeiro quartel do século XVI não se esgota nas quatro remanescentes já mencionadas (duas atribuíveis aos Della Robbia, uma aos Buglioni



Fig. 6. Escultura São Leonardo, atribuído à oficina de Andrea della Robbia, c. 1514, n.º 505 Esc., Museu Nacional de Arte Antiga (©Pedro Flor).

41 Ver entre outros títulos da bibliografia final Simões (1971: 171-189). Dias (1987). Flor (2014).

42 Flor (2015).

43 Meco (1993: 108-111).

e outra com autoria desconhecida). Com efeito, há notícia ainda de outras estátuas de terracota, a saber um S. Bernardo e um S. Basílio que, com aquelas, tinham chegado a Lisboa, com o propósito de decorar várias capelas da igreja dos Jerónimos, sendo transferidas depois para o coro-alto, já no meado do século XVI. Outras ainda foram enviadas de Itália, mas “que por chegarem quebradas não serviram”, como nos assevera a cronística conventual<sup>44</sup>. A recepção de peças Della Robbia para decorar o interior do novo mosteiro da Ordem de S. Jerónimo só vem reforçar a ideia de que na corte lisboeta vingava com agrado o novo ideário plástico *ao romano*, opondo-se paulatinamente como opção estética do já esgotado modelo gótico das últimas décadas. A ostentação de obras diferenciadoras em relação ao espectro artístico vigente era tão-somente um sinal de afirmação de poder político-cultural e de uma certa superioridade intelectual que só os raros eruditos acompanhavam.

As raízes transalpinas da Ordem hieronimita, em torno da figura do beato Tommasuccio da Foligno (1319-1377), e os princípios de uma primitiva espiritualidade hieronimita, intimamente ligada às correntes do franciscanismo, aproximavam a comunidade lisboeta das obras de terracota esmaltada e vidrada. Na verdade, estas incitavam ao diálogo espiritual e à oração litúrgica, momentos-chave para a vivência da Ordem, desde os primórdios<sup>45</sup>. A julgar pelas esculturas remanescentes (S. Jerónimo, S. Leonardo e Virgem das Estrelas), podemos imaginar a percepção positiva e inspiradora causada nos frades durante os vários momentos de ascese, de contemplação e de oração mental, tão caros ao pensamento espiritual da Ordem e que marcavam o seu quotidiano religioso. O corpo desnudado e o acto da flagelação de S. Jerónimo e o livro de S. Leonardo lembravam certamente as ideias da imitação de Cristo de Thomas von Kempen (1380-1471) e da reforma moral interior e doutrinária da vivência cristã (ao gosto de Erasmo)<sup>46</sup>.

Acresce ainda que o impacto visual causado por peças como o S. Jerónimo foi de tal maneira relevante que o mestre escultor francês Nicolau Chanterene (act. 1511-1554), quando instado a esculpir uma estátua do mesmo santo na porta axial da igreja junto do retrato do rei D. Manuel I inspirou-se directamente no modo robbiano para a concepção do torso da imagem. Anos mais tarde, seguindo a tendência já verificada na arte da pintura ou da iluminura, para o remate central do retábulo da igreja conventual de Santa Maria da Pena em Sintra, Chanterene voltaria a basear-se na solução ornamental do tondo com flores e frutos dispostos de modo concêntrico, à boa maneira dos Della Robbia<sup>47</sup>.

Em suma, consideremos, pois, a chegada deste núcleo de obras robbianas a Portugal no século XVI, cerca de 1514. Passemos agora ao exemplo da Madre de Deus em Xabregas (Lisboa). Ao contrário do que supúnhamos (final do século XV ou início do século XVI) e do que a historiografia usualmente considerou sobre a matéria, as análises laboratoriais executadas a um dos medalhões, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga e apelidado de “Dario”, indicam-nos que se trata de uma peça executada a partir de 1520, de acordo com o uso de arsénio na composição química do vidrado<sup>48</sup>. Isto

44 Alves (1993: 90-96).

45 Santos (1984).

46 Santos (1977).

47 Moreira (1991). Dias (1996). Grilo, F. (2004: 361-382). Mais recentemente Flor (2018).

48 Sobre Dario, ver por exemplo Parmiggiani (2019) e Franco / Carvalho (2000: 264-265), embora estes autores coloquem a peça em data anterior. Sobre o uso de arsénio na cerâmica do Renascimento em Itália ver o contributo de Zucchiatti / Bouquillon / Katona



Fig. 7. Quatro tondos com os Evangelistas, atribuídos à oficina de Andrea della Robbia, c. 1509-1525?, n.º 80, 81, 83 e 84, Museu Nacional do Azulejo (©Pedro Flor).

significa que o conjunto de peças robbianas do núcleo de Xabregas poderá ter chegado ao nosso país no final do reinado de D. Manuel I ou já depois da morte deste em 1521, ainda em vida da rainha D. Leonor. Não sabemos se os quatro Evangelistas (ver Fig. 7) e as outras peças (frente sacrário e medalhões) terão vindo ao mesmo tempo, embora a hipótese seja credível e por isso aceitável pelas razões aduzidas anteriormente sobre as circunstâncias mecénáticas estabelecidas entre Lisboa e Florença. Todavia, não devemos descartar como hipótese de trabalho a suspeita de que as peças tenham vindo em fases distintas: numa primeira fase as decorações destinadas ao interior do cenóbio e, numa segunda fase, as obras para o exterior, de que o Dario faria parte integrante, ao pé das armas de Portugal.

## Conclusão

A versatilidade e a durabilidade das obras produzidas pelos Della Robbia em termos iconográficos e plásticos ficavam sobretudo a dever-se ao êxito da invenção técnica protagonizada por Luca, a acreditar nas palavras de Antonio Manetti em *Vite di XIV uomini singular in Firenze* [1495], Pomponio Gaurico em *De sculptura* [1504] ou Giorgio Vasari em *Le Vite* [ed. 1568] que lhe atribuem tal feito.

/ D'Alessandro (2006). Sobre um balanço acerca da analítica laboratorial efectuada em peças oriundas das oficinas Della Robbia e Buglioni, ver Bouquillon et al. (2011). Para o caso português, ver Dias et al (2017).

Além disso, tornavam-se mais interessantes financeiramente, pois os preços atingidos das peças robbianas não ultrapassavam as esculturas pétreas, estas mais apetecidas por tradição. A fácil reprodução das obras, através do uso de moldes e modelos (re)utilizados várias vezes e de diversas formas contribuiu para uma economia de escala e rapidez do processo criativo em toda a oficina. Essa produção (diríamos hoje proto-industrial) ultrapassou a cidade de Florença e chegou até à Península Ibérica (Jerónimos e Madre de Deus só para citar os mais relevantes), passando por França (na retabulística em Marselha e na tumulária em Saint-Omer) ou Inglaterra (ainda em tempo de Henrique VII através do mercador e agente florentino Aldobrandino Tanagli), demonstrando o interesse despertado nas elites cortesãs. A cerâmica foi quase sempre valorizada não pelo valor intrínseco da matéria-prima usada, mas por uma certa ingenuidade presente na manufactura e pelo conhecimento técnico subjacente, ambos indispensáveis à produção final da obra. Valorizava-se também o *ingegno*, a cultura artística aprendida pelo executante de geração em geração e, por último, a qualidade no acabamento luxuosa da peça, todos elementos vitais na hora de potenciar o objecto do ponto de vista estético.

As obras robbianas não se destinavam a ser adquiridas pelas camadas menos abastadas da sociedade, pois a opulência e a sofisticação plástica presentes nelas não estavam ao seu alcance. Mas a forte inteligibilidade dos esmaltes vidrados das cenas bíblicas representadas facilitava a tarefa do comitente (clero ou nobreza) em catequizar ou didactizar o significado intrínseco da imagem a todos os que não sabiam ler. O modo como o observador iria experienciar a contemplação de uma peça desta natureza condicionou sempre a sua execução que tinha por isso em conta o lugar para onde se destinava. As condições culturais e pessoais determinaram decisivamente a qualidade, a tipologia e os materiais empregues na execução destas obras de arte que se destinavam a um usufruto específico em contexto público ou privado ou ainda à pura voluptuosidade estética.

## Bibliografia

---

Ajmar-Wollheim, M. / Dennis, F. (eds.) (2006): *At Home in Renaissance Italy. Catálogo da Exposição*. London: V&A.

Alves, J.F. (1993): *O Mosteiro dos Jerónimos*. Vol 3. Lisboa: Livros Horizonte.

Alessandrini, N. (2009): *Os Italianos na Lisboa de 1500 a 1680*, 2 vols.. tese de doutoramento apresentada à Universidade Aberta. Lisboa.

Antal, F. (1989): *El Mundo Florentino y su Ambiente Social*. Madrid: Alianza Editorial.

Arciniega García, L. (2015): «Los ojos de la arquitectura. Espacios para ver y ser visto». En:  *Mercados del lujo, mercados de la arte – El gusto de las elites mediterráneas em los siglos XIV y XV*. Valencia: Universitat de València, pp. 241-270.

Atanázio, M. M. (1983): *A Arte em Florença no século XV e a Capela do Cardeal de Portugal*. Lisboa: INCM, col. Arte e Artistas.

Atanázio, M. M. (1984): *A Arte do Manuelino*. Lisboa: Ed. Presença.

Baatsen, I. / Blondé, B. / DeStaelen, C. (2017): «Antwerp and the “material Renaissance” – Exploring the social and economic significance of crystal glass and majolica in the sixteenth century». En *The Routledge Handbook of Material Culture in Early Modern Europe*, Richardson, C. / Hamling, T. / Gaimster, D. (eds.) (2017): New Haven / London: Yale University Press, pp. 436-451.

Barradas, A. (2006): *Ourém e Porto de Mós – a obra mecenática de D. Afonso, 4.º Conde de Ourém*. Lisboa: Ed. Colibri.

Baxandall, M. (1972): *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.

Bellandi, Alfredo (2009): «Il colore e i materiali nell'arte robbianas». En: Gentilini, G. / Fornasari, L. (eds.) (2009): *I Della Robbia: Il dialogo tra le arti nel Rinascimento, Catálogo da Exposição*. Milan: Skira Ed., pp. 69-75.

Bialostocki, Jan (1993): *L'art du XV<sup>e</sup> siècle*. Paris: Le Livre de Poche.

Boucher, B. (2001): *Earth Fire – Italian terracotta sculpture*. London / New Haven: Yale University Press.

Bouquillon, A. / Bormand, M. / Zucchiatti, A. (eds.) (2011): *Della Robbia dieci anni di studi – dix ans d'études*. Génova: Sagep Ed.

Brouquet, S. / García Marsilla, J.V. (eds.) (2015): *Mercados del lujo, mercados de la arte – el gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. Valencia: Univesitat de València.

Brunori, Lia (2013): «Attavante: da re Mattia al Medici nel segno della continuità». En: Farbaký, P. et al. (coord.) (2013): *Mattia Corvino e Firenze – Arte e Umanesimo alla Corte del Re di Ungheria*. Firenze: Giunti, pp. 262-267.

Bruscoli, F.G. (2013): «Bartolomeo Marchionni: um mercador-banqueiro florentino em Lisboa (séculos XV e XVI)». En: Alessandrini, N. / Flor, P. / Russo, M. / Sabatini, G. (coords.) (2013): *Le nove son tanto e tante buone, che dir non se pò – Lisboa dos Italianos: História e Arte (sécs. XIV – XVIII)*. Lisboa: Cátedra de Estudos Sefarditas “Alberto Benveniste”, FLUL, pp. 39-60.

Buescu, Ana Isabel (2011): «À mesa do rei. Cultura alimentar e consumo no século XVI». En: Buescu, A.I / Felismino, D. (coords.) (2011): *A Mesa dos Reis de Portugal*. Lisboa: Circulo de Leitores, pp. 304-317.

Cambareri, M. (2016). *Della Robbia – Sculpting with color in Renaissance Florence*. Boston: MFA Publications.

Campbell, E.J. / Miller, S.R. / Consavari, E.C. (eds.) (2013): *Italian Domestic Interior 1400-1700 – Objects, Spaces, Domesticities*. Farnham: Ashgate.

Carvalho, J.A.S. / Caetano, J.O. (2010): *Primitivos Portugueses (1450-1550) – o século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Athena.

Carvalho, M.J.V. de / Franco, A. (2009): «Os Della Robbia da Rainha D. Leonor: Imagens florentinas do Mosteiro da Madre de Deus de Lisboa». En: Matos, M.A.P. de (coord.) (2009): *Casa Perfeitíssima. 500 anos do Mosteiro da Madre de Deus. Catálogo da Exposição*. Lisboa: MNAz, pp. 129-140.

Chatenet, M. / Meunier, F. / Prévét, A. (2012): «Le Château de faïence de François Ier – Les terres cuites émaillées de Girolamo della Robbia au château de Madrid (bois de Boulogne)». En: *Bulletin Archéologique*, n.º 36, Paris: Éd. CTHS.

Cooper, D. (2006): «Devotion». En: Ajmar-Wollheim, M. / Dennis, F. (eds.) (2006): *At Home in Renaissance Italy. Catálogo da Exposição*. London: V&A, pp. 190-203.

Corti, Gino (1970): «New Andrea Della Robbia Documents». En: *The Burlington Magazine*, vol. 112, n.º 812, Nov., pp. 748-752.

Crespo, H. (2018): *À Mesa do Príncipe – Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700: prata, madreperola, cristal de rocha e porcelana*. Lisboa: AR|PAB.

Dias, P. (1987): *A Importação de Esculturas de Itália nos séculos XV e XVI*. Coimbra: Minerva.

Dias, P. (1996): *O Fydias Peregrino. Nicolau Chanterene e a Escultura Europeia do Renascimento*. Coimbra: CENEL.

Dias, P. (coord.) (1997): *O Brilho do Norte – Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal na época manuelina, Catálogo da Exposição*. Lisboa: IPPAR/CNCDP.

Dias, P. (2009): *A Arquitectura Manuelina*. Matosinhos: Fubu Editores.

Dias, M. I. / Prudêncio, M. I., / Kasztovszky, Z. / Maróti, B., Harsányi, I. / Flor, P. (2017): «Nuclear techniques applied to provenance and technological studies of Renaissance majolica roundels from Portuguese museums attributed to della Robbia Italian workshop». En: *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry*, n.º 312 (2), pp. 205-219.

Dionigi, R. (ed.) (2014): *Stemmi robbiani in Italia e nel mondo: per un catalogo araldico, storico e artistico*. Florence: Edizioni Polistampa.

Dumortier, Claire (2002): *Céramique de la Renaissance à Anvers – de Venise à Delft*. Bruxelles: Ed. Racine.

Flor, P. (2014): «Della Robbia em Portugal: o caso da colecção de D. Fernando II». En: *ARTIS - Revista de História da Arte e Ciências do Património*, n.º 2, pp. 80-87.

Flor, P. (2015): «The importation of Italian sculptures to Portugal: the case of the Della Robbia». En: Alessandrini, N. / Mateus, S.B. / Russo, M. / Sabatini, G. (orgs.) (2015): *Con gran mare e fortuna – Circulação de mercadorias, pessoas e ideias entre Portugal e Itália na Época Moderna*. Vol. 7. Lisboa: FLUL, pp. 35-46.

Flor, P. (2018): «Gelsa e Sintra: relações artísticas entre Aragão e Portugal no tempo do Renascimento». En: Morte, C. (coord.) (2018): *El Alabastro – Usos artísticos y procedencia del material – Actas del I Congreso Internacional*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 201-220.

Fontes, J. (dir.) (2018): *Bispos e Arcebispos de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte.

Franco, A. / Carvalho, M.J.V. (2000): «Dário». En: Carvalho, M.J.V. (coord.) (2000): *O Sentido das Imagens – Escultura e Arte em Portugal [1300-1500]*. Lisboa: IPM, pp. 264-265.

García García, B.J. / Grilo, F. (dirs.) (2005): *Ao modo da Flandres - disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*. Lisboa / Madrid: FLUL / Fundación Carlos Amberes.

Gentilini, G. (ed.) (1998): *I Della Robbia e l'Arte nuova della scultura invetriata*, Catálogo da Exposição Firenze, Giunti Gruppo Editoriale.

Gentilini, G. (ed.) (1992): *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, 2 vols. Milão: Cantini.

Gentilini, G. / Fornasari, L. (2009): *I Della Robbia: Il dialogo tra le arti nel Rinascimento, Catálogo da Exposição*. Milan: Skira Ed.

Goldthwaite, R. A (1989): «The economic and social world of Italian Renaissance Maiolica». En: *Renaissance Quarterly*, vol. 42, n.º 1, pp. 1-32.

Goldthwaite, R.A. (2011): *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Gordalina, Rosário (1994): «Outros pintores portugueses em Itália no início do século XV: o caso João Gonçalves». En: Dias, P. (coord.) (1994): *Álvaro Pires de Évora – um pintor português na Itália do Quattrocento, Catálogo da Exposição*. Lisboa: CNCDP, pp. 73-85.

Grilo, F. (2004): «O retábulo da igreja do mosteiro de Nossa Senhora da Pena. Fontes literárias e gráficas». En: *Actas do II Congresso Internacional de História da Arte*. Coimbra: Almedina, pp. 361-382.

Grilo, M.J.B. (2005): «A acção mecénática de D. Isabel de Portugal, Duquesa da Borgonha (1397-1471) – uma princesa entre Portugal, a Flandres e a Itália». En: García García, B.J. / Grilo, F. (dirs.) (2005): *Ao modo da Flandres - disponibilidade, inovação e mercado de arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*. Lisboa / Madrid: FLUL / Fundación Carlos Amberes pp. 75-90.

Leader, A. (2007): «Reassessing the Murals in the Chiostro degli Aranci». En: *The Burlington Magazine*, vol. 149, n.º 1252, Jul., pp. 460-470.

- Lindow, J.R. (2007): *The Renaissance Palace in Florence – Magnificence and Splendour in Fifteenth-Century Italy*. London: Ashgate.
- Lowe, K. (2000): «Rainha D. Leonor of Portugal's patronage in Renaissance Florence and cultural exchange». En: Lowe, K.J.P. (ed.) (2000): *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, pp. 225-248.
- Machado, A.G. (1995): *Esculturas Italianas em Portugal nos séculos XV e XVI*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Mare, A. de la (2000): «Notes on Portuguese patrons of the Florentine book trade in the fifteenth century». En: Lowe, K.J.P. (ed.) (2000): *Cultural Links between Portugal and Italy in the Renaissance*. Oxford: Oxford University Press, pp. 167-181.
- Marquand, A. (1972 [1914]): *Luca della Robbia / Giovanni della Robbia*. New York: Hacker Art Books.
- Marquand, A. (1972 [1922]): *Andrea della Robbia and his atelier*. New York: Hacker Art Books.
- Matos, M.A.P. de (coord.) (2009): *Casa Perfeitíssima. 500 anos do Mosteiro da Madre de Deus. Catálogo da Exposição*. Lisboa: MNAz.
- Meco, J. (1993): «A azulejaria e a cerâmica escultórica nos Jerónimos». En: Franco, A. *et al.* (coords.) (1993): *Jerónimos – 4 Séculos de Pintura. Catálogo da Exposição*. Lisboa: IPPAR, pp. 108-123.
- Monteiro, P. / Afonso, L. (2006): «Uma nota sobre Mestre Jácome, pintor régio de D. João I». En: *Revista Artis*, n.º 5, Lisboa, FLUL, pp. 471-480.
- Moreira, R. (1991): *A Arquitectura do Renascimento em Portugal. A encomenda régia entre o Moderno e o Romano*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Lisboa.
- Moreira, R. (2001): «Andrea Sansovino au Portugal (1492-1501)». En: *Revue de l'Art*, n.º 133, Paris, CNRS, pp. 33-38.
- Mozzati, T. (2016): «The Della Robbia and domestic luxury: glazed terracotta and interior decoration in Renaissance Europe». En: Gentilini, G. / Butterfield, A. / Schwartz, M. (2016): *Glazed – The legacy of the Della Robbia*, New York: Sotheby's, pp. 118-119.

- Muzzi, A. (1998): «Gli osservanti francescani, i savonaroliani e Andrea della Robbia». En: Gentilini, G. (ed.) (1998): *I Della Robbia e l'Arte nuova della scultura invetriata*, Catálogo da Exposição Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, pp. 43-56.
- Muzzi, A. (2009): «Arte e religione tra l'Osservanza Francescana e la spiritualità savonaroliana: alcune note sui Della Robbia e la pittura». En: Gentilini, G. / Fornasari, L. (eds.) (2009): *I Della Robbia: Il dialogo tra le arti nel Rinascimento*, Catálogo da Exposição. Milan: Skira Ed., pp. 99-107.
- Natali, A. (2014): «Tragitto del naturalismo nel Cinquecento Fiorentino». En: Giannotti, A. / Pizzorusso, C. (eds.) (2014): *Puro, semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento*, Catálogo da Exposição. Firenze: Giunti Ed., pp. 19-25.
- Nellhaus, T. (1991): «Mementos of Things to Come: Orality, Literacy and Typology in the Biblia Pauperum». En: Hindman, S. (ed.) (1991): *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450-1520*. Ithaca, London: Cornell University Press pp. 292-321.
- North, M. / Ormod, D. (eds.) (1999): *Art Markets in Europe 1400-1800*. Aldershot: Ashgate.
- O'Malley, M. / Welch, E. (2007): *The Material Renaissance*. Manchester: Manchester University Press.
- Parmiggiani, P. (2019): «Alessandro Magno i Dario III re dei Persiani». En: *Verrocchio – il maestro di Leonardo*. Caglioti, F. / De Marchi, A. (coord.), Catálogo da Exposição. Venezia: Marsilio Ed., pp. 102-105.
- Pereira, P.A. (2011): *“Fábrica Medieval”. Conceção e construção na arquitectura portuguesa (1150-1550)*. 3 vols. Lisboa: tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- Pope-Hennessy, J. (1980): *Luca della Robbia*. Oxford: Phaidon.
- Preyer, B. (2006a): «The Florentine Casa». En: Ajmar-Wollheim, M. / Dennis, F. (eds.) (2006): *At Home in Renaissance Italy*. Catálogo da Exposição. London: V&A, pp. 35-49.
- Preyer, B. (2006b): «The acquaio (Wall fountain) and fireplace in Florence». En: Ajmar-Wollheim, M. / Dennis, F. (eds.) (2006): *At Home in Renaissance Italy*. Catálogo da Exposição. London: V&A, pp. 284-287.
- Ranum, Orest (1990): «Os refúgios da intimidade». En: Ariès, P. / Duby, G. (1990): *História da Vida Privada – Do Renascimento ao século das Luzes*. Lisboa: Afrontamento, pp. 219-229.

- Russo, M. (2012): «Relações interculturais luso-italianas no século XVI através da Nunciatura Apostólica em Lisboa». En: *'Di buon affetto e commercio' – Relações luso-italianas na Idade Moderna*, Alessandrini, N. / Russo, M. / Sabatini, G. / Viola, A. (orgs.), Lisboa: CHAM, pp. 41-67.
- Sani, E.P. (2012): *Italian Renaissance Maiolica*. London: V&A.
- Santos, C.D. (1984): *Os Monges de S. Jerónimo em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa: Biblioteca Breve.
- Santos, C.D. (1977): *Os Jerónimos em Portugal: das origens aos fins do século XVII*. Porto: INIC.
- Seixas, M.M. de (2010): «As armas e a empresa do rei D. João II. Subsídios metodológicos para o estudo da heráldica e da emblemática nas artes decorativas portuguesas». En: Mendonça, I.M.G. / Correia, A.P.R. (coord.) (2010): *As Artes Decorativas e a Expansão Portuguesa – imaginário e viagem*. Lisboa: ESAD/FRESS, pp. 47-82.
- Simões, J.M.S (1971): «Os Della Robbia do Mueu Nacional de Arte Antiga». En: *João Couto – In Memoriam*. Lisboa: Neogravura, pp. 171-189.
- Sousa, I.C. de (2002): *A Rainha D. Leonor (1458-1525): poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*. Lisboa: FCG.
- Sousa, I.C. de (1987): «A rainha D. Leonor e as Murate de Florença (notas de investigação)». En: *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, n.º 4, pp. 119-133.
- Sousa, J. M. C. de (1959): «Os medalhões Della Robbia do Museu das Janelas Verdes». En: *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. IV, n.º 2, pp. 35-36.
- Strozzi, B.P. / Ciseri, I. (eds.) (2012): *La Raccolta delle Robbiane – Museo Nazionale del Bargello*. Firenze: Edizioni Polistampa.
- Syson, L. / Thornton, D. (2001): *Objects of Virtue – Art in Renaissance Italy*. London: The British Museum Press.
- Van Heesch, D. / Janssen, R. / Van Der Stock, J. (eds.) (2018): *Netherlandish Art and Luxury Goods in Renaissance Spain*. London, Turnhout: Harvey Millers Publ., Brepols.
- Welch, Evelyn (2002): *Art in Renaissance Italy*. Oxford: Oxford University Press.

Welch, Evelyn (2002): «Public Magnificence and Private Display – Giovanni Pontano’s *De splendore* (1498) and the domestic arts». En: *Journal of Design History*, vol. 15, n.º 4, pp. 211-221.

Welch, Evelyn (2005): *Shopping in the Renaissance – Consumer Cultures in Italy 1400-1600*. New Haven and London: Yale University Press.

Zucchiatti, A. / Bouquillon, A. / Katona, I / D’Alessandro, A (2006): «The ‘Della Robbia blue’: a case study for the use of cobalt pigments in ceramics during the Italian Renaissance». En: *Archaeometry*, n.º 48, pp. 131-152.