

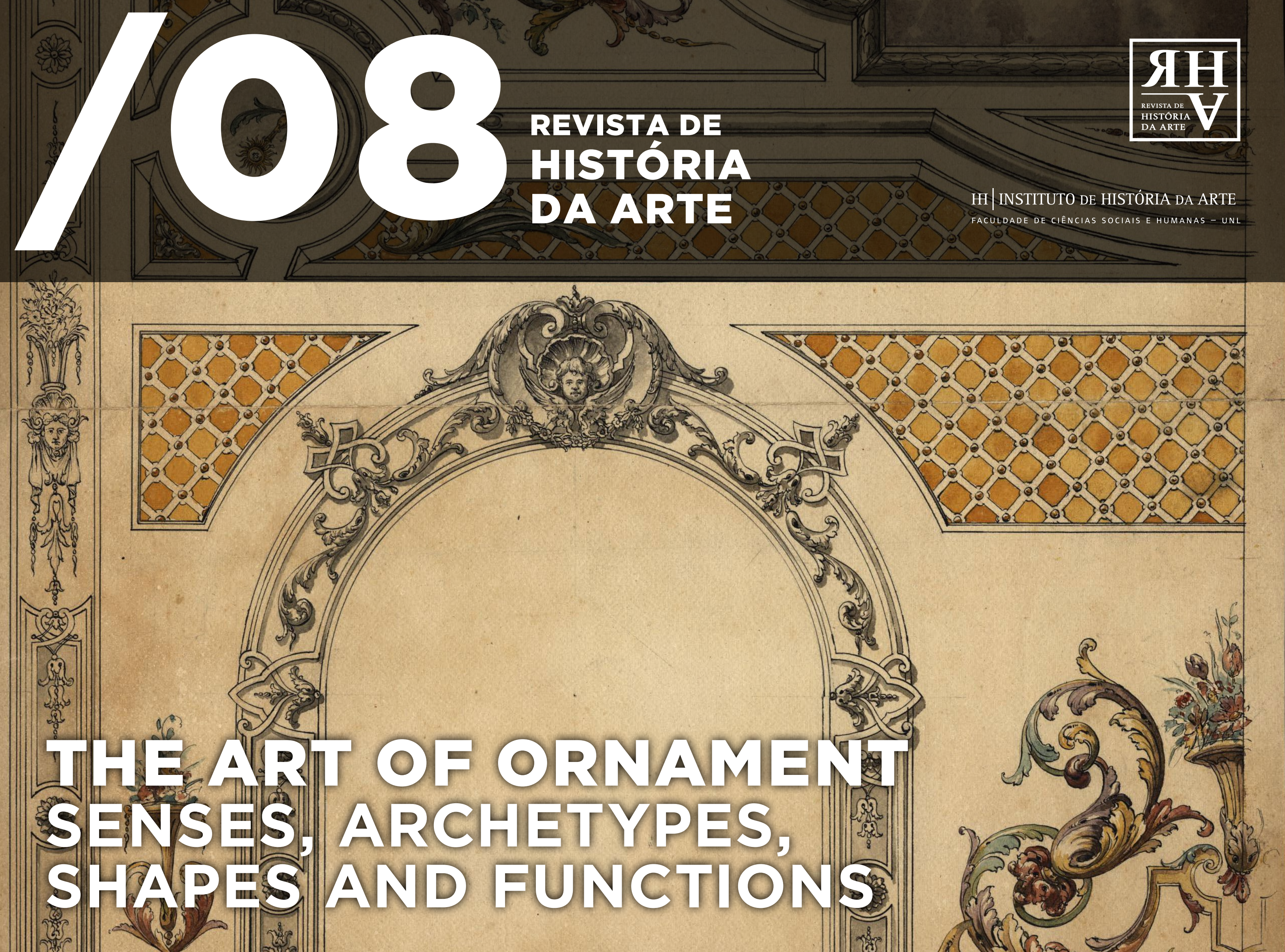
108

REVISTA DE
HISTÓRIA
DA ARTE



IH | INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS – UNL

THE ART OF ORNAMENT
SENSES, ARCHETYPES,
SHAPES AND FUNCTIONS



JOURNAL DIRECTORS (IHA/NOVA/FCSH)

Joana Cunha Leal
Alexandra Curvelo
Margarida Brito Alves
Pedro Flor

JOURNAL COORDINATION

Ana Paula Louro (IHA/NOVA/FCSH)

PUBLISHER

Instituto de História da Arte

EDITORS

Isabel Mendonça (IHA/NOVA/FCSH) | **Maria João Pereira Coutinho** (IHA/NOVA/FCSH) | **Sílvia Ferreira** (IHA/NOVA/FCSH) | **Raquel Seixas** (IHA/NOVA/FCSH)

AUTHORS (IN ALPHABETICAL ORDER)

Alexandra Curvelo | **Agata Dworzak** | **Andrejz Betlej** | **Anna Portillo** | **André Afonso** | **Ariane Varela Braga** | **Branka Vrasevic** | **Catherine Titeux** | **Céline Ventura Teixeira** | **Conceição Amaral** | **Dobrosława Horzela** | **Gail Feigenbaum** | **Luciano Migliaccio** | **Maria Cristina Correia Leandro Pereira** | **Muriel Araújo Oxana Smagol** | **Patrícia Monteiro** | **Renata Maria de Almeida Martins** | **Rosa Maria dos Santos Mota** | **Sara Gutiérrez Ibáñez** | **Sheila Reinoso** | **Víctor Nieto Alcaide** | **Víctor Rabasco García**

REVIEWERS (IN ALPHABETICAL ORDER)

Adelaide Miranda (IEM/NOVA/FCSH) | **Alexandra Curvelo** (IHA/NOVA/FCSH) | **Alessandra Bilotta** (IEM/NOVA/FCSH) | **Alfredo Morales** (Universidad de Sevilla) | **Ana Duarte Rodrigues** (CIUHCT/FCUL) | **Ana Pessoa** (Fundação Casa de Rui Barbosa) | **Cristina Osswald** (CITCEM/Univ. do Porto) | **Carla Alexandra Gonçalves** (Universidade Aberta) | **Catarina Barreira** (IEM/NOVA/FCSH) | **Elizabeth Miller** (Victoria and Albert Museum) | **Filomena Limão** (IHA/NOVA/FCSH) | **Francisco Gomes** (UNIARQ/UL) | **Helder Carita** (IHA/NOVA/FCSH) | **Luís de Moura Sobral** (Université de Montréal) | **Maria de Fátima Eusébio** (Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu) | **Maria del Amor Rodríguez** (Universidad de Córdoba) | **Maria Fernanda Passos Leite** (Fundação Calouste Gulbenkian — Conservadora aposentada) | **Maria Isabel Roque** (Universidade Europeia) | **Maria João Pacheco Ferreira** (CHAM/NOVA/FCSH) | **Maria João Neto** (ARTIS/FLUL/Univ. de Lisboa) | **Nuno Vassalo e Silva** (Fundação Calouste Gulbenkian) | **Paulo Almeida Fernandes** (CEAACP/Univ. de Coimbra) | **Paulo Morais** (Instituto Politécnico de Lisboa) | **Pedro Flor** (IHA/NOVA/FCSH) | **Pilar Diez del Corral Corredoira** (Technische Universität Berlin) | **Sabina de Cavi** (Universidad de Córdoba) | **Santiago Macias** (CEAACP/Univ. de Coimbra) | **Susana Varela Flor** (IHA/NOVA/FCSH) | **Teresa Pacheco Pereira** (MNAA — Conservadora aposentada)

DESIGN

José Domingues (Undo)

Cover

Project for the ceiling of S. Mamede Church. Alfredo António Pinto. 1922. Biblioteca Nacional de Portugal, Iconografia, D-356-A. <http://purl.pt/1274>

3

EDITORIAL

Isabel Mendonça | Maria João Pereira Coutinho | Sílvia Ferreira

5

AUTORES CONVIDADOS

DO EXOTISMO À PERSPECTIVA GLOBAL

Ariane Varela Braga

15

ORNARE IL PALAZZO

Gail Feigenbaum

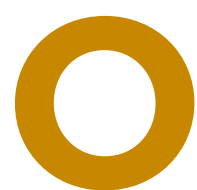
30

DOSSIER

217

NOTÍCIAS

EDITORIAL



n.º 8 da revista de História da Arte — Série W reúne uma seleção de textos apresentados no colóquio internacional “A Arte do Ornamento: Sentidos, Arquétipos, Formas e Usos” (“The Art of Ornament: Meaning, Archetypes, Forms and Uses”), organizado pelo Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa entre 23 e 25 de novembro de 2017.

O encontro, decorrente de um *call for papers*, pretendeu refletir sobre o ornamento enquanto expressão da cultura, transversal a todas as civilizações e a todos os períodos da história, trazendo para debate tanto casos de estudo, como abordagens teóricas e críticas sobre a permanência e o lugar do ornamento, as suas múltiplas manifestações e os momentos de sobrevalorização em certas conjunturas e geografias, e foi validado por uma Comissão Científica constituída por investigadores universitários e conservadores de museus nacionais e internacionais.

A resposta ao *call for papers*, que teve como primeiro objetivo abrir vias de diálogo aberto e profícuo entre as áreas de estudo que têm como objeto de reflexão o ornamento, avaliar o seu lugar na história, a sua ação no presente e as perspetivas para o futuro, recebeu uma invulgar adesão por parte de estudiosos de vários continentes, sinal do interesse que o mesmo despertou pelos temas sugeridos: 1. Pensar o ornamento hoje: sentido, tendências e caminhos; 2. Ornamento e artes decorativas de expressão portuguesa: globalismo e localismo; 3. Revivalismos, exotismos e ornamento;

4. Ornamentistas e gravadores: criação, receção e difusão; 5. Ornamento e arquitetura: historiografia, teoria e atualidade; 6. Mobilidade e transcontinentalidade: a migração das formas; 7. Entre o sagrado e o profano. 8. Apropriações, reinvenções e convivências; 9. Intersecção, união e dissonância: literatura, música e artes visuais. Das mais de 150 propostas recebidas foram selecionadas apenas 40, fruto da rigorosa seleção de *double blind peer review* e da impossibilidade física de acomodar um número tão alargado de comunicações.

Os textos que agora se publicam, e que refletem algumas das abordagens possíveis sobre o tema do ornamento, são expressão de investigações aturadas que resultaram em recentes leituras sobre o tema em apreço, que a revisão científica, por parte de alguns dos elementos da anterior Comissão, a que se juntaram outros especialistas, validou.

Na organização deste volume, destaca-se um primeiro dossier, com as contribuições das Keynote Speakers Gail Feigenbaum (Getty Research Institute) e Ariane Varela Braga (University of Zurich) e um segundo com as contribuições de Andrzej Betlej e Agata Dworzak (Jagiellonian University); Ana Portillo Gómez (Universidad de Córdoba); André das Neves Afonso (MNAA/CIEBA/FBAUL); Branka Vranesevic (Belgrade University); Catherine Titeux (École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier); Céline Ventura Teixeira (Université Paris-Sorbonne); Dobrosława Horzela (Jagiellonian University); Luciano Migliaccio e Renata Maria de Almeida Martins (FAU-Universidade de São Paulo); Maria Cristina Pereira (FFLCH-Universidade de São Paulo); Muriel

ISABEL MENDONÇA
MARIA JOÃO PEREIRA COUTINHO
SÍLVIA FERREIRA

Araujo Lima (LATHIMM-Universidade de São Paulo); Oxana Smagol (Moscow State Universty); Patrícia Monteiro (CLEPUL, ARTIS/FLUL); Rosa Maria Mota (CITAR-UCP); Sara Gutiérrez Ibáñez (Universitat Autònoma de Barcelona); Sheila Reinoso e Victor Nieto Alcaide (San Fernando Royal Academy of Fine Arts Madrid / National University of Distance Learning) e Víctor Rabasco García (Universidad Complutense de Madrid).

O último caderno deste número apresenta uma notícia, da autoria de Alexandra Curvelo, sobre o curso *Ornamento e Artes Decorativas: da Antiguidade ao século XVIII*, enquadrado

na oferta letiva da “Escola de Verão” da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Às instituições, que generosamente cederam o seu espaço e permitiram uma tão profícua partilha de conhecimentos e experiências — a Fundação Calouste Gulbenkian e a Parques de Sintra / Montes da Lua —, a organização do colóquio agradece penhorada. O nosso reconhecimento estende-se, igualmente, aos membros da Comissão Científica do evento e do presente número da Série W, que, com os seus comentários e sugestões nos ajudaram a selecionar as propostas de comunicação e os textos recebidos.

DO EXOTISMO À PERSPECTIVA GLOBAL OWEN JONES E A GRAMÁTICA DO ORNAMENTO EM SÉRIE*

ARIANE VARELA BRAGA

University of Zurich

ariane.varelabraga@khist.uzh.ch

* Este artigo é baseado em parte de minha pesquisa de doutoramento realizada na Universidade de Neuchâtel (2013). Para uma análise abrangente e detalhada do assunto, bem como para uma bibliografia detalhada, ver Varela Braga 2017.

RESUMO

Publicada em Londres em 1856, cinco anos após a *Great Exhibition* e três anos antes do *Origin of Species* de Charles Darwin, *The Grammar of Ornament* do arquiteto Owen Jones (1809-1874) ilustra uma das numerosas tentativas realizadas durante o século 19 para combinar o pluralismo dos tempos modernos com a ideia de unidade estética. Nesta obra enciclopédica organizada em 20 capítulos e ilustrada por 100 cromolitografias, mais da metade das imagens apresentam estilos não ocidentais, na maioria islâmicos. Reproduzidos fora de seus contextos de origem, estas imagens constituem uma coleção de modelos impressionantes. Paradoxalmente, o objetivo declarado de Jones não era favorecer os revivalismos mas, ao contrário, pôr um fim à reutilização indiscriminada dos ornamentos históricos através da elaboração de um novo estilo ornamental que seria finalmente a expressão da cultura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVES OWEN JONES, GRAMMAR OF ORNAMENT, ORNAMENTO, CROMOLITOGRRAFIA.

ABSTRACT

Published in London in 1856 by architect Owen Jones (1809-1874), five years after the Great Exhibition and three years before Charles Darwin's *Origin of Species*, *The Grammar of Ornament* illustrates one of the many tentative made in the 19th century to combine the cultural pluralism of modern times with the idea of aesthetic unity. In this encyclopedic volume, illustrated by 100 colour plates, more than half of the chromolithographs feature non-Western styles, and most of them illustrate Islamic ornamentation. Reproduced out of context, the images constitute an impressive pattern collection. Paradoxically, Jones' aim was not to favour revivalism, but to put an end to the indiscriminate re-use of historical styles by establishing a new style that would authentically express contemporary culture.

KEYWORDS OWEN JONES, GRAMMAR OF ORNAMENT, ORNAMENT, CHROMOLITHOGRAPHY.



Desde o final do século 18, os progressos da industrialização, da produção em série e das novas técnicas de reproduções, transformaram progressivamente a visão material e simbólica do ornamento. Na Grã-Bretanha, em meados do século 19, o ornamento tornou-se o foco de muita atenção. Considerado como elemento central dentro de uma estratégia tanto de competição econômica como de reforma moral, surgiu a necessidade de controlar e regular sua produção. Ao mesmo tempo, teóricos, artistas e arquitetos discutiam sobre sua origem, seu desenvolvimento histórico e sua renovação na cultura contemporânea. Talvez nenhum outro evento possa ilustrar melhor esta situação como a primeira exposição universal ou *Great Exhibition of the Works of All Nations*, inaugurada em Londres em 1.º de maio de 1851. Como é conhecido, este evento representou um momento crucial para o debate artístico-decorativo do século 19, não só na Grã-Bretanha, mas também a nível internacional. Pela primeira vez, os produtos de quase todas as nações, das mais ricas às menos industrializadas, eram exibidos no mesmo lugar, oferecendo a possibilidade de um confronto direto entre eles, podendo-se comparar suas qualidades e defeitos. Entretanto, o resultado deste panorama global parecia, para muitos, ilustrar uma grande crise nas artes decorativas e na ornamentação dos produtos ocidentais. Aos progressos tecnológicos não correspondia uma maior qualidade estética, muito pelo contrário. Os stands europeus revelavam a ausência de unidade estilística. Os objetos exibiam o uso de uma ornamentação excessiva e desordenada, citações incessantes de estilos históricos ou uma superabundância decorativa de inspiração naturalista (fig. 1). Tudo isso resultava em uma má adaptação à função dos objetos e à ausência de *decorum*. Essa situação era interpretada por alguns como o resultado dos efeitos adversos da industrialização. Como o pintor

FIG. 1 Owen Jones, projeto de decoração interior para o Crystal Palace de Londres. Vista da nave, tinta e aquarela sobre papel, 850x635 mm, 1850. © Londres, Victoria and Albert Museum.



Richard Redgrave (1804-1888) observa “*The ornament of past ages was chiefly the offspring of handicraft labour, that of the present age is of the engine and the machine. This significant difference in the mode of production causes a like difference in the results*” (Redgrave 1852, 709). O progresso adquirido pela civilização contemporânea parecia pois ser a origem mesma de sua decadência estética. O erro era pensar que era possível transferir indiscriminadamente formas ornamentais para todos os usos e todos os materiais. Além do mais, os novos processos de produção, como a redução mecânica (1836) ou a galvanoplastia (1837) haviam removido todo o valor, real ou simbólico, dos ornamentos. O desafio era pois entender como adaptar o ornamento a novos materiais e meios de produção, como encontrar novas formas decorativas representativas da era contemporânea.

Em comparação, os produtos dos países menos desenvolvidos, produzidos de maneira tradicional e manual, pareciam demonstrar uma ornamentação muito mais coerente e unificada. Isto levou a um interesse crescente para as artes extra europeias, que ultrapassou a simples curiosidade pelo exótico mas proporcionou uma profunda reflexão sobre a natureza mesma das artes decorativas e do ornamento. Em particular, as artes não miméticas do Islã apareceram como um possível exemplo a seguir, como uma fonte de inspiração para o futuro. A visão de um Oriente fora do tempo e sedutor, espelho dos desejos de um Ocidente dominador, assim como teorizado por Edward Said em seu famoso ensaio *Orientalism* (Said 1978), conviveu então com uma nova admiração que testemunhou de uma idade de ouro para a recepção das artes islâmicas (Sweetman 1988, 160-176; Labrusse 2007a, 32-53; Labrusse 2011, Varela Braga 2012).

No contexto britânico, a questão do ornamento tornou-se o foco de atenção particular de um grupo de reformadores do design ligados a figura de Henry Cole (1808-1882), um dos instigadores da primeira exposição universal e logo responsável pela criação do Department of Practical Art e do Museum of Ornamental Art de Marlborough House (futuro museu de South Kensington, hoje conhecido como Victoria and Albert Museum), ambos criados em 1852 (Burton 1999;

Bonython e Burton). O objetivo deste grupo era encontrar regras de base que pudessem servir para produzir uma ornamentação racional que poderia então ser facilmente adaptada aos meios de produção em série e às máquinas. Além de Cole e do pintor e pedagogo Richard Redgrave, este grupo incluía o arquiteto alemão Gottfried Semper (1803-1879), bem como os britânicos Matthew Digby Wyatt (1820-1877) e Owen Jones (1809-1874), o autor da *Grammar of Ornament*.

Owen Jones, teórico do ornamento

Owen Jones poderia ser definido como um intelectual operativo: treinado como arquiteto, suas múltiplas experiências incluíam não só projetos arquitetônicos, mas também design gráfico, editoria, litografia — e mais especificamente cromolitografia, técnica desenvolvida na Grã-Bretanha nos anos de 1830 —, decoração de interiores, organização museógrafa, design de móveis, têxtil, etc. De personalidade discreta e tímida, Jones participou dos mais importantes eventos culturais da época, tais como a Exposição Universal de 1851, a reconstrução do Crystal Palace em Sydenham à partir de 1852, a Manchester Art Treasures Exhibition de 1857 e a criação do já mencionado Museum of Ornamental Art. Adquiriu uma fama internacional depois de sua controversial decoração do edifício de Joseph Paxton para exposição de 1851 (fig. 2), onde propôs de

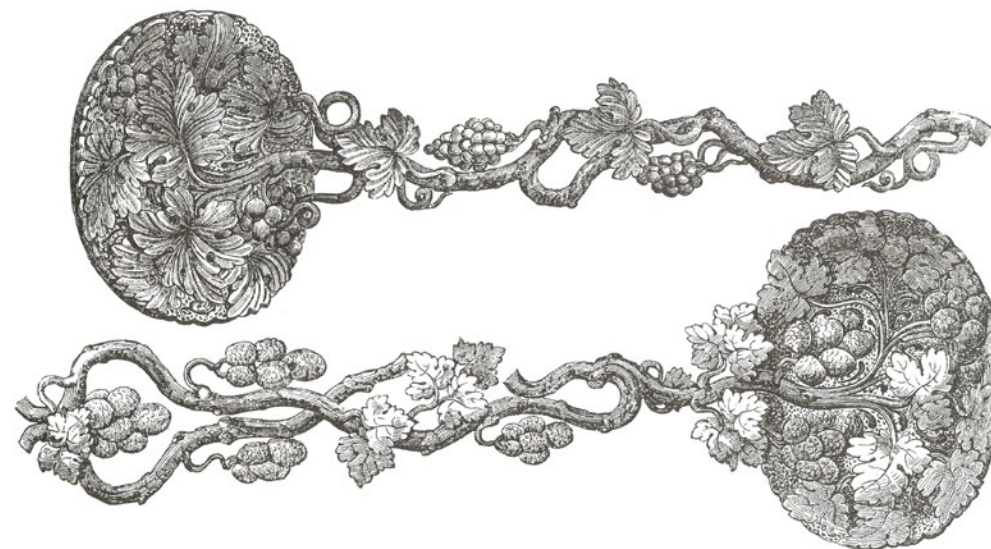


FIG. 2 G. W. Adams, colher de açúcar, in: *The Art-Journal*, 1851, p. 26.

pintar o interior do palácio de cristal com as três cores primárias, baseando-se na sua teoria de policromia derivada em parte do estudo da decoração do Palácio da Alhambra em Granada (Darby 1974, Van Zanten et al. 1974; Van Zanten 1977, Flores 2006).

Durante toda a sua vida, tentou combinar tradição e progresso, defendendo o uso de materiais modernos na arquitetura, como o ferro e o vidro, ao mesmo tempo em que se recusava a rejeitar as lições do passado, mantendo sempre um olhar global sobre a história das artes. Manifestou em particular um forte interesse pelas artes islâmicas, que havia descoberto durante seu *Grand Tour* pelo mediterrâneo nos anos 1830. Passando pela Itália e a Sicília, chegou em 1831 a Atenas, onde encontrou o arquiteto francês Jules Goury (1803-1834), que estava na época estudando a policromia da arquitetura grega com Gottfried Semper. Jones e Goury seguiram viajando juntos pelos próximos três anos: foram em primeiro lugar ao Egito, depois a Constantinopla, e finalmente a Granada, a parte mais conhecida desta viagem. Os dois jovens arquitetos passaram seis meses estudando o sistema decorativo da Alhambra, até a morte trágica de Goury, vítima de uma epidemia de cólera. De retorno a Londres, Jones decidiu publicar ele mesmo o resultado destes estudos, desenvolvendo na Grã-Bretanha a técnica recente da litografia a cores ou cromolitografia (Ferry 2003). O resultado foi publicado em dois volumes a partir de 1836 com o título de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (1836-1845), sendo o primeiro estudo completo e científico sobre a arquitetura nasarí (fig. 3).

A Grammar of Ornament

Mas o livro que estabeleceu Jones como um dos grandes especialistas do ornamento de todo século 19, é sem dúvida alguma a sua *Grammar of Ornament* (fig. 4). Publicada pela primeira vez em Londres pelos editores Day & Son em 1856, ou seja cinco anos depois da *Great Exhibition* e três anos antes de *Origin of Species* de Charles Darwin, a *Grammar* teve um

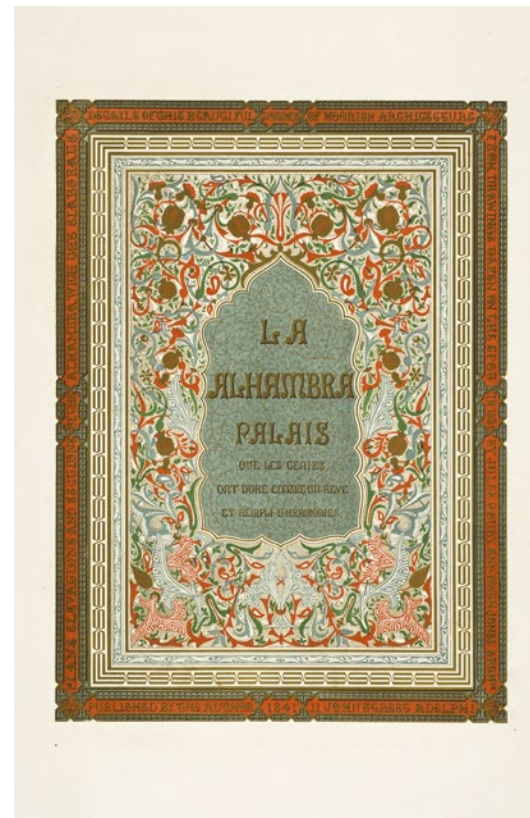


FIG. 3 Frontispício, cromolitografia, 680x520mm, in: Owen Jones e Jules Goury, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, vol. 1, Londres 1836-1845.

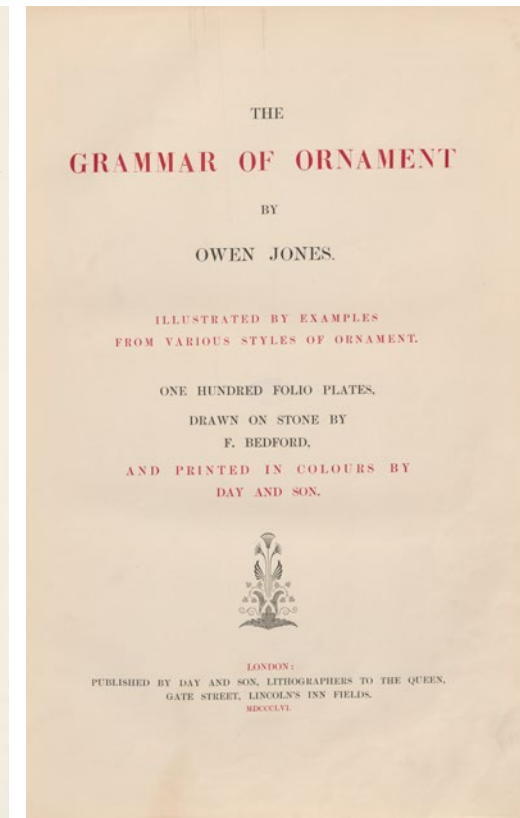


FIG. 4 Página de título, litografia, 555x357mm, in: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856.

enorme sucesso e continua sendo reeditada até hoje (a última edição data de 2016).

Composta por vinte capítulos, a primeira edição da *Gramática do Ornamento* é um grande in-folio ilustrado por 100 cromolitografias que oferecem mais de dois mil motivos ornamentais provenientes de diversas culturas e períodos históricos. O livro inicia com um capítulo dedicado às chamadas culturas primitivas e acaba com uma seleção de exemplos botânicos, evidenciando as leis da composição formal na natureza. Entre estes dois extremos, encontramos uma série de estilos do Egito antigo à Itália do século 17. Uma atenção particular é dada às artes do Islã, que são divididas em cinco estilos, entre árabe, turco, mouresco, persa e indiano, razão pela qual o volume é considerado essencial para a recepção destas artes no século 19 (fig. 5).

Desde o início do século, diversos estilos vêm sendo incluídos nos repertórios ornamentais, refletindo o desenvolvimento das modas historicistas e o crescente interesse enciclopédico pela questão. Livros como o de Charles Clerget, *Encyclopédie universelle d'ornements* (1840), *The Encyclopedia of Ornament* (1842) de Henry Shaw ou *Examples of Ornament* (1855) de

Joseph Cundall demonstram um interesse cada vez mais global pela produção ornamental, reflexo das classificações museógraficas e da construção histórica das artes que se difundem no mesmo período nos museus e nos manuais de história de arte e de arquitetura, tais como o *Handbuch der Kunstgeschichte* (1841-1842) de Franz Kugler ou *Handbook of Architecture* (1855) de James Fergusson.

Nenhum destes repertórios de ornamento é, entretanto, comparável com a *Gramática* de Jones. Volume híbrido, ela oferece simultaneamente a maior coleção de modelos ornamentais históricos jamais publicados, mas também um atlas de estilos classificados por áreas históricas e culturais e, finalmente uma gramática geral de composição formal baseada em regras geométricas e num ornamento estilizado, perfeitamente adaptado aos meios de produção em série. A *Grammar of Ornament* não é portanto um simples repertório de motivos: o objectivo declarado de Jones no prefácio do livro é estabelecer os princípios comuns que regulam todas as formas ornamentais, independentemente das diferenças culturais ou históricas e, portanto, fornecer uma base universal para o ornamento e favorecer desta forma a criação de um novo estilo que pudesse representar os usos e as aspirações da cultura contemporânea.

Quais são as estratégias que o livro usa para veicular tal estética? Para começar, o título do livro ‘gramática’ é emblemático¹. Usado pela primeira vez para um livro dedicado ao ornamento, ele inaugura uma forte analogia que terá muito sucesso na literatura artística da segunda metade do século 19. Se este termo é antes de tudo relacionado à linguística, a analogia gramatical também tem uma longa tradição na história arquitetônica, que Jones, treinado como arquiteto, não podia ignorar. O termo deve, portanto, aqui ser considerado em seu significado mais amplo e metafórico: isto é, como um sistema geral de regras, com sua própria lógica interna, podendo estar relacionada a qualquer outro sistema de conhecimento que não tenha uma relação semiótica entre significante e significado. O ornamento é para Jones um desses sistemas que possui base nas regras da composição geométrica encontradas na natureza.

Estas regras são apresentadas no início do livro, na lista de trinta e sete axiomas intitulada “*general principles in the arrangement of form and colour, in architecture and the decorative arts*” (Jones 1856, 5-8). Esta lista exemplifica uma tentativa de reduzir a imensa diversidade da produção ornamental a uma série de regras gerais e tratar o ornamento como um sistema normativo coerente e científico. Ao contrário do artista, e como o arquiteto, o ornamentista não deve copiar a natureza como mimesis, mas sim trabalhar como ela; isto é, ele deve aplicar às leis gerais de ordem e harmonia e às regras matemáticas e geométricas que a estruturam. O ornamentista deveria pois aprender como aplicar as leis gerais de ordem e harmonia bem como as regras matemáticas e geométricas que as governam. Jones manifesta sobretudo um interesse pelo ornamento bidimensional, suas qualidades gráficas, e não plásticas. Suas observações não desrespeitam nunca a aplicação, função ou mesmo o material de ornamento, que ele considera sempre abstraído de seu suporte e contexto.

Na análise de *Grammar of Ornament*, os historiadores concentraram-se principalmente nas 37 proposições teóricas, considerando-as como o verdadeiro núcleo do livro. Elemento central de seu sucesso editorial, as imagens, ao contrário das proposições teóricas, atraíram pouca atenção, sendo sobretudo consideradas como um elemento subversivo que contradiz a mensagem teórica do livro (Rhodes 1983, 206; Frankel 2003, 12-14).

Estas imagens fornecem, de fato, uma coleção de mais de dois mil motivos ornamentais que estão praticamente prontos para serem copiados e reutilizados de variadas formas. E isto foi realmente o que aconteceu, em aparente contradição com a declaração de Jones no prefácio, onde diz ser contra à reutilização de estilos históricos e querer pelo contrário despertar “*a higher ambition*” (Jones 1856, 1) e levar a criação de um estilo totalmente original, através da compreensão das regras universais do ornamento. O principal desafio do livro parece, portanto, estar na tentativa de transmitir estas leis universais do ornamentos não só através do texto, mas também das imagens.



FIG. 5 Ornamento árabe, cromolitografia, 555x357mm, in Owen *The Grammar of Ornament*, Londres 1856, estampa 33.

¹ Para uma discussão aprofundada do termo “gramática” e de seu uso no livro, ver Varela Braga 2017, 105-151.

Um código visual — transformando o ornamento para a produção em série

Se considerarmos estas imagens como demonstração de um discurso teórico, como suportes cognitivos, poderemos ver que elas colocam em ação a gramática de Jones e, portanto, não são algo secundário na teoria do livro, mas ao contrário se estabelecem como o principal veículo de difusão destas teorias. As imagens não apresentam amostras neutras, mas ilustram uma linguagem visual precisa, sendo construídas de modo a transmitir a mensagem do volume, e a estética estilizada defendida por Jones.

Grande parte do valor editorial e comercial do volume reside em um acordo tácito entre autor e leitor: a ilusão de adquirir as reproduções exatas de mais de dois mil exemplos ornamentais provenientes das culturas mais variadas. As coisas são, naturalmente, muito mais complexas. Qualquer reprodução implica uma interpretação do original e as imagens da Gramática de Jones não são, de forma alguma, uma coleção de exemplos documentais, mas, ao contrário, uma construção feita para sustentar a teoria do livro.

Este processo envolveu uma forte reconstrução do original, uma transformação de cada motivo em um objeto de análise gramatical, de modo que, através de uma série de comparações, fosse possível demonstrar a existência de regras gerais e universais. Basta um rápido olhar sobre as cromolitografias para nos convencer desse fato. Ao oferecer exemplos de culturas, fontes, lugares, tempos e estilos tão variados (com detalhes tirados da arquitetura, manuscritos iluminados, cerâmicas, têxteis, móveis ou mosaicos), as imagens exibem uma harmonia e unidade visual notável. Os detalhes ornamentais foram removidos de seu contexto original, reduzidos à amostras de igual tamanho e reproduzidos de forma a atenuar ou totalmente anular seu valor plástico, eliminando qualquer indicação do tamanho do original ou de suas qualidades materiais.

Desta forma, o olhar pode concentrar-se em algumas das características formais específicas destes motivos, para exclusão de outros; e assim estudar, comparar e deduzir leis gerais. De fato, as cromolitografias demonstram uma

codificação sistemática e sem precedentes do ornamento histórico. Uma codificação que traduz cada ornamento em um código visual universal perfeitamente adaptado aos meios de reprodução mecânicos e que permite extrair regras gerais facilmente compreensíveis.

Tal operação envolve diferentes etapas. Em primeiro lugar a seleção das formas ornamentais. Para poder estabelecer regras universais, Jones teve que reduzir a diversidade das formas a alguns elementos que podem ser encontrados em diferentes estilos e permitir desta forma uma análise comparativa. Jones selecionou certos tipos de ornamentos — essencialmente abstratos — ignorando totalmente outros.

Por exemplo, se a arte egípcia emprega muitas formas humanas e animais em seu panteão religioso, bem como em sua escrita hieroglífica, este aspecto essencial está totalmente ausente do livro. Pelo contrário, as estampas egípcias oferecem a visão de uma arte completamente anicônica, baseada exclusivamente em formas botânicas ou abstratas (fig. 6). As imagens não oferecem um ponto de vista documentário, mas uma reinterpretação pessoal deste estilo. Se todas as representações zoomórficas ou mais ainda antropomórficas têm um grande poder evocativo que permite restituir imediatamente uma imagem em seu contexto histórico, Jones anula este poder que poderia vir prejudicar o estabelecimento de uma gramática universal das formas.

Um outro nível de codificação envolve o trabalho direto no motivo ornamental, através da intervenção de vários desenhistas ou codificadores (Jussim 1974). Para cada motivo foi necessário determinar qual parte do objeto reproduzir, copiar a amostra, transcrevê-la de acordo com certos protocolos de reprodução, reduzir o desenho, o colorir em gouache, e depois desenhá-lo sobre a pedra litográfica. Comparando o padrão original de um detalhe de têxtil *kincob* do Benares, exposto em 1851 e hoje preservado no Victoria and Albert Museum como o desenho e o padrão impresso, vemos como a cromolitografia aparece mais esquemática, simplificada e regular do que original, prestando-se mais facilmente a um uso em série e à possibilidade de se adaptar a qualquer material.



FIG. 6 Ornamento egípcio, cromolitografia, 555x357mm, in Owen *The Grammar of Ornament*, Londres 1856, estampa 4.

Essas operações de codificação também ocorrem quando os motivos são tomados de publicações anteriores, como neste detalhe que mostra uma flor estilizada num tijolo vitrificado de Nimrod, publicado em *The Monuments of Nineveh* de Henry Austen Layard (fig. 7), impresso em cromolitografia pelo gravador alemão Ludwig Gruner. No volume de Layard, o tijolo aparece como retangular e em um estado fragmentado, indicando a condição real de sua descoberta. Na *Grammar of Ornament*, o tijolo foi recomposto e ampliado para mostra a flor inteira, mas a cor foi também modificada, permitindo uma melhor leitura da composição. Claramente, o que interessa a Jones é a forma do ornamento, o próprio motivo, e não a informação arqueológica ou documental.

Às vezes, a coloração é ainda mais radicalmente modificada, como este detalhe do friso do Parthenon, originalmente publicado por Francis Cranmer Penrose (fig. 8) em marrom e bege, e na *Grammar* em ouro, azul e vermelho. Jones não só oferece uma versão policroma, mas inverte as tonalidades: as linhas escuras sendo reproduzidas em ouro e o fundo claro sendo transformado em vermelho. Desta forma, a cor não é mais um complemento, mas se tornou um elemento construtivo verdadeiramente estrutural, que modifica a relação entre as formas, e ao mesmo tempo ilustra sua teoria da cor, com base no uso das três cores primárias.

Todo este processo de uniformização é ainda reforçado pela composição das páginas que reforça a impressão de harmonia e unidade visual, contribuindo a minimizar ainda mais as diferenças entre os estilos: 75% das estampas apresentam um esquema de módulos geométricos regulares (fig. 9), que permite a acumulação de um grande número de exemplos na mesma página, ajudando a ordenar este enorme *corpus* de imagens, solução frequentemente usada não só pelos repertórios de ornamento bem como nas publicações arqueológicas ou arquitetônicas.

Finalmente, e como em toda boa gramática, Jones também ilustra os erros a evitar, através de estilos que não respeitaram as leis universais de boa composição. Isto é por exemplo o caso dos ornamentos romanos e do Renascimento, que ele considera como os piores, pois manifestam um gosto



FIG. 7 Tijolo da Nimrod detalhe da estampa 84 cromolitografia, in: Henry Layard, *The Monuments of Nineveh*, Londres 1849 (no alto) e o mesmo no detalhe da estampa 13, cromolitografia, in: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856 (em baixo).

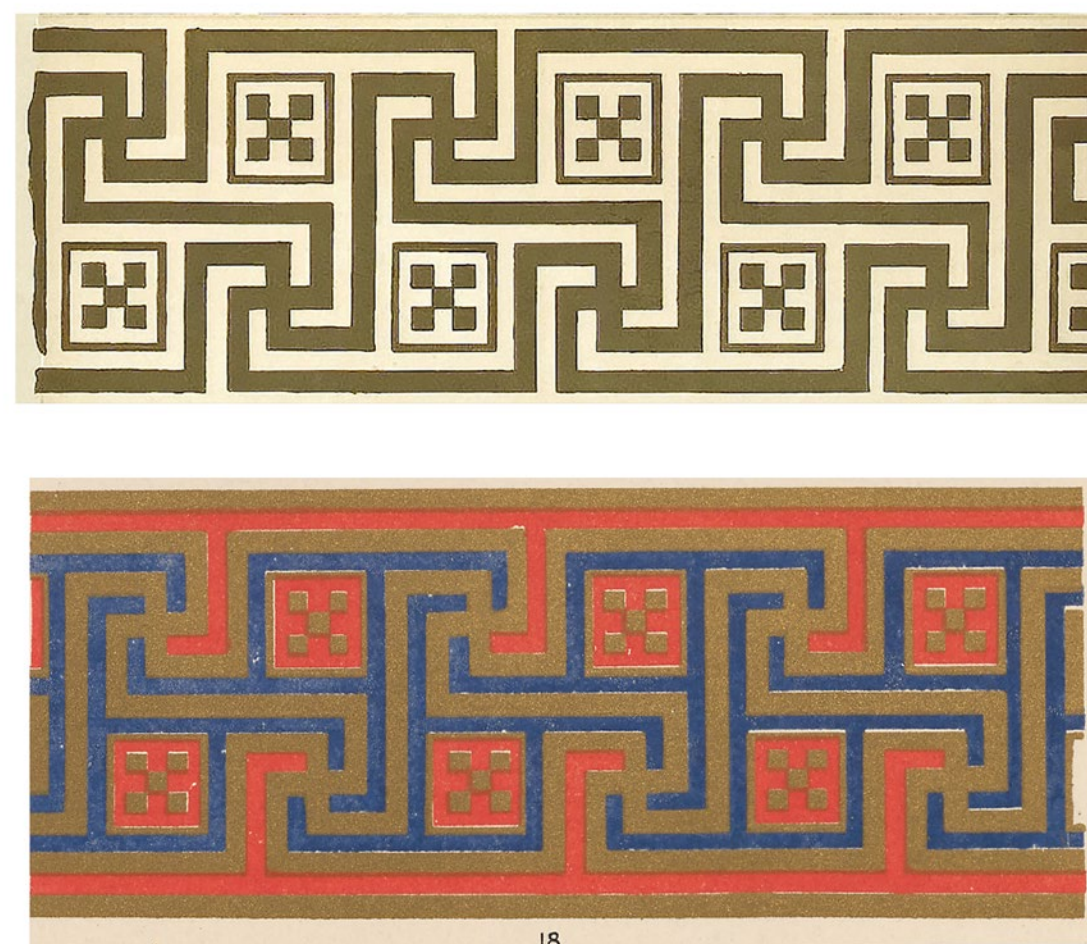


FIG. 8 Friso grego do Partenon, detalhe da estampa 23, cromolitografia, in: Francis Cramner Penrose, *An Investigation of the Principles of Athenian Architecture*, Londres 1851 (no alto) e o mesmo no detalhe da estampa 22, cromolitografia, in: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856.

muito forte para a representação das figuras humanas e a tridimensionalidade, usando o código plástico da escultura (fig. 10). Para tais estilos, ele emprega não somente uma composição totalmente diferente, onde a cor é ausente, mas também utiliza a fotografia na preparação das estampas. Procedimento mecânico que reduz a intervenção humana à alguns parâmetros externos, a fotografia oferece a possibilidade da transmissão de uma imagem analógica. Neste caso, a fotografia vai permitir evidenciar a tridimensionalidade dos motivos, oferecendo uma imagem rica de detalhes e informações visuais, permitindo ao desenhista de concentrar sua atenção nos mínimos detalhes das nervuras do arabesco. A precisão do óleo fotográfico está assim sujeita ao ideal teórico de volume, possibilitando o exagero das características formais e, desta forma, a acentuação dos erros gramaticais de certos estilos.

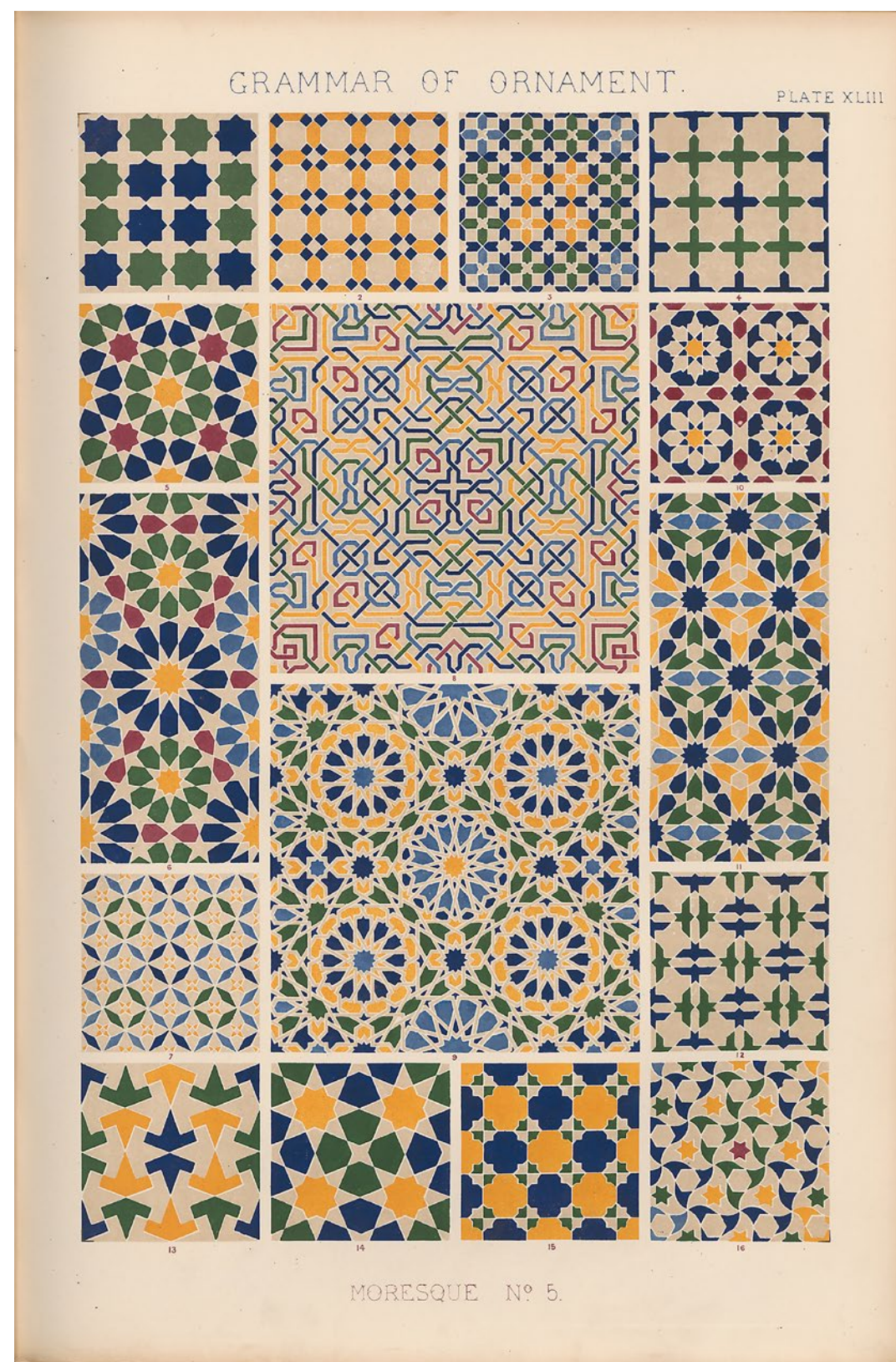


FIG. 9 Ornamento mouresco da Alhambra, estampa 43, cromolitografia, 555x357 mm, in: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856.



FIG. 10 Ornamento do Renascimento, estampa 75, cromolitografia, 555x357 mm, in: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, Londres 1856.

Como demonstraram Lorraine Daston e Peter Galison (Daston e Galison 2007, 55-113), a história de um conceito mecânico de objetividade e sua comunicação é bastante recente. Até meados do século 19, a ciência estava mais preocupada com a verdade do que com a objetividade. As imagens mostradas nas placas da Gramática são o resultado de uma série de manipulações que atestam uma representação idealizada de formas que se enquadram na categoria de “truth-to-nature”. Jones não fornece informações documentais ou objetivas, mas tenta, em vez disso, regularizar todos os exemplos ornamentais, a fim de evidenciar princípios gerais e visualizar os elementos característicos de uma gramática universal. Este método de construção teórica, baseado na simplificação das formas, claramente não era novo. Já havia sido utilizado em várias publicações desde o século 18, como por exemplo l'*Antiquité expliquée* (1719) de Bernard de Montfaucon. O desenho e seu poder de abstração era usado para criar uma visão geral e favorecer uma leitura comparativa e desenvolver assim um sistema efetivo de argumentação. A principal originalidade de Jones reside entretanto no fato de que ele foi capaz de fortalecer esse processo de abstração, adicionando um ulterior nível de esquematização através do uso da cromolitografia, que opera uma parte ativa na criação do código visual do livro.

As estampas são portanto construídas de acordo com um código visual específico, que obedece a uma linguagem geométrica e estilizada, com cores fortes e sem nuances, perfeitamente adaptada a reprodução em série e aos meios de produções mecanizados. Bem como as 37 proposições do volume, as imagens também transmitem a mensagem teórica de Jones: através da simples cópia dos exemplos esta visão se difundiu largamente nas artes decorativas das segunda metade do século 19, circulando nas escolas de design da Grã-Bretanha e do resto do mundo, e contribuindo para promover uma estética do ornamento adaptada à produção em série.

BIBLIOGRAFIA

- BONYTHON, Elizabeth e Burton, Anthony. 2003. *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*. London: V&A Publications.
- BURTON, Anthony. 1999. *Vision and Accident, the Story of the Victoria and Albert Museum*. London: V&A Publications.
- DARBY, Michael. 1974. *Owen Jones and the Eastern Ideal*. University of Reading: PhD dissertation.
- DARBY, Michael. 1983. *The Islamic Perspective, An Aspect of British Architecture and Design in the 19th century*. London: Scorpion Pica.
- DARBY, Michael e Van Zanten, David. 1974. “Owen Jones’s Iron Buildings of 1850s”. *Architectura*, 1: 53-75.
- DASTON, Lorraine e Galison, Peter. 2007. *Objectivity*. New York: Zone Book.
- FERRY, Kathryn. 2003. “Printing the Alhambra: Owen Jones and Chromolithography”. *Architectural History*, 46: 175-188.
- FLORES, Carol A. H. 2006. *Owen Jones, design, ornament, architecture and theory in an age of transition*. New York: Rizzoli International.
- FRANKEL, Nicholas. 2002-2003. “The Ecstasy of Decoration : *The Grammar of Ornament* as Embodied Experience”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 2: http://www.19thc-artworldwide.org/winter_03/articles/fran_print.html.
- JONES, Owen. 1856. *The Grammar of Ornament, illustrated by examples from various styles of ornament*. London: Day & Son.
- JUSSIM, Estelle. 1974. *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York/London: R.R. Bowker Company.
- LABRUSSE, Rémi. 2007. “Une traversée du malheur occidental”, in: R. Labrusse (ed.) *Purs décors ? Arts de l’Islam, regards du XIX^e siècle. Collections des Arts Décoratifs*, catalogo de exposição (Paris, Musée des Arts Décoratifs et Musée du Louvre). Paris: ir.), Paris: Musée des Arts Décoratifs e Musée du Louvre: 32-53.
- LABRUSSE, Rémi. 2011. *Islamophilies, l’Europe moderne et les arts de l’Islam*, catalogo de exposição (Lyon, Musée des beaux-arts). Paris: Somogy.
- REDGRAVE, Richard. 1852. “Report on design: prepared as a supplement to the Report of the Jury of Class XXX of the Exhibition of 1851: at the desire of Her Majesty’s Commissioners”. *Report by the Juries of the Great Exhibition*, London.
- RHODES, John Grant. 1983. *Ornament and Ideology: a Study in mid-nineteenth-century British Design Theory*. Harvard University: PhD dissertation.
- SWEETMAN, John. 1988. *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in the British and American Art and Architecture 1500-1920*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VARELA Braga, Ariane. 2012. “Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l’ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIX^e siècle”. *Images Re-vues*, 10: <http://imagesrevues.revues.org/2141>.
- VARELA Braga, Ariane. 2017. *Une théorie universelle au milieu du XIX^e siècle. La Grammar of Ornament d’Owen Jones*. Rome: Campisano.

ORNARE IL PALAZZO

CLUE, HINT, AND GAME IN THE FARNESE PALACE

GAIL FEIGENBAUM
Associate Director
Getty Research Institute
GFeigenbaum@getty.edu

RESUMO

No período moderno, a expressão “ornarei il palazzo” aludia a um processo demorado, raramente alcançado com uma só campanha, frequentemente inacabado na sua totalidade e invulgarmente encomendado por um só mecenas. Cada fase da decoração tinha o seu tempo e dialogava com a que a antecedeu. No caso do notável Palazzo Farnese, em Roma, especialmente no que diz respeito ao trabalho executado por Annibale Carracci e o seu círculo, os académicos têm-se debruçado, naturalmente, com mais atenção nos espetaculares frescos do teto da *Galleria*, embora haja mais para dizer, do que à primeira vista se supõe. A decoração do teto em si mesma, no seu contexto e na história da sua receção, oferece as ferramentas de leitura ao espetador. O seu magnificamente complexo e, em última análise, irresolúvel design, oferece pistas aos observadores para uma mais acurada conexão com aquilo que lhes é dado a ver nesta sala, modelando estratégias de interpretação, que se ramificam por todo o palácio e sua envolvente. Seja visitante, mecenas ou residente na área, o espetador é convidado a participar num jogo de múltiplos itinerários, níveis e pistas, que o guiam durante o intrincado movimento de percurso dentro do edifício, cujas sequências espaciais e ornamentais transmitem um conjunto vital de mensagens sobre arte, política, família e poder.

PALAVRAS-CHAVE ANNIBALE CARRACCI, GALERIA FARNESE, CAMARIM FARNESE, TETO BARROCO, PALÁCIOS DE ROMA

ABSTRACT

In the early modern period “ornare il palazzo” meant a protracted process, rarely accomplished in a single campaign, rarely completed, rarely carried out for a single patron. Each phase of decoration entered in its own time and in a dialogue with what came before. In the case of the important Palazzo Farnese in Rome, especially the work carried out by Annibale Carracci and his circle, scholars have justifiably focused on the spectacular frescoed ceiling of the *Galleria*, but there is more to the story. The ceiling decoration in itself, in its context, and in the history of its reception, provides a set of keys to the spectator. Its magnificently complex and ultimately irresolvable design offers clues to viewers about how to engage with what they see in this room, and models strategies of interpretation that ramify through the palace and its environs. Whether visitor, patron, or denizen, the spectator is invited to play a game of multiple itineraries, levels, and hints that guide him through the intricate procedure of being in or moving through a building whose spatial and ornamental sequences convey a vital set of messages about art, politics, family, and power.

KEYWORDS ANNIBALE CARRACCI, FARNESE GALLERY, FARNESE CAMERINO, BAROQUE CEILING, ROMAN PALACES



In an inventory of the Palazzo Farnese in Rome, dated 1643, a curious object is noted in the famous Galleria frescoed by Annibale Carracci with the *Loves of the Gods*. It was a wooden apparatus holding a pair of concave mirrors in a moveable iron bracket and fitted with its own removable red cloth covering, an elaborate device, tenderly protected, designed to aid in the viewing of the ceiling.¹ The Gallery was completed around 1604, and soon became famous (fig. 1). Artists flocked to study it. The viewing apparatus attests that by mid-century — and probably much earlier because the Palazzo Farnese was effectively *disabitato* after Cardinal Odoardo's death in 1626 — the Galleria already enjoyed the status of an art historical monument.² The Galleria had never been intended to be the crowning glory of the program to “ornare il palazzo” Farnese, but became so by virtue of its ornamental achievement, and as such it serves as the touchstone of this essay. Its ambitious complexity and self-conscious reflexivity provide multiple keys to understanding the decoration of the palace as it unfolded under Cardinal Odoardo's tenure until Annibale Carracci's death in 1609.

In the early modern period “ornare il palazzo” meant a protracted process, rarely accomplished in a single campaign, rarely completed, rarely carried out for a single patron. The Galleria Farnese made a virtue of the necessity of *longue durée*, playing with context and history of reception, entering into a dialogue with what came before and providing the spectator with a set of keys to assist in his experience of the palace. Its magnificently complex and ultimately irresolvable design offers viewers clues to how to engage with what they see in this room, and goes beyond to model strategies of interpretation that ramify through the palace and its environs. Whether visitor, patron, or denizen, the spectator is invited to play a game of viewing that will guide him through the intricacies of being in, or moving through, a building whose spatial and ornamental sequences convey a vital set of messages about art, politics, power, and family.

The metaphor of a game captures both the openness and the difficulty of the ceiling. While it flirts with the Renaissance

gioco, *passatempo*, or enigma, it is perhaps more in line with the conventions of today's video game which offers a rich, seamlessly crafted immersive world involving multiple avatars, varying quests, itineraries, and graduated levels of difficulty. You play as one of diverse characters, endowed with different powers and advantages, levels of skill, and goals. Difficulty is a positive feature; navigating it is an exercise in enlightenment and a source of pleasure. The video game journey is an allegory, even if ludicrous. The ludic Farnese ceiling provides clues that range from obvious to subtle, hints provided to an onlooker about how to take in and interpret the display he sees while making his way through the Palace. Some clues alert the viewer to particularities of the splendid collections in the building — here in the fresco is reflected an antique statue that you could see elsewhere in the palace, and there a citation of Raphael's *Galatea*, and Sebastiano's *Polyphemus* just across the river in the Villa Farnesina, by that time in the family's possession. Annibale's playbook is a lively dialogue with art history and especially all of Rome's masterpieces, with Michelangelo, Raphael, and the antique. The self-consciousness and reflexivity of the Gallery, the way it cites and transforms its sources, making something new and spectacular in the process, are unique. No wonder that this was recognized at the time and a special machine was built in an attempt to see it even better.

Not only were the painter, patron, residents, and visitors part of the game, but the building as well. Designed by Michelangelo and Sangallo, the Farnese was arguably the most magnificent and imposing palace in Rome outside of the Vatican (fig. 2). Odoardo Farnese was fortunate that his family had taken advantage of having a pope of their own to build a monumental residence unencumbered by neighboring buildings and fronted by a fine piazza.³ It was a source of envy for house-hunting cardinals coming to Rome from elsewhere, who were frustrated to find no suitable site to build or palace to remodel. Many had to settle in rented quarters

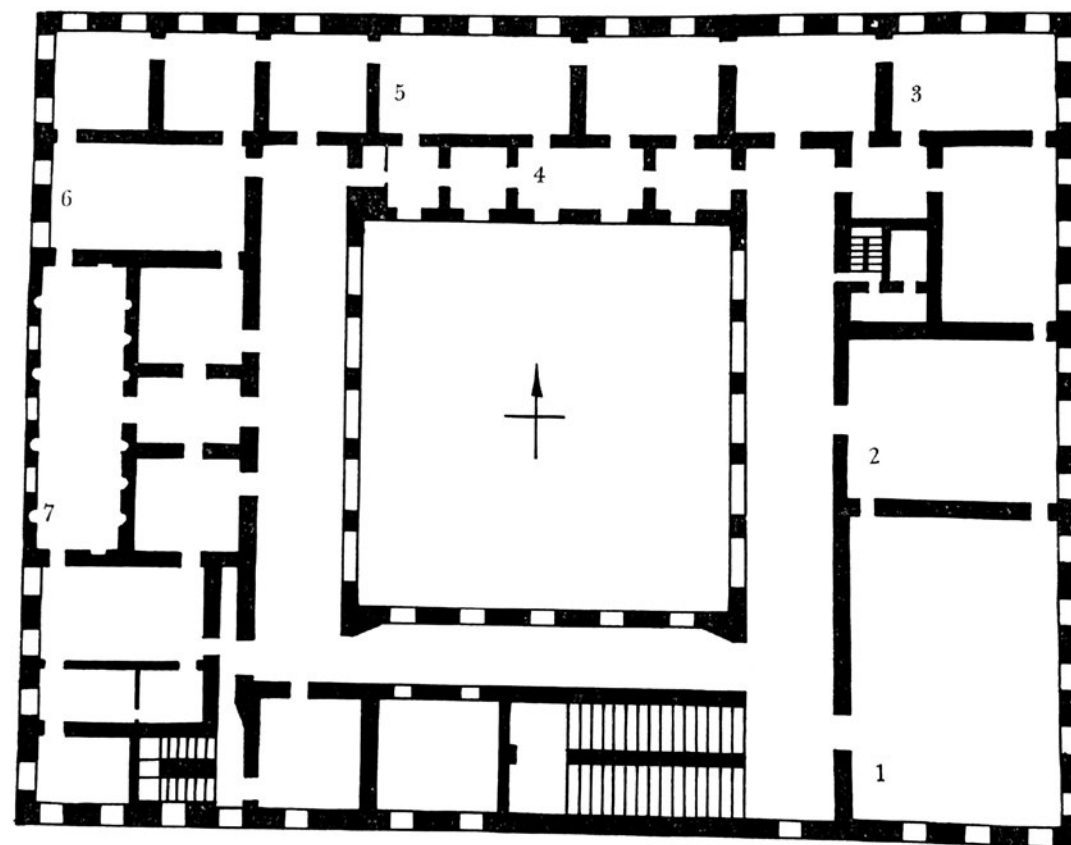
¹ “3260. Un specchio a due faccie d'(acciaio) concavo commesso in cornice di legno tondo posto sopra un ferro da girare, piedistalo di legno in quadrangoli con coperta di tela rossa da levare e mettere.” See Jestaz 1994, 134.

² The literature on the Gallery is vast. For key publications on Annibale and the Farnese see: Bellori 1672; Martin 1965; Dempsey 1968; Posner 1971; Marzik 1986; Morel 1988; Robertson 1990; Reckerman 1991; Zapperi 1994; Dempsey 1995; Robertson 2008; Ginsburg 2011. For a recent overview of the Gallery's history and reception see: Buranelli 2011, 19-33.

³ Architectural history of the Farnese Palace is summarized in Frommel 2011, 49-61.



FIG. 1 Farnese Gallery. Ceiling.
Source: Wikimedia commons.



1. Palazzo Farnese: Plan of first floor

- | | |
|---------------------------------|--------------------------|
| 1. Sala grande | 5. Sala degli imperatori |
| 2. Salotto dipinto | 6. Sala de' filosofi |
| 3. Bedroom of Cardinal Ranuccio | 7. Galleria Farnese |
| 4. Camerino Farnese | |

where short term occupancy encouraged decoration that was sumptuous but temporary — wall hangings of silk, *parati*, or leather, *corami*, that could be packed up and moved. Fresco cycles, as in the Farnese, asserted a more permanent stake in a building, so enduring decorations glorifying one's family signaled a good position in Rome. No question that the usufruct of this palace was a boon to the very young Odoardo who recognized his duty to further its ornamentation. He started where he should have — by commissioning Annibale Carracci to decorate the *Sala Grande*.

The *Sala Grande* was a test for Odoardo, his first commission of note, as it was for Annibale who had no reputation in Rome.⁴ What might it have been like for Annibale Carracci to be charged by the Farnese to ornament the palace, to give up his independence and say goodbye to his family who had realized a shared ambition to reinvigorate painting in their workshop and academy in Bologna? To change his artistic course and set up

a new life at age 35 in a couple of rooms just under the roof of the Farnese Palace? Would the Bolognese painter who had so brilliantly synthesized Lombard and Venetian traditions of color with a skill in drawing based on nature, pass the test in a city marked by the artistic gravitas of Raphael and Michelangelo? These questions throw into relief how fresh was Annibale's response to the new, to his stuttering negotiation with practical realities, to the ancient and modern wonders of Rome. How would an artist from Bologna play the Roman game?

The Palazzo Farnese had been occupied for decades but the rear of the block was still under construction when the ten year old Odoardo moved in, and was completed only in 1589.⁵ Cardinal Alessandro Farnese had built the front part and seen to the decoration of the *Camera del Angolo* and the *Sala Picta*, and the display of antique statues in the cortile. After Cardinal Alessandro's death, when Odoardo became steward of the palace, his obvious priority was to complete the ornamentation of the representational rooms in the front. First and foremost he would furnish the *Sala Grande*, the huge double height room overlooking the piazza, with a worthy decoration honoring the Farnese family, and it was for this that he brought Annibale to Rome. The monumental hall would narrate and commemorate the illustrious deeds of Duke Alessandro Farnese, acclaimed as the greatest military captain of his day.⁶ Duke Alessandro had died in 1592 having defeated the Dutch Revolt and thereby returning the Southern Netherlands to the control of Catholic Spain. His glory was still fresh. The *Sala Grande*, devoted to the Farnese ancestor who was a martial hero, would complement commemoration of the illustrious Farnese Papal ancestor, Paul II, in the *Sala Picta*, the room front and center in the palace frescoed by Salviati and the Zuccari in the 1550s-60s. Frescoes of the next generation's heroic defense of the church would consolidate the glorious identity of the family, proclaim the Palace as Farnese.

Odoardo brought the Carracci to Rome in 1594 to negotiate terms and Annibale went home to settle unfinished business. Upon Annibale's return to Rome a year later, Odoardo balked on the *Sala Grande*. The excuse seems to have

FIG. 2 Farnese Palace. Plan of the first floor. Source: Martin 1965, 7.

⁴ The circumstances of Annibale's invitation to Rome have long been debated. Malvasia's report that Farnese had called to Rome Ludovico as eldest, who was *caposcuola* or head of the workshop, is by many considered accurate. See especially Martin 1965, 12-14; and Zapperi 1986, 203-205.

⁵ Frommel 2011, 49-61.

⁶ Zapperi 1994, 97-99.



been that he was waiting for the arrival from the Netherlands of a book of drawings documenting Duke Alessandro's feats in the battle of the Scheldt.⁷ The book was delayed again coming from Parma to Rome.⁸ But given the brisk exchange of people and things between those cities in this period, something does not add up. A drawing that Ludovico Carracci, Annibale's cousin made, probably to help plan the frescoes is the only tangible evidence of work on the project.⁹

Awaiting its frescoes the *Sala Grande* was fitted with a grand wooden ceiling *a cassetone* and splendid renaissance chimney (fig. 3). A monumental marble statue of Duke Alessandro in Victory by Moschino had been set up.¹⁰ Half a dozen ancient marble warriors and gladiators made their way across town from the Villa Madama into the *Sala Grande*. The famous marble *tavola* Farnese, now in the Metropolitan Museum of Art, and said to have been by Vignola, was probably in the Sala.¹¹ Annibale's frescoes were intended to assume the burden of enforcing both an overarching decorative unity in the this great hall, and proclaiming the glorious *Fasti Farnese*. Frescoes were to be the substance of the decoration, and their absence left the palace, and the game, as it were, forever unfinished.¹² What should have been Odoardo's most important commission, and the most prominent work of Annibale's career is a missing piece. Deferred upon Annibale's arrival, and again after the Camerino, and probably yet again in the course of the execution of the Galleria, it was finally deferred forever. Annibale may have tried to compensate for this deficiency in the Galleria.

Cardinal Odoardo's predecessor Cardinal Alessandro had been far wealthier and more powerful, and his patronage grander. Alessandro's Farnese palace was a Michelangelo project, looking forward to a bold plan, never executed, to create a grand axis from the Piazza Farnese through the cortile of the palace and garden punctuated by an impressive fountain made of the restored marble group of the Farnese Bull (fig. 4), and envisioning a new private bridge that would span the River Tiber to connect to the family's newly acquired Farnesina.¹³ Odoardo, by contrast, shied away from ambitious or large-scale projects, even ones within his financial means. It is telling that the while Odoardo lived in the palace, the marble fragments of the Farnese Bull, a monumental antique sculpture noted by Pliny, languished for decades in a shed in the corner of the garden. This group whose importance rivaled that of the Laocoon, was unearthed in Pope Paul III Farnese's excavations of the Baths

FIG. 3 Farnese Palace. *Sala Grande* or *Salone d'Ercole*. Source: Riebesell 2011, 69.

⁷ See Martin 1965, 17; and Zapperi 1986, 203-205.

⁸ Zapperi 1986, 99.

⁹ For Ludovico's drawing see Feigenbaum 1999, 119, note # 8.

¹⁰ Recent research on sculpture in the Farnese Palace is summarized in Riebesell 2011, 63-71.

¹¹ For the *tavola* and its attribution see Jestaz 2011, 119.

¹² Zapperi 1994, 96-105.

¹³ For discussion of the Farnese Bull see La Rocca 2011, 153-163.



of Caracalla, was never restored into the fountain designed by Michelangelo. Odoardo never found the will to honor the heroic deeds of Duke Alessandro in the prime representational room of the palace. Is it too harsh to judge this a dereliction of familial duty? Odoardo chose to focus on domestic decoration geared to creating an ambience more pleasant than commanding, more conducive to *otium* than to *negotium*, in the Camerino, the Galleria, the themed rooms of the *Sala dei Filosofi* and *Sala degli Imperatori*, in the *quadreria* on the *secondo piano*, and in the Palazzetto, a building considered for leisure in the riverside garden, connected to the palace by a bridge over the street, and frescoed by Carracci and his pupils. Under Odoardo themes linked to *villegiatura*, pleasures of landscape and love,

enter the urban palace, a trend that that would increase in the *seicento*.

Instead of the *Sala Grande*, Annibale decorated Odoardo's studio/bedroom, the Camerino.¹⁴ Most likely the program was devised by Fulvio Orsini, the humanist antiquarian secretary of the family, who had been entrusted with Odoardo's education.¹⁵ Its rather heavy-handed moralizing sends the sort of message a tutor would want to meet the eyes of his twenty-two-year-old newly made cardinal pupil as he looked up from his books or woke up from his sleep. The iconography has been skillfully analyzed since the time of Bellori. All that need be said here is that foremost is the preaching and teaching that explicitly invokes Farnese family identity and encourages taking the high road of virtue.

The Camerino showcases Annibale's strategy of reflecting the Farnese's collection and imagery in the frescoes themselves (fig. 5). Carved gems and reliefs from Fulvio Orsini's collection in the palace are prominently "pictured" in the frescoes.¹⁶ Orsini lived, and not lightly, in an apartment on the second floor of the Palace surrounded by masses of intaglios, coins, and books that fed his research. In his *quadreria* he displayed his own choice collection of paintings, including works by Bellini and Titian. When Orsini died in 1601, he bequeathed his great library to the Vatican. Everything else, coins and gems, drawings and paintings, he left to the Farnese.¹⁷ With Orsini's paintings, the Farnese's own fine, but somewhat narrow collection, became truly distinguished. We can only ask how Annibale came to know the objects in Orsini's collection that he portrayed in the Camerino. Did the painter take the stairs from his own attic rooms to Orsini's apartment on the floor below to study and sketch his gems and statuettes? Did Orsini instruct Annibale about his precious antiquities, or did Annibale merely overhear Orsini as he presented them to the frequent visitors to his collections? Did Orsini elaborate on the iconography he proposed for the Camerino? Or on the heraldic themes, the emblems and mottos he worked out for the Farnese that appear in the Camerino frescoes?

FIG. 4 *Farnese Bull*, 211-217 BCE. Museo Archeologico Nazionale of Naples. Source: Wikipedia Commons.

¹⁴ Martin 1965 remains the most comprehensive treatment of the Camerino, including the preparatory drawings.

¹⁵ Orsini's influence on the iconography of the Camerino has been extensively discussed. See Martin 1965, 21-48; Feigenbaum 1999, 111 & 119, note # 14; and Ginzburg 2011, 93-107.

¹⁶ Martin 1965, fig. 278.

¹⁷ On the history of the collection see Riebesell 1988, 373-414; Falguières 1988, 215-333 and Bertini 2011, 133-143. See especially Falguières 1988 on the development and disposition of cardinal's collections of antiquities.



FIG. 5 Farnese Palace. Camerino. Source: Ginzburg 2011, 91.

Large antique sculptures from the Farnese collections like the *Hercules Holding the World* are recast in the compartments of Annibale's Camerino (fig. 6). All of this pointed iconography is enframed by grotesque ornament executed in a delicate Coreggesque manner and rendered with such a convincing illusionism that it is truly hard to tell if the relief is real or the trick of a brilliant brush. The grisaille ornament covers as much of the complicated vaulting as the compartments containing the full color scenes. The tight intricate structure of the Camerino is like nothing Annibale had designed in Bologna. It is inspired and yet constrained by a new external set of aesthetic stimuli. Annibale has woven Fulvio Orsini and his cabinets of gems and medals into a moralizing narrative of Roman humanism. One thinks of the precious and ornate Farnese Casket, a mid-century masterpiece made for Cardinal Alessandro by the Florentine silversmith Sbarri, and set with carved rock crystals by Bernardi, seemingly so alien to Annibale's sensibilities. For the Camerino frescoes chime with this spirit of ornament on the casket as they do not with the frescoes that soon followed in the Gallery. Moreover, to Annibale, still new to Rome, Orsini's small treasures must have seemed like fossils of the ancient world dug up from the very ground underneath their feet. Orsini's real intaglios reappear in the Camerino as motifs, curiosities. Annibale sought entry into the mentality of the antiquarian project that was being carried out on the second floor of the Palazzo Farnese, assembling the *disjecta membra* of antiquity to create a narrative. Such an interpretation posits a fascination with Orsini's antiquarian research. It marked an early stage in an intensive process of ingesting the specific Farnese environment and collections that Annibale would eventually refer to and transform into the new decoration of the palace. The game was the *paragone*, the painter winning the contest by animating the past of ancient Rome far more vividly than could any antiquarian.

Annibale in Orsini's vicinity would have learned of a concept unique to his new residence: the Palazzo Farnese as the *scuola publica del mondo*. This was the notion of the Farnese Palace as a locus where farflung visitors could come to be exposed to the treasures especially of the ancient

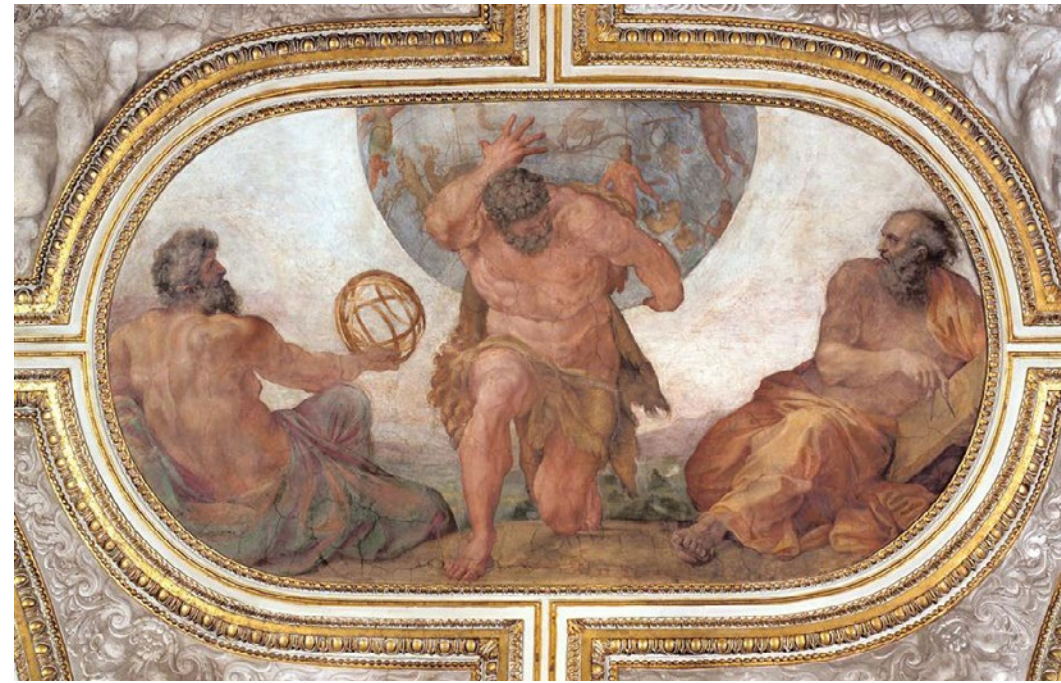
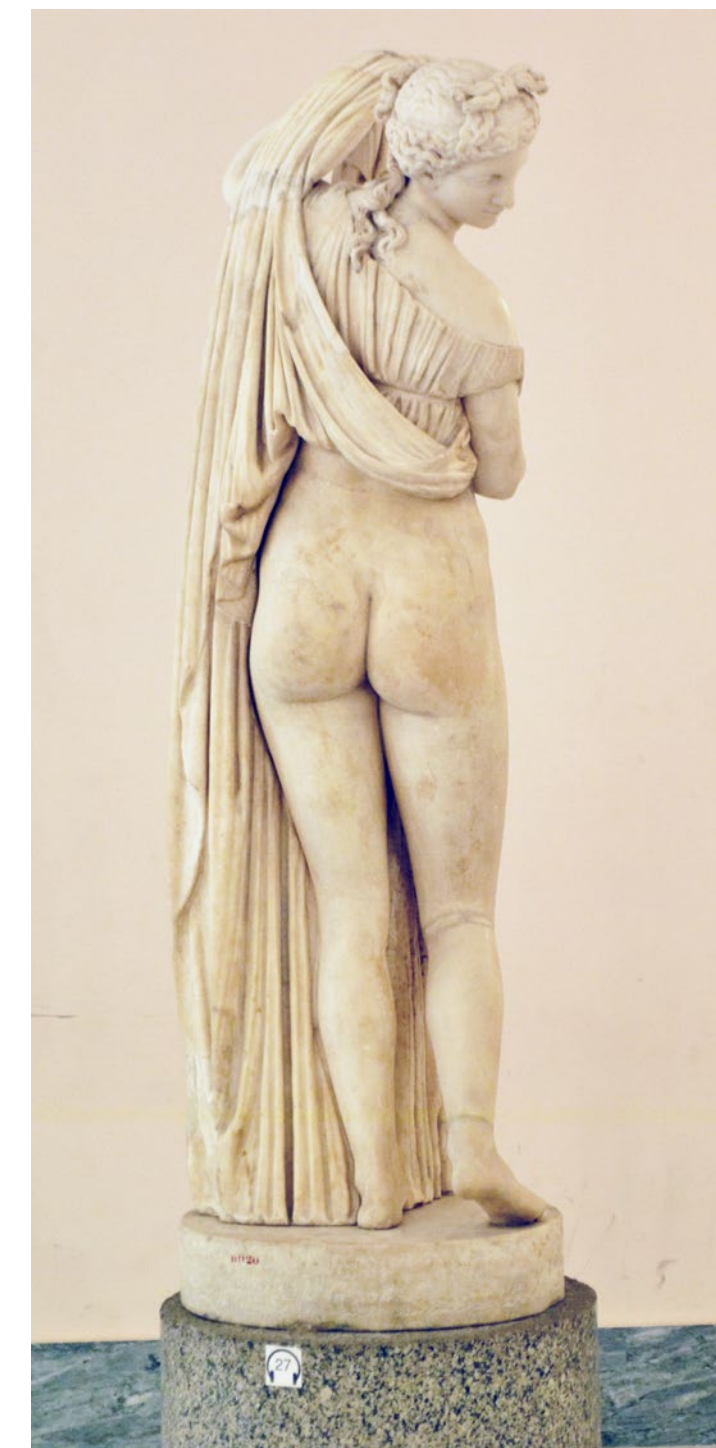


FIG. 6 Farnese Palace, Camerino. *Hercules Holding the World*. Source: Wikimedia commons.

world. It provided an adroit apologia to justify the splendor of a cardinal's collection second only to the Vatican's. Private splendor was thereby cast as magnificence, as a gift to the public, educational as opposed to luxurious. Annibale did not have a didactic bone in his body, but he brought a keen sense of irony to his own representation of the antiquities of the palace, and expressed, with gathering confidence, in the Galleria. After Orsini's death Annibale was responsible, I suggest, for decorating the room called the *Sala dei Filosofi* adjacent to the Galleria. It included a pair of his own paintings of Venus, a trio of ancient marble statues of Venus, a pair of crouching Venuses and the audacious Venus Callipyge, now in the National Archaeological Museum of Naples (fig. 7). A large contingent of philosopher busts stood guard over this thicket of erotic goddesses. If there was a learned program of antique iconography that governed this decoration, Annibale effectively sublimated it. One can only wonder how the Cardinal presented this display to visitors.

From the spotty and confusing documents we have, it seems that the Camerino was followed by a flurry of inconclusive activity — furniture and statues cleared out of one room to be stored in another, scaffolding erected and dismantled — at one point seeming to anticipate a renewed campaign to fresco the *Sala Grande*, but changing course to complete the Gallery

FIG. 7 *The Venus Callipyge*, 1st or 2nd century BCE. Museo Archeologico Nazionale of Naples. Source: Wikimedia commons.



instead. The job originally must have been intended for the Alberti brothers. A drawing for the gallery's walls from the mid-1590s by Cherubino Alberti establishes the scheme later carried out in stucco under Annibale's supervision. It has walls excavated with niches for statues and roundels for busts; fluted pilasters marking the bays, and small compartments for figural decoration.¹⁸

The room was a typical gallery, longitudinal with windows on one long wall, and intended as a locus to install works of art. This is not the place to discuss the origin of galleries in Rome, except to say that in the late 16th century the gallery began to coalesce as a room type.¹⁹ As a space to display sculpture, and/or a collection of paintings the gallery swiftly came into fashion. Still a new concept, creating a gallery, especially a picture gallery, was on its way to becoming a competitive sport in aristocratic Roman circles.²⁰ Annibale caught the crest of this wave. It had been pre-determined that statues rather than paintings would dwell in the lower range of Farnese's gallery. Annibale ensured that painting, in the form of a paintings gallery inverted and projected onto the ceiling, would triumph above. Annibale was a formidable competitor in the *paragone* of painting versus sculpture, the favorite game of artists in the period.²¹

Little need be said here about the Gallery's structure, which has been amply discussed, and which Philippe Morel analyzed especially well.²² Recently the ceiling was cleaned and restored, allowing a better appreciation of the power of the illusionistic painting. To differentiate what is materially three-dimensional stucco from what is feigned stucco is virtually impossible. It is that convincing. The eye cannot discern that the gold in the fresco is simulated with paint and is not genuine gold. Presenting what is contrary to fact, the perfect illusion, persuading the spectator that something that is not there is real, the believable bluff, is an essential tactic of the game.

An anecdote recorded by Paul Fréart de Chantelou in his 1655 diary of Bernini's visit to France offers another key to viewing the frescoes.²³ Bernini recounted a clash that purportedly took place in the gallery between Annibale and

his brother Agostino. Agostino had created a design for the partitions and decorations of the ceiling. Annibale saw at once that Agostino's scheme was meant to be viewed from only one spot in the room. He told his brother that it was very beautiful. But if people were to enjoy it, a corridor should be constructed leading to that one spot in the room where there should be a comfortable chair from which the excellent layout might be appreciated, because from every other point it would please neither the eye nor the mind, and only leave a bad impression. Annibale was in the habit of making a fool of his brother on points of artistic debate. I have always connected, albeit without any evidence, Bernini's story about the chair with Annibale's evocative pen sketch of Roman matron seated heavily on a bench in the Galleria with her legs crossed (fig. 8).²⁴ She was the point of departure. Annibale rooted her to the spot, and around her sketched the architecture of the Galleria in steep perspective. The end wall with its large horizontal compartment, and part of a side wall with statue-filled niches are articulated. Perhaps Bernini's anecdote had some basis in fact, even if it was embroidered, but that the essential principle of the decoration of the Galleria provided fodder for conversation sixty years later between the greatest sculptor of his day and a prominent French connoisseur testifies to the enduring relevance of the project's merit and character. Annibale's artistic win was reflected in the mirrors of the mobile viewing apparatus in the Galleria.

Bernini's story engages questions close to his illusionistic heart: what should be the spatial and viewing relationship between the subject and the object; how to control or



FIG. 8. Annibale Carracci, *Woman Seated in a Richly Ornamented Room*, Devonshire Collection, Chatsworth. Source: Robertson and Whistler 1996, 147.

¹⁸ See especially the drawing in the Berlin Kupferstichkabinett published by Vitzthum (without specifying which of the brothers) and dated to c. 1594-1595, subsequently accepted by Martin and Dempsey who assigned it to Cherubino Alberti, the best known. Martin 1965, fig. 29.

¹⁹ See especially Strunk 2010, 221-260.

²⁰ Feigenbaum 2014, 17-24.

²¹ For discussion of the *paragone* or the relationship of painting and sculpture see Scott 1988, especially 252-53.

²² Morel 1986, 115-148.

²³ Fréart de Chantelou 1885.

²⁴ Robertson and Whistler 1996, 147.

accommodate this vis-a-vis through design. Annibale plan for the ceiling is conditional on the viewer's changing position. It impels the spectator to move around in real space in order to see different sets of possibilities. It sets forth the most crucial principle of the game — that the relations are not fixed, that the onlooker must move, circulate, and recalibrate his impressions. The visitor tallies the diverse possibilities for himself. They defy a single logic, embodying inconsistent and sometimes contradictory solutions.

Famously, for example, the concept of the ceiling is the illusion of a solid vault containing an inner shell that is an armature holding a second skin of framed paintings. It is anchored to the real architecture of the room. A glimpse “behind” the inner shell reveals the “solid” outer shell of the vault where satyrs crouch as if to prove its tangibility. This illusion is flagrantly contradicted by opening up the four corners to the sky, as if the apparatus of a painted ensemble were an ephemeral canopy in the open air. The system's internal consistency asserted in absolutely convincing illusionism, confronts the spectator with its equally convincing violation of its own consistency. Both solutions, and neither, are true. The key to the experience of the palace, the basic premise of the game, is that there is no single correct way to solve the puzzle. This is what the onlooker learns about the kind of attention required of him as he moves through those spaces, what he learns about the nature of the stories told in those spaces, about the changing histories and fortunes of their owners. The viewing experience is a metaphorical guide to the beholder's share, indicating how to move through the palace while analyzing the parts and assembling them in narratives that are provisional, contingent, never quite unitary or stable, claimed and belied.

A signal feature of the Gallery design is that the fictive images and objects are layered and overlapping so that one sees only part of some things, and other parts are hidden (fig. 9). There are half concealed bronze medallions, for example, whose subjects are barely, or not quite, identifiable, and whose iconographic import is just beyond reach. This is another hint in the game for a visitor to an august house: it



makes manifest that what one can see is partial; there is more that is out of sight.

A visit to a Cardinal's palace in this period was an exercise in protocol and ceremony, an experience designed to proclaim messages about the man, his office, and his family, and to communicate to every visitor, in turn, his place in the social and political hierarchy — a position subject to change — as was his chance to gain an advantage or favor.²⁵ The carefully modulated procession up the stairs and through the proliferation of antechambers coded for access according to the visitor's importance, provided the Cardinal a means to communicate to all who entered the building.

Decoration, ceilings, statues, walls, furnishings ²⁵ Feigenbaum 2014, 1-10.

FIG. 9. Farnese Gallery. *Polyphemus and Galatea*. Views showing overlapping of medallions, *quadri riportati*, and *ignudi*. Source: Wikimedia commons.

conveyed messages about illustrious ancestry, the family's power, possessions, allegiances, and alliances. This is why Cardinal Odoardo would have been expected to make a priority of the *Sala Grande*. Instead, he decorated his study/bedroom, the gallery, a couple of beautiful rooms toward the back of the palace to display paintings and ancient statues, and a garden building, the Palazzetto.

In the Gallery, the copious figural population calls attention to itself. The types and the abundance are astonishing with hundreds of figures in the frescoed ceiling, in addition to the real marble statues and busts of the walls. The sheer populousness, was a signal feature of the real Palazzo Farnese reflected in the fictive Galleria. In the ceiling, Annibale transformed the figure *per se* into his principal form of ornament. The conventions of figural decoration are animated so as to turn them into unexpectedly real and palpable bodies, to make fictive statues come alive. Terms morph from marble into flesh, and life stirs in the statues. Down below the real antique statues are frozen in their niches. Up above they are busy, sentient, active. Annibale turns the living body into pure ornament. His *ignudi*, for example, candidly recall their source of inspiration in Michelangelo's Sistine ceiling. But Michelangelo's *ignudi* embody a psychological or symbolic import, if obscure or undefined. Annibale's *ignudi* carry no such charge; these beautiful nudes bodies are unabashedly ornamental in their essence.

In 1600, the Palazzo Farnese was inhabited by far more sculptured and painted people than by living breathing humans. The artful population was many times larger than the 200 or so souls in the Cardinal's household. There were over 500 ancient statues, most of them fruit of Cardinal Alessandro's aggressive collecting, as the Farnese swallowed up great Roman collections of antiquities one by one: the Bufalo, Sassi, Cesarini, Maffei, Bembo, Rodolfo Pio da Carpi. They confiscated trophies from the Colonna and took their pick from the excavations of the Baths of Caracalla including prizes like the Farnese Hercules and the Farnese Bull.

Statues were everywhere in the palace, beautifully installed in the Cortile of course, but many parked in rooms awaiting

disposition, or laying in a shed waiting for the restorer to make them clean, white, and whole, often to be furnished with new iconographic identities. (Try to gauge the peculiarity of this environment of human simulacra; in my own house there are zero life-size statues of people. My house is not animated by thousands of carved and painted people.) And there was nothing to compare in Annibale's north Italian experience. The full-scale human figure as ornament was an inescapable theme for Annibale at the Farnese. He offered a critical analysis in the Galleria, responding to the general figurative population, beyond the specific culling of marble statues in niches in the walls of the gallery itself.

In the Galleria, Annibale reflected a process which had started in Rome's real picture galleries in the late 16th century: subsuming the independent painting as object, a framed picture, into an ornamental ensemble. The gallery was a new and hungry beast, needing to be filled with paintings that were for the first time being created for the express purpose of display in a gallery, next to, below, and above other paintings. The gallery picture *per se* was gaining stature and even a normative status while at the same time the singularity of the individual picture was sublimated to the assemblage in the gallery. The gallery had no solo actors. Every work took its meaning from the ensemble, in a provisional filtration of hierarchy.²⁶ It was this phenomenon of the gallery to which Annibale turned his critical eye, of paintings that had become decoration, had become ornamental.

Overwhelmingly, the Galleria emphasizes ensemble as the ceiling interacts enthusiastically with the handsome walls, and like them does away with the planar surface of the wall, scooped out, built up, interrupted — there is no stable baseline. That play amongst surface, thickness and plane offers a key to read the structure of the illusionistic ceiling which has no sure plane. The systems in the ceiling contradict one another, behaving consistently until they do not, driving home the miraculous power of a thin skin of paint, only the thickness of painting, to create an impression that is more real than the real.

An extraordinary relation is set up in the Gallery between the idea of a painting as ²⁶ Feigenbaum 2014, 19.



an episode depicted as if viewed through a window, or as enclosed in a frame, and the elaborate ornamental ensemble in which such bordered scenes are ensconced. An inversion of the expected hierarchy of *ergon* and *parerga*, primary work and accessory is a fundamental to the scheme. An animated brigade of auxiliary motives and figures and motifs expands to surround the framed scenes with little responsibility other than to lounge about and play themselves. They might have called to mind the superfluity of the real men and boys of the Farnese household who hung around the stairs or *Sala dei Palfrenieri* until they were needed to put on a show to make the Cardinal look impressively attended. But this being Rome, in some measure Annibale was responding to Michelangelo's Sistine ceiling and its imposing ornamental structure. Annibale quoted Michelangelo and revised him by proposing innovative solutions for some of the Sistine's uneasier features, for example resolving the negotiation of the corners or inconsistent figure scale. Annibale established an unmistakable association with Michelangelo and at the same time an admiring critical distance. This was an artist's favorite game of emulation and competition. Quoting from the august Sistine chapel in a room dedicated to ludic themes, Annibale ratcheted down the solemnity. The only purpose of Annibale's nudes is to please the eye, the job of statues and putti is to charm, and atlantes are more amused than taxed at bearing their heavy burdens. They capitalize and play on their identity as ornament.

Philippe Morel suggested that we make our way through the gallery as if following Ariadne's thread. But this is no maze and there is no one correct resolution. Rather there is a game to be played. It is fun at first, *Amor Vincit Omnia*, sunlit and festive. So much so that the change in mood from ceiling to walls, dark and moralizing, is jarring, and comes as a shock (fig. 10). Look again, however, at the choice and disposition of the iconography. A wedding celebration and *Triumph of Bacchus* crown the vault, but there is already trouble stirring in the sylvan glade just beneath. Discord, thwarted love, violence and death lurk in the *quadri riportati*, *Pan* and *Diana*, *Mercury* and *Paris*, *Polyphemus*, *Acis*, and *Galatea*, *Aurora* and

FIG. 10 Farnese Gallery. *Perseus and Phineas*. Showing move of dark scenes from the ceiling to the walls. Source: Ginzburg 2008, 35.

Cephalous. The scenes are rendered with a sunny luminosity that belies the unhappy endings of their stories.²⁷ This too is part of the game of viewing. We hardly register the ominous notes in the vault. The tragic key lies in wait; only in the second campaign of the walls were the dark consequences of the drama drawn out. It is a shock to the onlooker, this change in mood, and all the more satisfying to realize, in retrospect, that he has played the game, and been fooled, now recognizing in the misadventurous themes of the ceiling itself the clues that should have prepared him.

Even if the reversal of mood between the ceiling and walls was foreshadowed by the choice of subjects, like most scholars, I think Annibale first carried out the ceiling itself with a clear theme in mind, and that the change of import came at a second moment after it was largely complete. We know next to nothing about advisors for the Galleria program, and there is no sign of active intervention of the sort Orsini provided for the Camerino. Annibale's drawings for the ceiling indicate that the details of the iconography were settled only late in the development of the scheme, as if the artist had started with no more than a general indication of the theme. We do not even know why Odoardo, instead of finishing the *Sala Grande*, decided to have Annibale pick up a project, the *galleria*, that had halted in midair after Alberti had started with his drawing. The best hypothesis, though it remains stubbornly problematic, is that the Gallery project was spurred on by marriage plans of Odoardo's brother, Duke Ranuccio.²⁸ Roberto Zapperi's account of the Farnese family eager, even desperate for an heir reads like a soap opera.²⁹ Ranuccio's vaulting marital ambitions were surpassed by the even more fascinating aspirations of Cardinal Odoardo, should his brother's plans fail, maneuvering for a Farnese on the English throne. Their royal mother Margherita of Portugal notwithstanding, no prestigious betrothal came to pass. Ranuccio was forced to swallow his pride and his disdain for his future in-laws and accept as his bride the niece of the deeply resented Pope Clement VII, Margherita Aldobrandini. If the Farnese had thought the pope would let them hold the wedding celebration in their own palace, they were mistaken. And if the Gallery was decorated with a wedding in view,

none was celebrated there.³⁰ Moreover, Odoardo, keeping his own marital options open, did not inform his brother of what everyone else in Rome seemed to know before the marriage, which was that Margherita had serious medical problems that would make it difficult if not impossible to bear children. Thwarted dynastic ambitions hovered in the air in Palazzo Farnese at the time of the Galleria

What precisely prompted the reversal of the jubilant mood of the Gallery's decoration is not known. Some have suggested that so much carnal love and lust was judged indecorous in a cardinal's palace, requiring a moralizing gloss to censor it. This is unlikely. Odoardo disdained Pope Clement's prudish views, and he soon carried out other decorations that were just as amorous, including the *Sala dei Filosofi* where nude Venuses cavorted amongst ancient philosophers, and Annibale's spectacular *Venus with Amorini* for the Palazzetto. If we do not know what caused the sharp swerve in the Galleria program, it is intriguing to note the themes and motives that it newly engages. The *Perseus and Phineas* is a remarkable depiction of jealous love avenged. Inversion is literally painted into the scene with the opulent table violently overturned in the skirmish, offering an entirely unexpected view of its underneath. The ornamental emphasis is marked in Perseus's wedding banquet hall, adorned with fine objects having been used as weapons, ornate metal vessels arrayed on the credenza or knocked to the ground, the elaborate marble relief, the elegant weapons described by Ovid. If the Galleria had been intended for a wedding, a more hellish echo than the bloody battle of Perseus's wedding could not be imagined. The theme of petrification is brandished in the climax of the struggle as fighters catching sight of Medusa's head turn from flesh to lifeless stone.

They *reverse* the process in where Annibale's frescoed marble statues take on life and flesh before our eyes and the real marble statues in the niches below are restored to life as the frescoed gods on the ceiling.

Lucian, in a passage that Annibale likely knew, wrote about a beautiful painted hall, describing its graceful ornament and gilding.³¹

²⁷ The change in the iconography from the festive mode to moralizing and dark themes has been observed by many scholars, beginning with Bellori, but no satisfying explanation has emerged for the motivation of the style. See Bellori 1672; Martin 1965; Dempsey 1968; Marzik 1986; and Reckerman 1991.

²⁸ Dempsey 1968, 363-374.

²⁹ Zapperi 1994, 28-36 & 96-105 & 115-148; Dempsey 1995.

³⁰ Feigenbaum, 1999, 119.

³¹ Lucian, *De Domo* (The Hall).

Lucian could have been describing the Galleria. It is easy to imagine, in our video game trope, arriving wonderstruck in this beautiful hall, marking the achievement of a task and awaiting a new one. Lucian's focuses on this space, this decorated room, in terms of the effect it has on the person who is in it, how a spectator responds to the experience of being in the resplendent hall. His account is a debate, a kind of game, an argument over whether the ornament overwhelms the spectator and strikes him dumb in a state of mute admiration, or, on the contrary, whether the ornament inspires the onlooker to spectacular flights of eloquence. What is, finally, the appropriate reaction? How should the player—the onlooker, the visitor, the patron the artist—respond? With a tribute of eloquence, or in silent surrender to the beauty of ornament?

BIBLIOGRAPHY

- BELLORI, Giovanni Pietro. 1672. *Le vite de'pittori, scultori, et architetti moderni*. Rome.
- BERTINI, Giuseppe. 2011. "Dispersione delle collezioni nel XVII e XVIII secolo." In *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, edited by Francesco Buranelli, 133-143. Florence: Gunti.
- BRIGANTI, Giuliano. 1988. "Risultati di un'esplorazione ravvicinata della volta Farnese." In *Les Carrache et les décors profanes: Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome 2-4 Octobre 1986*, 65-72. Rome.
- BRIGANTI, Giuliano, André Chastel, and Roberto Zapperi. 1987. *Gli amori degli dei: nuove indagini sulla Galleria Farnese*. Roma: Edizioni dell'Elefante.
- BURANELLI, Francesco. 2011. "Palazzo Farnese e la scuola del mondo." In *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, edited by Francesco Buranelli, 19-33. Florence: Gunti.
- CARIGNANI, Silvia Ginzburg. 2000. *Annibale Carracci a Roma: gli affreschi di Palazzo Farnese*. Roma: Donzelli.
- DEMPSEY, Charles. 1968. "'Et nos cedamus Amori': Observations on the Farnese Gallery." *Art Bulletin*, 50: 363-374.
- DEMPSEY, Charles. *Annibale Carracci: The Farnese Gallery*, Rome. New York, 1995.
- ECOLE française de Rome. 1980-1994. *Le Palais Farnèse*. Ed. Rome: L'Ecole.
1. Texte (2 v.). 2. Planches — 3, pt. 1. "'Le Palais Farnèse à travers les documents financiers, 1535-1612 / par François-Charles Uginet — 3, pt. 2.' Bibliothèque Farnèse / par François Fossier — 3, pt. 3". Inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644 / par Bertrand Jestaz, de Michel Hochmann, et Philippe Sénéchal.
- FALGUIÈRES, Patricia. 1988. "La cité fictive. Les collections de cardinaux, à Rome, au xvie siècle." In *Les Carrache et les décors profanes: Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome 2-4 Octobre 1986*, 215-333. Rome.
- FEIGENBAUM, Gail. 2014. "Art and Display in Practice." In *Display of Art in the Roman Palace, 1550—1750*, edited by Gail Feigenbaum, 1-25. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- FEIGENBAUM, Gail. 1999. "Annibale in the Farnese Palace: A Classical Education." In Benati et al. *The Drawings of Annibale Carracci*, exhibition catalogue, 109-121. Washington, D.C.: National Gallery of Art.
- FRÉART de Chantelou, Paul. 1885. *Journal du cavalier Bernin en France* (in French), ed. by Ludovic Lalanne. Paris: Gazette des Beaux Arts. Copy at Internet Archive. Copy at Gallica. Reprinted 1981, Aix-en-Provence: Pandora.
- FROMMEL, Christoph Luitpold. 2011. "La fabbrica." In *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, edited by Francesco Buranelli, 49-61. Florence: Gunti.
- GINZBURG, Silvia. 2011. "Il Camerino e la Galleria dei Carracci," In *Palazzo Farnese dalle collezioni rinascimentali ad ambasciata di Francia*, exh. cat., edited by Francesco Buranelli, 93-107. Florence: Gunti.
- GINZBURG, Silvia. 2008. *La Galleria Farnese. Gli affreschi dei Carracci*. Milano: Electa.
- HUGHES, Anthony. 1988. "What's the Trouble with the Farnese Gallery? An Experiment in Reading Pictures." *Art History*, 11: 335-348.
- JESTAZ, Bertrand, de Michel Hochmann, et Philippe Sénéchal, eds. 1980-1994. *Inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*. In *Le Palais Farnese*. Vol. 3. Ecole française de Rome. Rome: L'Ecole.
- JESTAZ, Bertrand. 2011. "Formazione delle collezioni." In *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, edited by Francesco Buranelli, 117-131. Florence: Gunti.
- LA Rocca, Eugenio. 2011. "Il Toro Farnese." In *Palazzo Farnese. Dalle collezioni rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, edited by Francesco Buranelli, 153-63. Gunti.

LUCIAN. 1921-1967. 8 Vols. Translated by Austin Morris Harmon. New York,.
MARTIN, John Rupert.1965. *The Farnese Gallery*. Princeton, New Jersey:
Princeton University Press,.
MARZIK, Iris. 1986. *Das Bildprogramm der Gallería Farnese*. Berlin: Gebr. Mann.
MOREL, Philippe. 1988. "Le systeme decoratif de la galleries Farnese:
observations sur les limites le la representation." in *Les Carrache et les
décors profanes: actes du colloque organisé par l'Ecole française de Rome*
(Rome, 2-4 octobre 1986), 115-48. Rome: Ecole française de Rome.
POSNER, Donald. 1971. *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian
Painting around 1500*. 2 Vols. New York: Phaidon Press.
RECKERMAN, Alfons. 1991. *Amor mutuus: Annibale Carracas
Galleria-FarneseFresken und das Bild-Denken der Renaissance*. Cologne.
Wien: Böhlau.
RIEBESELL, Christina. 2011. "L'ideologia politica Farnese: Creazione dell'identità
culturale attraverso l'antico." In *Palazzo Farnèse. Dalle collezioni
rinascimentali ad Ambasciata di Francia*, edited by Francesco Buranelli, 63-71.
Florence: Guinti.
RIEBESELL, Christina. 1988. "Die Antikensammlung Farnese zur Carracci-Zeit." In
*Les Carrache et les décors profanes: Actes du Colloque organisé par l'École
française de Rome 2-4 Octobre 1986*, 373-417. Rome: Ecole française de
Rome.

ROBERTSON, Clare. 2008. *The Invention of Annibale Carracci*. Studi della
Biblioteca Hertziana, 4. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana.
ROBERTSON, Clare and Catherine Whistler. 1996. *Drawings by the Carracci from
British Collections*. Robertson, Clare. Oxford: Ashmolean Museum [and]
Hazlitt, Gooden & Fox.
ROBERTSON, Clare. 1990. "Ars vincit omnia: The Farnese Gallery and
Cinquecento Ideas about Art." *Mélanges de l'école française de
Rome*, 102: 7-41.
SCOTT, John Beldon. 1988. "The Meaning of Perseus and Andromeda in the
Farnese Gallery and on the Rubens House," *Journal of the Warburg and
Courtauld Institutes*, LI: 250-260.
STRUNCK, Christina und Elisabeth Kieven, eds. 2010. *Galleries in a Comparative
European Perspective, 1400-1800*. Conference (2005: Rome, Italy).
München: Hirmer.
SUMMERSCALE, Anne. 2000. *Malvasia's Life of the Carracci: Commentary and
Translation*. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press.
ZAPPERI, Roberto. 1994. *Eros e Controriforma: preistoria della Galleria Farnese*.
Torino: Bollati Boringhieri,. Capitolo 3, 28-36.
ZAPPERI, Roberto. 1986. "The Summons of the Carracci to Rome: some new
documentary evidence." *The Burlington Magazine*, CXXVIII: 203-05.

DOSSIER

31

**ROCAILLE ON THE
BORDERLANDS OF
EUROPE.
ADAPTATION AND
DEVELOPMENT**

ANDRZEJ BETLEJ
AGATA DWORZAK

71

**THE MEANING
AND FUNCTION OF
KNOTS ON EARLY
CHRISTIAN FLOOR
MOSAICS IN THE
BALKANS**

BRANKA VRANEŠEVIĆ

108

**MADE OF GOLD,
MADE OF GLASS.**

DOBROŚŁAWA HORZELA

138

**“RUSTIC
MASONRY”
AS PALACE
ARCHITECTURAL
ORNAMENT...**

SMAGOL OXANA

173

**O ORNAMENTO
NA OURIVESARIA
ESTAMPADA
E LAVRADA,
NOS TRAJES
REGIONAIS...**

ROSA MARIA MOTA

209

**ART, LEGITIMACY
AND IDENTITY
DURING TAIFA
KINGDOMS**

VÍCTOR RABASCO GARCÍA

47

**UN LENGUAJE
OLVIDADO. LA
ORNAMENTACIÓN
ARQUITECTÓNICA
EN BRONCE DE
ÉPOCA ROMANA
EN *HISPANIA***

ANA PORTILLO GÓMEZ

83

**L'ARCHITECTURE
ORNÉE : UN ART
FUNÉRAIRE ?**

CATHERINE TITEUX

120

**THE PAINTER OF
ORNAMENTS:
MEDIEVAL IMAGES
OF THE ARTIST
AT WORK**

MARIA CRISTINA CORREIA
LEANDRO PEREIRA

150

**STUCCOS IN
ALENTEJO'S
HERITAGE OF
ORNAMENTAL
ARTS: IMITATION
AND ORIGINALITY
PHENOMENA**

PATRÍCIA MONTEIRO

187

**LA CULTURA
GRÁFICA DE
LOS PLATEROS
DE BARCELONA
DURANTE LOS
SIGLOS XVII
Y XVIII**

SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ

57

**COMPOSIÇÃO
E ORNAMENTO
NUMA RELEVANTE
ALFAIA LITÚRGICA**

ANDRÉ DAS NEVES
AFONSO

95

**DO BURIL
FLAMENGO
AO BRILHO
DO AZULEJO:
A RECEPÇÃO
DAS GRAVURAS
ORNAMENTAIS...**

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA

128

**THE RHETORIC
OF ORNAMENT:
ORNAMENTATION
AND FIGURATIVE
PROGRAM...**

MURIEL ARAUJO LIMA

161

**SEGUINDO A PISTA
DEWEI-KIA-LOU**

RENATA MARIA DE ALMEIDA
MARTINS
LUCIANO MIGLIACCIO

199

**UNA VENTANA AL
CIELO**

VÍCTOR NIETO ALCAIDE
SHEILA REINOSO
BLÁZQUEZ



ROCAILLE ON THE BORDERLANDS OF EUROPE. ADAPTATION AND DEVELOPMENT

ANDRZEJ BETLEJ

andrzej@betlej.info

AGATA DWORZAK

dworzak.agata@gmail.com

Jagiellonian University, Cracow, Poland

ABSTRACT

The paper discusses the problem of the influence of ornamental fashions on the art of the Polish—Lithuanian Commonwealth in 18th century. It may therefore be assumed that the art of Poland at that time provides a perfect example of a mechanism for disseminating ornamental models. As the area of the Commonwealth covered much of what is now called Central Europe, this model is fully representative. Two main directions in the development of the rocaille are examined, as it may be said that this ornament appeared in the Commonwealth twice. The earliest examples of this fashion arrived as French imports, straight from Paris, and were based on designs by Juste-Aurèle Meissonnier. The second stage of the development, which may be characterized as ‘local’, but which was to a considerable extent shaped by German ‘ornamental prints’ (from Augsburg), was crucial for the subsequent immense popularity of the ornament in Poland in the entire second half of the eighteenth century.

KEYWORDS POLAND, POLISH—LITHUANIAN COMMONWEALTH, 18TH CENTURY, ORNAMENT, ROCAILLE

RESUMO

O presente artigo analisa e debate o problema da influência das modas ornamentais na arte da Comunidade Polaco-Lituana no século XVIII. Pode afirmar-se, que a arte da Polónia, à época, fornece um exemplo perfeito de um mecanismo disseminador de modelos ornamentais. Como a área geográfica da Commonwealth cobria vasto território da actualmente denominada Europa Central, esse modelo é expressivamente representativo. As duas principais fases do desenvolvimento do *rocaille* são examinadas, sendo possível afirmar, que este ornamento apareceu duas vezes na área da Commonwealth. Os primeiros exemplos dessa moda chegaram como importações francesas, diretamente de Paris, e foram baseados em desenhos de Juste-Aurèle Meissonnier.

A segunda fase do desenvolvimento, que pode ser caracterizado como „local”, mas que na realidade foi em grande parte moldado por „gravuras ornamentais” alemãs (de Augsburg), foi crucial para a imensa popularidade do ornamento na Polónia em toda a segunda metade do século XVIII.

PALAVRAS-CHAVE POLÓNIA, COMUNIDADE POLACO-LITUANA, SÉCULO XVIII, ORNAMENTO, *ROCAILLE*



Before discussing issues related to the distribution of the *rocaille* ornament in the Polish art during early modern period, we should present a number of important political and economic factors that have determined the dissemination of artistic patterns.

After the rule of the Jagiellonian dynasty ended in 1572 (by death, without a successor, of King Sigismund II Augustus), Henry of Valois (later King Henry III of France) was the winner of the first 'free election' held by the Polish nobility in 1573. The 'free election' was the election of individual kings, rather than of dynasties, to the Polish throne. Any Catholic nobleman could stand for election, but in practice, only rich and powerful members of foreign dynasties or Commonwealth magnates had a serious chance for consideration. From that time the royal elections increased foreign influence in the Commonwealth. The last quarter of the 17th century, under the rule of Jan III Sobieski, was the period of ending Turkish wars and the political meltdown of the Polish-Lithuanian Commonwealth. On the other hand, it can be said in case

of art that we are dealing with very noticeable influences of Italian art (among others the most important were architects Isidore Affaitati, Carlo Ceroni or Augustino Locci, Giovanni Battista Colombo) (see Fijałkowski 1977, 9-61; Karpowicz 1986; Karpowicz 1996; Karpowicz 1999, Karpowicz 2002; Karpowicz 2013). This situation changes after the Sobieski's death (1696). Beginning in the late seventeenth century, Poland remained in the personal union with the Duchy of Saxony. Reigning on the throne of the Commonwealth were two kings of the House of Wettin in succession: Augustus II the Strong (elected 1697) followed by Augustus III (elected 1733). The state in fact had two capitals — one in Dresden, and the other in Warsaw and the ruler was obliged to reside in each of them for one half of the year. It can be said that at that time we were dealing with a state spanning the area from Leipzig and Halle via Dresden, Cracow, and Warsaw, all the way to Vilnius, Minsk, Lviv, Kamianets-Podilskyi and the outskirts of Kiev in the eastern extremes — that is, much of today's Belarus and nearly half of the present Ukraine (see Fig. 1).



FIG. 1 Map of Polish-Lithuanian Commonwealth in Personal Union with the the Duchy of Saxony and a map of Polish-Lithuanian Commonwealth with present countries borderlines > based on existing maps, edited by A. Dworzak, 2018

Significantly, in both their capitals, the Saxons maintained artistic courts. Furthermore, the court in Warsaw was shortly after the election of Augustus II the Strong reorganized after the Dresden model. The main court artistic office was the “Building Department” (ger. *Bauamt*) established in Dresden, and its subsidiary in Warsaw. Often the principal artists employed in *Bauamt* such as architects Gaetano Chiaveri, Joahim Daniel Jauch, Carl Friedrich Pöppelmann, or Johann Sigmund Deybel worked in both Dresden and Warsaw (see Hentschel 1967, 31-83; Lileyko 1981, 129-131; Miłobędzki 1981, 64-65; Kowalczyk 1995, 186-187; Warncke 2005, 180; Sito 2013, 245-246; Sito 2014, 205-270). These court artists also accepted private contracts from the Polish aristocracy (magnates), whom — in a natural way — imitated the artistic initiatives and foundations of the ruler.

The period of the Saxon dynasty rule was a time of violent artistic transformations in the Commonwealth, which can be observed especially when it comes to the scale of construction output, as evidenced by the data. In the first and second third of the eighteenth century, every second parish received a new brick church (and there were over five thousand parish churches in Poland, not including monastic temples and churches of other Christian denominations). The most intensive constructions period were conducted especially during the reign of Augustus III (see Kowalczyk 1995, 177-178).

Equally important for the issue discussed herein is the context of international politics — particularly the question of the succession to the Austrian throne (beginning with the pragmatic sanction 1713, when one of the prospective successors was Augustus II), and the war over Silesia, between Austria and Prussia from 1740 to 1748. The latter has turned Poland, which was not directly involved in military operations (both Augustus’s played role in conflict as the Electors of Saxony, not as the Kings of Poland), into a place of political asylum; and it is certainly possible to observe the phenomenon of significant influx of artists from western Europe (mainly from German-speaking areas) at the time, in search for artistic commissions. In fact it was the immigrant artists who determined the appearance of fashionable, current

artistic trends. Trying to establish the periodization the history of Polish art in the eighteenth century, Mariusz Karpowicz stands out that in the early 1740s, begins a quite new period which he named as “The triumph of the free imagination” (see Karpowicz 1988, 75). The coincidence of these dates — of war and the appearance of the first works described as rococo — finds its confirmation when we analyze the origin and education of artists. At the turn of the 1730s and 1740s, a new generation of artists from broadly understood areas *Deutsches Sprachgebiete* appears coming to the territory of the Commonwealth, and starts to play the decisive role in artistic panorama. Existing up to this moment Italian educated or influenced artists are marginalized. Let can be the example a two artistic regions of Commonwealth: the Ruthenian Voivodeship and the Lublin Voivodeship, where about that time ends the period of activity architect Giovanni Spazzio (dead 1726, main court architect of Sieniawski Family) and his workshop, family of architects and sculptors from North Italy Perti, painter Carlo de Prevo (dead 1736, main realization — preserved — is “The Martirologium Romanum”, the cycle of large scale paintings in Sandomierz cathedral, painted between 1708-1736). In that time artistic activity was started by artists such as architect Bernhard Meretyn (active from ca. 1738, called also Merderer, most probably born in Bohemia), architect Frantz Anton Meyer (active from 1729), sculptor Sebastian Fesinger (active from ca 1740). Simplifying the discussion, we can notice the generational (and national) change also in other artistic regions of Poland, where around 1740, the period of domination of artists wearing Italian-sounding names ends, and from that point the artists of German origin start their activity.

1st Phase of *Rocaille* ornament in Polish-Lithuanian Commonwealth — French imports

The history of *rocaille* ornament in Poland, however, is a particular phenomenon. The ornament appeared in Poland already in the 1730s, as a kind of mechanical artistic transfer. These issues were discussed in the literature by Peter Fuhring,

among others (see Lorentz 1958, 186-198; Malinowska 1969, 113-129; Roland-Michel 1982, 71; Roland-Michel 1984, 171; Chrościcki 1995, 85-94; Fuhling 1999, 120, 213-214; Popow 2005, 295-319; Fuhling 2008, 32, 36-38). In the years 1734-1735, Juste Aurelle Meissonnier developed and executed interior designs for the representatives of the Polish aristocracy. Designs were prepared for the marshal of the royal court, Franciszek Bieliński, for the drawing room in the palace at Królewska street in Warsaw. Their appearance is known from three projects published in 1748 as well as a *bozzetto* painting for a plafond, currently held at the Cooper-Hewitt National Design Museum, attributed to Meissonnier himself (Roland-Michel 1982, 71; Roland-Michel 1984, 151; Popow 2005, 305; Fuhling 2008, 32). It is worth noting that in Polish literature on the subject,

a supposition has been raised, saying that the chief architect of mid-18th century Warsaw, Jakub Fontana, was in direct contact with Meissonnier (it was Jakub Fontana who was to be Bieliński's artistic agent in Paris during his stay there in 1731) (Sito 2013, 267). The interiors of the Bieliński Palace are not the only design prepared for Polish clients by Meissonnier. The 1748 collection "Oeuvre de Juste Aurele-Meissonnier Peintre, Architect and Dessinateur de la Chambre et Cabinet dy Roi" contains works created by the artist in 1736, and perhaps even back in 1734, intended for the Czartoryski residence in Puławy, which were finally realized at the beginning of the second half of the century (Lorentz 1958, 186-198; Lorentz 1962, 42-46; Fuhling 1999, 121, 245-248; Popow 2005, 306; Sito 2009, 571-578). The preserved archival documents accurately relate

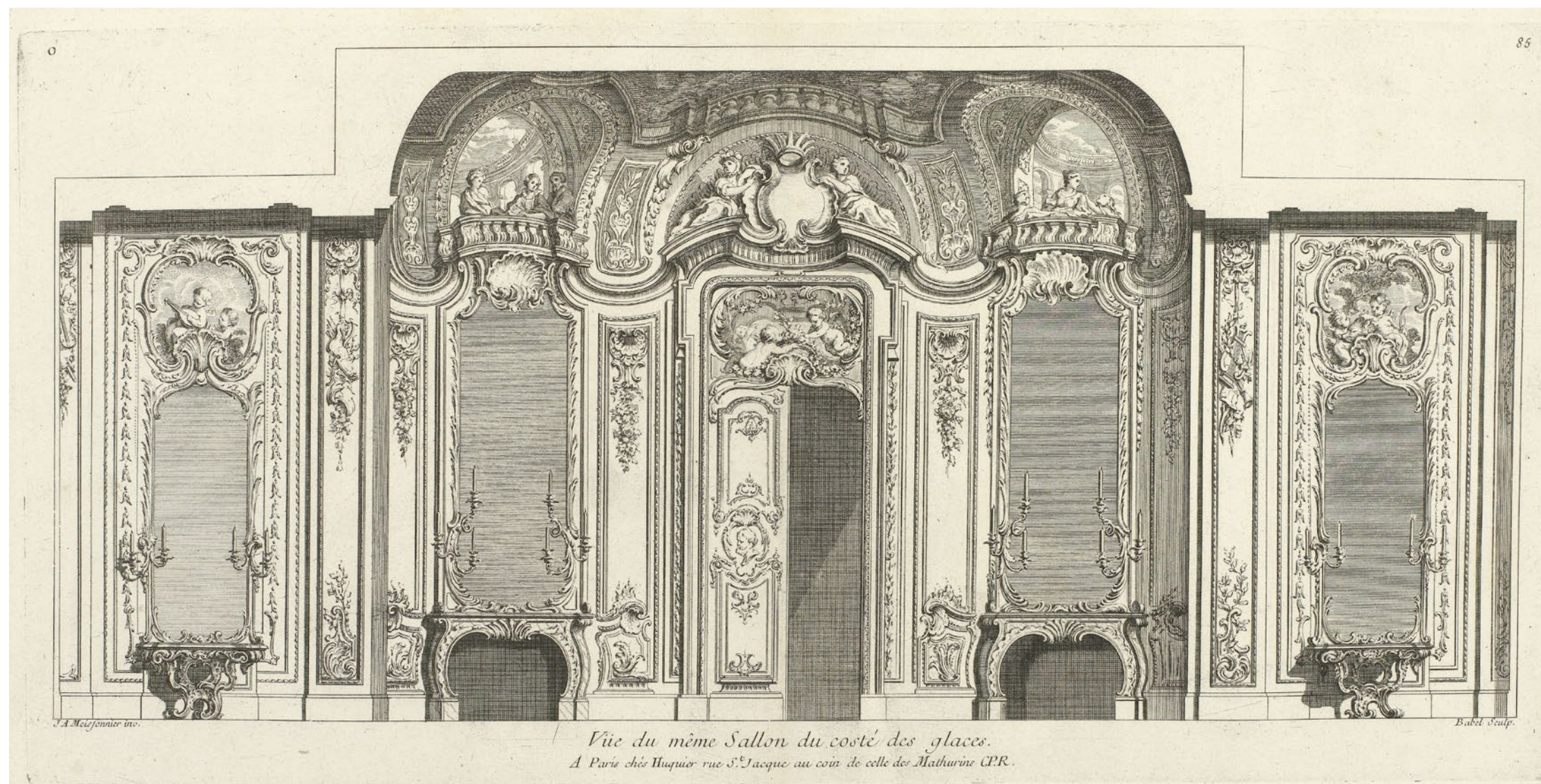


FIG. 2 Juste Aurèle Meissonnier — Design for the Salon in Czartoryski Palace in Puławy, publish in *Oeuvre de Juste Aurele Meissonnier peintre sculpteur architecte & dessinateur de la chambre et cabinet du roy*, Paris 1748 > foto in Sito, Jakub. 2009. „Złoty Salon” Juste-Aurèle Meissoniera w Puławach w świetle nieznanych materiałów archiwalnych” In *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa: 573

the process of making the palace interiors, specifically the so-called Salon d'Or (Fig. 2). Of greatest importance is Furing's discovery of a copy of the 1748 contract as well as "Inventario Post Mortem" by Meissonier, which accurately described the current stage of works on the Czartoryskis' commission in 1750 (Fuhling 2008, 38). Thanks to the finding of new documents in the Czartoryski archives, it is known that Priest Marie-Antoine Allaire was the artistic agent of the Czartoryski family in Paris; he was the go-between in the contract with Meissonier, and supervised the completion, packaging and transport of the elements after the artist's death. The settlements with the Czartoryskis date from March 1750 to May 1752 (Sito 2009, 572-577). Unfortunately, this work has not survived until today, and its only evidence remains in the form of a cabinet preserved in the Museum of Clocks in Jędrzejów — according to tradition, the said cabinet incorporates wall panels taken from the palace. We should mention, however, that not all the elements designed for Puławy by Meissonier actually found their way to the palace, as evidenced by the comparison between the published designs and the two preserved, very detailed inventory drawings by Johann Sigmund Deybel, circa 1760, stored in the Hermitage Museum (see Malinowska 1962, 28-39; Fuhling 1999, 247; Sito 2009, 571-578).

Also, it is worth pointing out that among Meissonier's commissions in Warsaw there is yet another "French" project, namely the interior of Kazimierz Czartoryski's Palace in Warsaw, probably from the 1740s, which was cautiously attributed to Nicolas Pinneau, due to the similarities with Grand Cabinet designs for the Hotel de Rouille (Popow 2005, 319). It must be stressed, however, that all these works, irretrievably destroyed either at the beginning of the nineteenth century or during II World War, paradoxically played no role in the broad reception of the ornament, and if any, it was only on the local scale (with no consequence for the "artistic province"). Of course, the Meissonier's patterns, as previously noted, also appeared in the later works of Jakub Fontana (here we could point out, for example, the decoration of the Great Hall at the Bieliński Palace from about 1750, or the decoration of the main altar at the church of the Visitation Order in Warsaw, circa 1755) (see

Sito 2013, 267-269, 275-277, 286, 291-292). That phase is quite related and similar to process of adaptation in the 1st half of the 18th century the French patterns, prints and designs in German countries and artistic centres (see Eggeling 2003; Willke 2016; Griffiths 2016, 404). Many French artists and German artists educated in Paris influenced art for example in Munich and Bayern in the beginning of the 18th century (see Pozsgai 2012, especially 64-66; Volk 2014, 19-32; Vorherr 2018).

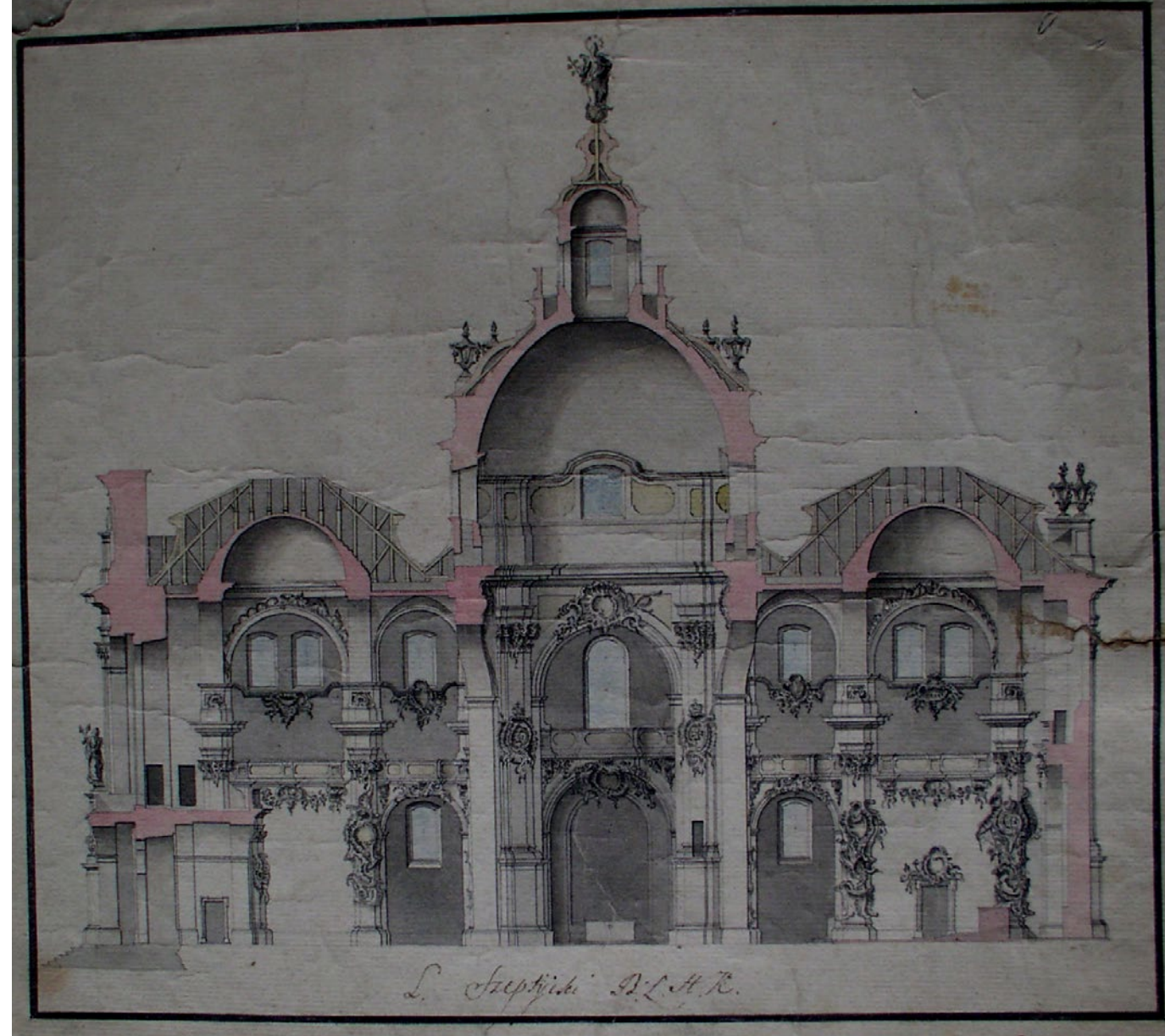
The decision on the selection of French projects by Polish aristocrats, in the context of previous mentioned political situation in the Polish-Lithuanian Commonwealth, was not only political but also artistic manifestation. The Czartoryski Family, and some others like Potocki or Branicki Families, prefeed the French taste and designs, due to their own education (of great importance was the so-called *grand tour*, the obligatory element of aristocratic's education in Poland). Knowing the Paris and its art by own educational tournée the members of above mentioned families often chooses the French-orientated artists to their foundations (good example is the previous mentioned Jakub Fontana; see Kowalczyk 1992, 47-56; Oleńska 2011). However it should be mentioned here, that only the wealthiest and most important members of polish aristocracy could afford the *grand tour*. The overwhelming majority of founders in eighteen century Commonwealth known western art only from books descriptions, illustrated book, or prints.

2nd Phase of Rocaille ornament in Polish-Lithuanian Commonwealth — German artists

The *rocaille* ornament — as it was made on the Polish lands and not imported — appeared much more later, than the Meissonier's designs — that is in the mid-1740s, in the space of literally two to three years. This period could be described as some kind of touring point in evolution of ornament in Poland. Significantly, all known examples can be associated with artists who had been born or educated in the countries of the German empire. The earliest examples include designs by Matthias Daniel Pöppelmann for the Saxon chapel at the

royal residence in Warsaw, dating from 1744, developed (and then realized) in collaboration with the sculptor Johann Georg Plersch (Hentschel 1969, 106-146; Sito 2013, 255-264). It should be noted that the Pöppelmann's projects still indicates strongly inspiration from French ornamental designs.

Subsequent *rocaille* projects arrived almost in an avalanche — dating from the same year, is the surviving design (Fig. 3) by Bernhard Meretyn for the Greek-Catholic Cathedral of St. George in Lviv (Mańkowski 1932, 112; Mańkowski 1976, 337; Krasny 2003, 156-158). Unfortunately, we know nothing of Meretyn's life before he came to Lviv about 1738. However, the stylistic and formal analysis of his *oeuvre* shows that he must be educated in Upper Austria and Bohemia in the circle of Mathias Steinl, Johann Michael Prunner and Kilian Ignatz Dientzenhoffer (see Krasny 1997, 346-347). Meretyn was not only architect, but also the designer of the interiors of his churches, which shows this project for Cathedral of St. George. At the same time, between 1743 and 1744 a new altar was built in the Wiśniowiecki chapel in Lviv's Latin Cathedral, executed by the sculptor Marcin Ryński (Fig. 4. Betlej 2009, 317; Betlej 2011, 307-314). Again, it's a great loss that we know literally nothing of Ryński biographical details, and that work remains his only archival confirmed piece of art. Naturally, the construction of the altar is based on the designs of Mathias Steinl (quite popular in the territory of Lesser Poland and Ruthenian Voivodeship in the 1st half of the 18 century) but in case of ornament it's different. The altar is dominated by the Regency style ornamentation, with the bands and floral festoons, campanules and the regency grate. *Rocaille* decorate only small elements ex. frame for painting in main area or grates in the topping. The strangest and biggest *rocaille* ornament formed the four cartouches hand in by the angels. In both works — Meretyn's and Ryński's — we can see pasty, abstract, fleshy forms, although — particularly in the case of Meretyn — the finish is that of openwork, with numerous "tails". It is also important to emphasize the significant exaggeration of the ornament in terms of scale, in the case of Meretyn's design. Although his *rocaille* is more pure — without the reminiscence of previous ornamental modes.



Then in 1743-1746, in the cathedral church of Kraków, the chapel of Bishop Jan Aleksander Lipski was remodelled — probably according to the design by Francesco Placidi (the architect born in Rome, but educated in Saxony, working closely with architect of the Dresden Hoffkirche — Gaetano Chiaveri, see Caraffa 2006). In the pendentives of the dome and in the grating fencing of the entrance (made by Frantz Woygner) we find forms of soft, frilly, abstract *rocaille* with the motif of shells (Betlej 1996, 191-192; Betlej 2007, 301-312).

Similar, very early, plastic and fleshy ornament style is present in the works by sculptor Sebastian Fesinger, active in Lviv since the beginning of 1740s, and probably educated in the upper Austria (Sito and Betlej 1996, 344; Gajewski 2000, s. 568-569). On a large scale, *rocaille* was used in the stucco decoration for the interior of the Trinitarian order's church of St. Nicholas (1746, Fig. 5), for the magnificent boat-shaped pulpit, also made of stucco, where the ornament was moulded into sea waves and a canopy of abstract forms. Side altars

FIG. 3 Bernhard Meretyn — Design for the interior of St. George's Cathedral (Ruthenian Uniate Church), Lviv, about 1744
> Foto Andrzej Betlej 2005



and the main altar were also similarly decorated. Fesinger's *rocaille* styling is reminiscent of the aforementioned Marcin Ryński's works. The type of *rocaille* shells with wide openings is particularly distinctive. Among Fesinger's most important works are small alabaster altars (signed and dated 1747), made for the Reformati church in Boćki, where the architectural frameworks were almost literally "submerged" in the fleshy waves of *rocaille* (Fig. 5).

3rd Phase of *Rocaille* ornament in Polish-Lithuanian Commonwealth — triumph of Augsburg ornamental prints

Nevertheless, about 1750, the forms of the ornament that we know from the examples quoted earlier, started changing radically and rapidly. On the one hand, it can be assumed that a generation of "native" artists came to the fore, but in fact, it must be clearly stated that the forms of ornamentation



were largely determined by graphic designs, that is, by the Augsburg "ornamental prints".

A number of facts and figures should be recalled in order to properly assess and illustrate the impact of the Augsburg milieu, defined in the literature as the *Bilderfabrik Europas*. At the beginning of the eighteenth century, there were 23 large copperplate factories active in that city, at the onset of the 1720s there were already 47, then 61 in the 1730s, and as many as 112 in the mid-1730s. The foundations for the development of publishing houses in the eighteenth century were laid by copperplate workshops of Johann Ulrich Kraus, Johann Christan Leopold, the Pfeffel brothers; and Jeremias Wolff (whose shop was later taken over by Johann Balthasar Probst) was another significant figure in the publishing community (see Seitz 1986, 116-128; Kapff and Steinmetz-Oppelland 2001, 199-208, especially catalog on pp. 209-223). Christian and Martin Engelbrecht were originally associated with the Pfeffels. The next major publishers were Johann Georg Hertel and Franz Xaver Habermann. Such saturation with publishing

FIG. 4 Marcin Ryński — High Altar of Count's Wiśniowiecki Chapel and detail of the *rocaille* cartouche, Latin Cathedral, Lviv, 1744 > Foto Agata Dworzak, 2016

FIG. 5 Sebastian Fesinger — Pulpit in the ex-Trinitar Church in Lviv, about 1746 > Foto Agata Dworzak, 2014 / detail of Fesingers pulpit > Foto Agata Dworzak, 2014 / Sebastian Fesinger — Altar from Franciscan Reformat church in Boćki, 1747 > Foto Andrzej Betlej 1994

houses caused very significant competition and necessity of expansion. There were as many as about 290 (!) Augsburg writers, engravers and publishers in the eighteenth century, of which as many as forty per cent drew, engraved and issued ornamental prints (Seitz 1986, 116-128). Speaking of numbers — we need to remember that this was artistic mass production. Relatively most information is available to us from the first quarter of the eighteenth century — it is known, for example, that Jeremias Wolff issued 141 series by 1723 (one year before his death). Franz Xaver Habermann, who worked between 1746 and 1770, produced at least 120 series (published successively by Martin Engelbrecht, by Johann Georg Hertel and then by himself) — which is an estimate of the size (Krull 1977, 77). Still, the actual number of copies for each series is unknown. Based on the list of engraving artists, which was developed several years ago by Wolfgang Seitz, it can be stated that it is mainly the fourth and fifth decade of the eighteenth century that was decisive for the importance and popularity of the Augsburg prints — and consequently for their universal presence in the territory of the Commonwealth (also in the decades to follow). As concerns research questions about the immediate impact of the graphic designs, two aspects need to be addressed. Firstly: in addition to its own production, Augsburg was one of the most important centres for copying French engravings and Italian designs. One can even formulate the working hypothesis that some solutions of Italian and French origins were better known from printed German editions than from the original issues. Secondly: one of the most important research problems is the matter of prints' distribution and collecting. It is worth emphasizing that in the face of great competition in Augsburg itself, a small number of publications were sold — the universality and the availability of prints resulted from a very fast, mass export to the fairs in Linz, Leipzig, Frankfurt and Wrocław (Breslau). They were bought not only by the artists themselves, but also by the principals or their artistic agents.

Another noteworthy phenomenon that needs to be emphasized is the copying of prints, collecting *Kupferstichen* and, as a result, creating individual collections — handy

catalogues of ready-made solutions (some-kind of *Musterbuch*), which was a common working practice (see Rewski 1949, 312-324; Betlej 2003; Betlej 2015, 357-368).

The scale of the influence of the Augsburg prints is demonstrated with the examples (Fig. 6-11), which relate not only to the purely ornamental decoration but also to the composition and construction.

Among the examples collected, all types of transfer mechanisms can be found that determine the degree of pattern adoption (discussed by Betlej 2014, 15, 17; Sulewska 2014, 5-34; Michalczyk 2015, 263-282; Dworzak 2016, 139-147, 163-165; Michalczyk 2016; Dworzak 2017, 247-256). The first dependence degree is **repetition**, with a literal repetition of a composition. Such an approach was not frequent, since in order to successfully repeat a composition derived from a print, one needed adequate skills allowing to faithfully copy often sophisticated arrangements. As the most obvious examples we can indicate the dependency between prints of Frantz Xavier Habermann with the designs of organs (series 177) which was the source for organs in former Piarists church in Złoczów (after 1775), in cathedral in Oliva (built 1763-1788), in parish church in Tuchów. Also between prints of Johann Jacob Schubler form series *Sechs neuinrentirten Haus und Kirchenorgeln* (ed. J. Wolff) which was copied in organs in Bernardine's church in Ratowo (Fig. 6). Print with design of pulpit by Carl Ignaz Junck (ed. Johann Georg Hertel, series 34) was literally used in parish church in Izbica Kujawska (about 1770, Fig. 7). One of the pulpit designs of Christian Friedrich Rudolph, (engraved J. B. Hattinger, ed. heirs of J. Wolff), was used in pulpit in St. Michael church in Lviv (1756, Fig.8). The most popular series with the pulpits by Frantz Habermann (ed. by Hertel, series 166) were used in construction and decoration in pulpits in the Cisterian church in Szczyrzyc (1765), parish church in Dubno (1770) and Bieliny (1770) as well (Fig. 8). Another designs of Habermann (edited by Hertel, series 49) was faithful and accurate repeated in altars in side alters in parish church (ex-Carmelites church) in Kłodawa (ca. 1750). A interesting case is Bernardine church in Ratowo (executed 1762), where pulpit repeated the project from the print of Johann Obrist,

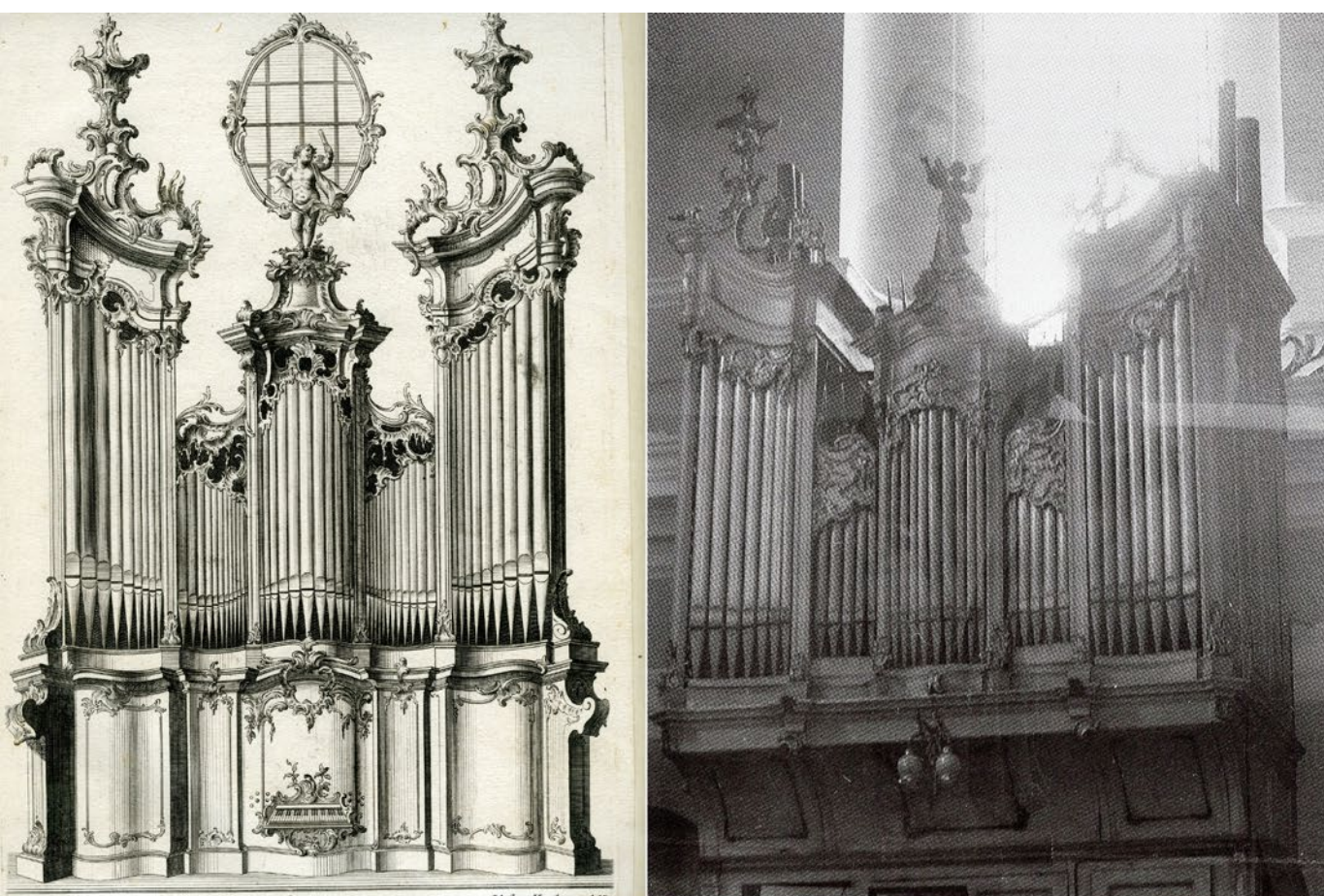


FIG. 6 Frantz Xavier Habermann, ed. J. G. Hertel, Design of organs il. 3, ser. 177 > print in collection of Andrzej Betlej / Złoczów, parisch church (previois Piarists church), organs, after 1775 > Foto Andrzej Betlej 1996 / Johann Jacob Schubler, series *Sechs neuinertirten Haus und Kirchenorgeln*, ed. J. Wolff > print in collection of Andrzej Betlej / Ratowo, Organs in Bernardine's church > Foto Andrzej Betlej 2012

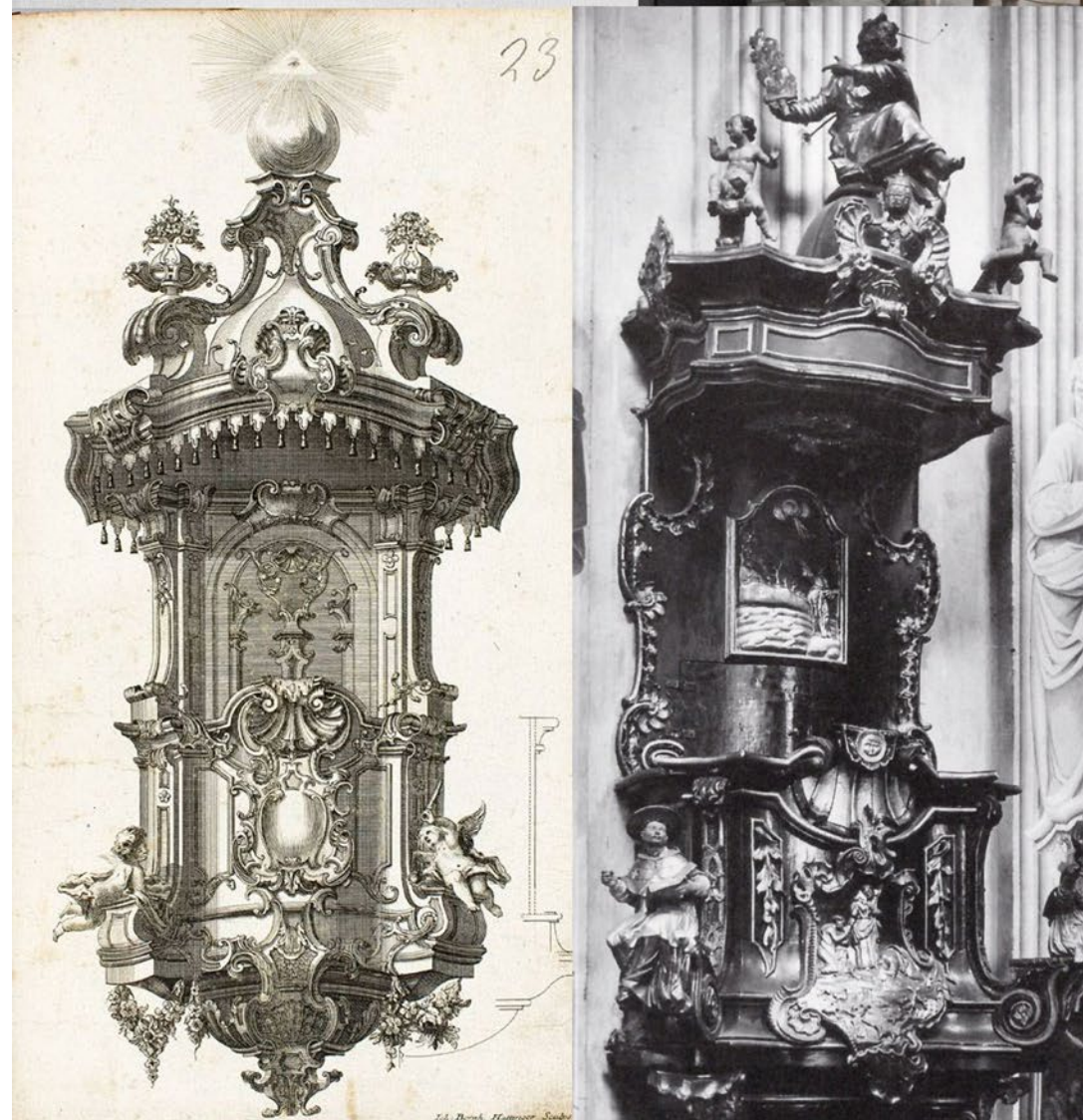


FIG. 7 Carl Ignatz Junck, ed. J. G. Hertel, Design of pulpit, il. 4, ser. 34 > print in collection of Andrzej Betlej / Izbica Kujawska, parisch church, pulpit, about 1770 > Foto Agata Dworzak 2017 / Christian Friedrich Rudolph, engraved J. B. Hattinger, ed. heirs of J. Wolff, Design of pulpit, > print in collection of Andrzej Betlej /Lviv, St. Michael Archangel church pulpit, 1756 > Foto before 1939 in collection of Andrzej Betlej

but the main altar is based on impressive design by Christian Friedrich Rudolph (engraved by Johann Georg Thelott, ed. by heirs of Johann Wolff) (Fig. 9). The same pattern was used for altar in St. Jacob Church in Toruń (1765) and was used in parish church in Konin (altar in Zemeliusz Capel, after 1750s). Quite popular sculptor active in Kraków and surroundings in 1760s and 1770s — Wojciech Rojowski — regularly and alternately used prints by Joseph Anton Feuchtmayer e.g. for side altars in church of the Order of the Holy Sepulchre in Miechów (1777) or Frantz Xavier Habermann's (series 34, ed. by Hertel) for the altar in the Załuski Chapel in Kraków's cathedral church, 1767. Feuchtmayer's design for another altar (ed. G. B. Goetz) was used in side altars in Canons Regular of the Lateran church in Mstów (ca 1750s) (Fig. 9).

The second degree could be called as **adaptation** via partial repetitions and reductions or decomposition. The most popular way of adaptation was combination of two or even more prototypes. As the examples of **partial repetition** we can mention the impact of print by Johann Georg Ringlin (Ringle) from series *Neu inventirte Altare* on the upper part of the main altar in in Piarists church in Międzyrzecz Korecki (1726). The cases of **reductions** are often connected with corrections and the changes of original composition or even purpose (eg. print by Johann Esaias Nilson, *Porte d'un Salon*, was used by Stanisław Stroiński in frescoes in Dominican church in Podkamień (dated 1766) and in frescoes in the Latin Cathedral in Lviv (1771-1775) (Fig. 10). As the examples of **compilation** process could serve the series with the six pulpits by Johann Obrist (engraved by Johann Balthasar Probst, edited by Johann Wolff) compiled in one pulpit made by Wojciech

FIG. 8 Frantz Xavier Habermann, ed. J. G. Hertel, Pulpit, il. 2, ser. 166 > print in collection of Andrzej Betlej / Szczyrzyc, Cistercian church, pulpit, about 1765 Foto Andrzej Betlej 2014 / Dubno, parish church, pulpit about 1770, > Foto taken before 1939 in collection of Andrzej Betlej / Bieliny, parish church, pulpit, about 1770 > Foto taken before 1939 in collection of Andrzej Betlej / Johann Balthasar Probst, ed. J. Wolff, design of pulpit, NN series > print in collection of Andrzej Betlej / Johann Balthasar Probst, ed. J. Wolff, design of pulpit, NN series > print in collection of Andrzej Betlej / W. Rojowski, pulpit, church of the Order of the Holy Sepulchre in Miechów > Foto Agata Dworzak 2015 / W. Rojowski, pulpit, Stara Wieś, Paulinian church > Foto Agata Dworzak 2016



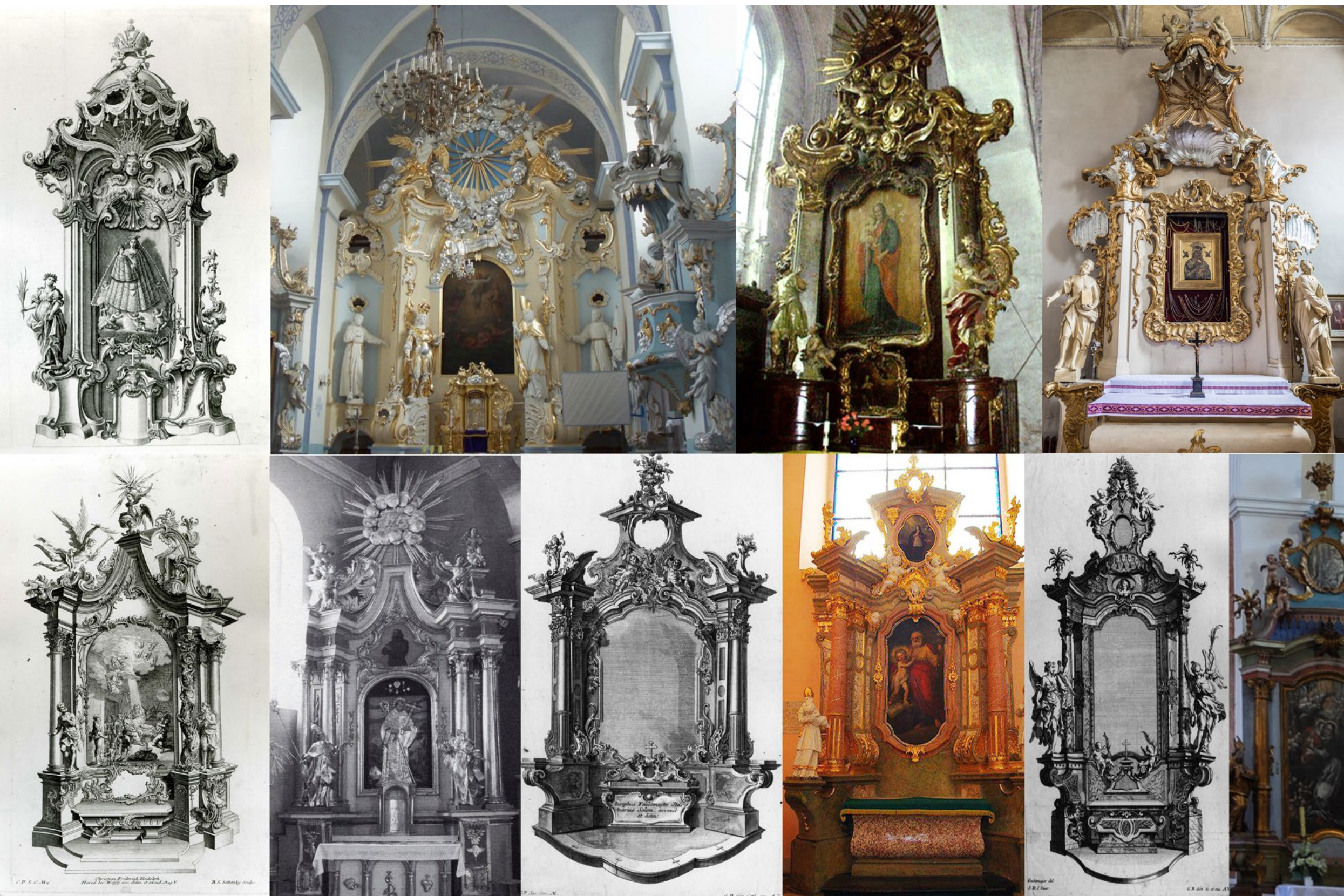


FIG. 9 Christian Friedrich Rudolph, engraved J. B. Hattinger, ed. heirs of J. Wolff, design for altar > print in collection of Andrzej Betlej / Ratowo, Bernardine church, high altar 1962 > Foto Agata Dworzak 2011 > / Toruń, St. Jacob Church, St. Joseph's altar > Foto Andrzej Betlej 2000 / Konin, St. Bartholomeus parish church, Altar in Zemeliusz Chapel > Foto Andrzej Betlej 2015 > / Ch. F. Rudolph, ryt. B. S. Setletsky, ed. heirs of J. Wolff, Altar design > print in collection of Andrzej Betlej / Karol Burzyński, side altar in Tyszowce, parish church (originaly from Bernardine church in Radecznica), 1767 > Foto Andrzej Betlej 2013 / Johann Anton Feuchtmayer, ed. G. B. Goetz, Altar design > print in collection of Andrzej Betlej / Wojciech Rojowski, Miechów, church of the Order of the Holy Sepulchre, St. Joseph Altar, 1777 Foto Agata Dworzak 2014 / Johann Anton Feuchtmayer, ed. G. B. Goetz, Altar design > print in collection of Andrzej Betlej / Mstów, Canons Regular of the Lateran church, side altar > Foto Andrzej Betlej 2005

Rojowski's pulpit in Paulinian church in Kraków (1751) then in pulpit in another Paulinian church in Stara Wieś (1760s) and in Basilica of the Holy Sepulchre in Miechów (1770s) (Fig. 8). As well as in the pulpit in St. Geogre Unite Church Catherdal in Lviv (anonymous Livian artist, about 1770).

The last stage of transfer mechanisms is a very general **inspiration**, when the print is the starting point for artist

to create own design. As the examples we can mention the print by Carl Puer, issued by Martin Engelbrecht, from series *Unterschiedliche Neu Inventierte Altaere* which was an inspiration for side-altars in St. Casimirus Church in Wilno, and another print of Habermann (issued by Johann Georg Hertel, in the series 49a), which was an inspiration for Maciej Polejowski in designs for side altars in cathedral in Sandomierz (1771-1773).

Also the design of altar by Johann Michael Leuchte (ed. Martin Engelbrecht, unknown series), could be the inspiration for Maciej Polejowski in design for main altar in Bernardine church in Zasław (1774-1775, Volhynia) (Fig. 11).

All the above examples are only a small part of the observed repetitions. Of course, you should be aware that a debatable aspect of the use of ornamental engravings is the question of understanding the artistic quality of designs. In the case of partial using of prints, it can be assumed that they were reproduced mechanically. The way the pattern was used was dependent on the individual sensitivity of the artist — in the case of artists working in the province, it was freely reproduced.

Generally, in Polish conditions the circulation of graphic patterns was the most important channel of dissemination of the artistic ideas. This even artist living in the provinces received invaluable help enabling them to bridge some gaps in their own inventions and acquainting them with the current situation in its large centres. Illustrated publication and separate prints became an indispensable part of an artist's studio, used for teaching and for his daily work (Ostrowski 1999, 63-65).

On the basis of hitherto accumulated examples of repetitions (about one hundred and sixty) it can now be stated that Franz Xaver Habermann's patterns were most often replicated and used (about 35% of all cases), followed by works of Joseph Anton Feuchtmayer (ca. 13%), then Christian Friedrich Rudolph (ca. 11%), Johann Georg Ringlin and Johann Jakob Schübler (ca. 8% each), Johann Michael Leuchte and Carl Puer (which in fact concerns the impact of one common series of prints — ca. 7%), and works by Johann Obrist and Carl Iunck (ca. 4% each). With regard to other authors (Bergmüller, the Klaubers, Eichel), the percentage is of negligible statistical significance (Betlej 2014, 22, also Sulewska 2014, 19, 21-23).

Generally speaking, we are dealing with the unification of ornamental *rocaille* forms, especially in the second half of the eighteenth century. They share the same morphology — they are “dry”, calligraphic ornaments, yet with flaming styling, and with strongly emphasized edges. They occur both as single motifs and as larger compositions. Importantly, we should remember that the quoted examples of repetitions



FIG. 10 J. E. Nilson, *Porte d'un Salon*, il. 1, series X > print in collection of Andrzej Betlej / Stanisław Stroiński, Podkamień, Dominican church, frescoes in presbitery, 1766 > Foto taken before 1939 in collection of Andrzej Betlej / Stanisław Stroiński, Frescoes in the Latin Cathedral, Lviv, 1771-1775 > Foto Agata Dworzak 2016



of ornamental engravings with *rocaille* exhibit a broad geographical spread: from Podolia (on the southeast) through Volhynia, Ruthenian Voivodship, Lesser Poland, Lublin region to Kuyavia and Pomerania, and Grand Duchy of Lithuania (on the North and northeast). This is probably proof of the significant or even predominant presence of South-German engravings (Augsburg by default) in the Polish Commonwealth, which produced a homogeneous and uniform version of the Rococo and its ornaments — far removed from the forms proposed by the French milieu. The widespread presence of the Augsburg patterns is linked to the crossing of the political and confessional boundaries at the time, as evidenced by the examples of the art from the Eastern Church context. Eighteenth century in Polish art was a period of intensive Occidentalisation of artistic forms, when the churches of the Eastern Christianity adopted the patterns and decorations typical of the Western Christianity (see Kowalczyk 1980, 347-364, Krasny 2003, 31-35, 86-92, 176-189). This process had two sources. On the one hand, after the so-called Zamoyski Synod of 1720 and the creation of a union with the Greek Catholic Church, it became common for artists of Roman Catholic faith to accept work commissions from the Eastern Church. The best examples of this are found in the southeast lands of the Commonwealth, to mention but a few: architects Bernhard Meretyn, Johann Christoph Glaubitz or sculptors Johann Georg Pinsel and Maciej Polejowski. On the other hand, the other source of adopting Western patterns lied in the extensive use of Western engravings and treatises by the Uniate and Orthodox artists. Perhaps the best example of adopting the *rocaille* fashion is found in the work of artists from the Orthodox circle of the so-called “Куш-бушка — kush-bushka;” (from *Kunst-Bücher*) painting workshop of the Pechersk Lavra (Monastery of the Caves) in Kiev — that is, the city just behind the then Eastern border of the Commonwealth (single examples of this drawings were published by Petro Żowtawski — Żowtawski 1982; but the whole collection of drawings from Pechersk Lavra remains unpublished, therefore unknown). *Nota bene* — one of the examples of copying, preserved therein, is particularly valuable for the present considerations: a drawing by Johann Esaias Nilson, depicting god Silenus (Figure 3, Series

FIG. 11 C. Puer, ed. M. Engelbrecht, i. 13 from *Unterschiedliche Neu Inventierte Altaere* > print in collection of Andrzej Betlej / Wilno, St. Casimir church, Transept altar > Foto Andrzej Betlej 2018 / F. X. Habermann, ed. J. G. Hertel, *Altar design*, il. 2, series 49(a) > print in collection of Andrzej Betlej / Maciej Polejowski, side altar in cathedral in Sandomierz, 1771-1773 > Foto Agata Dworzak, 2014 / Johann Michael Leuchte, ed. Martin Engelbrecht, unknown series, altar design > print in collection of Andrzej Betlej / Maciej Polejowski, Main altar in Bernardine church in Zasław, 1774-1775 > Foto 1911 in collection of Agata Dworzak

52, Johann Georg Hertel) was redrawn there, and dated 1752 (see Betlej 2014, 19). This drawing also makes us aware of the speed the dissemination of prints and ornaments, especially if we envisage the distance dividing Augsburg from Kiev (over 1800 km). The adoption of Western patterns by Uniate artists was often aided by the training they received in the workshops of artists from the Latin circle. Good examples are again found in the Lviv milieu, where Antoni Sztyl of Uniate faith was studying in the workshop of Catholic artist Johann Georg Pinsel (later Sztyl worked mainly on Orthodox Church commissions); while Michał Filewicz studied with Catholic Piotr Polejowski (Dworzak 2018a; Dworzak 2018b, 206-207).

Conclusion

Rocaille “fashion” in Commonwealth art lasted until the end of the eighteenth century. While Warsaw already since 1770s began propagating the patterns of classicist art (more precisely, the patterns of French classicism of Louis XVI), the broadly understood “artistic province” continued to replicate the patterns that were in existence around the middle of the century, well into 1790s. Of course, it was the political situation that contributed to this. For instance, the partition of Poland in 1772 turned Lviv and Kraków into frontier towns of Habsburg Empire, bordering on foreign countries — having said that, sometimes we witness an interesting combination of *rocaille* forms with decorative resources such as Zopfstil (for example in Lviv).

Seeking the reasons for such a common adaptation of ornament patterns should be taken into account not only the issue of taste¹. Certainly highly-educated polish aristocrats ‘imposed’ artistic foundations considered the most fashionable and up-to-date. But the most spectacular examples of the *rocaille* ornament were created thanks to founders who are not considered to be educated patrons fascinated with French art (e.g. bishops like Stanisław Grabowski, or less-significant gentry). While the patterns proposed by Meissonier can be described as the patterns of the birth of the ornament (and Meissonier himself can be called as *rocaille*’s father), artists who worked for Augsburg publishing houses were the midwives of

the ornament. It seems that the accessibility to fashionable patterns, and above all the relatively low prices of ornamental engravings, resulted in massive dissemination. Polish artistic centres (especially on eastern territories of Poland) in the vast majority consisted of artists who had little idea about French art, while German patterns were at hand. It was these smaller creations that decided about the panorama of art on the territory of Poland. We have to remember that the Augsburg’s engravings allowed for a free modification of the pattern.

To sum up the above considerations, we deal with the duality in the phenomenon of *rocaille* ornamentation and its occurrence, which can be juxtapose with the periodization of Polish art in eighteenth century. At first in the chronological phase: the projects in *gout français* of 1730s (and 1740s) appeared in the capital (which places Warsaw at the forefront of the European artistic avant-garde). Then, but only rarely, they were replicated in several aristocratic residences — the French taste appeared in the designs by Jakub Fontana or Johann Deybel (author of the Branicki palace in Białystok). It should be noted, that this phase characterised the adaption of designs of whole interiors.

The next, probably the most important, phase is the adaptation process of the *rocaille* ornament during the emergence in the late 1740s of the artists and patterns of the *Deutsches Sprachgebiete* — and that happened almost simultaneously in all artistic centres, which ultimately led to their widespread popularity throughout the Commonwealth. In the mid 18th century Augsburg overcomes the time of the apogee of its graphic production, which in association with the cheap and easily accessible prints leads on the massive widespread throughout the Commonwealth. In the third phase, the ornamental prints were in common use. The large variety of single motives and elements decides on easiness in usage. They replaced the earlier ones — French complex interior designs. Augsburg’s numerous engravings showing how — step by step — to draw an *rocaille* ornament was definitely use like the manual for artists (see Krause 2015, 190-191; Michalczyk 2016, 181).

¹ We would like to thank Peter Fuhring for inspiring discussion during the Congress.

BIBLIOGRAPHY

- BETLEJ 1996 — Betlej, Andrzej. „Nieznany projekt nagrobka Jana Aleksandra Lipskiego”, *Studia Waweliana*, 5, 1996: 191-192.
- BETLEJ 2003 — Betlej, Andrzej. 2003. *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków.
- BETLEJ 2007 — Betlej, Andrzej. 2007. „Kilka uwag na temat przekształcenia kaplicy Lipskich przy katedrze krakowskiej w XVIII wieku” In *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gądomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, ed. W. Bałus, W. Walanus, M. Walczak, Kraków: 301–312.
- BETLEJ 2009 — Betlej, Andrzej. 2009. „Panegiryk dominikański, czyli rzecz o kaplic Potockich we Lwowie” In *Polska i Europa w dobie nowożytnej, prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa: s. 317-324.
- BETLEJ 2011 — Betlej, Andrzej. 2011. „Nowe źródła do kaplicy Wiśniowieckich we Lwowie” In *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, ed. A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski, Wrocław: 305-314.
- BETLEJ 2014 — Betlej, Andrzej. 2014. „Kopersztychów niechaj zażywa. Uwagi na temat oddziaływania augsburskich rycin ornamentalnych. Zarys problematyki i perspektywy badawcze” In Betlej, Andrzej. Dworzak, Agata. 2014. *Abrys, delineatio, kopersztzych... czyli „przednie rysowane, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”. Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich*, Kraków: 5-27.
- BETLEJ 2015 — Betlej, Andrzej. 2015. „Osiemnastowieczne ornamentalne „Klebebandy” w zbiorach polskich” In *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, ed. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa: 357-368.
- CARAFFA 2016 — Caraffa, Costanza. 2016. *Gaetano Chiaveri (1689-1770): Architetto Romano Della Hofkirche Di Dresda*, Milan 2006.
- CHROŚCICKI 1995 — Chrościcki, Juliusz. 1995. “Meissonier’s Drawings for Polish Magnates” In *Polish and English Responses to French Art and Architecture. Contrasts and Similarities*, ed. F. Ames-Lewis, London: 85-94.
- DWORZAK 2016 — Dworzak, Agata. 2016. *Fabrica Ecclesiae Sandomiriensis. Dzieje modernizacji wnętrza kolegiaty sandomierskiej w XVIII wieku w świetle źródeł archiwalnych*, Kraków 2016.
- DWORZAK 2017 — Dworzak, Agata. 2017. *Ołtarz główny w Waśniowie a recepcja stylu Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, In „Sztuka w Świętokrzyskiem. Średniowiecze i nowożytność”, ed. P. Rosiński, H. Suchojad, Kielce 2017: 247-256, 373-375.
- DWORZAK 2018a — Dworzak, Agata. 2018. „Działalność Polejowskich — lwowskiej rodziny artystycznej w 2. połowie XVIII wieku”, typescript of Ph.D. dissertation written and defended in Jagiellonian University in Cracow in 2018, Institute of Art History, under supervision of dr hab. Andrzej Betlej, Cracow.
- DWORZAK 2018b — Dworzak, Agata. 2018. “Ołtarze z cudownymi wizerunkami w twórczości braci Polejowskich” In *TECHNE/TEXNH. Seria Nowa*, v. 1: 191-210.
- EGGELING 2003 — Eggeling, Tilo. 2003. *Raum und Ornament. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff und das friderizianische Rokoko*, Regensburg, 2003.
- FIJAŁKOWSKI 1977 — Fijałkowski Wojciech. 1977. *Jan III Sobieski i jego mecenat artystyczny*, In „Studia Wilanowskie”, T. 1: 7-62.
- FUHRING 1999 — Fuhring, Peter. 1999. *Juste-Aurèle Meissonnier: un génie du rococo 1695-1750*, Turin 1999.
- FUHRING 2008 — Fuhring, Peter. 2008. “Juste-Aurèle Meissonnier and His Patrons”, In *Rococo. The continuing Curve, 1730-2008*, ed. Sarah D. Coffil et. al., New York: 23-40.
- GAJEWSKI 2000 — Gajewski, Jacek. 2000. “Lwowska rzeźba rokokowa” kilka uwag do zagadnienia genezy zjawiska” In *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI-XVIII w.*, ed. J. Lileyko, Lublin: 559-579.
- GRIFFITHS 2016 — Griffiths, Anthony. 2016. *The Print Before Photography. An introduction to European Printmaking 1550-1820*, London, 2016.
- HENTSCHEL 1967 — Hentschel, Walter. 1967. *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, Berlin
- KAPFF and Steinmetz-Oppelland 2001 — Kapff, Sixt. Von. Steinmetz-Oppelland, Angelika. 2001. “Weitverbreitete Ansichten: Guckkastenbilder aus dem Verlag von Georg Balthasar Probst (1731-1801) in Augsburg: In *Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit*, ed. J. R. Paas, Augsburg:199-226.
- KARPOWICZ 1986 — Karpowicz, Mariusz. 1986, *Sztuka oświeconego sarmatyzmu*, Warszawa.
- KARPOWICZ 1988 — Karpowicz, Mariusz. 1988. *Sztuka Polska XVIII wieku*, Warszawa.
- KARPOWICZ 1996 — Karpowicz, Mariusz. 1996. *Artisti valsoldesi in Polonia nel ‘600 e ‘700*, Menaggio.
- KARPOWICZ 1999 — Karpowicz, Mariusz. 1999. *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del ‘700*, Lugano.
- KARPOWICZ 2002 — Karpowicz, Mariusz. 2002. *Artisti ticinesi in Polonia nella prima metà del ‘600*, [without place].
- KARPOWICZ 2013 — Karpowicz, Mariusz. 2013. *Architekt królewski Isidoro Affaitati (1622-1684)*, Warszawa.
- KOWALCZYK 1980 — Kowalczyk, Jerzy. 1980. „Latynizacja i okcydentalizacja architektury greckokatolickiej w XVIII w.”, *Biuletyn Historii Sztuki*, XLII, no. 3-4: 347-364.
- KOWALCZYK 1992 — Kowalczyk, Jerzy. 1992. „Les modèles français dans l’art polonais à l’époque du rococo” In “Polish Art Studies”, T. 14: 45-58.
- KOWALCZYK 1995 — Kowalczyk, Jerzy. 1995. „Główne problemy badań nad architekturą późnobarokową w Koronie i na Litwie”, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, XL, 1995, no. 3-4: 175-213.
- KRASNY 1997 — Krasny, Piotr. 1997. „Inspiracje austriackie w twórczości lwowskiego architekta Bernarda Meretyna”, In „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne”, z. 121, s. 331-347.
- KRASNY 2003 — Krasny, Piotr. 2003. *Architektura cerkiewna na ziemiach polskich Rzeczypospolitej 1596-1914*, Kraków.
- KRAUSE 2015, Katarina Krause 2015. “Wiederholung und Variation in den Zeichenbüchern und Zeichenschule des 18. Jahrhunderts. Das Ornament”, *Lernt Zeichen!*, Hg. M. Heilmann u.a. Passau 2015: 73-84.
- KRULL 1977 — Krull, Ebba. 1977. *Franz-Xavier Habermann 1721-1796. Ein Augsburger ornamentist des rokoko*, Augsburg.
- LILEYKO 1981 — Lileyko, Jerzy. 1981. „Zachariasz Longuelune i Gaetano Chiaveri inspiratorzy późnego baroku w architekturze warszawskiej” In *Sztuka 1.pół. XVIII wieku. Materiały sesji SHS Rzeszów, listopad 1987*, Warszawa: 115-135.
- LORENTZ 1958 — Lorentz, Stanisław. 1958. *Projets pour la Pologne de J. A. Meissonier*, *Biuletyn Historii Sztuki*, XX 1958, no. 2: 186-198.
- LORENTZ 1962 — Lorentz, Stanisław. 1962. „Projekty J.A. Meissoniera dla Puław”, In *Puławy*, ed. Lorentz, Stanisław. Warszawa 1962: 42-46.
- MALINOWSKA 1962 — Malinowska, Irena. 1962. „Przebudowa pałacu w Puławach przez architekta Jana Zygmunta Deybla” In *Puławy*, ed. Lorentz, Stanisław. Warszawa 1962: 28-39.
- MALINOWSKA 1969 — Malinowska, Irena. 1969. „Kilka przyczynków do historii stosunków artystycznych między Polską a Francją” In *Muzeum i twórca. Studia z historii kultury ku czci prof. Stanisława Lorentza*, Warszawa: 113-129.
- MAŃKOWSKI 1932 — Mańkowski, Tadeusz. 1932. *Lwowskie kościoły barokowe*, Lwów.
- MAŃKOWSKI 1974 — Mańkowski, Tadeusz. 1974. *Dawny Lwów, jego sztuka i kultura artystyczna*, Londyn.
- MICHAŁCZYK 2015, — Michałczyk, Zbigniew. 2015. “Uwagi o sposobach wykorzystywania architektonicznych i ornamentalnych wzorów graficznych w polskim malarstwie ściennym XVIII wieku” In *Ornament i dekoracja dzieła*

- sztuki*, ed. J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej, Warszawa: 263-282.
- MICHALCZYK 2016 — Michalczyk, Zbigniew. 2016. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo w Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych ze szczególnym uwzględnieniem późnego baroku*, Warszawa.
- MIŁOBĘDZKI 1981 — Miłobędzki, Adam. 1981. „Główne nurty i zjawiska w architekturze polskiej 1. Ćw. XVIII w.” In *Sztuka 1.pół. XVIII wieku. Materiały sesji SHS Rzeszów, listopad 1987*, Warszawa: 61-66.
- OLEŃSKA 2011 — Oleńska, Anna. 2011. *Jan Klemens Branicki „Sarmata Nowoczesny”: kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa.
- OSTROWSKI 1999 — Ostrowski, Jan K. „Mechanisms of Contact between Polish and European Baroque” In Jan K. Ostrowski, Thomas DaCosta Kaufmann, Piotr Krasny, Kazimierz Kuczman, Adam Zamoyski, and Zydisław Zygulski, Jr., *Land of The Winged Horsemen. Art in Poland 1572-1764*, Alexandria, Virginia 1999: 55-68.
- POPOW 2005 — Popow, Samanta. 2005. „Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego — historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego” In *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, ed. T. Kostkiewiczowa, A. Roćko, Warszawa: 295-320.
- POZSGAI 2012 — Pozsgai Martin. 2012. *Germain Boffrand und Joseph Effner: Studien zur Architektenausbildung um 1700 am Beispiel der Innendekoration*, Berlin.
- REWSKI 1949 — Rewski, Zbigniew. 1949. „Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela”, *Biuletyn Historii Sztuki*, 11, 1949: 313-324
- ROLAND-MICHEL 1982 — Roland-Michel, Marianne. 1982. “L’ornement rocaille: quelques questions”, *Revue de l’art*, 55, 1982: 66-75.
- ROLAND-MICHEL 1984 — Roland-Michel, Marianne. 1984. *Lajoüe et l’art rocaille*, Geneve 1984.
- SEITZ 1986 — Seitz, Wolfgang. 1986. “The Engraving Trade in Seventeenth — and Eighteenth Century Augsburg: a Checklist”, *Print Quarterly*, 3, no 2 (June), 1986: 116-128.
- SITO 2009 — SITO, Jakub. 2009. „Złoty Salon” Juste-Aurèle Meissoniera w Puławach w świetle nieznanych materiałów archiwalnych” In *Polska i Europa w dobie nowożytnej. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa: 571-578.
- SITO 2013 — SITO, Jakub. 2013. *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy dobrego saskiej. Modele kariery — formacja artystyczna — organizacja produkcji*, Warszawa.
- SITO 2014 — SITO, Jakub. 2014. “Sculptors from the Court Circles of Augustus II the Strong and Augustus III, Kings of Poland and Electors of Saxony” In *Poland and Artistic Culture of Western Europe 14th-20th Century*, ed. B. Przybyszewska-Jarmińska, L. Sokół, Frankfurt am Main 2014: 205-270.
- SITO and Betlej 1996 — SITO, Jakub. Betlej, Andrzej. 1996. „U źródeł twórczości Sebastiana Fesingera” In *Sztuka kresów wschodnich*, v. 2, ed. J. K. Ostrowski, Kraków: 339-360.
- SULEWSKA 2014 — Sulewska, Renata. 2014. „Augsburskie wzory wyposażenia kościołów Prus Królewskich w drugiej połowie XVIII wieku”, *Porta Aurea*, 13, 2014: 5-34.
- WARNCKE 2005 — Warncke, Carsten-Peter. 2005. “Die Kunstpolitik der sächsischen Herrscher im Zeitalter der sächsischpolnischen” In *Die Personalunion von Sachsen-Polen (1697—1763) und Hannover-England (1714-1837) Ein Vergleich*, Hrg. Rex Rexheuser, Wiesbaden 2005: 177-200.
- WILKE 2016 — Wilke, Thomas. 2016. *Innendekoration. Graphische Vorlagen und theoretische Vorgaben für die wandfeste Dekoration von Appartements im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich*, 2 Bde, München 2016.
- VOLK 2014 — Volk, Peter. 2014. “München als Zentrum der Skulptur im 18. Jahrhundert”, In *Mit Leib und Seele: Münchner Rokoko von Asam bis Günther*, Hg. R. Diederer, Ch. Kürzeder, München 2014.
- VORHERR 2018 — *Francois de Cuvillies. Rokokodesigner am Münchner Hof*, Hg. Albrecht Vorherr München 2018.
- ŻOWTAWSKI 1982 — Жолтовський, Павло Миколайович. 1982. *Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: Альбом-каталог*, Киев 1982.



UN LENGUAJE OLVIDADO. LA ORNAMENTACIÓN ARQUITECTÓNICA EN BRONCE DE ÉPOCA ROMANA EN *HISPANIA*

ANA PORTILLO GÓMEZ
Universidad de Córdoba
aportillogomez@gmail.com

RESUMEN

A pesar de su escasez debida, en gran parte, a los procesos de reutilización desde etapas remotas, el empleo de elementos ornamentales de bronce en la arquitectura oficial romana es un hecho verificable tanto en las fuentes literarias clásicas, como en los materiales arqueológicos recuperados en las intervenciones y en las superficies arquitectónicas. Sin embargo, observamos que se trata de un fenómeno que ha pasado, en muchas ocasiones, inadvertido. Por ello, este trabajo se centrará en demostrar la amplia difusión de esta realidad, despojándola de la esfera excepcional y mostrando los casos más relevantes del territorio hispano en la etapa altoimperial.

PALABRAS CLAVE ORNAMENTACIÓN, BRONCE, ARQUITECTURA ROMANA, DECORACIÓN ARQUITECTÓNICA.

ABSTRACT

Despite its scarcity, due to the reuse processes since ancient times, the use of ornament elements made in bronze in Roman architecture is a verifiable fact in both Classical literature, and in the archaeological materials recovered in the interventions, but also in the architectural surfaces. However it can be noted that this phenomenon has been ignored quite often. That is why this work is centred in demonstrating a wide dissemination of this reality, stripping out its exceptional sphere and showing the most relevant cases in the Hispanic territory during the Early Imperial times.

KEYWORDS ORNAMENT, BRONZE, ROMAN ARCHITECTURE, ARCHITECTONIC DECORATION.



Introducción

Habitualmente al pensar en la imagen original de los principales proyectos edilicios de las ciudades relevantes del Imperio, solemos visualizar una arquitectura lítica cargada de complejos repertorios ornamentales, usando en un primer momento, rocas de dureza baja o media, estucadas y policromadas y, en una etapa ulterior y más prolongada en el tiempo, sirviéndose fundamentalmente de materiales nobles como el mármol o determinadas piedras calizas. Sin embargo, es un hecho constatado que la arquitectura monumental empleaba elementos ornamentales de bronce como práctica habitual dentro de la concepción plástica y la *praxis* decorativa romana (Nogales, 2007, 481).

La difícil, escasa o inexistente conservación de piezas bronceas ornamentales en los contextos arqueológicos debido, de un lado, a la frecuente reutilización de estos materiales desde época antigua para su fundición y creación de nuevos objetos (Rossignani, 1969, 44), así como la gran fragilidad de este material, muy vulnerable a la acción de agentes como la humedad y los ácidos contenidos en el terreno, ha facilitado en gran medida, una visión menos completa de la variedad matérica en los lenguajes decorativos usados en este periodo.

Autores clásicos como Plinio, Vitruvio, Pausanias, Eurípides o Suetonio, nos informan del empleo de elementos de decoración arquitectónica metálica en Roma¹ desde al menos el siglo II a. C. Así, según Plinio (*N.H.*, XXXIII, 57), los capiteles del pórtico de Octavia y del *Pantheon* eran de bronce, la techumbre de los templos de Júpiter Capitolino y Vesta estaban decorados con *tegulae* de bronce dorado, etc. Suetonio (*Ner.*, 31) nos narra las maravillas que albergaba la famosa *domus aurea* de Nerón, así llamada por el revestimiento parietal de láminas de bronce dorado. Por otro lado y en este sentido, el testimonio que nos ofrece la pintura es de sumo interés, pues en ella se manifiesta un uso bastante difundido de ornamentos metálicos sobre basas, capiteles cornisas o elementos parietales. Tal circunstancia puede ser observada en algunos ejemplos del segundo estilo pompeyano, donde

parece reflejarse una realidad metálica en determinadas piezas. Este es el caso de la Villa de Popea en Oplontis (Pesando y Guidobaldi, 2006, 279) donde hallamos un soberbio programa pictórico parietal, en el que se distinguen diversos elementos metálicos, tales como páteras doradas en las metopas o puertas con apliques metálicos en la pared oeste del atrio principal, o algunas basas bronceas que aparecen en la ornamentación pictórica de uno de los salones del complejo (Fig. 1).

Los hallazgos arqueológicos vienen a confirmar esta práctica, ya que a lo largo de los años y en diferentes puntos del territorio romanizado, se han sacado a luz determinados objetos metálicos asociados a la gran arquitectura monumental². Ejemplo de ello son el hallazgo de láminas de bronce dorado pertenecientes al estilóbato del templo de *Mars Ultor* en Roma (Ricci, 1925-26), el revestimiento metálico de una de las estancias de las Termas de Diocleciano (Guattani, 1805, 54-55; Lanciani, 1903, 137) o las lastras, balaustradas y demás elementos arquitectónicos que decoraban las naves de Calígula en Nemi, concebidas como santuario y villa imperial (Bonino y Palladino, 2014, 65-71). Además, conocemos un gran conjunto de piezas de bronce gracias al trabajo de María Pía Rossignani (1969), quien recopila un buen número de zócalos, frisos, cornisas y frontones metálicos que circundarían altares, monumentos y templos de distintas ciudades romanas a lo largo y ancho del Imperio (Austria, Alemania y Dinamarca en la zona más septentrional, o en países como Francia, España, Italia, Siria, Turquía o Líbano).

Origen, desarrollo y características

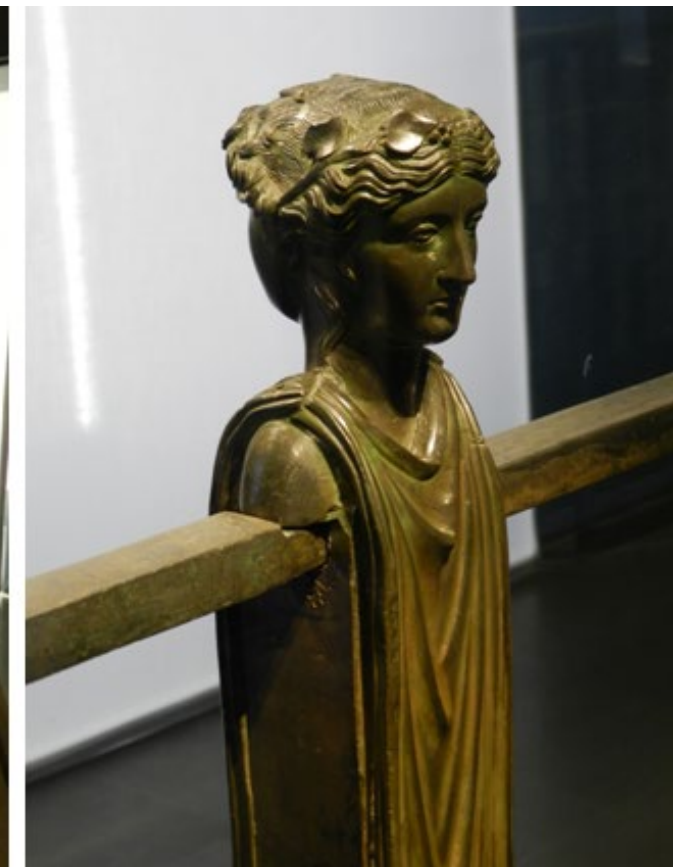
De ascendencia oriental, el uso de este tipo de decoración arquitectónica se encuentra igualmente en Grecia, pero sobre todo es en el ambiente helenístico y etrusco-italico donde encontrará un mayor desarrollo. En la etapa romana su producción parece concentrarse desde el siglo I al II d. C. siendo los periodos flavio y adrianeo los de mayor énfasis y difusión (Rossignani, 1969a, 44, 47). La búsqueda premeditada de

¹ Existen numerosas referencias a determinadas partes de edificaciones elaboradas en bronce en la Antigüedad, por lo que únicamente citaremos algunas de ellas a modo de ejemplo. Tales son los casos de Vitruvio (*De arch.* III, 3), Pausanias (V, 12, 6) o Eurípides (*IT*, 125-135).

² Para un amplio elenco de piezas arquitectónicas de bronce documentadas en la Antigüedad, Rossignani, 1969.



FIG. 1 Villa de Popea, Oplontis (Italia). Arriba. Muro Oeste del atrio principal y detalle de la pátera con rasgos metálicos. Abajo. Salón de la villa y detalle de una basa con aspecto de bronce.



efectos dramáticos, suntuosos, la abundancia decorativa, la opulencia y exuberancia características de la ornamentación arquitectónica de estas etapas, hacen de las piezas metálicas un óptimo recurso para la transmisión del gusto y sensibilidad de este momento.

Si bien este tipo de decoración se halla muy frecuentemente en lugares a la intemperie, como piezas que forran altares, elementos arquitectónicos y ornamentales de la fachada exterior de los templos, como capiteles, *cancelli* o sirviendo de revestimiento de espacios como el *podium* o el entablamento, podemos afirmar que su presencia en el interior de los edificios es igual de abundante. En este caso se usarán, habitualmente, como estructuras o placas de revestimiento parietal o figuras de anclaje al muro. Existen varios ejemplos constatados en ciudades como Zuglio (*Iulium Carnicum*) (Udine, Italia), donde fueron recuperadas varias cornisas de bronce que decoraban los nichos del interior de la basílica

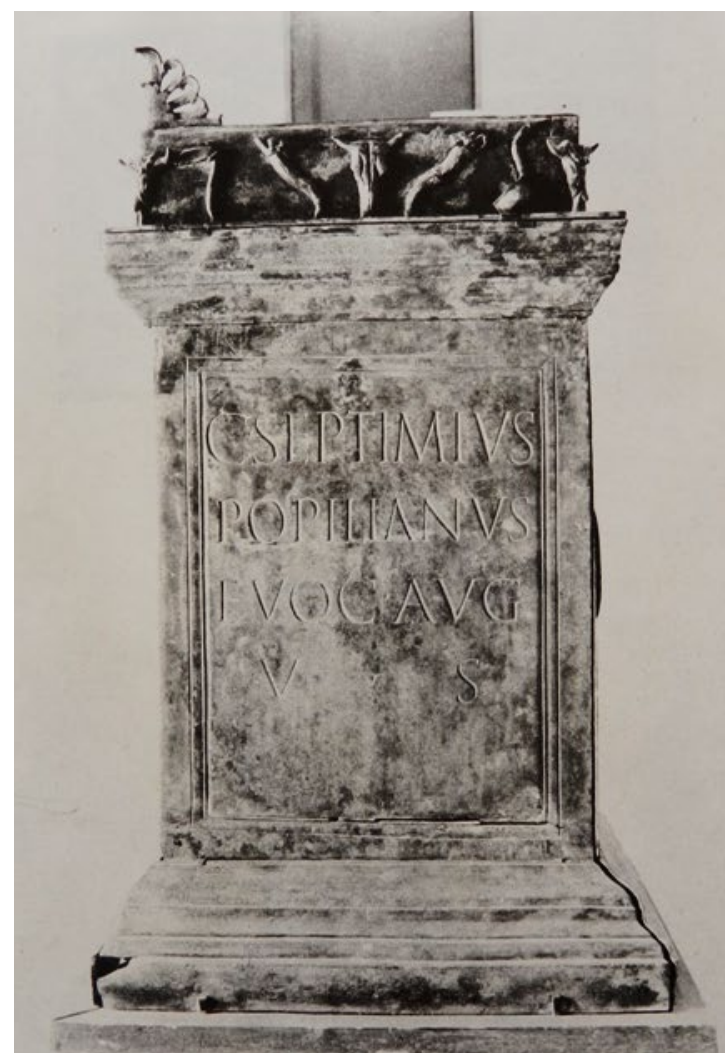
romana; la cornisa bronceínea conservada en el Museo Nacional de Copenhague, perteneciente también a la ornamentación de un nicho o las placas de revestimiento parietal custodiadas en el Museo Nacional de Turín (Rossignani, 1969a, 78, 83, 86). Otra zona de los edificios que solía decorarse con ornamentos metálicos son las puertas de acceso al interior de los mismos. Estas solían contener una serie de apliques incrustados en el soporte de madera, que podían adoptar formas geométricas o fitomorfas, especialmente flores de bronce dorado, distribuidas a lo largo de la superficie de los batientes, y zoomorfas como, por ejemplo, tiradores con testas de leones con una anilla entre las fauces (Bolla, 2015, 275) (Fig. 3).

Sin embargo, uno de los elementos en donde más ampliamente ha sido constatado el empleo de materiales metálicos como decoración ha sido, sin duda, en los altares. Habitualmente las piezas metálicas suelen ocupar los zócalos (superior e inferior) o los frontones o áticos de los mismos.

FIG. 2 Izquierda. Balaustrada en bronce de las naves de Calígula halladas en Nemi. Derecha. Detalle del remate de la balaustrada. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo (Roma).



En ocasiones también pueden hallarse enmarcando el campo epigráfico/ornamental del ara. En estos casos se usarán placas de revestimiento que adoptarán la forma de las molduras lisas que irán a recubrir o bien, pequeñas figuras de elementos simbólicos, normalmente objetos relacionados con la liturgia o representativos de los sacrificios. El Museo Nazionale dell'Antichità di Parma conserva numerosas piezas de bronce de altares procedentes del área del foro de la ciudad romana de *Velesia*, que dan prueba de esta práctica (Rossignani, 1969b). También destacan los fragmentos de revestimiento de altar procedentes de *Augusta Raurica*, custodiados en el Basilea (Historisches Museum), donde hallamos un interesante lenguaje figurativo con las efigies de grifos enfrentados que apoyan sus patas sobre una crátera central (Rossignani, 1969a, Tav. XX, fig. 5), o los fragmentos procedentes de *Iulia Concordia* (Portogruaro, Venecia), conservados en el Museo Concordiese, en los que observamos distintas cornisas y placas elaboradas con gran sutileza y detalle (Rossignani, 1969a, Tav. XXI, fig. 8 y Tav. XXX, fig. 21). Uno de los ejemplos más excepcionales por su buen estado de conservación y características, es el altar del Museo de Chieti (Chieti, Abruzzo) (Fig. 4), el cual se encuentra íntegramente realizado en bronce. El ático se decora



con una serie de figuras rituales y propiciatorias, tales como el *simpulum* (cazo o cucharón empleado en las libaciones), los bucráneos (esqueletos de las testas de toros que nos recuerdan el sacrificio a través de la víctima que suele ser inmolada) o las cornucopias (cuerno de la abundancia que nos llama la atención sobre los dones y beneficios que serán otorgados tras el sacrificio).

Estos elementos reproducen los mismos esquemas y modelos decorativos que hallamos en las piezas pétreas y, por lo tanto, se encuentran en total sintonía con la plástica contemporánea. El carácter ígneo de las piezas bronceas se reforzaría con la calidez que vendría a aportar la aplicación del dorado, obteniendo en definitiva, piezas de gran impacto visual que destacarían determinadas partes de las fábricas líticas, ocupando lugares principales de las mismas y dotando, a estos proyectos edilicios, de una particular sofisticación.

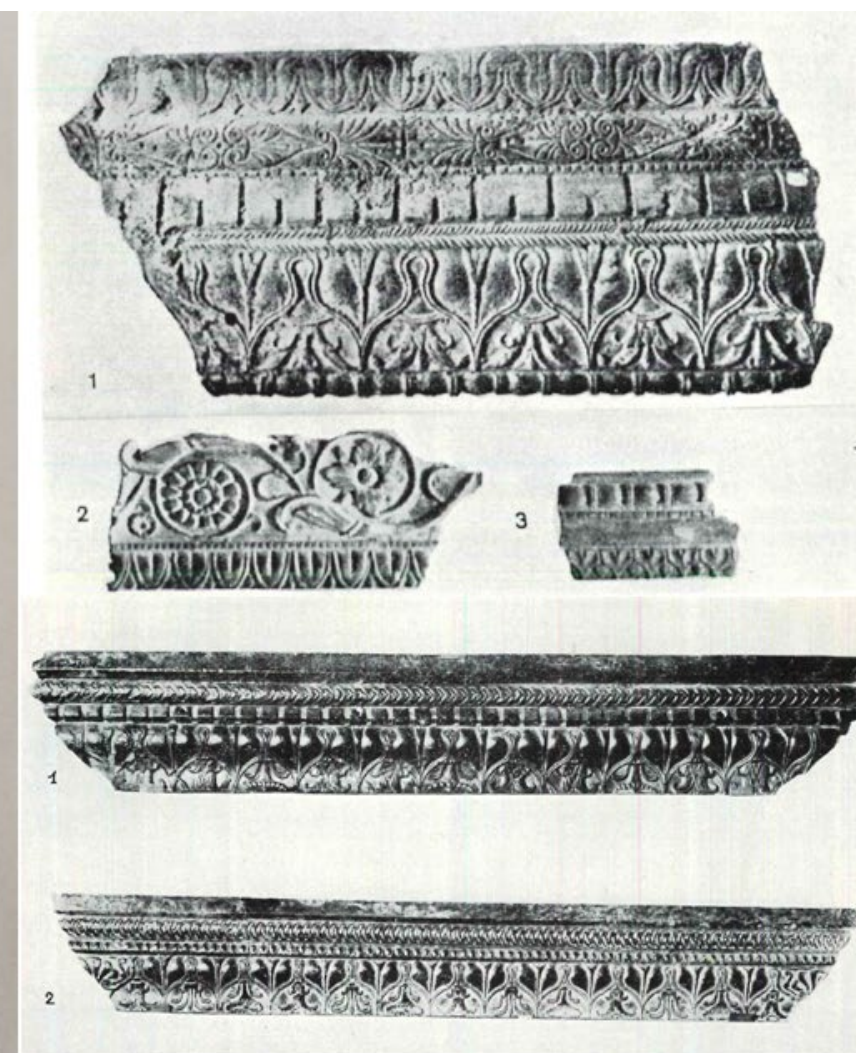


FIG. 3 Apliques de bronce de la puerta del templo de Monte de Castelon di Marano di Valpolicella (Mantua). (Bolla, 2015, 275, fig. 1-2).

FIG. 4 Izquierda. Ara del Museo de Chieti. Finales del s. I d. C.-principios s. II d. C. (Rossignani, 1969a, Tav. XIX, Fig.1-2). Derecha. Fragmentos de revestimientos de altares procedentes de *Iulia Concordia*. Portogruaro, Museo Concordiese. (Rossignani, 1969a, Tav. XXI, Fig.8, Tav. XXXI, Fig. 21).



Los casos hispanos

Piezas de bronce conservadas

En *Hispania* contamos con numerosos testimonios del empleo de este tipo de ornamentos que parecen estar especialmente vinculados a la esfera sacra. Así contamos con distintos apliques bronceos para la decoración de altares, como los casos de *Lucentum*, *Ampurias* o *Ercavica*, en donde podemos observar un código elaborado y un sentido semántico en el que se entremezclan los instrumentos rituales como el *urceus*, el *lituus*, la *pátera*, el *aspergilum* o el *simpulum*; la representación de la víctima inmolada a través de la figura del bucráneo, así como de elementos que manifiestan la

consecuencia de la ejecución de dicho ritual, tales como la cornucopia, símbolo de la prosperidad y abundancia. Estos elementos figurativos se combinarán con un selecto grupo de plaquitas decorativas en donde se despliega el vocabulario ornamental característico de cada periodo, que vendrán a forrar las molduras de los monumentos otorgándoles un aspecto refinado (Fig. 5).

Por otro lado, han sido igualmente documentados diversos fragmentos de placas metálicas que ornamentarían diferentes monumentos honoríficos. Tal es el caso de la pieza conservada en el Museu Nacional Arqueologic de Tarragona³, procedente del intercolumnio de los pórticos del foro municipal de la ciudad romana. Se trata de una porción de una placa de 12,2x14,5 cm elaborada en bronce y decorada con diversas molduras (meandro en U inferior, sogueado, *kyma* jónico y cimacio lésbico con palmetas, rosetas y flores de lis), que debió formar parte de la decoración de un pedestal de estatua ecuestre, ya que fue recuperado junto a un dedo del pie y parte de la vestimenta de un jinete (AA.VV, 1990, 164, 3). También es interesante destacar aquí la plaquita conservada en el Museo Arqueológico de Cádiz, procedente del sector oeste del foro de *Baelo Claudia* y que, probablemente, sirvió para ornamentar algún pedestal honorífico, o quizás un altar o templo de este espacio (AA.VV., 1990, 211). En este caso hallamos una figuración que representa a una serie de personajes con aspecto de bárbaros orientales apresados, pues aparecen con el torso descubierto, las manos atadas en la espalda y portando el gorro frigio que los delata (Fig. 6, izquierda). Las figuras están acompañadas de panoplias, lo que nos remite inevitablemente al foro de Trajano (Milella, 2007), donde se despliega un amplio repertorio ornamental basado, fundamentalmente, en este tipo de temática belicista⁴ (Milella, 2004).

Por último, cabe destacar una serie de piezas bronceas custodiadas en el Museo Nacional de Arte Romano (Mérida) procedentes del foro colonial de *Augusta Emerita*, que decorarían edificios como el templo principal de este espacio, el denominado “templo de

FIG. 5 Arriba. Apliques de altar procedentes de *Lucentum* (Tossal de Manises, Alicante) s. I d. C. Museo Arqueológico de Alicante. Abajo. Fragmentos de revestimiento de altar procedentes del *ambulacrum* oriental del foro de *Ampurias*. Último cuarto del s I d. C. Museo Arqueológico de Ampurias. (AA. VV, 1990, 208, Fig. 84)

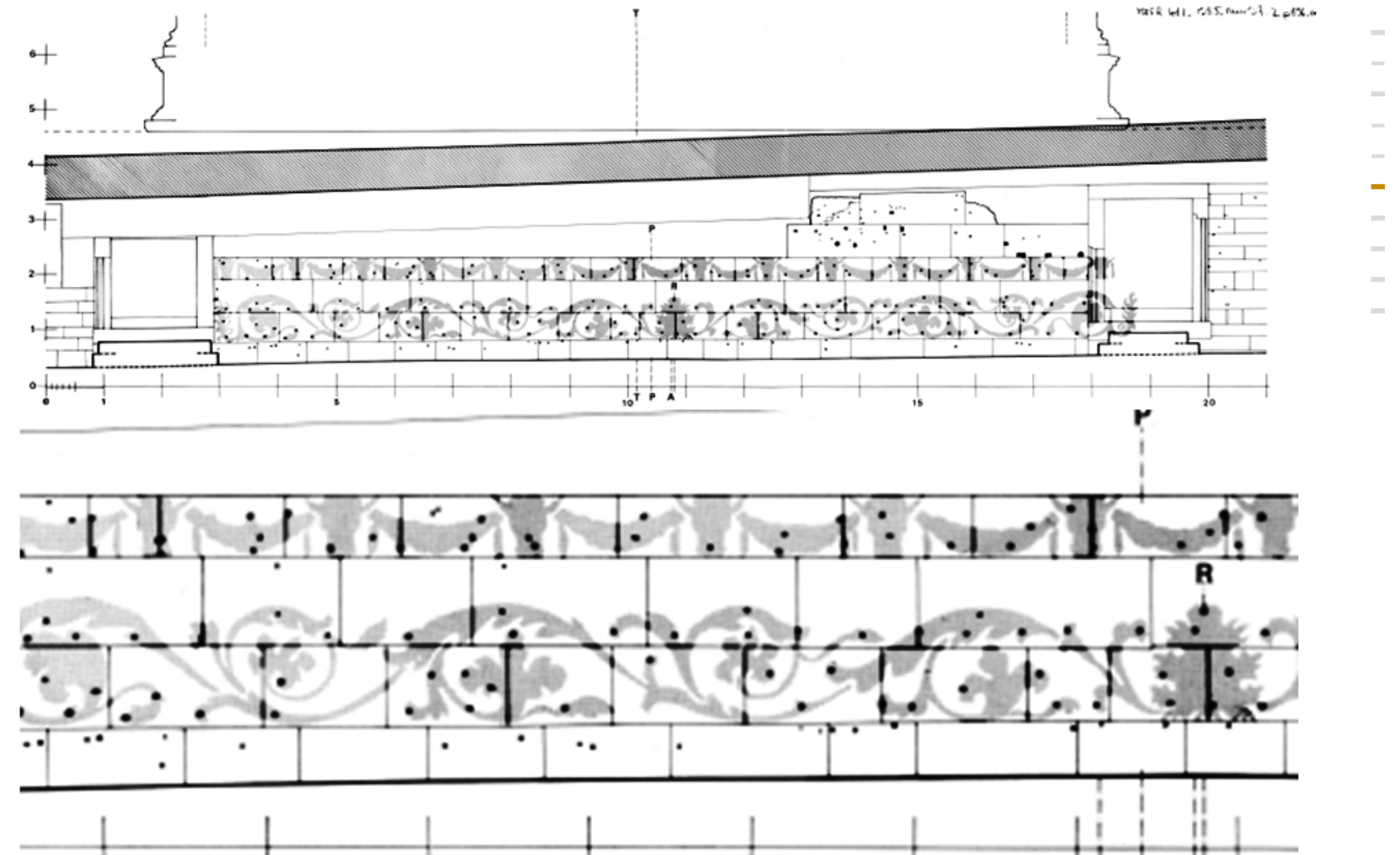
³ Nº de inventario 4.745.

⁴ Recordemos las figuras de los Dacios cautivos y los relieves de panoplias y trofeos que inundaban los áticos del foro de Trajano en Roma. La principal diferencia que encontramos entre estas figuras y las de la placa de *Baelo*, es que los Dacios romanos no se encuentran despojados de sus vestiduras y las manos quedan visibles, ya que se encuentran atadas en la parte delantera, a la altura del bajo vientre.



Diana” (Nogales y Álvarez, 2004, 314; Nogales, 2007, 481). Se trata de un elegante roleo de acanto muy estilizado, que conserva una flor en su zona central. En algunos puntos de la pieza podemos observar los orificios para el anclaje de la misma a la superficie. El otro elemento está compuesto por una palmeta de diez brazos y vástago central que podría corresponder al remate de algún tipo de figura fitomorfa. Ambas piezas se encuentran elaboradas con detalle y con un estilo muy naturalista que les otorga una gran vistosidad y calidad técnica (Fig. 6, derecha).

Elementos similares a estos debieron decorar la fachada del muro septentrional del *forum* de la ciudad romana de *Asisium* (Asís, Italia), en el que, según la restitución llevada a cabo por Gros y Theodorescu (1985), se distribuía un programa ornamental de sabor augusteo elaborado con piezas de bronce que alternaba sendos bucráneos y guirnaldas, expresión manifiesta de la condición sagrada de este espacio, con roleos



vegetales acantizantes, signos evidentes de la prosperidad (Zanker, 2008, 208) (Fig. 7). Este repertorio, que podría servir de paralelo al ejemplo emeritense, nos muestra una vez más, el uso de elementos simbólicos empleados en este tipo de decoración, ya que nos hablan del carácter sacro del espacio al que están precediendo y dando acceso. Se trataría pues de una suerte de preludio o telón que anticipa e informa al observador de la índole y entidad del lugar al que va a acceder, ya que este muro conectaba directamente con uno de los principales edificios religiosos de la plaza pública. Tanto las perforaciones para el anclaje de estas piezas conservadas en el muro como la pátina oscura que quedó en la superficie de la piedra producto de la oxidación del metal, han facilitado la identificación y reconstrucción de este fabuloso programa ornamental, uno de los más completos además de único, de todos los casos conocidos, por lo escaso de este tipo de testimonios.

FIG. 6 Izquierda. Fragmentos de placa decorativa de templo, altar o monumento procedentes del sector oeste del foro de *Baelo Claudia*. Época flavia o trajanea. Museo Arqueológico de Cádiz. (Izquierda, arriba: AA.VV., 1990, 211, 90). Derecha. Fragmentos ornamentales de bronce procedentes del foro colonial de *Augusta Emerita*. Siglo I d. C. Museo Nacional de Arte Romano (Mérida).

FIG. 7 Dibujo del muro Norte del foro de la ciudad romana de *Asisium* (Asís, Italia). (Gros y Theodorescu, 1985, Fig. 1).

Además de estas piezas ornamentales, debieron de existir otro tipo de elementos que, independientemente de su función decorativa, habrían servido para compartimentar o cerrar determinadas partes de los edificios y espacios públicos. Este es el caso de los llamados *cancelli* que solían rodear el área de los templos, aislándolos del suelo profano, dividiendo el espacio o usándose como cerramiento de los mismos. En *Hispania* conservamos un magnífico y singular ejemplar en el Museo Histórico de Écija (Sevilla), hallado en el estanque trasero del templo principal del foro colonial de la ciudad romana de *Colonia Augusta Firma Astigi* y dedicado al culto imperial (García-Dils y Rodríguez, 2014). Se trata de una serie de placas planas elaboradas en una aleación de cobre, plomo y otros metales con una capa de dorado en la cara exterior de la reja. Presenta un esquema vegetal y alcanzarían unos 0,90 m de altura (García-Dils y Oliva, 2014, 1636). Sin duda, el cancel ecijano ilustra y engrosa el uso de elementos metálicos como aderezos y estructuras funcionales en la arquitectura pública romana, una circunstancia que amplificaría el catálogo de calidades y riqueza visual de las construcciones altoimperiales.

El interior de los edificios públicos también solía decorarse con adornos metálicos, tal y como sucede en el caso de la curia de *Valeria* (Cuenca), donde recientemente fue documentada una decoración estucada sobre la que se situaban una serie de placas y apliques de bronce formando frisos. Entre ellos destaca el hallazgo de un águila con las alas extendidas que manifiesta perfectamente el uso de este edificio por su sentido oficial y político (Fuentes y Escobar, 2013, 226) (Fig. 8, B).

Finalmente, es también digno de mención el busto de una victoria alada⁵ hallado fortuitamente hacia 1956 en la ciudad romana de Cástulo (Linares, Jaén) (Fig. 8, A). Se trata de una interesante pieza de bronce de 22,5 cm de altura, 51,5 cm de anchura y 17,5 cm de profundidad, con un peso de 5,14 Kg, realizada con la técnica de la cera perdida. La figura se representa con las alas explayadas, vistiendo una clámide que atraviesa diagonalmente el tórax dejando al descubierto uno de sus senos. El rostro, ligeramente inclinado hacia la izquierda, presenta oquedades en los globos oculares, probablemente porque se encontrarían rellenos de pasta vítrea



FIG. 8 A. Victoria alada de bronce procedente de Cástulo (Linares, Jaén). Museo Arqueológico de Linares. (<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/busquedaAvanzada.do?acron=MALI>). B. Águila de bronce procedente del interior de la curia de *Valeria* (Cuenca). (Fuentes y Escobar, 226, Fig.7).

o de algún tipo de metal como, por ejemplo, plata. Puede percibirse un finísimo y cuidado trabajo en zonas como la diadema del cabello, decorada con motivos geométricos incisos o las plumas de las alas, trabajadas con sumo detalle y gran realismo. La pieza conserva un vástago en el reverso que serviría para la fijación en el soporte o la superficie donde iría anclada, probablemente, al pedestal de una figura honorífica (emperador, ilustre local o provincial, magistrado, etc) (Pozo, 2002, 115-116).

Piezas líticas con orificios para el anclaje de elementos metálicos.

Cuando no conservamos las piezas metálicas, otro modo de rastrear su presencia en la arquitectura es a través del estudio de los orificios realizados en la superficie para el anclaje de las mismas, así como de las huellas que suele producir el metal por efecto de la oxidación al contacto con el oxígeno u otros agentes. Ya ha sido comentado el paradigmático caso del muro Norte del foro de la ciudad italiana de Asís pero, aunque escasos por el momento, existen varios ejemplos de estas decoraciones en soportes pétreos en el territorio hispano. Uno de ellos lo encontramos en *Lusitania*, procedente de Silveirona (Estremoz, Évora)⁶. Se trata de un fragmento

⁵ N° de Inventario: CE01111.

⁶ Inventario nº E8019 del Museu Nacional de Arqueologia (Lisboa).

de quicio de puerta marmórea decorada con una serie de motivos vegetales a base de roleos entremezclados con rosetas y flores estilizadas, flanqueados por un marco compuesto por un cimacio lésbico del tipo *scherenkymation* seguido de dos listeles lisos (Fig. 9). La pieza se reaprovecha en el año 544 d. C. como lápida funeraria, ya que en su reverso encontramos una inscripción que nos indica la fecha del fallecimiento de la difunta (Wolfram, 2008; D'Encarnação, 2015, 272-273, fig. 4; Álvarez *et al.*, 2015, 311-312). En el límite del friso de roleos encontramos dos orificios para la inserción de apliques metálicos⁷, seguramente a base de alguna cenefa o listel, que haría destacar esta zona del portal creando contrastes evidentes entre formas y materiales.

El resto de los ejemplos que presentamos pertenecen al territorio bético. Uno de ellos lo encontramos en la ciudad romana de *Carteia* (San Roque, Cádiz), donde en la década de 1820 se produjo el hallazgo de un magnífico relieve marmóreo decorado con bucráneo y guirnalas de frutos y cintas, enmarcado por un cimacio lésbico de tipo *bügelkymation* en el coronamiento y una serie de lengüetas en la base. La pieza, que actualmente preside la entrada al Museo Municipal de San Roque, debió pertenecer originalmente a un gran altar de época julio-claudia, pues reproduce el modelo generado en el *Ara Pacis Augustae* tan difundido en la arquitectura oficial de las provincias occidentales (Roldán *et al.*, 2003, 45).

El bucráneo constituye el eje de la composición y en la frente del cráneo del animal podemos distinguir cuatro orificios⁸ simétricos que no corresponden a ninguna de las oquedades propias del esqueleto (fosas nasales o globos oculares), por el contrario, parecen tener una función meramente accesorio u ornamental. El acto de decorar las testas de las víctimas durante la procesión ceremonial hasta su sacrificio, es un hecho bien conocido que forma parte de la tradición ritual mediterránea. Tanto la civilización Minoica, como la griega clásica, la tartésica, romana, etc, empleaban distintos tipos de adornos como diademas, ínfulas, cintas o placas decorativas, que disponían en las cabezas de los animales que iban a ser inmolados como signo identificativo de las ofrendas obsequiadas a los dioses. Purificar y engalanar al animal



FIG. 9 Fragmento de quicio de puerta reaprovechado como lápida funeraria. Silveirona, Estremoz (Evora). 544 d.C. Museu Nacional de Arqueologia de Lisboa. Izquierda: Anverso. Derecha: Reverso.

formaba parte del ritual, de modo que el aparato decorativo jugaba aquí un papel fundamental. Por ello, consideramos que las perforaciones del bucráneo de *Carteia* responden a esa práctica, sirviendo para anclar algún elemento decorativo, probablemente una placa metálica.

Por último, no podemos dejar de mencionar el caso del ara de Artemis hallada de forma fortuita en 1968 durante el desarrollo de unas obras en el solar nº 8 de la calle Ángel Saavedra de Córdoba. Se trata de un ara cuadrangular realizada en mármol blanco de 0,88 m de altura, 0,50 de anchura y 0,39 m de espesor, en cuyo anverso aparece una inscripción con grafía griega con una dedicatoria a esta diosa (Beltrán, 1988, 91 y 94). Tanto la cornisa como el frontón triangular del remate superior, conservan una serie de orificios⁹ simétricos, que responderían a los huecos para la inserción de apliques metálicos (Balil, 1980, 259), al igual que hemos visto en los casos de *Ampurias*, *Lucentum* o *Ercavica*. El hecho de que la pieza presente una talla muy somera y sencilla, facilita esta interpretación, pues sería

⁷ Quisiéramos agradecer al Prof. C. Fabião la indicación de estas perforaciones y la explicación de la lápida en sí durante el desarrollo de la exposición "*Lusitania Romana: Origen de dos pueblos*" en la sede del Museo Arqueológico de Lisboa durante el mes de Junio de 2016.

⁸ Es importante destacar que esta serie de perforaciones conservan una fina capa rojiza alrededor de cada una de ellas, que respondería seguramente, a la huella generada por el óxido y por tanto, signo evidente de haber estado en contacto con una superficie metálica.

⁹ Hemos de señalar la existencia de otros dos orificios en el soporte, en este caso asimétricos y dispuestos en diferentes zonas de la pieza, uno lo en la cornisa y otro en el centro de la cara frontal, en pleno campo epigráfico. Estas perforaciones nada tienen que ver con posibles huecos para el anclaje de piezas decorativas, pues fueron ejecutadas para la posterior reutilización de la pieza.



en los añadidos metálicos en los que recaería toda la carga y el sentido ornamental.

Conclusiones

Hemos tenido oportunidad de comprobar cómo el empleo de materiales decorativos metálicos en la gran arquitectura oficial romana, se manifiesta como un fenómeno habitual y evidente. Los casos tratados nos ofrecen una visión más amplia de la complejidad de los programas ornamentales de esta civilización, confiriéndole a sus proyectos una particular elegancia. El uso de este tipo de decoración no queda únicamente ligado a la primera arquitectura monumental, elaborada con rocas calizas, estucadas y policromadas, sino que pervive en el tiempo y en los materiales nobles perpetuándose hasta, al menos, el siglo II d. C. La importancia de los acabados metálicos tendrá incluso su reflejo en la arquitectura íntegramente lítica ya que, en algunos casos, determinadas piezas de estas fábricas recibirán tratamientos similares a los metálicos, buscando los efectos de brillantez propios de este material. Estos son los casos documentados

en el templo de Apolo Palatino (Roma) (Zink, 2008; Zink y Piening, 2009) o el templo de *Divus Augustus* en *Colonia Patricia* (Córdoba) (Portillo, 2015), en los que a través de la realización de análisis de policromía original, pudo verificarse el empleo del dorado en determinadas piezas marmóreas de los edificios (cornisa, arquitrabe o capiteles).

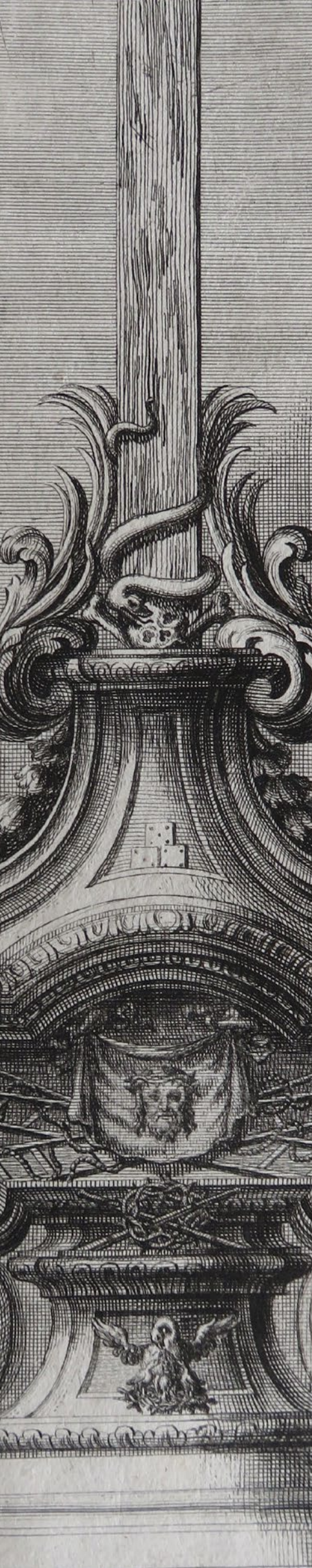
El empleo del metal para la elaboración de elementos arquitectónicos ornamentales, hace igualmente necesario el acercamiento al sistema de trabajo y metodología de las distintas *officinae* que trabajarían conjuntamente en la construcción de estas fábricas. Un aspecto interesante sería profundizar en las relaciones que se establecen entre los talleres lapicidas y los metalúrgicos, ya que la manifiesta similitud existente entre muchos de estos apliques, hace pensar en una posible colaboración entre ambos equipos, con el uso de patrones o cartones de trabajo unitarios. Este hecho podría resultar de interés dentro del estudio de la dinámica de los procesos técnicos que intervienen en la construcción de los distintos proyectos edilicios, sumando importancia a este tipo de taller, destinado no sólo a la elaboración de elementos secundarios como rejas, pomos, llaves o artefactos de carácter menor, sino también considerándose como centros de producción de materiales de primer orden que ocuparían la epidermis de los principales edificios de cada enclave y por tanto, portadores y responsables de los numerosos matices plásticos que se generarían al contemplar estas construcciones.

Por todo ello, creemos fundamental dar continuidad al estudio de este fenómeno, ya que este análisis nos permite acercarnos a una realidad estética distinta, donde se gestan una gran cantidad de factores que intervienen de forma directa en la percepción del arte del mundo romano, tales como la creación de una amplia variedad de texturas visuales, originadas gracias al empleo de materiales de tan distinta naturaleza, donde el bronce, como hemos tenido oportunidad de ver, juega un papel fundamental.

FIG. 10 Izquierda. Relieve con bucráneo de *Carteia* (San Roque, Cádiz). Museo Municipal de San Roque. (Roldán *et al.*, 1998, 67-68, Fig. 50-51). Derecha. Ara de Artemis. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1990): *Los broncees romanos en España*, Catálogo de la Exposición, (mayo-julio 1990), Palacio de Velázquez (Madrid), Ministerio de Cultura, Madrid.
- ÁLVAREZ, J.M., Carvalho, A. y Fabião, C. (Eds.) (2015): *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, Catálogo de la exposición (23 de marzo-30 de septiembre de 2015, Mérida), Mérida.
- BALIL, A. (1980): “Un ara romana, chapada en bronce, hallada en Uxama”, en *Celtiberia*, 60, 257-262.
- BELTRÁN, J. (1988): “Sobre la cronología del ara cordobesa del procónsul arriano”, en *Mainake*, 10, 91-100.
- BONINO, M., Palladino, A. (2014): “Le navi di Nemi, architettura navale ed autocelebrazione”, en *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi*, Catalogo della mostra, Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano (23 maggio-22 giugno 2014), Roma, 65-71.
- BOLLA, M. (2015): “Arredo e oggetti vari del tempio di età imperiale”, en Bruno, B.-Falezza, G. (a cura di), *Archeologia e storia sul monte Castelon di Marano di Valpolicella*, Mantova, 271-292.
- D’ENCARNAÇÃO, J. (2015): “Manifestaciones religiosas en la Lusitania romana occidental”, en Álvarez, J.M., Carvalho, A. y Fabião, C. (Eds.), *Lusitania Romana. Origen de dos pueblos*, Catálogo de la exposición (23 de marzo-30 de septiembre de 2015, Mérida), Mérida, 267-273.
- FUENTES, A. y Escobar, R. (2013): “El edificio de la curia en el foro de Valeria”, en Soler, B., Mateos, P., Noguera, J. M. y Ruiz de Arbulo, J. (Eds.), *Las sedes de los ordines decurionum en Hispania*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Mérida, 215-230.
- GARCÍA-DILS, S. y Rodríguez, O. (2014): “El recinto de culto imperial de Colonia Augusta Firma Astigi (Écija, Sevilla). Evidencia de un cerramiento metálico en el templo principal”, en Álvarez, J. M.- Nogales, T.-Rodà, I. (Eds.), *Actas del XVIII Congreso Internacional de Arqueología clásica, Centro y periferia en el mundo clásico*, vol. II, Mérida, 1635-1638.
- GROS, P. y Theodorescu, D. (1985): “Le mur nord du Forum d’Assise”, en *Mélanges de l’Ecole française de Rome*, Antiquité, tomo 97, nº 2, Roma, 879-898.
- GUATTANI, G. A. (1805): *Roma descritta ed illustrata*, I, Roma.
- MILELLA, M. (2004): “La decorazione architettonica del foro di Traiano a Roma”, en Ramallo, S. (Ed.), *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente*, Murcia, 55-71.
- MILELLA, M. (2007): “Il Foro di Traiano”, en Ungaro, L. (a cura di), *Il Museo dei Fori Imperiali nei Mercati di Traiano*, Roma, 192-211.
- NOGALES, T. y Álvarez, J. M. (2004): “Programas decorativos del foro colonial de Augusta Emerita. El “templo de Diana”-Templo de culto imperial”, en Ramallo, S. (Ed.), *La decoración arquitectónica de las ciudades romanas de occidente*, Murcia, 293-319.
- NOGALES, T. (2007): “Culto imperial en *Augusta Emerita*: imágenes y programas urbanos”, en Nogales, T. —González, J. (Eds.), *Culto Imperial: política y poder*, Mérida, 447-541.
- LANCIANI, R. (1903): *Storia degli scavi di Roma*, II, Roma.
- PESANDO, F., Guidobaldi, M. P. (2006): *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Guide Archeologiche Laterza, Roma-Bari.
- PORTILLO, A. (2015): “La policromía del templo de la calle Morería en el *forum novum* de *Colonia Patricia*”, en *Archivo Español de Arqueología*, 88, 217-232.
- POZO, S. F. (2002): “Varia arqueológica de la provincia Baetica. Bronces romanos inéditos. Grandes Bronces. Estatuillas. Mobiliario doméstico. Amuletos fálicos. Espejos. Balazas. Contrapesos. Asas y apliques de sítulas. Atalaje de caballerías”, en *Antiquitas*, 14, 69-121.
- RICCI, C. (1925-26): “La liberazione dei resti del foro de Augusto”, en *Capitolium*, I, Roma, 3-7.
- ROLDÁN, L.; Bendala, M.; Blánquez, J. y Martínez, S. (1998): *Carteia*, Madrid.
- ROLDÁN, L.; Bendala, M.; Blánquez, J.; Martínez, S. y Bernal, D. (2003): *Carteia II*, Madrid.
- ROSSIGNANI, M. P. (1969a): *La decorazione architettonica in bronzo nel mondo romano*, Contributi dell’Istituto di Archeologia, vol. II, Milano.
- ROSSIGNANI, M. P. (1969b): “Rivestimenti architettonici in bronzo dagli scavi di Veleia”, en *Atti del III Convegno di Studi Veleiati*, Milano, 319-346.
- WOLFRAM, M. (2008): *As necrópoles de Silveiróna (Santo Estêvão, Estremoz): do mundo funerário romano à Antiguidade Tardia*, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia.
- ZANKER, P. (2008): *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.
- ZINK, S. (2008): “Reconstruction the Palatine temple of Apollo. A case study in early Augustan temple design”, en *J.R.A.*, vol. 21, nº 1, 47-63.
- ZINK, S. y Piening, H. (2009): “Haec aurea templa. The Palatine temple of Apollo and its polychromy”, en *J.R.A.*, vol. 22, nº 1, 109-122.



COMPOSIÇÃO E ORNAMENTO NUMA RELEVANTE ALFAIA LITÚRGICA.

A URNA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO DA IGREJA DE SÃO JULIÃO DE SETÚBAL

ANDRÉ DAS NEVES AFONSO

(MNA, CIEBA-ULisboa)

andreaafonso@mnaa.dgpc.pt

RESUMO

A urna do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião de Setúbal assume-se como um caso paradigmático, por um lado, da excelente qualidade atingida na produção de ourivesaria da prata em Portugal na segunda metade de Setecentos e, por outro, de como determinados formulários compositivos e ornamentais permaneceram, durante largas décadas, no reportório dos *riscadores* e artistas associados à produção destas peças. Alfaia com uma interessante fortuna crítica e sobre a qual novos dados sobre o seu contexto e época de execução foram recentemente desvendados, desenvolveremos, no presente texto, uma abordagem às dimensões compositivas e ornamentais que marcam o discurso morfológico e decorativo deste objeto litúrgico, procurando entender possíveis eixos diretos ou indiretos de influência bem como estabelecer relações comparativas com outros âmbitos da conceção e produção de artes decorativas portuguesas.

PALAVRAS-CHAVE OURIVESARIA, SETÚBAL, URNA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO, LUÍS ANTÓNIO DE BARROS, 1790

ABSTRACT

The urn for the altar of repose of São Julião church in Setúbal it is assumed, on the one hand, as a paradigmatic case of excellent quality reached in the second half of the eighteenth-century silverware production in Portugal, and, in another hand, as some composition and ornamental patterns remained, along decades, in the repertoire of designers and artists that were associated to the production of these pieces.

This liturgical object has an interesting critical fortune and new data about its context and execution date was recently revealed. In the present paper it will be developed an approach to the composition and ornamental dimensions that determine the morphological and decorative patterns of this liturgical object, aiming to understand possible direct or indirect points of influence, as, at the same time, to establish comparative relations with another scope of Portuguese decorative arts conception and production.

KEYWORDS SILVERWARE, SETÚBAL, URN FOR THE ALTAR OF REPOSE, LUÍS ANTÓNIO DE BARROS, 1790



1. Para uma contextualização¹

A urna argêntea do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião de Setúbal [Fig. 1] configura-se como um notável exemplar da excelente qualidade atingida na produção de ourivesaria da prata portuguesa na segunda metade de Setecentos. Peça com uma interessante fortuna crítica, iniciada com a sua presença na fundamental *Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola*, em 1882, onde, no respetivo catálogo, receberia destaque particular, figurando ilustrada com estampa², integraria posteriormente o elenco fotográfico da obra de referência *A Ourivesaria em Portugal*, de João Couto e António Manuel Gonçalves, publicada em 1960 (vd. Couto e Gonçalves 1960, [fig. 119]). Uma análise mais incisiva sobre esta alfaia litúrgica viria a ser desenvolvida por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa na entrada constante do catálogo da exposição *Cristo Fonte de Esperança*, realizada no ano jubilar de 2000, classificando esta peça como um «magnífico exemplar da ourivesaria de prata portuguesa da segunda metade de Setecentos» e como «um dos poucos exemplares conhecidos desta tipologia em Portugal» (Sousa 2000, 365).

A não existência, na peça, de punções de mestre ourives e de ensaiador municipal ou de qualquer inscrição alusiva a encomendante, executante ou cronologia, bem como o desconhecimento, até então, de documentação relativa ao seu processo de encomenda e conceção, acabaria por não permitir situar a produção desta peça num quadro cronológico e autoral mais específico. A recente revelação de novos dados relativos a este processo, constante de documentação arquivística inédita, viria a contribuir para um melhor entendimento do contexto em que tal se verificou (vd. Afonso 2016, 34-44). De facto, observa-se na referida documentação que a Irmandade do Santíssimo Sacramento desta igreja manifestara, num termo datado de 15 de novembro de 1789³, o desejo de encomendar uma urna do Santíssimo Sacramento em prata, uma custódia em prata dourada e uma maquina para o trono do altar-mor, mercê do presumível estado de degradação em que se encontravam as alfaias que a referida

irmandade então utilizava. Posteriormente, num documento do livro de despesas da irmandade, datado de 6 de abril de 1790⁴, dá-se conta da conclusão, entrega e discriminação das despesas associadas à execução das alfaias em prata⁵ e do seu transporte até à então vila de Setúbal. Luís António de Barros (1727-1797)⁶, ourives da prata natural de Ázere (perto de Arcos de Valdevez), com oficina e loja aberta em Lisboa, e que assina este documento de despesa, foi o mestre que executou esta encomenda.

É este, portanto, o contexto específico em que surge este objeto litúrgico.

2. Contributos para uma análise compositiva e ornamental

2.1. Entre a morfologia e a composição

Para se desenvolver uma análise em torno das dimensões compositiva e ornamental deste objeto, torna-se fundamental compreender, primeiramente, a própria função e simbologias associadas a esta tipologia de alfaia litúrgica. De facto, a *forma* está grandemente associada à *função* e encontra-se necessariamente dependente desta.

Na liturgia católica a utilização destes objetos era muito restrita, sendo usada exclusivamente para reserva do Santíssimo Sacramento após a missa de Quinta-Feira Santa. No fim desta celebração, o Santíssimo Sacramento era solenemente transportado em procissão e reservado numa urna, em capela à parte, onde deveria ser venerado e adorado pelos fiéis. A hóstia reservada na urna do Santíssimo era, no que se refere à liturgia em prática no século XVIII, apenas comungada no dia seguinte, e exclusivamente pelo celebrante, na chamada *Missa dos Pressantificados* (Coelho 1941, 675-676, 694-695), por não haver Missa em Sexta-Feira Santa (mas sim

¹ A investigação que temos realizado em torno desta alfaia litúrgica foi primeiramente publicada no artigo “ ‘Tao necessarias a bem da honra de Deos’. Novos dados sobre a urna do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião de Setúbal” (Afonso 2016, 34-44), tendo-nos debruçado em torno da sua fortuna crítica e contexto de execução bem como, e sobretudo, da revelação de dados inéditos sobre parte do seu processo de encomenda.

² Vd. *Catalogo Illustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola* [...] Lisboa: Imprensa Nacional, 1882 [volume de texto], Sala G, n.º 828, p. 169; [volume de estampas], fig. 98.

³ Arquivo Paroquial de Santa Maria da Graça e São Julião de Setúbal (APSMGSJ), *Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião*, Livro de Termos, 1754-1866, fls. 78 v.º-79

⁴ APSMGSJ, *Irmandade do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião*, Livro da Despesa, 1774-1817, fl. 144.

⁵ Sabe-se que, na execução destas novas alfaias, e para além das despesas de prata nova, ter-se-á utilizado a prata de duas antigas custódias da irmandade.

⁶ Sobre este ourives, veja-se Fonseca 2016, 113-115 e Afonso 2016, 37-39.



a celebração da Paixão do Senhor) e, consequentemente, consagração das espécies. Dia *alitúrgico* por excelência, era (e é) o único dia do ano em que tal não ocorria. Existe, portanto, uma dimensão *sepulcral* associada a esta tipologia de objetos (vd. Falcão 2003, 240), já que a Igreja convida os fiéis a contemplar a Paixão, Morte e Sepultura de Jesus Cristo e, ao se reservar a hóstia consagrada nas urnas, era o próprio Corpo de Jesus Cristo que, cenicamente, ali se depositava, como se de um sepulcro efetivamente se tratasse⁷. Daí que esta alfaia, para além de receber também a designação de *urna de Quinta-Feira Santa*, possa igualmente ser designada de *Sepulcro do Santíssimo*. Não será de estranhar, portanto, que a composição e morfologia destes objetos eucarísticos, no decorrer de Setecentos, se aproxime da arte da tumulária, nomeadamente por via da produção italiana do final do século XVII e século seguinte, remetendo para o formato em trapézio invertido e, não raro, com o agenciamento de *putti* ou querubins⁸, tal como iremos observar, com esta conjugação, na alfaia de Setúbal.

Para além desta componente *sepulcral*, observamos, também, uma dimensão *sacrificial* associada a esta tipologia de objetos e à sua morfologia. Torna-se pertinente, neste contexto, observar o desenho igualmente em trapézio invertido (mas mais largo) de várias mesas de altar, nomeadamente nos exemplares setecentistas, que igualmente remeterão para esta forma de reminiscência sepulcral ou tumular. De facto, a mesa de altar é por excelência, nas igrejas católicas, o espaço onde se dá o sacrifício eucarístico, o sacrifício do Cordeiro de Deus — e a este respeito vejamos, por exemplo, o retábulo da *Adoração do Cordeiro Místico*, de Jan e Hubert van Eyck, da catedral de Gante, onde o Cordeiro surge, precisamente, sobre uma mesa de altar, libertando sangue para um cálice e envolto pelos instrumentos da Paixão. Nesta mesma lógica, será este mesmo Cordeiro, na sua revelação do capítulo V do *Livro do Apocalipse*, um dos elementos iconográficos e simbólicos mais importantes e quase sempre presentes no topo ou em central destaque nas

FIG. 1 Urna do Santíssimo Sacramento. Ourives Luís António de Barros, Lisboa, 1790. Setúbal, Paróquia de Santa Maria da Graça e São Julião

⁷ Ainda que, na lógica do Catolicismo, a hóstia consagrada se configure, sempre, como uma presença real de Cristo Ressuscitado.

⁸ Vejamos, a este respeito, o monumento à Rainha Cristina da Suécia, na basílica de São Pedro, em Roma, concebido por Carlo Fontana e Lorenzo Ottoni (concluído em 1702); o monumento a Galileo Galilei, executado por Giulio Foggini, Vincenzo Foggini, Giovanni Battista Foggini e Girolamo Ticciati, existente na basílica de Santa Cruz de Florença (concluído em 1737); ou os monumentos fúnebres de Lorenzo Colonna e de Maria Lucrezia Rospigliosi Salviati, concebidos pelo escultor Bernardino Ludovisi em 1745 e 1749, respetivamente.

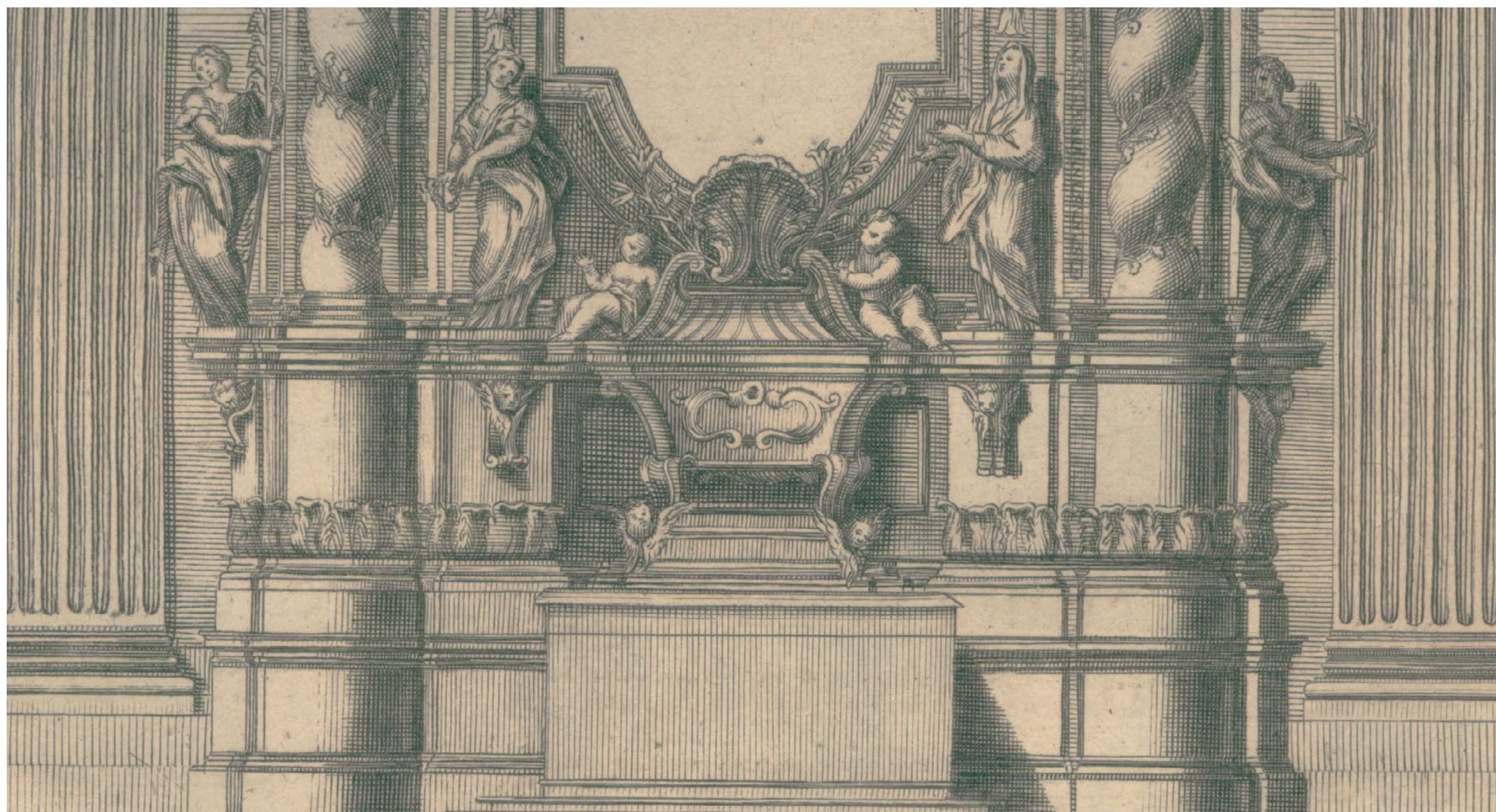


FIG. 2 *Perspectiva pictorum, et architectorum* [...]. Tomo II, figura 64^a (porm.). Andrea Pozzo. Roma: Stamperia de' Antonio de Rossi, 1723. Crédito fotográfico: © BAJuda

urnas do Santíssimo, repousando usualmente sobre o livro dos sete selos, como verificamos no espécime de Setúbal.

Esta morfologia trapezoidal será, de facto, significativamente diferente daquela que marcara a produção de cofres eucarísticos em Portugal dos finais do século XVI ao início da centúria de Setecentos (normalmente paralelepípedicos). Para tal mudança de paradigma terá contribuído, em parte, a disseminação, através de diversas vias, de modelos do tardo-barroco italiano. Referiremos, em particular, alguns casos que se nos afiguram relevantes no que concerne a esta tipologia de objetos. Primeiramente, e não sendo um caso absolutamente paradigmático da influência exercida pela arte romana na ourivesaria portuguesa, importa

referir a obra *Perspectiva pictorum et architectorum*, do padre jesuíta Andrea Pozzo, publicada em Roma em 1693 e 1700. Este tratado, com grande difusão em Portugal, seja na sua primeira edição como em edições posteriores (vd. Mandroux-França 1983, 159), integra na *figura sexagesimaquarta* do segundo tomo, a respeito do altar de São Luís Gonzaga, uma urna tumular com paralelismos com a peça em estudo, seja na sua configuração trapezoidal, nos pés em voluta, na cartela ao centro, bem como no agenciamento efetuado por dois *putti*, sentados nos cantos da peça [Fig. 2].

Terão certamente um peso mais relevante na ourivesaria da prata portuguesa as obras gravadas de Filippo Passarini e de Giovanni Giardini. Configurar-se-ão, na realidade, como



um dos principais eixos de divulgação, em Portugal, dos modelos compositivos e ornamentais de artes decorativas do tardo-barroco romano e que serão longa e intensamente glosados na produção de ourivesaria portuguesa de parte significativa do século XVIII (vd. Mandroux-França 1983, 159; Carlos 2012a, 88; Vale 2016, 368-371). No caso de Filippo Passarini, referimo-nos especificamente à obra *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri* [...], publicada em Roma, em 1698, sendo que as estampas n.º 9 e 11 incluem precisamente modelos vários de urnas que tanto se poderiam adaptar a peças de funções sepulcrais e eucarísticas ou até de relicários [Figs. 3 e 4]. A obra de Giovanni Giardini, intitulada *Disegni Diversi* [...],

publicada em 1714 e com nova edição em 1750, agora sob o título de *Promptuarium Artis Argentariae*, incluirá igualmente alguns tipos de urnas (nomeadamente as estampas n.º 19, 20 e 54, na edição de 1714), que, com os devidos ajustes, servirão facilmente de modelos para peças de função eucarística [Fig. 5].

O célebre arquiteto-ourives João Frederico Ludovice terá igualmente um peso significativo na disseminação, entre nós, dos modelos romanos. Por um lado, no contexto da sua formação e experiência profissional em Roma, enquanto ourives multifacetado envolvido em diversos trabalhos na igreja-mãe dos jesuítas, em Roma (e onde terá trabalhado com Andrea Pozzo), trará para Portugal, certamente, todo um

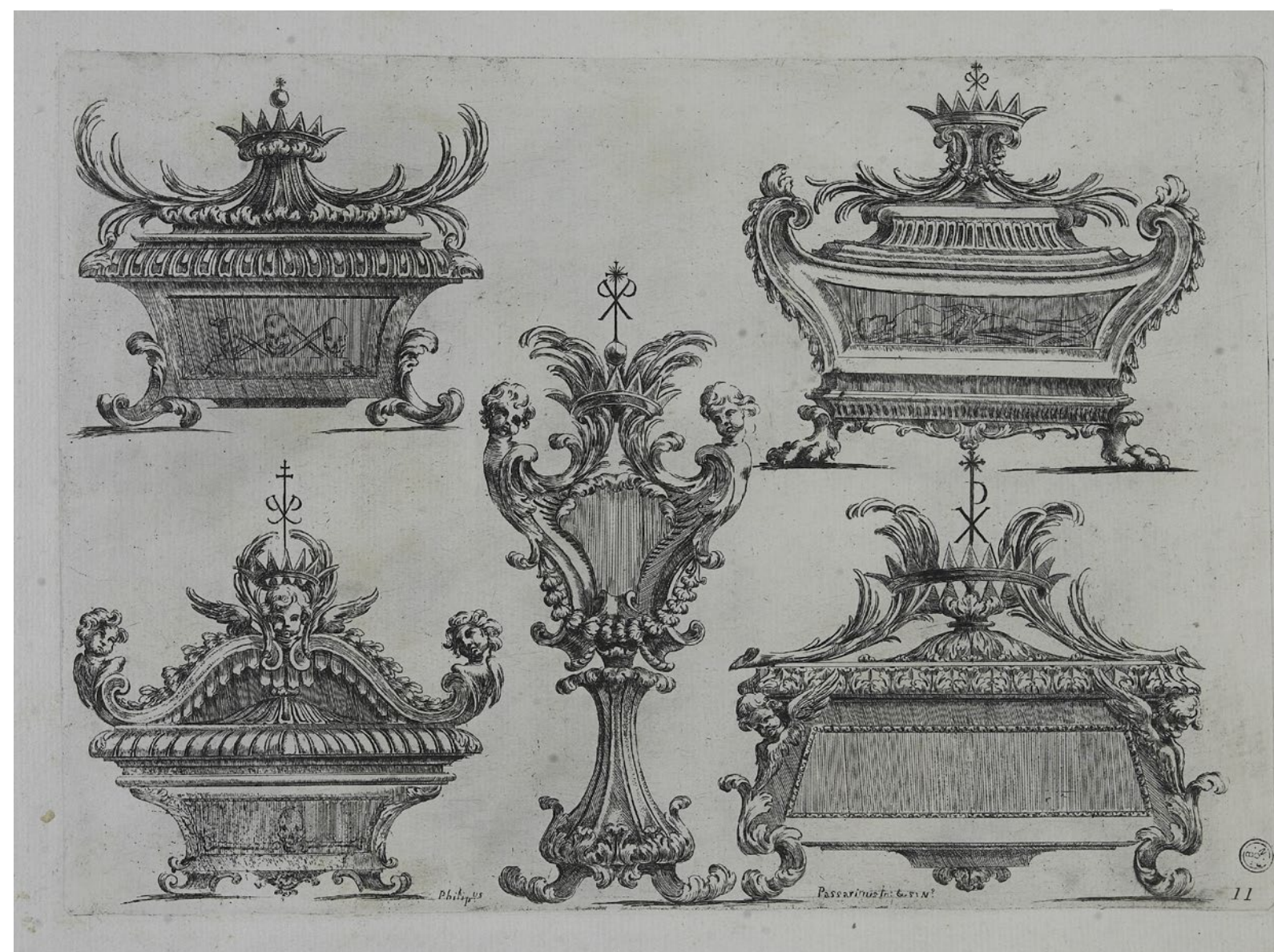


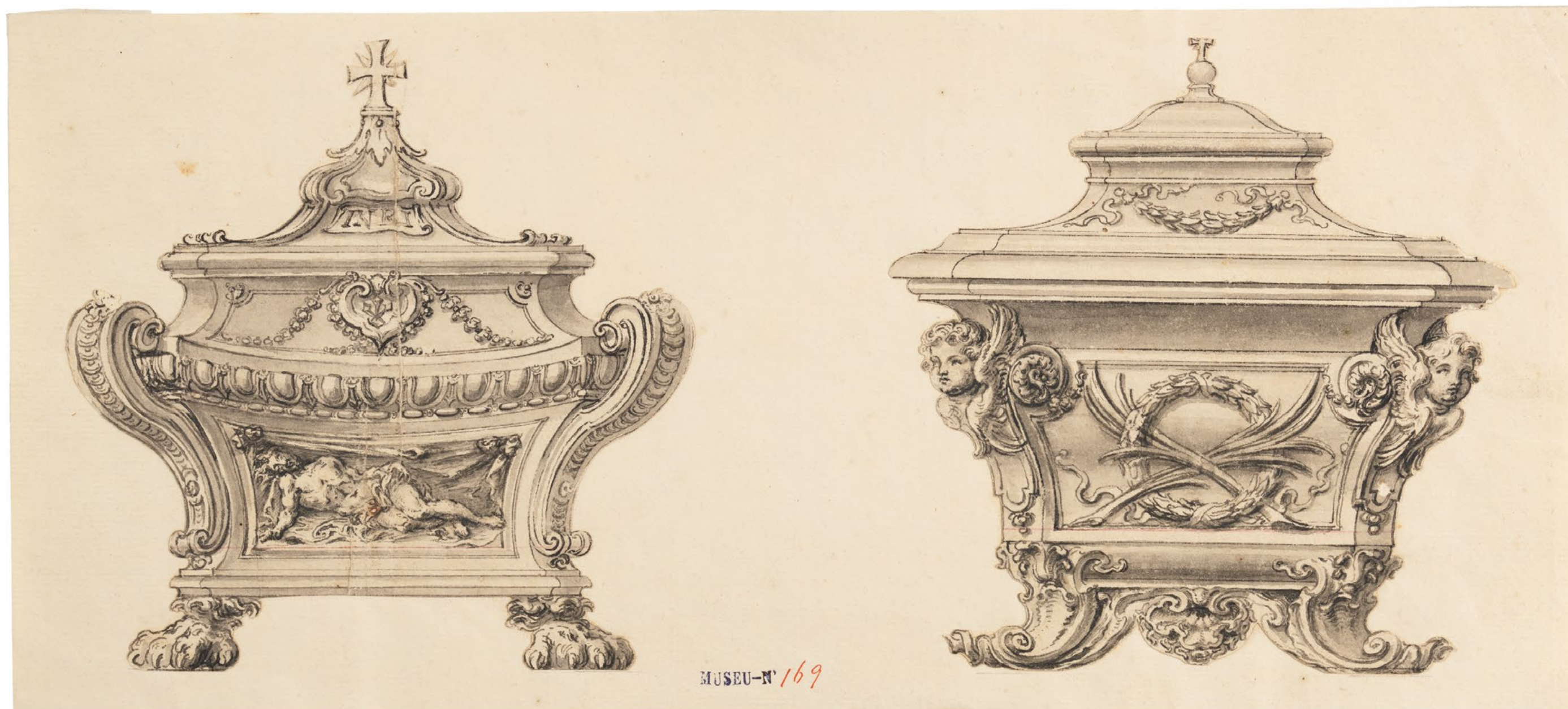
FIG 3 e FIG. 4 *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi* [...], estampas n.º 9 e 11. Filippo Passarini. Roma: Domenico de Rossi, 1698



FIG. 5 *Disegni Diversi* [...], estampa nº 20. Giovanni Giardini da Forlì. Praga: Massimiliano Giuseppe Limpach, [1714]

conjunto de soluções compositivas e ornamentais em voga, à época, na *Cidade Eterna*. Por outro lado, e como se verifica no inventário da sua biblioteca particular, feito após a sua morte, em 1752, constata-se a existência de álbuns de estampas de Filippo Passarini e Giovanni Giardini bem como do próprio tratado do jesuíta Andrea Pozzo (vd. Vale 2016: 513-517). É neste ambiente que se situará parte da formação estética de Ludovice e que o mesmo logrará em aplicar em muitos dos seus projetos, nomeadamente enquanto *riscador* de peças de ourivesaria litúrgica. Serão casos paradigmáticos os desenhos a ele atribuídos de urnas do Santíssimo (vd. Pimentel 2013: 160), atualmente na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 168 Des, 169 Des, 474 Des) [Fig. 6], claramente filiados nos modelos de Passarini e que serão largamente glosados, em Portugal, sobretudo na produção de espécimes em talha (Afonso 2016, 39, 44) e com os quais o exemplar argênteo de Setúbal mais afinidades terá.

Ainda que não com tanta regularidade, iremos observar esta tipologia morfológica noutros objetos de utilização não necessariamente sacra. E será curioso notar na proximidade formal verificada entre algumas urnas do Santíssimo portuguesas, executadas em talha, com uma mesa de escrita ou escrivaninha, de produção veneziana, de cerca de 1760, em madeira dourada e pintada, da coleção do Minneapolis Institute of Art (inv. 76.74) (vd. Coffin 2008, 114). Mas será, sobretudo, na produção de objetos litúrgicos que este modelo mais vingará, como verificamos, em Portugal, nos já referidos espécimes em talha. Internacionalmente, e para além das obras gravadas já referidas, destacamos um raro cofre em forma de sarcófago atribuído a Giovanni Giardini (c. 1700)⁹ e, sendo talvez um dos casos mais próximos da alfaia de Setúbal, a exuberante urna do Museo degli Argenti de Florença (inv. ASE 1911 no.78), de produção florentina, executada em cerca de 1731-1735 por Cosimo Merlini, o *novo*, Maximilian Gaigher e Niccolo Vanni, segundo *risco* atribuído ao arquiteto Ferdinando Ruggieri (vd. Nardinocchi 2014: 336-339). Ainda que o aparato e riqueza de materiais seja totalmente diversa — o exemplar florentino é realizado em prata dourada com aplicações de lápis-lazúli, apresentando ainda esmeraldas, cornalinas, jaspe e pérolas —, ⁹ Vd. *Leilão Sotheby's*, Londres, 4 de julho de 2012, lote 11.



a morfologia geral dos objetos e alguns elementos plásticos são relativamente próximos, seja a configuração trapezoidal invertida do corpo central, o desenho dos pés ou a colocação de figuras de vulto pleno no topo do corpo central. De facto, mesmo durante o auge da expansão do rococó por toda a Europa, a produção de artes decorativas florentina manter-se-á grandemente fiel aos modelos do tardo-barroco, fenómeno no qual Roma, ainda que na dominância do barroco tardio, estará mais receptiva a alguns contributos do novo estilo (Coffin 2008, 115).

No que ainda diz respeito às opções de natureza morfológica presentes na urna da igreja de São Julião de Setúbal, importa ainda referir a conceção do corpo superior ou

tampa do objeto onde, sobre uma faixa côncava, se eleva um coroamento bolboso. Este modelo parece relacionar-se com aqueles utilizados na arquitetura em Portugal de meados do século XVIII (e que terá larga fortuna posterior), nomeadamente nos coruchéus ou cúpulas das torres sineiras das igrejas (ou até nos torreões do Palácio de Mafra), mas que igualmente terá aplicação noutra tipologia de objetos claramente *arquiteturais*, nomeadamente nos remates de maquinetas e sacrários ou coberturas de púlpitos. Este modelo parece ainda não distar muito de uma gravura de Filippo Passarini, da obra *Nuove inventioni*, presente na estampa n.º 7, representando uma maquineta com cobertura afim às atrás referidas.

FIG. 6 Estudos para Urna de Exposição do Santíssimo na Quinta-Feira Santa, n.º 1. João Frederico Ludovice (atrib.), 1ª metade do século XVIII. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 169 Des. Crédito fotográfico © DGPC/ADF, Luísa Oliveira

De facto, o figurino da tampa do objeto em estudo denota um claro vínculo à linguagem arquitetónica, seja pelo acima referido, seja pelo facto da ligação deste conjunto superior com o corpo principal da urna ser feita através de uma cornija moldurada como se se tratasse, efetivamente, do alçado de um edifício.

Se a morfologia e composição desta alfaia remetem para uma nítida influência italianizante e, sobretudo, de matriz romana, que tão intensamente marcara a ourivesaria portuguesa da segunda metade de Setecentos, as opções ornamentais, decorativas e plásticas utilizadas não serão alheias, também, a essa fonte matriz (vd. Vale 2016, 361-374), ainda que naturalmente sujeitas à receção de outras propostas.

2.2. Da plasticidade e do ornamento

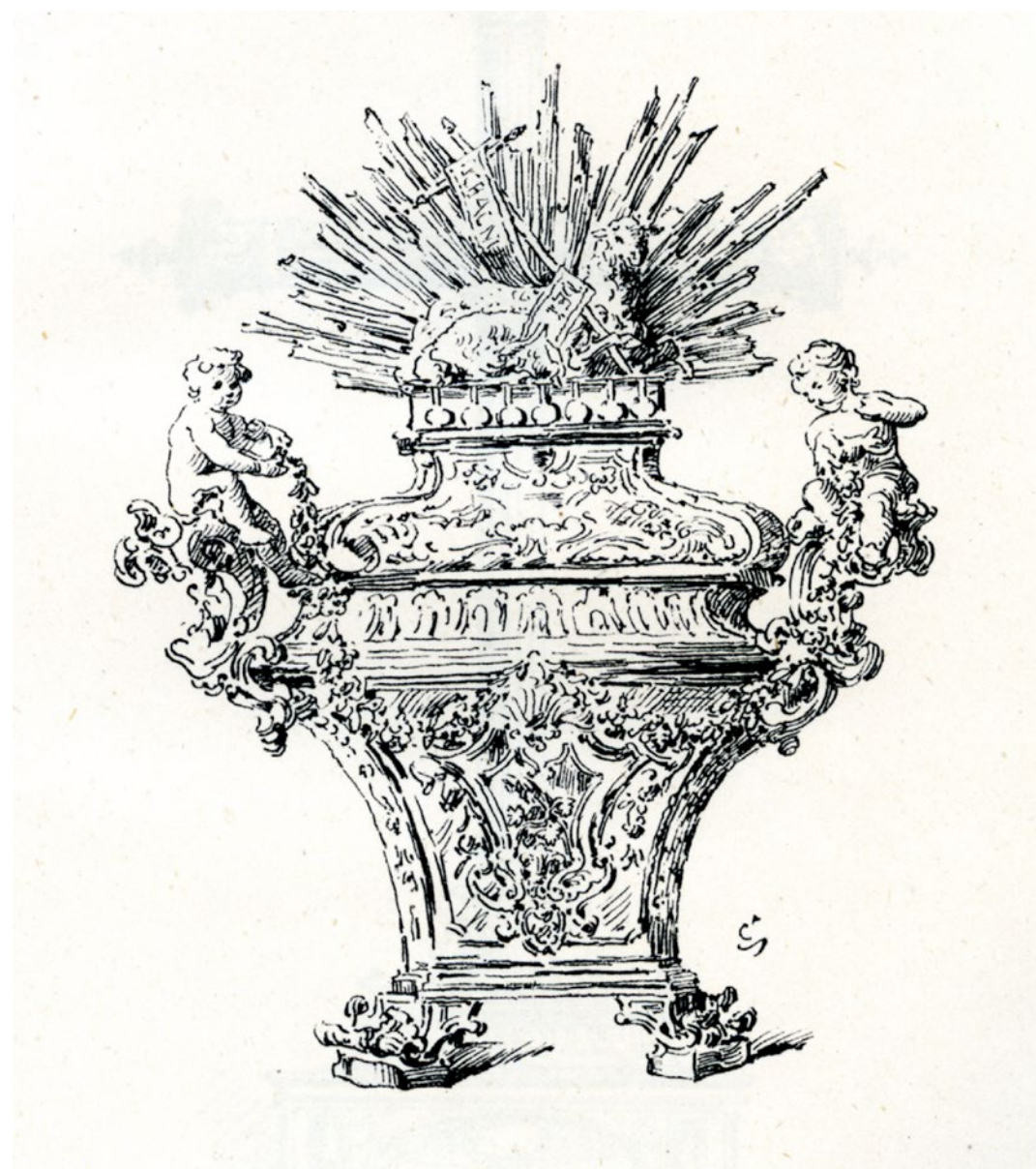
Uma dessas dimensões marcadamente italianizantes é, seguramente, o carácter escultórico e das superfícies intensamente relevadas e dinâmicas. Aspeto tão característico da ourivesaria romana, ainda que tal propensão já se tivesse suavemente anunciado nas obras derradeiras do característico barroco nacional (vd. Silva 1995, 172; Vale 2016, 361), marcará significativamente a produção de prataria religiosa posterior. Os elegantes *putti* presentes nos cantos da alfaia setubalense, bem reveladores de uma prolongada permanência dessa matriz romanizada, bem como as soberbas volutas sobre as quais estes descansam, são exemplos paradigmáticos da referida dimensão escultórica e volumétrica. Os *putti* filiam-se também na própria tradição escultórica do tardo-barroco nacional, apresentando inúmeros paralelismos com as imagens esculpidas existentes nos entablamentos dos retábulos e, por exemplo, nos querubins executados por Joaquim Machado de Castro para os túmulos das rainhas D. Maria Ana de Áustria (atualmente no Museu Arqueológico do Carmo, Lisboa) e D. Mariana Vitória de Bourbon (igreja de São Francisco de Paula, Lisboa) (vd. Rodrigues e Franco 2012, 12-13). Tais similitudes encontram-se, ainda, nos *putti* em faiança vidrada a branco executados na Real Fábrica de Louça do Rato, nomeadamente no período de Tomás Brunetto (1767-1771) (vd. Pais 2003, 250) [Fig. 7]. Estes últimos parecem derivar, precisamente, de



FIG. 7 *Putto*. Real Fábrica de Louça do Rato, Período Tomás Brunetto (1767-1771). Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 103 Cer. Crédito fotográfico © DGPC/ADF, Luís Pavão

esculturas semelhantes executadas nas manufaturas italianas de Capodimonte, em meados do século XVIII (Teixeira 1993, 309-310), que por sua vez se apropriaram dos modelos dos candelabros seguros por *putti*, em prata, do retábulo da capela de San Genaro, em Nápoles (Pais 2003, 250).

A ourivesaria portuguesa irá amplamente utilizar figuras em vulto perfeito de querubins, *putti*, figuras alegóricas das Virtudes Teologais e Cardeais ou dos Evangelistas, sobretudo e maioritariamente nas custódias, onde estas irão repousar nos cantos, sobre os pés, das suas bases piramidais. As excepcionais custódias da Sé de Lisboa (1760) e da capela do Paço da Bemposta (1777) — esta última atualmente na coleção do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA, inv. 1 Our) —, com complexos programas iconográficos, são qualificados exemplos deste paradigma. Paradigma esse que terá como *cabeça de série* e polo influenciador a perdida custódia romana, em ouro, da capela de São João Baptista da igreja de São Roque de Lisboa (Pimentel e Bastos 2014, 36-37).



Importante influência exercerá, também, o restante conjunto de peças deste tesouro.

As grinaldas ou festões, ainda que sejam motivos ornamentais recorrentemente utilizados, de forma diferenciada, ao longo das várias épocas, serão, também, um motivo ornamental grandemente utilizado nesta produção. Em alguns casos, mais frequentes, estarão dispostos ou suspensos em várias secções da peça. Noutras situações, são as próprias figuras em vulto que seguram estes motivos decorativos, como observamos no desenho da referida custódia da capela de São João Batista da igreja de São Roque ou na custódia da igreja de Santa Isabel de Lisboa (1750) (vd. Pimentel e Bastos 2014, 27). Como já notámos noutra ocasião (vd. Afonso 2016, 41), torna-se particularmente interessante estabelecer uma relação entre os *putti* da urna de Setúbal com os já referidos *meninos* em faiança vidrada da Real Fábrica de Loiça do Rato. Para além da muito semelhante tipologia figurativa, teatralidade e gestualidade que apresentam, e como defendeu Alexandre Nobres Pais (Pais 2003, 250), estas figuras cerâmicas, no contexto das suas possíveis utilizações originais nos interiores residenciais, poderiam ser colocadas, em conjuntos, como elementos decorativos sobre mesas e móveis, de onde seriam suspensas, das suas mãos entreabertas, grinaldas florais — e observando a estampa ilustrativa da urna setubalense existente no catálogo ilustrado da *Exposição Retrospectiva*, de 1882, bem como uma fotografia de Carlos Relvas da referida exposição, onde se pode observar a peça em estudo¹⁰, verificamos que os *putti* seguravam, precisamente, uma grinalda entretanto desaparecida [Fig. 8].

Desempenham igualmente um importante contributo na volumetria, plasticidade e dimensão escultórica desta peça as elegantes volutas em “S” (ou dois “C’s” sobrepostos, um deles invertido) sobre as quais estão sentados os *putti*. Ainda que as formas e ornatos em “C” e “S” sejam muito característicos da regência francesa, da arte da época de Louis XV¹¹ e das várias e diversificadas manifestações do rococó europeu, normalmente com grande dinamismo e naturalismo, esta tipologia de volutas

FIG. 8 Catálogo ilustrado da exposição retrospectiva de arte ornamental portuguesa e hespanhola [...]. Estampa da Urna do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião de Setúbal (vol. de estampas, figura 98). Lisboa: Imprensa Nacional, 1882

¹⁰ Arquivo Fotográfico da Casa-Estúdio Carlos Relvas, Sala da Exposição de Arte Ornamental, inv. CR C25-004.

¹¹ Vejam-se, por exemplo, vários exemplos de *chenets* Luís XV, em bronze dourado, atribuídos a Jacques Caffieri, compostos grandemente por conjugações diversas de volumétricas volutas, ainda que de desenho mais vegetalista.

grandemente volumétricas, densas e destacadas do corpo principal da peça remete sobretudo para soluções que iremos encontrar, por exemplo, nos pés de objetos existentes nas estampas de Filippo Passarini (ver Fig. 4) ou, com afinidades bastante evidentes, nos pés do já referido cofre em forma de sarcófago atribuído a Giovanni Giardini.

Para além de desempenharem um natural papel funcional, os quatro pés sobre os quais a urna se sustenta desempenham, igualmente, uma importante função ornamental.

Criam igualmente um paralelismo muito grande com outras dimensões da produção artística portuguesa do tardo-barroco e do rococó. De facto, vamos encontrar abundantemente esta tipologia de pés em forma de volutas com enrolamentos, sobre sapatas ou não, na produção de mobiliário do terceiro quartel do século XVIII, seja em maquinetas, cómodas, estojos de faqueiros, tocheiros e urnas do Santíssimo em talha, bem como em caixas ou guarda joias em faiança produzidos na Real Fábrica de Loíça do Rato. A arte da ourivesaria da prata irá usar recorrentemente este formulário, particularmente nas custódias e tocheiros (cujas bases e respetivos pés serão, quase sempre, similares). Na realidade, parece ser uma tipologia anterior que vai ganhar a graciosidade visível nestes objetos com o desenvolvimento do rococó, surgindo por vezes associados aos caraterísticos concheados. No caso da ourivesaria, serão praticamente inexistentes, ao longo do século XVII e início do seguinte, os pés em voluta. Será sobretudo com a divulgação dos formulários italianos que esta tipologia surgirá e se afirmará entre nós, algo bem visível nas matriciais gravuras de Filippo Passarini e Giovanni Giardini ou, até, na bem mais recuada obra gravada *Opere per argentieri et altri*, de Giacomo Laurentiani, publicada em Roma em 1632, que igualmente circulou em Portugal¹². Tal se verificará igualmente nas peças de ourivesaria de produção romana que começarão a chegar a Portugal¹³. A banqueta de altar em prata dourada da Sé Patriarcal de Lisboa, de produção tributada ao ourives romano Urbano Bartalesi, de cerca de 1710, será certamente dos primeiros exemplares desta tipologia a chegar ao país e que certamente influenciará a produção nacional posterior (Penalva 2013,

84-85), seja no desenho dos pés, seja, sobretudo, na própria tipologia de tocheiro.

Um outro aspeto que se afigura bastante relevante no efeito visual ou estético geral da peça em análise diz respeito à contraposição de efeitos de reflexão e à diversidade textural das superfícies. Em tal contexto assume particular importância a existência, em todas as faces da urna (do corpo central e da tampa), de uma *gradinha* composta por uma malha de losangos incisos e, ao centro de cada um e nas interseções de todos eles, uma estilizada roseta puncionada. É interessante verificar que toda a superfície não se apresenta polida mas texturalmente um pouco irregular, o que, com a oxidação natural da prata, promoverá um contraste entre estas superfícies mais bassas e as superfícies mais polidas e espelhadas. Ainda que este motivo decorativo composto por uma malha de quadrados ou losangos com pontos ao centro (não necessariamente rosetas) seja recorrente ao longo das épocas¹⁴, os ornamentistas dos últimos anos do reinado de Luís XIV e da *regence*, como se observa na obra gravada de Jean Bérain e seus continuadores, desenvolverão eloquentemente este motivo como preenchimento de espaços diversos, nomeadamente como composições fundeiras para motivos que lhe serão sobrepostos, designadamente cartelas. A sua aplicação será transversal aos vários domínios das artes decorativas europeias e Portugal não será exceção, sendo utilizado tanto nos enquadramentos de painéis azulejares e de composições de estuque, na arte da talha ou na iluminura de manuscritos, bem como na ourivesaria da prata. Quatro peças de igrejas do território que atualmente corresponde à jurisdição da Diocese de Setúbal documentam consideravelmente bem a utilização deste motivo que, de forma mais sofisticada ou mais estilizada, integrou o reportório ornamental dos nossos artistas ao longo de muitas décadas. Vejamos, por exemplo, o frontispício iluminado do compromisso da Irmandade de

¹² A Biblioteca Nacional de Portugal possui um álbum com estampas ornamentais de diversos autores, proveniente do Convento da Graça de Lisboa, que incluiu, para além da já citada obra de Passarini, esta obra de Laurentiani. Estará ainda por estudar, de forma mais aprofundada, a possível influência (ainda que tardiamente ou de forma mais restrita) exercida na produção nacional de ourivesaria por estas gravuras de Laurentiani. *vd.* Biblioteca Nacional de Portugal, cota E.A. 65 A; purl.pt/21802.

¹³ Observaremos igualmente esta tipologia de pés em alguns cofres em *pietre dure* executados nas oficinas gran-ducais florentinas no último quartel do *Seicento* e nos inícios do século seguinte, nomeadamente em alguma produção tributada à oficina e círculo de Giovanni Battista Foggini.

¹⁴ Seja, por exemplo, em alguns exemplares de faiança seiscentista portuguesa, seja, sobretudo, na produção de faiança francesa de Ruão, que se sabe que era exportada para Portugal na primeira metade de Setecentos (*vd.* Schnyder 2003, 132) e que influenciará a produção cerâmica portuguesa, de norte a sul do país, da segunda metade do século, nomeadamente na Fábrica do Rato, através, entre outros elementos, do motivo ornamental das *faixas* ou *bandas* Ruão.



Nossa Senhora do Bom Sucesso de Cacilhas, datado de 1734; o frontispício do compromisso da Irmandade das Almas da igreja de São Julião de Setúbal, manuscrito datado de 1760¹⁵ [Fig. 9]; a urna em estudo, de 1789-1790; ou ainda a naveta em prata da igreja de São Sebastião de Setúbal, de cerca de 1805-1820¹⁶.

Como acima aludimos, estas *gradinhas* servem, por vezes, como espaço fundeiro para a sobreposição de outros elementos, nomeadamente cartelas. E é precisamente esta situação que se verificará na peça de Setúbal, onde todas as faces do objeto (incluindo na tampa) apresentam, como motivo ornamental central, amplas cartelas. O próprio tema ornamental da cartela será grandemente utilizado no rococó como um motivo autonomizado, independentemente de servir, ou não, para enquadramento de iconografia ou heráldica, nomeadamente por via das gravuras francesas de *cartouches*

de Antoine Watteau, François Boucher, Jacques de Lajoue, Pierre-Edmé Babel ou do italiano Gaetano Brunetti (vd. Barr 1987, 133; Carlos 2012b, 231). Se as cartelas da tampa da urna comprovam isto mesmo, encontrando-se desprovidas de qualquer iconografia, as existentes no corpo central da urna serão portadoras de iconografia eucarística e das *Arma Christi*. São cartelas que se desenvolvem numa gramática rococó algo *suavizada*, de simetria considerável, com concheados na zona inferior e com um frontão interrompido no topo donde parte uma vasta pluma do seu coroamento, tão ao gosto *regence* [Fig. 10]. Denota-se alguma afinidade com modelos de cartelas concebidos por Pierre Edmé-Babel — nomeadamente os publicados na sua obra *Cartouche Nouveau* (c. 1750-1775) —, ainda que a dimensão mais arquitetural do frontão interrompido seja muito caro à arte italiana, como observamos, por exemplo, em Gaetano Brunetti ou Giovanni Battist Boucheron¹⁷ — e que, aliás, e precisamente pela via italiana, será igualmente muito caro à arquitetura portuguesa de meados de Setecentos e ao sequente ciclo pombalino.

É ainda interessante notar que o próprio tema ornamental do segmento de frontão interrompido, ou de pequenos entablamentos recurvos utilizados isoladamente e não propriamente em conjuntos ou em contexto de simulação arquitetural, normalmente envolto por decoração floral, é muito caro à gramática decorativa utilizada na ourivesaria da prata rococó em Portugal, sobretudo a partir da década de 1760 (vd. Sousa 2003, 231) e grandemente utilizado na ourivesaria civil — mas não exclusivamente —, nomeadamente nos serviços de bebidas. Será também no âmbito da produção de peças de utilização civil onde as influências inglesa e francesa mais se farão notar, observando-se, sobretudo a partir da década de 1760, e de forma crescente, uma assaz utilização de motivos ou arranjos de folhagens e flores que se desenvolverão por toda a superfície da peça (vd. Sousa 2003, 231, 236; Carlos 2013, 83). Esta situação irá observar-se na urna argêntea com grande

FIG. 9 *Compromisso da Irmandade das Almas. Erecta na Matriz de S. Julião [...]* (porm.) 1760. Setúbal, Paróquia de Santa Maria da Graça e São Julião

¹⁵ APSMGSJ, *Irmandade das Almas da igreja de São Julião*, Compromisso da Irmandade das Almas Erecta na Matriz de S. Julião da villa de Setubal renovado no anno de MDCCLX; Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Cacilhas. *Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso*. Compromisso da Santa Irmandade de Nossa Senhora do Bom Sucesso nova mente erecta na sua mesma igreja deste porto de Cacilhas para maior gloria da mesma Senhora anno de M.DCC.XXXIV.

¹⁶ Este modelo de naveta, largamente utilizado e “industrialmente” replicado ao longo do último quartel do século XVIII e primeiro quartel do século seguinte, será particularmente recetivo para a utilização destes motivos simplificados de *gradinha*.

¹⁷ Veja-se a série de gravuras *Sixty Different Sorts of Ornaments*, de Brunetti (publicadas em 1736-37, em Londres); e um desenho de Boucheron na coleção do Victoria and Albert Museum (inv. 7845:3).

desenvoltura, tanto na decoração repuxada e cinzelada existente em torno de todas as cartelas e nas arestas facetadas do corpo central da peça, bem como na decoração gravada existente no livro dos sete selos, em torno do Cordeiro. Será ainda interessante notar nos motivos florais existentes nos cantos da tampa, de tipologia próxima aos utilizados pelos

ornamentistas *regence*; ou ainda, neste mesmo âmbito de influência, a tipologia de faixa côncava situada no arranque da tampa, composta por uma espécie de cadeia de godrões ou óvulos com desenho que igualmente remete para formas vegetalistas e que se assemelha às *feuille godronnée*, igualmente características da época acima referida.



FIG. 10 Urna do Santíssimo Sacramento (porm.). Ourives Luís António de Barros, Lisboa, 1790. Setúbal, Paróquia de Santa Maria da Graça e São Julião

3. Algumas notas conclusivas e outras considerações

Os modelos do tardo-barroco romano configuraram-se como os mais determinantes eixos de influência da ourivesaria religiosa portuguesa de parte significativa do século XVIII, com ecos que se prolongariam até ao início da centúria seguinte. Estas soluções *à romana*, que se observarão quer nos modelos compositivos ou morfológicas, quer nas opções plásticas, ornamentais e, até, iconográficas (Vale 2010, 361), serão em parte visíveis na urna do Santíssimo da igreja de São Julião de Setúbal. Se, na sua morfologia, parece beber contributos, direta ou indiretamente, nos modelos de urnas de Passarini, Giardini e Ludovice, as soluções plásticas de grande volumetria e dinamismo conseguidas com os elegantes *putti*, com as volutas sobre as quais estes descansam ou com os pés em forma de voluta remetem, igualmente, para o universo grandemente escultórico, plástico e de superfícies relevadas e dinâmicas da ourivesaria romana. São dimensões reveladoras, igualmente, das conhecidas cooperações estabelecidas entre os diversos artífices no quadro da realização de complexas peças de ourivesaria, tão caro à própria tradição romana (Vale 2016, 52-65), envolvendo arquitetos ou *riscadores* para a conceção do projeto, escultores e entalhadores para a produção de modelos e moldes e, por fim, de ourives da prata que transformariam uma *ideia* em *objeto* argênteo (vd. Pimentel e Bastos 2014: 24-25; Saldanha 2009, 53-54; Carlos 2012: 98).

Outros contributos, sobretudo ornamentais e com outras proveniências, serão igualmente observáveis neste objeto litúrgico, nomeadamente a *gradinha*, as cartelas, os concheados das cartelas e dos pés e as tipologias diversas de decoração vegetalista e floral que remeterão para motivos característicos da *regence* ou do rococó francês e inglês.

Não podemos igualmente dissociar a produção deste objeto do ciclo pombalino que, na sua diversidade, reúne alguns destes elementos sobretudo estruturais e compositivos mas, também, ornamentais. Ainda que o caso da urna de Setúbal seja algo tardio, de 1790, insere-se no próprio contexto da reconstrução de matriz pombalina da igreja de São

Julião, onde poderá ter tido um importante papel, ainda por confirmar, o célebre arquiteto Manoel Caetano de Sousa, seja no projeto da igreja ou de retábulos, seja até, eventualmente, no *risco* da urna. De facto, Manoel Caetano de Sousa, enquanto arquiteto das ordens militares, marca presença nesta igreja — historicamente ligada à Ordem de Santiago — em 1788 para a entrega do reconstruído edifício, em nome da Rainha, *governadora e administradora das Ordens Militares*, ao pároco de São Julião (Afonso, 2016, 42). Ainda que não se conheçam peças de ourivesaria por ele *riscadas*, vem na sequência de outros grandes arquitetos — seja na tradição arquitetónica que abraçou, seja nos cargos que ocupou — que, efetivamente, o faziam, como João Frederico Ludovice, Manuel da Costa Negreiros e Mateus Vicente de Oliveira.

A data de produção desta urna — cujo conhecimento é de importância acrescida para a historiografia da ourivesaria portuguesa —, executada em Lisboa pelo ourives da prata Luís António de Barros, é igualmente reveladora da forma como determinados modelos compositivos e ornamentais ainda se encontravam presentes nos reportórios de alguns dos nossos *riscadores* e ourives no ocaso de Setecentos, quando obras de arquitetura, mobiliário, retabulística e ourivesaria marcadamente neoclássicas já haviam começado a despontar.

BIBLIOGRAFIA

- AFONSO, André das Neves. 2016. “‘Tao necessarias a bem da honra de Deos’. Novos dados sobre a urna do Santíssimo Sacramento da igreja de São Julião de Setúbal”. *Invenire: Revista de Bens Culturais da Igreja*, n.º 13, jul.-dez.: 34-44.
- BARR, Elaine. 1987. “The Rococo”. In *The History of Silver*, ed. Claude Blair, 125-139. London: Macdonald & Co.
- CARLOS, Rita. 2012a. “Prataria Religiosa Rococó em Lisboa”. In *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas III*, dir. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 85-104. Porto: CITAR.
- CARLOS, Rita. 2012b. “Os Ourives da Prata de Lisboa e a Adesão ao Rococó”. In *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, coord. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 229-247. Porto: UCP, CITAR, CIONP.
- CARLOS, Rita. 2013. “O Rococó Lisboaeta na Prataria do Serviço de Bebidas”. In *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas IV*, dir. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, 62-84. Porto: UCP, CITAR.
- CATALOGO *Ilustrado da Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Hespanhola celebrada em Lisboa em 1882 sob a protecção de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Luiz I e a presidencia de Sua Magestade El-Rei o Senhor D. Fernando II*, 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional, 1882.

- COELHO, Dom António. 1941. *Curso de Liturgia Romana*, tomo I. Negrelos: Mosteiro de Singeverga.
- COFFIN, Sarah D.. 2008. “Radiating Rococo: The Dissemination of Style through Migrating Designers, Craftsmen, and Objects in the Eighteenth Century”. In *Rococo: The Continuing Curve, 1730-2008*, Sarah D. Coffin, et al., 102-135. New York: Smithsonian Institution, Cooper-Hewitt, National Design Museum.
- COUTO, João e António M. Gonçalves. 1960. *A ourivesaria em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- FALCÃO, José António (dir.). 2003. *As Formas do Espírito: Arte Sacra na Diocese de Beja*, tomo III. Beja: DPHADB.
- FONSECA, Rita Sofia Carlos da. 2016. *A Ourivesaria da Prata em Lisboa no período Rococó: 1750-1777: Os Mestres e as Obras* (tese de doutoramento em Estudos do Património) texto policopiado, vol. 2. Porto: Universidade Católica Portuguesa — Escola das Artes.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. 1983. “L’image Ornementale et la Littérature Artistique Importées du XVe au XVIIIe Siècle: Un Patrimoine Méconnu des Bibliothèques et Musées Portugais”. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 2.ª Série, n.º 1: 143-174.
- NARDINOCCHI, Elisabetta. 2014. “Urna del Santo Sepolcro”. In *Sacri Splendori: Il Tesoro della Cappella delle Reliquie in Palazzo Pitti*, ed. Riccardo Gennaioli e Maria Sframeli, 336-339. Livorno: Sillabe; Firenze: Firenze Musei.
- PAIS, Alexandre Nobre. 2003. “Os ciclos de Produção da Real Fábrica de Louça”. In *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coord. científ. Alexandre Nobre Pais, et al., 172-435. Lisboa: IPM.
- PENALVA, Luísa. 2013. “Banqueta de Altar”. In *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* [Roteiro MNAA], coord. científ. António Filipe Pimentel, 84-85. Lisboa: INCM, MNAA, MSR.
- PIMENTEL, António Filipe (coord. científ.). 2013. *A Encomenda Prodigiosa. Da Patriarcal à Capela Real de São João Batista* [Roteiro MNAA]. Lisboa: INCM, MNAA, MSR.
- PIMENTEL, António Filipe e Celina Bastos. 2014. “‘Invenit et Fecit’: Cinco Peças e uma História Complexa”. In *Splendor et Gloria. Cinco Joias Setecentistas de Exceção*, coord. científ. António Filipe Pimentel, et al., 18-51. Lisboa: MNAA
- RODRIGUES, Ana Duarte e Anísio Franco (coord. científ.). 2012. *O Virtuoso Criador: Joaquim Machado de Castro: 1731-1822*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Museu Nacional de Arte Antiga.
- SCHNYDER, Rudolf. 2003. “A Real Fábrica de Louça ao Rato no Contexto Europeu”. In *Real Fábrica de Louça, ao Rato*, coord. científ. Alexandre Nobre Pais, et al., 130-141. Lisboa: IPM.
- SILVA, Nuno Vassallo e. 1995. “As Artes Decorativas do Barroco Inicial ao Rococó”. In *História da Arte Portuguesa*, 3.º volume, dir. Paulo Pereira, 171-181. Lisboa: Temas e Debates.
- SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e. 2000. “Urna do Santíssimo Sacramento”. In *Cristo Fonte de Esperança: exposição do grande jubileu do ano 2000*, coord. científ. Carlos A. Moreira de Azevedo e João Soalheiro, 365. Porto: Diocese do Porto.
- SOUZA, Gonçalo de Vasconcelos e. 2003. “Dinâmicas do Rococó na Prataria Portuense”. In *Barroco: Actas do II Congresso Internacional*, coord. Fausto Sanches Martins, 227-236. Porto: DCTP; FLUP.
- TEIXEIRA, José de Monterroso (comiss. científ.). 1993. *Triunfo do Barroco*. Lisboa: Fundação das Descobertas, CCB.
- VALE, Teresa Leonor M. 2016. *Ourivesaria barroca italiana em Portugal: Presença e influência: Acervo, contexto, agentes, processos de importação e difusão*. Lisboa: Scribe.



THE MEANING AND FUNCTION OF KNOTS ON EARLY CHRISTIAN FLOOR MOSAICS IN THE BALKANS

BRANKA VRANEŠEVIĆ

Department of Art History, Faculty of
Philosophy, University of Belgrade
brankavranesevic@gmail.com

ABSTRACT

This paper examines knots in the form of Solomon's knot, and its variants like the Heracles' knot and the cross, on early Christian floor mosaics in the Balkans and their apotropaic meaning. When examined within the church space, floors that paved sacred ground on which the faithful walked, both physically and spiritually, carried certain symbolic content and function with the ultimate goal envisioned in the eschaton and salvation. Numerous motifs (geometric, among which are knots, and floral), images and narratives found on the floors, evolving from the Near Eastern, Jewish and Greco-Roman world, were designed and carried out intentionally to convey a particular message, and were not just pure decoration, as was believed until recently. By regaining the ability to read these motifs, the question of their purpose and significance is raised.

KEYWORDS KNOTS, SOLOMON'S KNOT, FLOOR MOSAICS, BALKANS, EARLY CHRISTIANITY

RESUMO

O presente texto analisa os nós, tais como o nó de Salomão e as suas variações, bem como o nó de Héracles e a cruz, da época paleocristã. Observáveis em mosaicos dos pavimentos, nos Balcãs, importa essencialmente estudar o seu significado apotropaico. Quando analisados no espaço da igreja, os pavimentos que revestiam solo sagrado, no qual caminhavam os crentes, física e espiritualmente, carregavam determinado conteúdo simbólico e função, que visavam a Salvação no Juízo Final. Numerosos motivos (geométricos, entre os quais os nós, e florais) imagens e narrativas, encontradas em pavimentos do Próximo Oriente e do mundo Judeu e Greco-Romano, foram concebidos e executados com o objectivo de difundir uma mensagem muito precisa, não sendo meramente decorativos, como se pensava até há pouco tempo. Ao readquirir a capacidade de interpretar estes motivos, a interrogação pelo seu propósito e significado torna-se premente.

PALAVRAS-CHAVE NÓS, NÓ DE SALOMÃO, MOSAICOS DE PAVIMENTO, BALCÃS, PALEOCRISTÃO



In the Oxford Dictionary of Byzantium, edited by Alexander P. Kazhdan and published in 1991, under the term ornament it is stated that ‘the most lavish and innovative ornament (κόσμος) is found on floor mosaics, textiles and architectural sculpture’ (Kazhdan 1991, 1535). Floor mosaics that date from the 4th to the 6th century are best preserved in Early Christian art and show a variety of geometric and floral motifs that form interlace, medallions, lozenges, palmettes, garlands, crosses, circles, knots, meanders. Placed within church space, they evolved around the borders and within the carpet framing, incorporating and dividing figures and scenes ‘without diminishing their pictorial integrity’ (Kazhdan 1991, 1536). To this we must add that the word ornament comes from the Latin word *ornare* meaning to honor or adorn, indicating also a concrete manifestation of beauty. It mirrors cosmological structures by absorbing the power and energy of the source and at the same time it is a universal language understood by everyone through trade, personal contact and knowledge, in antiquity and the middle ages. Or as James Trilling accentuated ‘ornament can and often does have representational, narrative, and symbolic content, but visual pleasure must be paramount’ (Trilling 2002, 23).

Knot, being a widely-diffused element, is present in both ancient and medieval art in the Mediterranean and the Balkans. Being one of the most common motifs it is present in Early Christian art, especially floor mosaics. One can distinguish several types of knots in history like the Hercules’ or Solomon’s knot, but also its variants like interlace or the cross, that at the same time represent individual types of motifs. So far in historiography it was believed that its presence was strictly decorative, but the research conducted in the last couple of decades indicates otherwise (Vranešević 2017, 25-35). As stated by J. L. Ball ‘the protective power of interlaced knots was more deeply embedded in Greek culture (...), as the Greek verb *katadaio* means both to tie together physically and to join by magic’ (Ball 2016, 59). This paper researches the meaning and function of knots as magical and apotropaic (Erdeljan and Vranesevic 2016, 100), and proposes a viewpoint that their presence on floors was intentional and therefore protective.

The territory of the Balkans shows particular dominance of geometric style present on floor mosaics. It seems that it has an unusual longevity in this part of the world, when compared to the eastern Mediterranean, which also abounded with this type of floors but not such long-lived (for an example Syria) (Kolarik 1987, 304). In the Balkans one can trace numerous examples of knots some of which will be presented here. At this point it must be noted that the incomplete nature of archaeological investigation means that our views of early Christian art in the Balkans will remain somewhat provisional. Majority of elements and groups of material culture (such as textile and woodwork) have been lost due to the environmental factor (disintegration) not to mention wars and plunder that led to a partial or complete devastation of buildings. What is left and has survived the test of time and is still insufficiently explored, are floor mosaics. The aim, regardless of these deficiencies, is to advance a suggestion about the development of early Christian floor mosaics decorated with geometric motifs (ornaments), in the form of knots, and define their meaning and function where possible. In overall, giving an answer to the question: what is the relationship between magic and art (ornaments), or in this particular case between magic (in sense of protecting someone, its apotropaic function) and knots? What effect did it have on the spectator, i.e. believer? (Gell 1998, 71)

In history different types of knots developed. Perhaps the best known is the Gordian knot. Associated with Alexander the Great it refers to an unresolved problem that is dealt with one cut. At times and in certain Mediterranean cultures this knot is identified with the Hercules knot (*nodus Herculis*, *herculaneus*, *herculanus*) or a reef knot, which is a binding knot used to secure an object but also, according to Pliny’s Natural History (Pliny 1943; Saglio 1907, 379-380) it reliefs pain and heals wounds more quickly. It is created by two intertwined ropes with no visible ends (making it difficult to untie), and is used, so to speak, as a healing charm in ancient Egypt (therefore amulets and talismans were made as remedies having this motif inscribed), a protective amulet in ancient Greece and Rome and consequently as a wedding symbol (hence the

expression ‘tying a knot’). It symbolizes fertility of Hercules relating probably to Girdle of Diana captured from the Amazon queen Hippolyta, representing the virginity of the bride. Also, Heracles, a divine hero, a paragon of masculinity and a strong protector, is found on some amulets in the 4th century BC with the inscription ‘flee, flee evil spirit’ (in Christianity similar spells are inscribed but refer to Christ or some other saint) (Foskolou 2014, 340; Veenstra 2002, 200-201; Spier 2014, 54). That is why Heracles’ node is usually located on the mirrors, seals, ampoules, or belts of generals. Symbolically it indicates something tied, bound, therefore believed to have magical powers (Bremmer 2002, 1-12).

In the form in which it appears in Early Byzantine and medieval art, East and West, and in certain strata of its symbolic meaning, these motifs seem to be connected to the Solomon’s knot. *Sigillum Salomonis* is an aniconic motif, ‘imageless image’ (Doak 2015, 3), known since ancient times and appears early in the visual arts. The Solomon’s knot has undergone the least change over the centuries even though it is employed in different cultures and geographies. So far it was found in numerous different cultures and religions (Greco-Roman, Hellenistic, Jewish, Christian, Islamic, etc.), from prehistory to present-day. It consists of two closed, double loops, linked as interlace. These loops are crossed in a way that they cross over and under each other. On floor mosaics Solomon’s knot is mostly framed by medallions, square patterns or interlaces circles or in some cases, standing alone, centralized and self-contained (Erdeljan and Vranesevic 2016, 100, fn. 10). As such, it is by far one of the most popular ornaments throughout antiquity and the Middle Ages (along with the cross) and therefore became an integral part of Christian, Jewish and Islamic art.

Solomon’s knot is closely connected to the apocryphal text of *Testamentum Salomonis* (Johnston 2002, 35-50), an Old Testament pseudoepigraphical work dating from the period between the 1st and the 3rd century, which represents a milestone in the Solomonic tradition (Erdeljan and Vranesevic 2016, 101). King Solomon, besides his unparalleled wisdom, had a power to constrain and exorcise demons that were disturbing

the building of the Temple, by means of the magical ring/seal that was given to him by God through the Archangel Michael. By engaging demons in the completion of the Temple (in forty days), villages, fortresses and cities, Solomon proved that he was a true magical-worker. At the same time the ring was a sign of an investiture: “This is the gift of rule, the emblem of the prophets, [the symbol of] humankind’s obedience as well as that of the jinn, the beasts of pray, and the rest of [God’s] creations” (Lassner 1993, 204). These magic and occult powers are activated through the seal on the ring, i.e. *sigillum Salomonis*, usually denoted as Solomon’s knot and visually represented in the form of a double knot (fig. 1), or better yet, link, since the “seal of Solomon” (being also in a large group of Early Byzantine phylacteries with a written text “seal of Solomon” or “seal of God”) (Foskolou 2014, 338) also has other meanings and was often visualized as a pentagram or hexagram, referring to the Star of David in Jewish tradition (Medina 2012, 177; Erdeljan and Vranesevic 2016, 101). The seal was used to control and bind all the demons (sealing them into containers) (Johnston 2002, 35-50) of the world and also allowed Solomon to speak to all earth’s creatures (Lassner 1993, 205). Actually, what he succeeded was that demons at this point were working for the glory of God and the mankind. The seal of Solomon came to be seen as a character, symbol, talisman and an amulet in the Middle Ages and later on, during the Renaissance and early modern periods (Butler 1999, *passim*)¹. It must be noted that bottles, flasks, in which demons were imprisoned, had the seal imprinted on them and were also referred to as talismans (Johnston 2002, 47, fn. 39). Therefore, it was very common for people to have Solomon’s seal imprinted on their doors and windows, which prevented demons from entering. King Solomon, at the end of the Testament, passed to the people all the relevant information on how to protect themselves against demons and resist temptations (Idem, 40-43, fn.18). Most important thing was to teach people the names

¹ Most of the above-mentioned symbols, as we now know, appear in early centuries in philosophical, magical and patristic writings and are called *charakteres*, signs or symbols, one of which is the cross and the other the pentagram. Magical symbols found in phylacteries are mostly geometrical (deriving from the Near East) while some resemble the alphabet. Fathers of the Church (like Pseudo Athanasius) have adopted and explained the relationship between the cross and *charakteres*. A certain Julius Africanus in 230s collected and described geometrical patterns, motifs, various *charakteres* using them for magic purposes indicating that they have inscribed a pentagon or a hexagon. Proclus in 5th century states that the cruciform diagram of Plato’s *Timeaus*, the great X, is a supreme *charakter*. Could it be the crossing, or the cross itself, remains to be analyzed. Basil of Caesarea, condemned the use of amulets and places useless ‘charakters’ on child’s neck, see. Foskolou 2014, 334.



FIG. 1 Representation of Solomon's knot on a floor mosaic in Aquileia (source: Wikimedia commons)

and the powers of angels, reveal true nature of evil spirits and necessary remedies to constrain and bind the demons with the help of the Holy Angels. The idea of King and Prophet Solomon as a magic worker can be traced in numerous texts from the middle ages and further in the 16th and 17th centuries, representing him as the only person who has control over supernatural elements that cause pain and consequently stop evil (Medina 2012, 175-188; Spier 2014, 43). Therefore, visual representation of the knot will have huge impact on Christian faith and culture, since its presence is visible on a vast number of floor mosaics throughout the Mediterranean, not to mention other forms of art such as manuscripts, textiles, fresco paintings, etc.

The cross, as a form of a knot, is a motif that expanded with the rise of Christianity (Kazhdan 1991, 549-554). It is a well-known motif in Christian literature but its graphical use prior to the 4th century is poorly documented (Renault 2005, 3). The cross, as is known today, is consisted of two intersecting or intertwined lines/bands which, in its visual form, resembles the knot. In ancient art, especially floor mosaics, one can find numerous examples of crosses, in the classical context, but as such they must be distinguished from the Christian aspect, image and meaning of the cross. Christian aspect of the cross probably evolved from the tau symbol, the staurogram, which appears in manuscripts as *compendium litterae*, and *crismón*, and perhaps from the above-mentioned knots, being of similar shape (Renault 2005, 1).² With the Edict of Milan in 313 and the rise of Christianity it became one of the most important symbols in overall culture and art. The cross, *caeleste signum Dei* or *chi ro* was among the first motifs connected to the reign of Constantine the Great (Ball 2016, 62). Also, in the late second and early third century the Church begun to sign every new baptized with the cross and soon it became the most potent apotropaic motif (Maguire 1995, 61). 'In Christianity, the apotropaic agency assigned to Solomon's seal i.e. knot is equal to and only superseded by the power of the Cross of Christ, the intersecting vertical and horizontal axes of which also bears a strong formal and visual resemblance to the form of the knot' (Erdeljan and Vranesevic 2016, 101). At the same

time, as stated by B. Baert: 'As a symbol, an image and an object it [the cross] possesses an all-embracing symbolic significance' (Baert 2004, 1). With particular reference to the Old Testament the cross is seen as a prefiguration of Moses' victory over Amalekites, the Tree of Life, and the bronze serpent and the crucifixion of Christ in the New Testament (Kazhdan 1991, 549; Baert 2004). After the turmoil periods of early 4th century cruciform symbols re-emerged after the reign of Jovian (363-364) and spread during the reign of emperors Valentinian and Valens, and definitely in the time of Theodosius II (408-450) the cross was in favor of imperial court and became an ultimate symbol of Christian victory and salvation.

Despite the progress of solely Christian symbols and the official standpoint of the Church that forbade any use of pagan motifs, with the analysis of the visual culture of the Mediterranean and especially the Balkans, we see knots remaining and still to be found on floors, buildings, personal belongings, textiles, manuscripts, etc. Despite the Justinianic legislation that prohibited any use of it, and declaring it a criminal offense, magic and magical properties of symbols remained in early Christianity (Stolte 2002, 107-108; Fögen 1995, 99). The reason for this phenomenon lies in the pluralist religious environment of the Late Roman period that blurs the boundaries between various religious traditions of the day (Foskolou 2014, 346). Christian art turned into a master-manipulator of Near Eastern, Jewish and Greco-Roman material culture (Elsner 2003, 71, fn. 1) creating sacred topography by plagiarizing, from the ground reaching to God himself, a religious super structure of salvation through what we, up until now, considered mere ornaments (owing to Adolf Loos's idea that ornaments are pure decoration with no meaning) (Vranešević 2017, 25-35). Moreover, various charms found their way into prayer books (euchologia). The reason probably lied in the fact that the Byzantine Empire consisted of mainly Greek population with strong Greek tradition that caused several aspects of magic remaining in the East even after the fall of

² Lactantius does not mention the cross but a *compendium*, an abbreviation of the first two letters of chi and ro, X and P. Also, in Palestinian ossuaries of 1st century AD the co-called tau symbol was used. In the 4th century manuscripts it is called staurogram, a *compendium litterae*, the cross. The cross was first used in personal devotion, and later in baptism. Christogram developed apart from staurogram (no pre-Constantinian Christogram is known).

Constantinople in 1453 (Greenfield 1995, 117-154). What we also know is that Greco-Roman and Jewish magical traditions were transmitted throughout the Byzantine period, through handbooks of spells that circulated among professional magicians or others interested in the esoteric arts (Stolte 2002, 108) such as the Testament of Solomon, Kyrianides and Solomon's Magical Treatise (Spier 2014, 43; Erdeljan and Vranesevic 2016, 101). Also, the existence of papyrus with spells and charms, amulets, phylacteries, gems, and other materials are a clear indication of magical practice. Perhaps the church fought magic by absorbing it, turning bishops into new magi, and magic into exorcism and resurrection (Bremmer 2002, 1-12; Ibid, 56-62; Veenstra 2002, 191; Kazhdan 1995, 77-78). Or this rivalry ended up turning magicians and apostles into rivals (Bremmer 2002, 51-70; Maguire 1995, 51-72). Whatever the answer is, the fact remains that the Church integrated some aspects of magic, while rejecting others. The only difference in Christian times, as stated by J. R. Veenstra, is that in practice 'mystics and scholars interested in the improvement and ascent of the soul needed ecclesiastical approval' (Veenstra 2002, 191). The process of cultural transmission shows that Christians were well aware of magic and cultic beliefs and continued practicing them (Idem, 192; Weill-Parot 2002, 167-187). People still needed protection in their daily lives and death so they used magic, believing it to be one, if not the only, weapon against demonic and evil powers, to which numerous archaeological finds prove. Apotropaic inscriptions on doorways, windows, floors, often accompanied with the cross or other motifs are common in the world both of antiquity and the middle ages (and exist even today). People wore amulets, charms, rings, or just symbols (like the cross) around their necks or hands (wrist or fingers) (Bonner 1950, 95-99).

Amulets found at Anemurium, like a glass paste oval amulet, have on one side the trisagion and on the other a text connected to the Solomon's seal ('the Seal of Solomon restrains the Evil Eye') (Maguire 1995, 39; Spier 2014, 43-66). As concluded the disk was aimed to protect the holder and provide him 'with same magical power as the original Solomon's seal' (Maguire 1995, 39). Other example represents a horseman

who pierces a female demon, indicates that a horseman is Solomon. On the other side is an evil eye (Ibid, 41; Spier 2014, 45-54). On some examples, like on silk, tapestry, cloths and vestments horseman is associated with Alexander the Great or Sisinnios surrounded with demons and wild beasts, like in the fresco painting of St. Apollo in Bawit (Vikan 1984, 65-86; Maguire 1995, 57; Spier 2014, 45-55). Other examples show crosses and written names of saints (St. Luke, St. Prokopios, St. Panteleimon, St. George, etc.) and angels (Michael, Gabriel, Ouriel), being also protective for the owner. Numerous examples throughout the Mediterranean show similar if not the same types of amulets with inscriptions that typically invoke Solomon and angels (Spier 2014, 45). The best known are the ones found in tombs in El Jish, Amman and Neapolis (today Nablus) (Maguire 1995, 44-45). On the example of the tapestry (probably a cover furnishing) from the Metropolitan Museum of Art, with geometric and interlace decoration, represents besides two eight-pointed star and vines, a knot motif in order to ward off evil (Ball 2016, 55-56). These examples are very valuable since they help us better understand and refine our knowledge on magic and its use through objects and symbols inscribed, especially when found standing alone on early Christian floors.

On the territory of the Balkans, as already emphasized, geometric style present on floor mosaics was dominant throughout the first centuries of the rise and spread of Christianity. Even more so when compared to the other parts of the eastern Mediterranean (Kolarik 1987, 304, fn. 29). The motif of Solomon's knot is visible on numerous buildings while the most prominent ones will be presented here.

The best example in the Balkans is found at the entrance to the catechumeneon within the Large Basilica and baptistery in Herakleia Lynkestis, today's Former Yugoslav Republic of Macedonia (figs. 2, 3). Solomons's knot is placed at the very centre of the floor surrounded with eight concentric rings and set in geometrical field (Erdeljan and Vranesevic 2016, 101). Being in front of the catechumeneon, at the crossing point between the sacred and the profane, the knot should be analyzed in the context of baptism and protection of the



ones entering the world of Christianity (Ibid). It symbolizes a protective division with magical and religious significance. What is interesting to note, besides the power and protective sign of the knot, are repeated patterns of concentric rings that surround the knot. It may suggest that they were conjuring magic as explained by J. L. Ball on the example of a fragment of a garment or furnishing with cross in square pattern dated in the 7th century (Ball 2016, 59-60). Words '*I adjure thee*' (Idem, 59) are repeated eight times to 'invoke what in this case is angelic assistance' (Ibid). Also, repeating star-rosette patterns are enclosed by concentric rings in order to provide 'a protective barrier' (Ibid). Therefore, it proves common in antiquity and early Christian period to place Solomon's knot at the entrance of dwellings, windows and church entrances (as explained previously), marking and protecting the ones

dwelling inside from the outer world. An example of the knot placed at the altar on the outside of late medieval Resava monastery (figs. 4, 5), in today's Republic of Serbia, proves this point. Or knots surrounding the façade of the Kalenic monastery, dated in the 15th century (Стевовић 2006).

Similar can be found in the nave of the Old Episcopal basilica in Stobi (Wiseman and Mano-Zisi 1974, 142; Idem 1976, 287; Aleksova 1985, 55; Idem 1984, 58; Kitlinger 1946, 81-161; Idem 1976, 64-89; Wiseman 1973; Цветковић-Томашевић 1978; Петровна 2007; Kolarik 1980, 173-203) situated in today's Former Yugoslav Republic of Macedonia that has two phases of floor mosaic decoration (fig. 6). The first one is dated in the fourth century (after 360) and includes the western section of the nave, while the eastern part along with the chancel has been enlarged in the first half of the fifth century and

FIG. 2 Herakleia Lynkestis, *catechumeneon* and a baptistery of the Large Basilica (source: <https://www.alaturka.info/en/macedonia/bitola/3427-heracleia-lyncestis-a-day-trip-to-bitola>)

FIG. 3 Herakleia Lynkestis, Solomon's knot from the *catechumeneon* of the Large Basilica (source: Wikimedia commons)

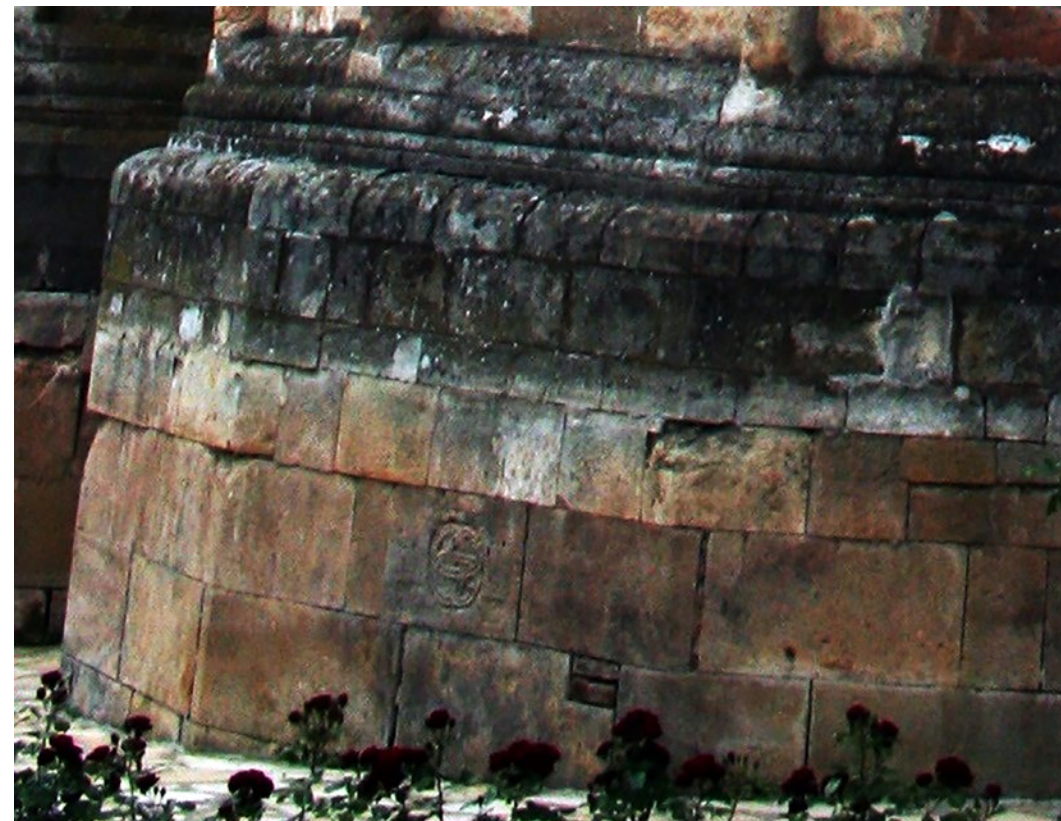


FIG. 4 Resava Monastery, apse (photo by prof. Miodrag Markovic)

FIG. 5 Solomon's knot from the apse of the Resava Monastery (photo by prof. Miodrag Markovic)

also covered with floor mosaics. Actually, the building was extended by adding a new presbytery (Kolarik 1987, 295-306). In the earlier phase floor mosaics include different geometric motifs among which are knots of Solomon, framed by an octagon. They are all placed on the large geometric carpet flanking the inscription panel. The Ichthys inscription and a cross are in the same line (axis) with a strip along the eastern end of the nave that has, in its center, squares and octagons filled with birds, leaves and Solomon's knot (Idem, 296). These motifs, cross and Solomon's knot, are intentionally placed as signs meant to ward off evil spirits, having a magic and apotropaic function. In the second phase of the building (in the first half of the fifth century), when the building was enlarged, the nave mosaics were repaired (Idem, 303). The newly added floor carpet contains an inscription, praising Bishop Eustathius for renewing the church, surrounded by geometric and floral motifs among which is Solomon's knot (Idem, 297). It seems that knots in both phases of the building placed at the entrance to the presbytery, since repeated and framed by an octagon, probably had apotropaic function protecting at the same time the founder and the faithful who entered the church (Idem,



FIG. 6 Floor mosaic in the Old episcopal basilica in Stobi, western section in the nave, showing the first phase of the mosaics (source: Wikimedia commons)

305). Having in mind that these motifs were placed in the nave, along with the inscriptions, marking the entrance to the sanctuary, they most likely refer to the salvation and promised eschaton. The choice and placement of motifs is intentional and thoroughly designed. Similar motifs are to be found in

the synagogue, the House of Parthenius and 'Casino' at Stobi (Hemans 1986, 157; Цветковић-Томашевић 1978, 39-46; Kolarik 1987, 303-304). This of course presents nothing new since similar, if not the same, repertoire of motifs is to be found throughout the Mediterranean (Asimakopoulou-Atzaka 1984,

13-75; Idem 1982, fig. 55; Spiro 1978, fig. 602). R. E. Kolarik highlights three comparable groups of fifth-century mosaics: St. Sophia in Sofia, the Damokratia Basilica in Demetrias, Thessaly, and Basilica A at Dion in Greek Macedonia (Kolarik 1987, 305). Of course, each of the above-mentioned examples needs to be analyzed separately and in the context of its building and decoration in order to have a better understanding and more precise view on whether these motifs were purely decorative or had deeper, meaningful, sacred content.

Solomon's knot is also found in the martyrium below the basilica of St. Sophia in Sofia (Serdica), Bulgaria (fig. 7). The building of the basilica took place in the time from Julius to Arcadius, while martyrium, that had several building periods, is dated in the first half of the 4th century (Popova 2015, 131). From the second period of the building, a one-aisled church was formed, containing floor mosaics with geometric and floral motifs. The west composition of the floor is very graphic colored and contains a framed geometric carpet consisting of geometric and floral ornaments and a very impressive Solomon's knot. Having in mind that it was a martyrdom it, as stated previously, had an apotropaic function of protecting both the living and the dead, and at the same time having close connection with the relics. The rest of the decoration consists of the chancel, presenting two confronting lambs eating steams, and apse, with two doves and palm branch, referring to the eschaton and paradise regained (Idem, 144, 147, fn. 34).

The Episcopal basilica in Philipopolis (Plovdiv), Bulgaria, is a three-aisle basilica completely covered in geometrical and floral floor mosaics (except for the atrium/exonarthex) (Topalilov 2012, 591-600; Кесякова 2011, 173-210), made in two periods (the first period in the late 4th-early 5th century, and the second period from the second quarter of the 5th century) (Topalilov 2012, 592, 595). The repairing of the mosaics probably took place in the 6th-7th century. Narthex contains only one (the first) phase of decoration and only three fragments of the south third have been preserved. The south room was covered with four quadrate panels out of which only two have survived. One, which is of our interest, is filled with swastika-peltae and Solomon's knot in the centre. South aisle consists of three



panels (external ones are identical). Western panel (which is preserved better) shows grid-patterns of Heracles' knots and space filled with birds, flowers and cantharos (Idem, 593). In the nave three panels have been preserved. The second one is framed with a border and is consisted of bands filled with birds, cantharos, Solomon's knot, etc.

Apart from the above mentioned examples knots are present in the small basilica in Philippopolis (fig. 8), Panagia Acheiropiitos (Thessaloniki, Greece), Nea Paphos (basilica of Chrysopolitissa), Antikyra Boeotia, not to mention numerous other sacral spaces throughout the Mediterranean world and beyond like the most prominent in the double basilica in Aquileia (fig. 1) or in the Church of Nativity in Bethlehem (Michaelides 1989, 192-202; Testini 1981, 369-398; Pellizari 2008; Tavano 1972, 170-202; Menis 1971; Idem 2000, 36-43; Kitzinger 1963, 64-88; Idem 1970, 639-647; Hachlili 2009; Talgam 2014). Apart from floor mosaics, in Early Christian art and in the art of the Byzantine world, they can also be found on textiles, mostly Coptic wool and linen tapestries (fig. 9),



FIG. 7 Floor mosaic from the church of St. Sophia in Sofia (Serdica) (from: V. Popova 2015, Table VII)

FIG. 8 Small basilica in Plovdiv (Philippopolis) (source: Wikimedia commons)



precious metalwork and in illuminated manuscripts and on church furniture (cathedral of Sienna, wooden altar stalls, end of XIV beginning of XV century), standing alone or combined with other geometrical ornaments (Maguire 1987; Idem 2002, 23-35; Idem 2012; idem 1994, 44; Idem 1990, 215-224; idem 2002, 23-35; Trilling 1995, 63).

We can conclude that, at the beginning of the 20th century, especially with the work of Adolf Loos (Loos 2002), ornaments have been accused as blatant, shallow, and vulgar and in overall a meaningless decoration that led to its complete elimination primarily from architectural practice. Fortunately, they never ceased to exist. Relying on James Trilling, perhaps one of today's most prominent scholar regarding ornaments and aniconism, and a passionate advocate of the meaning and

development of ornaments, alongside Oleg Grabar (Grabar 1992), Henry Maguire, Jeffrey Spier, all of whom influenced my thinking on the question of knots and ornaments, we come to realize that motifs found on early Christian floor mosaics have their purpose and meaning. Their presence is not purely decorative as previously believed. Research conducted in the last decades by medievalists from all disciplines argues that ornaments can be symbolic in meaning and function. Still, despite a much fuller understanding in ornaments, an overall analysis of written language, calligraphy, text as image, church space and its furnishing carved with numerous motifs is yet to be thoroughly examined. Therefore, the goal of this paper is to broaden the discussion into a larger field of comparative materials not only in the Balkans but the Mediterranean as well.

Being at the crossroads between the pagan and Christian world it is without question that motifs and ideas coming from Near Eastern, Jewish and Greco-Roman cultures remained within the Mediterranean traditional beliefs and customs and continued to exist throughout centuries.

BIBLIOGRAPHY

- ALEKSOVA B. 1984. 'Stobi'. *Umetničkoto bogatstvo na Makedonija*. Skopje.
- ALEKSOVA B. 1985. 'The Old Episcopal Basilica at Stobi'. *Archlug* 22-23 (1982-83): 50-63.
- ASIMAKOPOULOU-ATZAKA P. 1982. 'Early Christian and Byzantine Magnesia'. *Magnesia: The Story of a Civilisation*. Athens.
- ASIMAKOPOULOU-ATZAKA P. 1984. 'I mosaici pavimentali paleocristiani in Grecia'. *XXXI Corso di Cultura sull'Arte Ravennata e Bizantina*. Ravenna: 13-75.
- BAERT Barbara. 2004. *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*. Brill, Leiden, Boston.
- BALL L. Jennifer. 2016. 'Charms: Protective and Auspicious Motifs'. *Designing Identities: gender and Power in Late Antique textiles*, ed. Thelma K. Thomas. New York: Institute for the Study of the Ancient World, NTU: 55-64.
- BONNER Campbell. 1950. *Studies in Magical Amulets, chiefly Graeco-Egyptian*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BREMMER N. Jan. — Veenstra R. Jan. 2002. 'Introduction: The Metamorphosis of Magic'. *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, vol. 1, J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (eds.). Leuven: ix-xiv.
- BREMMER N. Jan. 2002. 'The Birth of the term Magic'. *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, vol. 1, J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (eds.). Leuven: 1-12.
- BREMMER Jan. 2002. 'Magic in the Apocryphal Acts of the Apostles'. *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, vol. 1, J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (eds.). Leuven: 51-70.
- BUTLER M. Eliza. 1998. *Ritual Magic*. Penn State University Press.

FIG. 9 Solomon's knot on a tapestry, Louvre Museum, inv. no. X 4388, Paris (from: H. Maguire, 1994, fig. 19)

- DOAK R Brian. 2015. *Phoenician Aniconism in Its Mediterranean and Ancient Near Eastern Contexts*. Atlanta.
- ELSNER Jas. 2003. 'Inventing Christian Rome: The Role of Early Christian Art'. C. Edwards, G. Woolf (eds). *Rome to Cosmopolis*. Cambridge: 71-99.
- ERDELJAN Jelena — Vranešević Branka. 2016. 'Eikōn and Magic: Solomon's Knot on the Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis'. *IKON: Journal of Iconographic Studies*, 9-2016. Brepols Publishers: 99-108.
- FOSKOLOU, A. Vicky. 2014. 'The Magic of the Written Word'. *Δελτίον Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 35: 329-348.
- FÖGEN T. Marie. 1995. 'Balsamon on Magic: From Roman Secular Law to Byzantine Canon Law'. *Byzantine Magic*, ed. H. Maguire, Washington D.C.: 99-116.
- GELL Alfred. 1998. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford University Press.
- GRABAR Oleg. 1992. *The Mediation of Ornament*. Princeton University Press.
- GREENFIELD P. H. Richard. 1995. 'Contribution to the study of Palaeologan Magic'. *Byzantine Magic*, ed. H. Maguire, Washington D.C.: 117-154.
- HACHLILI Rachel. 2009. *Ancient Mosaic Pavements*. Leiden, Boston.
- HEMANS F. 1986. *Late Antique Residences at Stobi, Yugoslavia*. Unpublished PhD dissertation. Boston University.
- JOHNSTON I. Sarah. 2002. 'The Testament of Solomon, from Late Antiquity to the Renaissance'. *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, vol. 1, J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (eds.). Leuven: 35-50.
- KAZHDAN P. Alexander, ed. 1991. 'The Oxford Dictionary of Byzantium', vol.1. Oxford University Press.
- KAZHDAN P. Alexander, ed. 1991. 'The Oxford Dictionary of Byzantium', vol.3. Oxford University Press.
- KAZHDAN P. Alexander. 1995. 'Holy and Unholy Miracle Workers'. *Byzantine Magic*, ed. H. Maguire, Washington D.C.: 73-82.
- КЕСЯКОВА Елена. 2011. 'Мозайки от епископската базилика на филипопол'. *Studies in honour of Stefan Biyadzhiev*. St. Stanev, V. Grigorov, V. Dimitrov (eds.). Sofia: 173- 210.
- KITZINGER E. 1946. 'A Survey of the Early Christian Town of Stobi'. *DOP* 3: 81-161.
- KITZINGER Ernst. 1970. 'The Threshold of the Holy Shrine: Observations on Floor Mosaics at Antioch and Bethlehem'. *Kyriakon: Festshrift Johannes Quasten II*, P. Granfield-J. A. Jungmann (eds.). Münster, 639-647.
- KITZINGER Ernst. 1976. 'Stylistic Development in Pavement mosaics in the Greek East from the age of Constantine to the age of Justinian'. *The Art of Byzantium and the Medieval West: Selected Studies*. W. E. Kleinbauer ed. Indiana University Press: 64-89.
- KOLARIK E. Ruth. 1980. 'The Floor Mosaics of Eastern Illyricum'. *Eisēgēseis ton Dekatou Diethnous Synedriou Christianikes Archaialogias, Hellēnika XXVI*. Thessaloniki:173-203.
- KOLARIK E. Ruth. 1987. 'Mosaics of the Early Church at Stobi'. *DOP 41, Studies on Art and Archaeology in Honor of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*: 295-306.
- LASSNER Jacob. 1993. *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Post Biblical Judaism and Medieval Islam*. The University of Chicago Press.
- LOOS Adolf. 2002. *Ornament and Crime: The Arts and Popular Culture in the Shadow of Adolf Loos*. B. Miller and M. Ward (eds.). Toronto.
- MAGUIRE Henry. 1987. *Earth and Ocean. The Terrestrial World in Early Byzantine Art*. The Pennsylvania State University Press, University Park-London.
- MAGUIRE Henry. 1990. 'Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period'. *Dumbarton Oaks Papers*, 44: 215-224.
- MAGUIRE Henry. 1994. 'Magic and Geometry in Early Christian Floor Mosaics and Textiles'. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 44: 265-274.
- MAGUIRE Henry. 1995. 'Magic and the Christian Image'. *Byzantine Magic*, ed. H. Maguire, Washington D.C.: 51-71.
- MAGUIRE Henry. 2002. 'Paradise Withdrawn'. *Byzantine Garden Culture*. A. Littlewood-H. Maguire-J. Wolsche-Bulhman (eds.). Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C.: 23-35.
- MAGUIRE Henry. 2012. *Nectar and Illusion. Nature in Byzantine Art and Literature*, Oxford University Press.
- MEDINA F. Ester. 2012. 'The Seal of Solomon: From Magic to Messianic Device'. *En Ilona Regulski et alii, Seals and sealing practices in the Near East. Developments in administration and magic from Prehistory to the Islamic period*, Orientalia Loveniensia Analecta 219. Louvaine: Peeters: 175-187.
- MENIS Gian Carlo. 1971. *Nuovi Studi Iconologici sui Mosaici Teodoriani di Aquileia*. Udine.
- MENIS Gian Carlo. 2000. 'Il complesso teodoriano di Aquileia dalla fine del III all'inizio del IV secolo'. *Arte documento*, 14: 36-4.
- MICHAELIDES Demetrios. 1989. 'The Early Christian Mosaics of Cyprus'. *The Biblical Archaeologist*, vol. 52, no.4: 192-202.
- PELLIZZARI Gabriele. 2008. *Il Pastore ad Aquileia, La trascrizione musiva della catechesi catecumenale nella cattedrale di Teodoro*. Edizione Glesie Furlane.
- ПЕТРОВНА Е. 2007. *Стоби*. Скопје.
- PLINY. 1943. *Natural History in ten volumes, with an English translation*. H. Rackman, ed. Harvard University Press.
- ПОРОВА Vanja. 2015. 'The Martyrium under the Basilica of Saint Sofia in Serdica and its Pavements'. Ниш и Византија XIII, Ниш: 131-150.
- RENAULT L. 2005. 'Christian Cruciform symbols and magical caractères', Communication prononcée dans le cadre du Colloque Polytheismus — Monotheismus: *Die Pragmatik religiösen Handelns in der Antike*, Erfurt, Philosophische Fakultät: 1-18.
- SAGLIO E. 1907. *Nodus. Dictionnaire des Antiquités Greques et Romaines*, vol. 4. Paris: 379-380.
- SPIER Jeffrey. 2014. 'An Antique Magical Book Used for Making Sixth Century Byzantine Amulets'. *Les saviors magiques et leur transmission de l'Antiquité à la Renaissance*, eds. V. Dasenm J.-M. Spieser, Florence: SISMELE — Edizioni del Galluzzo: 43-66.
- SPIRO Marie. 1978. *Critical Corpus of the Mosaic Pavements on the Greek Mainland, Fourth-Sixth Centuries*. New York: Garland Publishing.
- СТЕВОВИЋ Иван. 2006. Каленић. Богородичина црква у архитектури позновизантијског света. Београд: Филозофски факултет.
- STOLTE H. Bernard. 2002. 'Magic and Byzantine Law in the Seventh Century'. *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, vol. 1, J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (eds.). Leuven: 105-116.
- TALGAM Rina. 2014. *Mosaics of Faith. Floors of Pagan, Jews, Samaritans, Christians and Muslims in the Holy Land*. The Pennsylvania State University Press.
- TAVANO Sergio. 1972. *Aquileia Cristiana*. Udine.
- TESTINI Pasquale. 1982. "Basilica", 'Domus ecclesiae' e aule Teodoriane nel Aquileia'. *Aquileia nel IV secolo, Atti della XII Settimana di Studi Aquileiesi, 30 aprile — 5 maggio 1981*. Udine: 369-398.
- ЦВЕТКОВИЋ-ТОМАШЕВИЋ Г. 1978. *Рановизантијски подни мозаици*, Београд.
- ТОПАЛИЛОВ Ivo. 2015. 'The mosaic pavements of the Bishop's basilica in Philippopolis, Thrace. Chronology and Workshops'. *XII Colloquio AIEMA, Venezia 11-15 settembre 2012*. Paris: 591-600.
- TRILLING James. 1995. 'Medieval Interlace Ornament: the making of a cross-cultural idiom'. *Arte medieval, Periodico internazionale di critica dell'arte medieval*, II Serie, Anno IX, n. 2. Roma: 59-86.
- TRILLING James. 2002. *Ornament: A Modern Perspective*, University Of Washington Press.
- VEENSTRA R. Jon. 2002. 'The Holy Almandal: Angels and the Intellectual Aims of Magic'. Appendix: The Art Almadel of Solomon (BL, rns. Sloane 2731). *The Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*. Veenstra, J. R. & Bremmer, J. (eds.). Leuven-Paris: Peeters: 189 — 229.
- VIKAN Gary. 1984. 'Art, Medicine, and Magic in Early Byzantium'. *DOP* 38: 65-86.
- VRANEŠEVIĆ Č. Branka. 2017. 'Rethinking Decoration: Ornament on Early Christian Floor Mosaics'. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 45. Нови Сад: 25-35.
- WEILL-PAROT Nicholas. 2002. 'Astral Magic and Intellectual Change (twelfth-fifteenth centuries). 'Astrological Images' and the Concept of 'Addressative' Magic'. *Metamorphosis of Magic from Late Antiquity to the Early Modern Period*, vol. 1, J. N. Bremmer, J. R. Veenstra (eds.). Leuven: 167-187.
- WISEMAN J. and Mano-Zisi Dj. 1974. 'Excavations at Stobi, 1973-1974'. *Journal of Field Archaeology (JFA)* 1: 142-143.
- WISEMAN J. and Mano-Zisi Dj. 1976. 'Stobi: A City of Ancient Macedonia, 1975-1976'. *Journal of Field Archaeology (JFA)* 3: 287.
- WISEMAN J. 1973. *Stobi. A Guide to the excavations*. Titov Veles.



L'ARCHITECTURE ORNÉE : UN ART FUNÉRAIRE ?

CATHERINE TITEUX

Ecole Nationale Supérieure d'Architecture
de Montpellier

catherine.titeux@skynet.be

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse à la présence sur les grands édifices de la Renaissance d'une ornementation issue de la thématique triomphale et funéraire. Les Français s'approprient la forme de l'arc de triomphe antique pour l'adapter aux compositions qui encadrent les portes des châteaux, non seulement par goût de l'antique et de la citation, mais aussi parce que le motif est particulièrement approprié à la fonction traditionnelle de l'entrée. De ce fait, ils associent au répertoire strictement triomphal, des ornements à « connotation » funéraire. Ces ornements répondent à des intentions politiques, dynastiques, ou sont simplement les « portraits » des commanditaires en se substituant à l'ornementation héraldique, assumant ainsi sa signification originelle en tant que medium du corps de la personne, du rang social auquel elle appartient et de sa filiation. Nous avons voulu montrer par cette étude que les ornements jouent un rôle fondamental à la Renaissance, que l'architecture seule ne peut assumer. Ils rendent en outre explicite une dimension qui lui est inhérente, celle du *monumentum*.

MOTS-CLÉS RENAISSANCE. ORNEMENTS TRIOMPHAUX. ORNEMENTS FUNÉRAIRES. EMBLÈMES. HÉRALDIQUE.

RESUMO

Este estudo debruça-se sobre a presença em edifícios monumentais do Renascimento, de ornamentação de temática triunfal e funerária. Os franceses apropriaram-se da forma antiga do arco de triunfo para o adaptar a composições que enquadravam as portas de casas nobres, não somente pelo gosto pelo antigo e pela citação, mas também porque o motivo é particularmente apropriado à função tradicional da entrada. Por tal, associam ao repertório estritamente triunfal, ornamentos de conotação funerária. Estes ornamentos correspondiam às intenções políticas, dinásticas, ou eram simplesmente os «retratos» dos encomendadores, substituindo-se à ornamentação heráldica, assumindo também o seu significado original, enquanto espelho da pessoa, do estrato social a que pertencia e a sua filiação. Com este estudo pretendemos demonstrar que, os ornamentos desempenham um papel fundamental no Renascimento, que a arquitetura só por si não pode assumir. Eles tornam explícita uma dimensão que lhe é inerente, aquela do *monumentum*.

PALAVRAS-CHAVE RENASCIMENTO, ORNAMENTOS TRIUNFAIS, ORNAMENTOS FUNERÁRIOS, EMBLEMAS, HERÁLDICA



L'ornement d'architecture de la Renaissance a principalement été étudié dans l'historiographie sous l'angle de sa fonction et de sa signification architectoniques, c'est-à-dire de l'expression des articulations formelles et constructives d'un édifice. Les questions ont ainsi porté essentiellement sur la fonction syntaxique ou rhétorique de l'ornement. Après les études de Forssmann et de Summerson¹, le « langage de l'architecture » revint au centre des préoccupations². L'on s'est alors concentré sur les éléments qui constituent, à partir de la Renaissance, la “grammaire” de la tradition classique³ : les ordres d'architecture, dont le règne se justifiait d'autant plus que la théorie classique s'était resserrée autour d'eux, réduction d'autant plus significative qu'elle correspondait à l'entreprise de codification qu'elle poursuivait dans la seconde moitié du XVI^e siècle et au XVII^e siècle⁴.

L'adoption à la Renaissance d'un riche répertoire, apparemment secondaire au regard des ornements principaux que sont les ordres de colonnes, voire même étranger, pose le problème du statut de l'ornement. Il n'est pas un édifice de quelque importance qui ne se pare d'ornements, que les traités d'architecture et les marchés désignent par le terme « enrichissement ». Le “système” de l'architecture que l'on tentait de reconstituer autour de « l'emploi des ordres », nous apparaît dès lors à la fois plus vaste et plus flou, lié à des usages que nous ne comprenons plus. L'ornement joue un rôle particulier que nous allons tenter de déchiffrer en partant du principe que sa signification se déduit autant des éléments symboliques qu'il porte en lui-même que de sa disposition et de sa relation à son contexte architectural. Ainsi même s'il comporte des éléments figurés, il ne peut se prêter à la seule analyse iconographique⁵. Il s'agirait en somme de trouver la méthode générale qui permettrait d'analyser toute la gamme ornementale, depuis l'ornement abstrait, non iconique, jusqu'à l'ornement figuré. Entre ces deux registres ornementaux, les rôles peuvent être interchangeables.

Dans les années 1540 en France, un répertoire ornemental nouveau fait son apparition sur les grands édifices. Les architectes qui les construisent ont été voir à Rome les vestiges antiques, et ils connaissent également bien les œuvres de leur

contemporains italiens⁶. Et s'ils ne pouvaient se rendre en Italie, Sebastiano Serlio, arrivé en France en 1541, leur fournissait des modèles, tant antiques que “modernes”.

Par notre titre un peu provocateur nous voulons signifier qu'une partie de ces ornements a été empruntée à la Renaissance aux monuments liés à la mort et à la commémoration, qu'ils soient de glorification, comme les arcs de triomphes, ou funéraires, comme les tombeaux.

Ce répertoire particulier s'est déployé en de multiples variations ornementales. Il s'agit ici de s'interroger sur la fonction de ces ornements. Il faut donc poser la question de leur signification et de leur valeur dans leur contexte historique.

Pourquoi ce répertoire a-t-il été privilégié ? Que savaient les architectes et les sculpteurs de l'usage primitif de ces ornements ?

Dans les grands programmes monumentaux, ce répertoire est lié à la représentation du pouvoir et à une nouvelle situation politique : certains ornements d'origine funéraire prennent la place des ornements héraldiques et, avec eux, un cortège d'ornements profanes.

Ce sont les modalités de ce transfert, du sacré au profane, que nous allons explorer. Celles qui avaient été proposées à notre réflexion « entre sacré et profane : appropriation, réinventions et coexistence » sont effectivement les modalités historiques de leur apparition et de leur subsistance : l'appropriation dont résulte la constitution de types ornementaux, la réinvention qui concerne les transformations du répertoire d'origine et ses applications ou dispositions dans l'édifice, la coexistence temporelle qui touche à l'histoire de la culture et des représentations d'une époque, et la coexistence sur le même édifice qui connote l'ornement de significations nouvelles tout en réactivant sa signification originelle.

Nous tenterons quelques interprétations et ce sur deux plans : historique et anthropologique. Nous avons interrogé pour

¹ Forssman, 1955 et 1961. Summerson (1963) 1981.

² Le colloque qui, en 1986, se voulait être le manifeste d'un « retour aux ordres » comme l'a écrit Jean Guillaume dans la préface des actes, a inauguré une longue série d'études sur les ordres de colonnes. Guillaume 1992, 7-9.

³ Curieusement, la modénature qui articule le mur et les baies, et qui joue un grand rôle dans la syntaxe architecturale, a été peu étudiée.

⁴ Réduction que Françoise Choay a pointé dans la *Règle et le modèle*, jugeant qu'il s'agissait d'un appauvrissement au regard de l'amplitude de la théorie d'un Leon Battista Alberti. Choay 1980, 41-43.

⁵ Dès lors qu'il y a figuration ou symbole, on serait tenté de dire que l'ornement pourrait se prêter à une analyse iconologique, mais elle est inadaptée à l'ornement d'architecture comme méthode générale. On pourrait néanmoins y avoir ponctuellement recours (cf. la méthode d'Hubert Damisch par Yve-Alain Bois dans Careri et Didi-Huberman 2016, 34.)

⁶ On a souligné à maintes reprises l'influence de Michel Ange, de Jules Romain.

ce faire des sources textuelles, traités d'architecture et marchés et, surtout, nous avons examiné les œuvres, dont ont étudié quelques exemples significatifs. Ce répertoire n'a pas été codifié comme les ordres, on peut néanmoins observer des formes récurrentes, qui perdurent et donc se typifient. Par l'emploi du concept de type l'on veut signifier qu'on leur attribue une valeur : ils font l'objet de commentaires dans les traités d'architecture, et ont été parfois dessinés avec beaucoup de soin. *L'inventio* ornementale ne réside pas dans le seul transfert du monde sacré au profane : ces ornements changent de forme ou d'attributs, qu'ils s'adaptent à un programme symbolique singulier où qu'ils fassent partie d'une configuration architecturale nouvelle. L'histoire de l'emploi de ces ornements relève à la fois de l'histoire du goût, — la culture de cour, de codes sociaux, — l'héraldique, et d'un système de représentation plus général, — l'emblématique.

Les enrichissements

Les sources textuelles permettent d'analyser ce qui semble le maître mot de l'ornementation au XVI^e siècle : l'enrichissement. Les marchés nous renseignent sur un premier usage du mot. Dans deux marchés pour le château de Vallery, il désigne des dorures et des peintures. Ces marchés nous indiquent en outre que Pierre Lescot, l'architecte du château, avait donné des dessins ou des modèles pour ces ornements. Dans le premier, ils sont appliqués à des moulures :

« [...] c'est assavoir estoffer et enrichir les enfestemens des deux pavillons et galerie et les peindre et dorer d'or fin. [...] le bourceau et membre rond en tortiz d'or et d'azur et de même le membre rond en dessous et servant d'architrave. [...] et entre deux peindre la frise large d'un pied des devises dud. Seigneur. [...] sur un dessin du sieur de Clagny⁷.

Dans le second marché, les enrichissements s'appliquent à des plafonds et à des lambris :

« [...] vernir couleur de bois de noyer et enrichir d'or et d'ornements de papier moulés en relief le plancher haut et le lambris d'une chambre, garde-robe joignant et petits cabinets ronds à côté, étant un des pavillons du parterre de son château de Vallery, du côté de la rivière, selon l'ordonnance, dessins et modèles « en bosse » qui leur ont été délivrés par le sieur de Clagny. »⁸

Ces ornements destinés à des décors intérieurs, servent à l'évidence à donner plus d'éclat, plus de splendeur. Ce sera à l'extérieur comme à l'intérieur le rôle dévolu aux marbres. Dans un marché pour le Château de Liancourt pour faire des « cheminées sur les dessins de M. Du Cerceau », le terme désigne des incrustations et des revêtements en ce matériau, précieux entre tous⁹. On l'emploie également pour des motifs particuliers, comme l'indique un marché pour le Château de Bois-Le-Vicomte à Mitry-Mory (disparu)

« et où il faudroit faire quelques ornementz devises, armoiries et autres enrichissements soit aux chemynées ou dessus des portes, principales entrée ou bien aux lucarnes »¹⁰

Il y a donc un emploi générique du mot équivalent à orner ou décorer. Philibert De L'Orme dans *Le Premier tome de l'architecture*, n'omet pas de dire pour chacun de ses bâtiments quels enrichissements et ornements le parent. Ces termes synonymes désignent une grande quantité de motifs distincts, mais l'enrichissement à bien, dans certaines occurrences, le sens restreint de parure, d'embellissement. C'est le cas des marbres que De L'Orme emploie en abondance en incrustations, le plus souvent dans des tables ou des disques dont le champ est garni d'une plaque de marbre. Dans d'autres occurrences, la plaque de marbre ou la plaque de pierre en attente d'une inscription (la « table d'attente ») désigne par synecdoque le motif entier. Ces accessoires ornementaux sont liés à un répertoire spécifique, destiné à des emplacements privilégiés.

⁷ Marché entre Louis Dubreuil, maître peintre, et Pierre Lescot Seigneur de Clagny pour le maréchal de Saint-André, daté du 6 juin 1555, dans Grodecki 1985. Notice n° 172, 144

⁸ Marché avec Pierre Sturbe et Jean Dubreuil pour la peinture et dorure d'un appartement daté du 15 mai 1556, *ibid.* Notice n° 174, 148.

⁹ *Ibid.*, 112, Notice n° 121.

¹⁰ *Ibid.*, 88, Notice n° 83.

L'ornementation triomphale et sa connotation funéraire

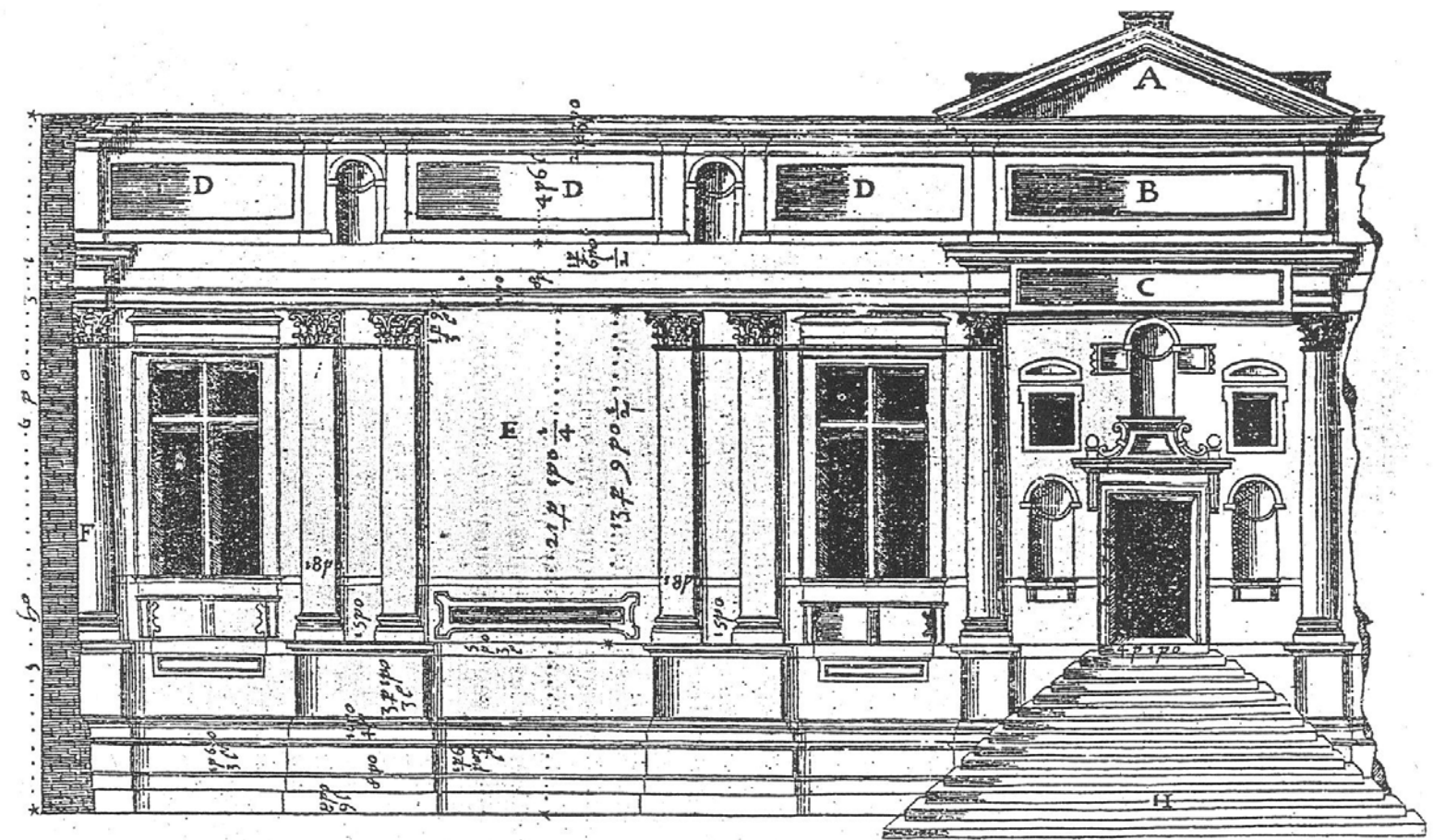
Les grands édifices de la Renaissance se parent d'une quantité d'ornements dont la signification ne peut se réduire à une simple volonté décorative ou de prestige : à quel programme répond l'ornementation, particulièrement concentrée sur les compositions qui entourent les portes principales ?

Le château de Saint-Maur-des-Fossés, dont De L'Orme donne deux élévations dans *Le premier tome*, — *la façade du logis sur cour et la façade d'entrée*, est un des premiers exemples d'emploi du répertoire *all'antica* en France¹¹. Les travaux du château pour le cardinal Jean du Bellay commencèrent en 1541. Du temps de du Bellay, seule l'aile du fond a été réalisée¹². On a souligné la parenté de son ordonnance avec le palais du Té¹³ et, pour la disposition des colonnes et la triomphalisation de la façade avec d'autres monuments renaissants et de l'Antiquité. On s'est moins attardé sur la composition ornementale qui entoure la porte centrale. (fig. 1)

On pourrait s'attendre à ce que De L'Orme explique la composition de son architecture, ses proportions, la manière correcte qu'il a d'employer les ordres, mais il s'attache à la porte centrale sur cour, dont il décrit l'ornementation avec minutie en ayant eu soin de repérer sur la gravure chaque motif par une lettre :

[...] je figurerai ci-après certaines parties et faces de [...] la moitié de la largeur du dedans de la cour du château de saint Maur des fossés, près Paris, [...]. La porte du milieu de ladite cour étant entre les deux salles, se trouve au droit de la lettre H, accompagnée de tel ornement et niche que vous pouvez voir ; [...]. Le lieu que vous voyez marqué C, est une table d'attente en marbre, où il y a écrit,

Hunc tibi, FRANCISCE, assertas ob Palladis arteis, Secessum, vitas si fortè palatia, gratæ Diana, et Charites, et sacravere Camœna.



Ce qui avait été fait et inventé d'un très bon esprit et fort bonne grâce, par feu monsieur le Cardinal du Bellay, lors évêque de Paris. Le lieu signé B, est une basse taille de figure, où sont insculpées les charités, ou (si vous voulez) les trois grâces, et Diane, avec les neuf muses, qui dédient et présentent le susdit lieu de St-Maur-des-Fossés, à la majesté du feu roi François premier de ce nom, ainsi que les vers le montrent et proposent. Le lieu marqué A, est une tête de bronze et pectoral dudit roi au plus près du naturel. Les endroits marqués D, entre les deux corniches, étaient peintures à fraise qui sont quasi effacées¹⁴.

L'attique, orné d'une grande table où figure le bas relief décrit par De L'Orme (en B sur la gravure), la table qui recouvre partiellement l'entablement (en C), — citation littérale de l'arc des Argentiers à Rome (fig. 2), indiquent clairement la signification triomphale de l'ensemble.

FIG. 1 Philibert De l'Orme, « La moitié de la largeur du dedans de la cour du château de Saint-Maur-des-Fossés », *Le premier Tome de l'Architecture*, 1567, fol. 250 v.

¹¹ De l'Orme 1567, Huitième livre, f. 250 v°, 251 v°.

¹² Le gros œuvre a été achevé en 1544. Blunt 1958, 21. Une chronologie complète du château a été établie par Monique Kitaëff 1996, 65-126.

¹³ Kitaëff, *ibid.*, 82, Frommel 2013, 206.

¹⁴ De l'Orme 1567, f. 250r°.

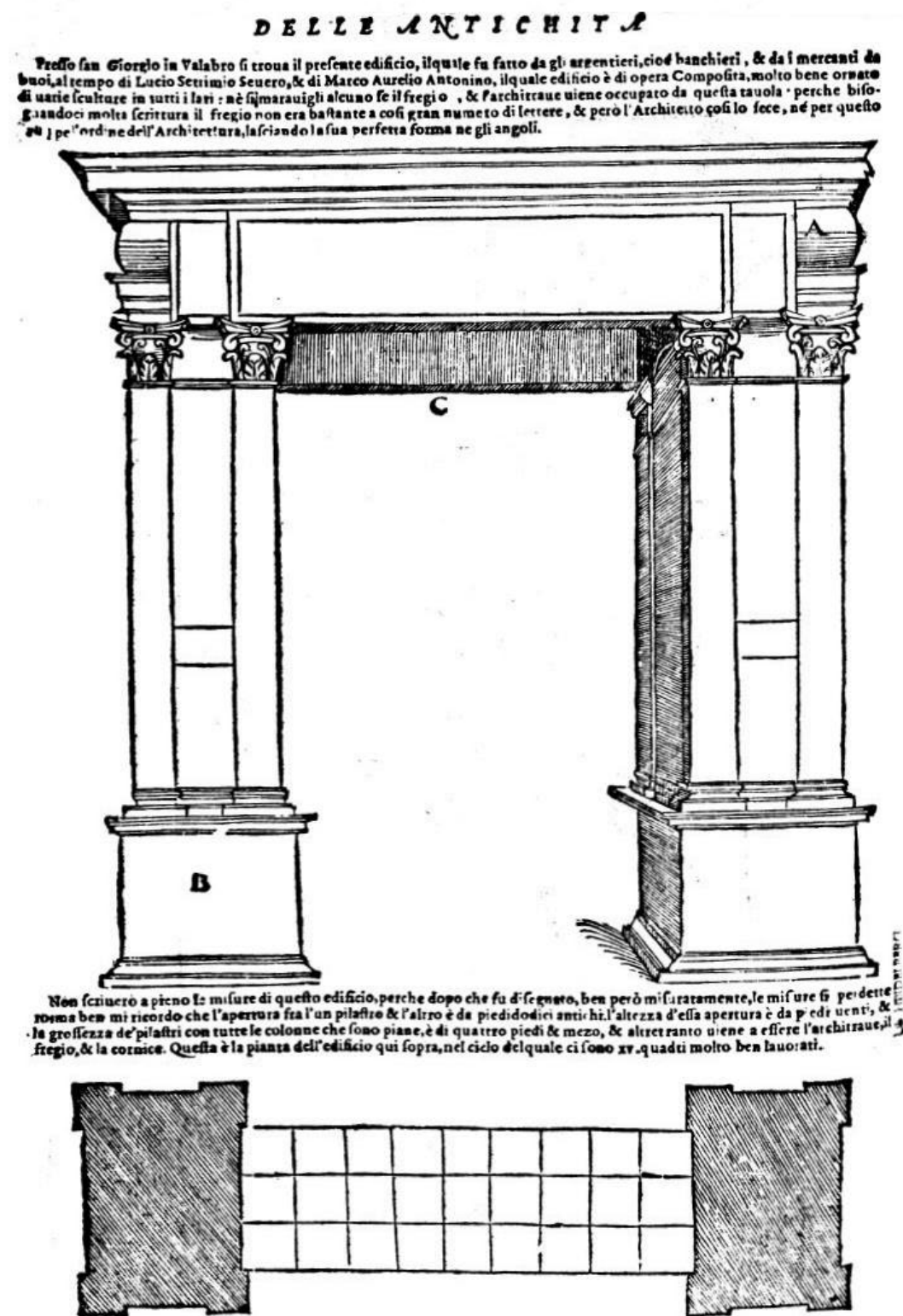


FIG. 2 Arc des Argentiers au Vélabre, Sebastiano Serlio, *Terzo libro*, Venise, Francesco Marcolini, 1540, f. 101.

De l'Orme, qui avait séjourné dans la ville de 1533 à 1536, connaissait bien les arcs de triomphe et leur signification, ce que l'on sait par deux passages du *Premier tome de l'architecture*¹⁵. Le fornix républicain, sous lequel passaient les armées victorieuses, qui y accrochaient leur trophées et se purifiaient ainsi du sang de la guerre, s'est connoté sous l'empire d'une signification supplémentaire¹⁶. Mais plus encore que la célébration des victoires que De L'Orme a bien relevée, ces monuments symbolisaient également la transmission de l'*imperium*. En effet, ce monument était érigé par l'empereur nouvellement acclamé à la mémoire de son prédécesseur défunt, et justifiait ainsi sa prise de pouvoir. La gloire de l'empereur défunt était signifiée par son apotheose sous la forme de sa statue équestre juchée au sommet de l'arc sur son attique qui en formait le socle monumental.

La mort de François 1^{er} étant survenue peu de temps après l'achèvement du gros œuvre, nous ne pouvons savoir quel était le programme ornemental initial. Il est par ailleurs difficile de trouver une source précise pour l'assemblage de niches et de tables de différentes tailles et formes autour de la porte, de même pour la composition pseudo-triomphe qui l'encadre, fort éloignée du type antique à arcade centrale et à piles : deux colonnes adossées portant un entablement surmonté d'un attique, le tout étant couronné par un fronton. Néanmoins, l'effigie en buste de François 1^{er} placée dans ce fronton (en A sur la gravure), et d'autres éléments comme la glorification des vertus du prince, protecteur des arts, rattache la composition à la sculpture funéraire de la Renaissance. Celle-ci (et les monuments qui la portent) intègre en effet des accessoires *all'antica* et des motifs païens tels le portrait et les allégories qui expriment les qualités morales du défunt. L'autoglorification à peine voilée de l'humaniste du Bellay est bien conforme aux intentions plus profanes de la Renaissance, comme l'a montré Panofsky¹⁷. Ce changement de registre correspond à un changement d'attitude vis-à-vis de la personne et de soi, évolution par laquelle l'homme devient plus attentif à ce qui touche sa personne physique

¹⁵ Dans le premier passage, Philibert De l'Orme écrit qu'il a mesuré l'arc de Titus (Cinquième livre, f. 130 & 131v°) dans le second il explique leur fonction (Septième livre f. 201 v°).

¹⁶ Le type de base étant le *fornix*, tel que pouvait l'être le *fornix Fabien* (disparu), duquel dérive le type à une ou trois arcades.

¹⁷ Panofsky 1995. Voir en particulier les épitaphes d'humanistes, 81-82.

et morale et qu'Ariès situe dans la deuxième moitié du Moyen Âge¹⁸.

La signification triomphale est plus évidente au Louvre. Plus que Saint-Maur, l'aile dite de Lescot est l'édifice qui servira de modèle pour tout le classicisme français. François 1er, qui avait dès 1528 décidé de faire de Paris sa résidence principale, charge Pierre Lescot en 1546 de refaire l'aile occidentale de la cour du palais de Charles V. Après la mort de François 1er, Henri II fait reprendre les travaux par le même architecte avec une modification notable : l'escalier qui coupait l'aile en deux est déplacé sur la droite pour faire place à une grande salle : l'avant-corps central qui donnait accès à l'escalier est conservé et est reproduit à l'identique sur les deux extrémités de l'aile, avec des variations minimales¹⁹ (fig. 3).

C'est sur ces avant-corps que se concentre l'ornementation triomphale²⁰. On y retrouve quelques éléments de l'appareil ornemental déjà employé par De L'Orme dans sa composition pseudo-triomphale de Saint-Maur. Les tables sont dérivées de la table à inscription antique, et sont enrichies de marbre, d'une mouluration d'encadrement et d'accessoires. La table couronnée située dans l'entrecolonnement du rez-de-chaussée est couverte d'une corniche comme celle de l'arc des Gavi à Vérone (fig. 4) ou de l'arc d'Ancône (fig. 5)²¹. Mais ici, la corniche sert de support à deux rameaux de lauriers entrecroisés, sommés du monogramme de Henri II et du chiffre de Catherine et Henri²².

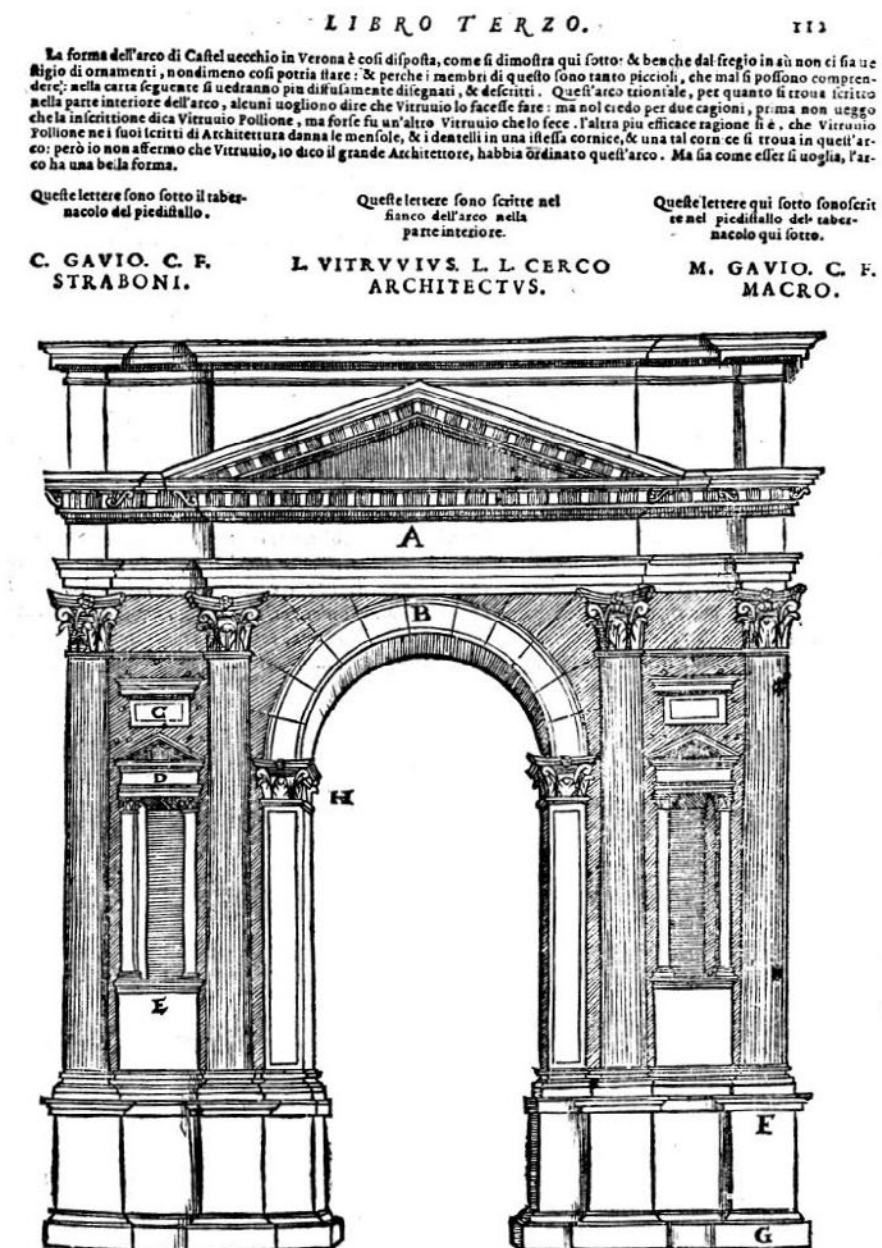
Delorme avait inauguré l'emploi de la table recouvrant l'entablement à Saint-Maur, Lescot au Louvre cite le motif par deux fois : au premier niveau, où une longue table de marbre est posée sur l'entablement, et au rez-de-chaussée, où elle est placée non plus sur l'entablement mais dans sa rupture. Par ailleurs, cette dernière, enrichie de deux demi-disques qui l'accostent, est un motif plus complexe, une invention de Lescot d'après la *tabula ansata* antique.

Les figures allégoriques, situées de part et d'autre des *oculi* se rapportent plus directement à la symbolique triomphale : *Guerre* et *Paix* dans l'avant corps central, *Histoire* et *Victoire*, dans l'avant-corps gauche, *Gloire du roi* et *Renommée* sur celui de droite. Sur les arcs antiques, Victoire et Renommées,



FIG. 3 Aile Lescot du palais du Louvre, Pierre Lescot, 1546-1549. Détail de l'avant-corps droit, état actuel.

FIG. 4 Arc des Gavi à Vérone, Sebastiano Serlio, *Terzo libro*, Venise, Francesco Marcolini, 1540, f. 112 r.



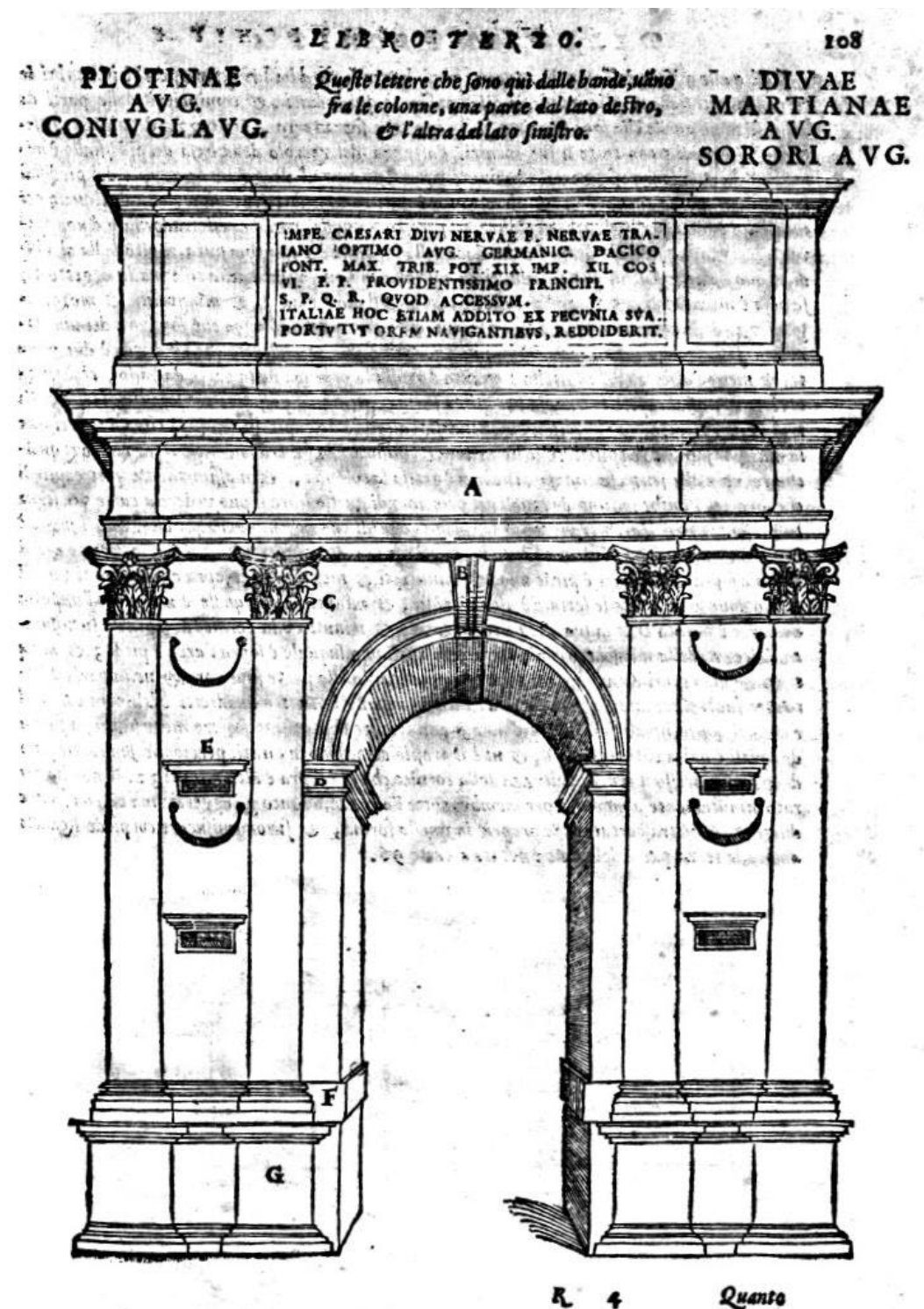
¹⁸ Ariès 1977, 37-50.

¹⁹ Ces travaux sont achevés en 1549.

²⁰ Nous ne nous attachons ici qu'à l'ornementation des deux premiers niveaux des avant-corps. Les sculptures de l'attique qui complètent et amplifient le programme iconographique de l'ensemble, ont par ailleurs été amplement analysées : Bresc-Bautier 1989, 97-111.

²¹ Serlio 1540, f. 112 r, f. 108 r. Pour tous les arcs qui ont servi de modèles aux architectes français, nous reproduisons les gravures de Sebastiano Serlio.

²² L'ensemble de l'ornementation que nous décrivons correspond aux deux gravures de Du Cerceau dans *Les plus excellents Bastiments de France*, auxquelles les



étaient situées dans les écoinçons, immédiatement sous l'attique qui portait la statue de l'empereur défunt sur son char de triomphe. Elles exprimaient la reconnaissance des bienfaits du souverain et, ainsi placées, faisaient également allusion à l'empereur divinisé. La Renommée, rapportée à un plan anthropologique est aussi un intermédiaire qui annonce

la vie en quelque sorte glorieuse de l'empereur et évoque ainsi le triomphe sur la mort²³.

La connotation funéraire de l'ornementation triomphale est clairement exprimée par l'emploi d'un autre ornement au deuxième niveau de l'avant-corps : deux guirlandes pendent de part et d'autre un médaillon. Les *coronae* étaient dans l'antiquité des offrandes déposées sur les monuments funéraires —*sepulchrum*, *tumulus*, *monumentum*, *ara*, ou bien sur le corps du défunt ou ses restes²⁴. Ces guirlandes de fleurs (le plus souvent des roses) enfilées sur un ruban pouvaient prendre différentes formes selon qu'elles étaient dénouées ou attachées en couronne. Elles pouvaient être assemblées en feston comme on peut le voir sur un monument-tour de la via Appia et sur la frise qui couronne le mur du tombeau de Cecilia Metella ou encore à l'intérieur de l'enceinte de l'*ara Pacis Augustae*. Le motif de la guirlande apparaît en outre sur l'arc d'Ancône (fig. 5). Au Louvre, la guirlande devient l'accessoire d'une table en forme de médaillon, incrustée de marbre ; celle-ci, au deuxième niveau de l'avant-corps, fait pendant à la table rectangulaire du rez-de-chaussée. Le thème ornemental est repris dans la grande salle basse sous la tribune des Cariatides où deux tables rectangulaires couronnées ornées de deux lourdes guirlandes forment l'arrière plan aux célèbres statues-colonnes.

La composition ornementale des entrecolonnements des avant-corps et l'emploi de niches est redevable d'un autre modèle : la façade de la cour du Belvédère de Bramante, qui présente un rythme alterné de colonnes formant une travée étroite accostant une travée large²⁵. Bramante reprend clairement le schéma de l'arc de triomphe avec la travée centrale couverte d'un arc en plein cintre, mais, en associant le motif de l'arcade et de la colonnade, Bramante opère des divisions dont l'apparente simplicité est l'expression radicale de relations proportionnelles complexes. L'ornementation de la travée étroite, une niche surmontée d'une table carrée prend place dans

restaurations ont été fidèles ; l'une représente la totalité de la façade sur cour (La face du Corps du logis des salles du Louvre du côté de la cour), l'autre le détail de trois travées du rez-de-chaussée (L'ordre de l'architecture du premier étage du côté des salles dans la cour du Louvre). Androuet Du Cerceau 1576.

²³ Christiane Raynaud a analysé l'introduction de ces figures entre le XIII^e siècle et le XV^e siècle. Raynaud 1993, 57-66. Par ailleurs des Renommées accompagnaient toujours les festivités princières, comme l'a montré Françoise Siguret, 2004. L'allégorie était bien connue grâce, entre autres, au succès des Triomphes de Pétrarque, qui avait donné lieu en outre à de nombreuses représentations à la Renaissance.

²⁴ Guillaume-Coirier, 1998, 3-54.

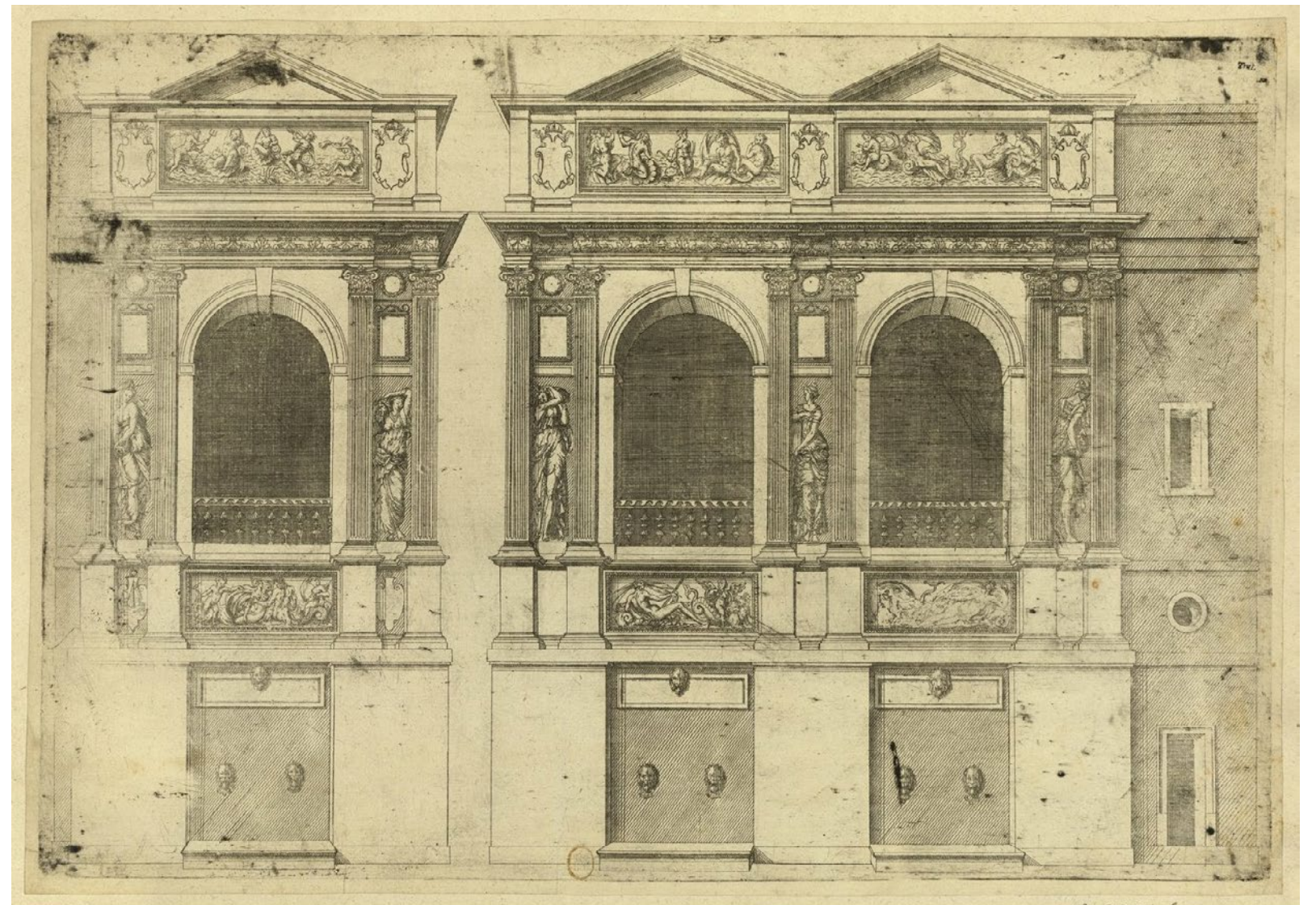
²⁵ Sans doute transmis par Serlio qui avait également construit Ancy-le-Franc en 1541-1546 sur le modèle de l'ordonnance de Bramante dans la cour du Belvédère. Serlio avait en outre donné deux élévations de la cour du Belvédère dans son livre III. Serlio 1540, f. 117 v^o et 119r^o.

FIG. 5 Arc d'Ancône, Sebastiano Serlio, *Terzo libro*, Venise, Francesco Marcolini, 1540, f. 108 r.

une division marquée par la mouluration d'imposte de l'arc, en rapport 2/3 et 1/3 entre le soubassement et le gorgerin des chapiteaux. Le rôle essentiel de la modénature a bien été aperçu par Lescot qui utilise des tables en bandeaux pour dessiner les registres dans lesquels prennent place les ornements dans une composition rigoureuse. Il ne reprend pas le motif de l'arcade autour de la porte mais pour les fenêtres ouvertes dans une série de fausses arcades. L'ornementation de la travée étroite, reprend la niche de Bramante, mais le motif qui la surmonte n'est pas la table carrée, il est directement emprunté aux arcs de triomphe antiques.

La signification politique des avant-corps du Louvre est double : affirmation impériale par l'emploi d'un motif architectural, dynastique par l'emploi, certes discret, d'emblèmes héraldiques²⁶. La façade du Louvre et ses avant-corps triomphaux est ainsi la première pièce du cérémonial de cour, où s'exprimait avant tout « l'autorité et la formalisation de la hiérarchie sociale » passant par des cérémonies qui donnaient à voir le prince en majesté : en l'occurrence, lors de la réception de princes et d'ambassadeurs²⁷.

En tant que dispositif d'un cérémonial, les motifs triomphaux du Louvre sont à rapprocher des décors et mises en scènes des festivités princières, en particulier ceux des entrées royales. La fontaine des Innocents, reconstruite à l'occasion de l'entrée solennelle de Henri II dans Paris en 1549, sur un dessin de Pierre Lescot, présente des similitudes avec les compositions triomphales (fig. 6). Si l'on s'est interrogé sur le caractère hybride de son architecture et sur les raisons qui avaient déterminé la composition unique de la fontaine, combinant des « éléments de la tribune, du temple, de l'autel, de la loggia, de l'arc de triomphe et du tombeau »²⁸, l'on s'est moins soucié de l'ensemble de l'ornementation tant les sculptures de Jean Goujon ont retenu l'attention : les nymphes des entrecolonnements qui seraient des allégories de la régénération²⁹, peut-être des cinq sens, les motifs des bas reliefs de l'attique, empruntés aux sarcophages romains et symbolisant l'immortalité de l'âme. D'autres ornements participent de cette symbolique, deux sont empruntés à l'art funéraire : les tables situées au dessus des nymphes dans le



registre supérieur de l'entrecolonnement, incrustées d'une plaque de marbre gravée d'une inscription et sommées de deux rinceaux en accolade, et encore au dessus, dans le registre des chapiteaux, une couronne entourant un disque de marbre.

FIG. 6. Jacques Androuet Du Cerceau, *Fontaine des Saints Innocents à Paris*, gravure, 1560. Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, FOL-VA-229 (E)

Ornementation triomphale à motifs héraldiques

Dans les trois châteaux que Jean Bullant construit ou modifie pour le duc de Montmorency, on retrouve le schéma triomphal. Les deux avant-corps triomphaux de la cour du château d'Ecouen sont des variations sur les avant-corps du Louvre. Le premier, au nord (1550-v. 1552) est dédoublé sur deux travées et

²⁶ Volker Hoffman a bien montré que le programme iconographique de la façade du Louvre était le manifeste des aspirations de Henri II au trône impérial. Hoffman 1982-1984, 7-15. Voir aussi Guillaume 2003, 343-353, Haran 2000.

²⁷ Le Roux, 2013, « le monde de la cérémonie », 103.

²⁸ Miller, 1968, p. 272.

²⁹ L'eau était alors rare à Paris en raison d'un assèchement survenu en 1536-1539.

le second (1556-1557) à ordonnance colossale se développe sur deux niveaux. À la différence du précédent et du Louvre, les armes du duc de Montmorency, inscrites dans un grand cadre mouluré, timbrent l'entrecolonnement au dessus des niches (fig. 7). L'entrée de la galerie de Fère-en-Tardenois (après 1552-avant 1562) est une composition triomphale inspirée de l'arc d'Orange, plus précisément d'un trait qui le caractérise : la brisure centrale de l'entablement couverte d'une arcade (fig. 8). La composition ornementale des entrecolonnements reprend le schéma d'Écouen, et une table est posée sur l'entablement au dessus d'elle, celle-ci ne pouvant prendre place au centre. Au Petit château de Chantilly (1557-1559), le motif en arc de triomphe est dédoublé et déployé sur la façade entière ; le motif central couvert d'un attique dans lequel s'ouvre un arc est encore une allusion à l'arc d'Orange ; dans chaque entrecolonnement, on retrouve l'ornementation mi-héraldique, mi-triomphale (fig. 9). La conformité des motifs à l'antique dans la forme générale comme dans le détail, tient à la personnalité même de Bullant, mais la présence simultanée de l'ornementation triomphale et héraldique, tient à celle de son commanditaire qui appartient au premier cercle royal.

Antécédents médiévaux

Le cérémonial d'entrée est ancré dans la tradition française. Dans les demeures de la noblesse ou plus encore de la royauté le portail d'honneur était toujours le lieu d'une représentation héraldique. L'entrée principale était liée à l'escalier d'honneur, qui se trouvait au Moyen Âge dans une tour hors œuvre. La tour d'escalier du Château de Meillant couverte d'ornements héraldiques en est un bon exemple. Ce décorum participe donc à la fois d'un cérémonial et de la représentation de la personne, non en tant qu'individu mais dans sa filiation et dans l'ordre et le rang social auquel il appartient³⁰. Les avant-corps inventés au Louvre, dont l'un donnait sur l'escalier d'honneur, permettent de ne pas contrevenir à cette habitude.

Depuis la deuxième moitié du XV^e siècle, les portes évoquant l'intronisation ou l'entrée solennelle d'un souverain dans la ville sont composées selon un schéma commun. Il est organisé



FIG. 7. Portique sud sur cour du château d'Écouen, Jean Bullant, 1556-1557. Détail de l'entrecolonnement gauche, état actuel.



FIG. 8. Entrée de la galerie de Fère-en-Tardenois, Jean Bullant, après 1552-avant 1562, état actuel.

³⁰ Belting 2004, 154.



FIG. 9 Façade extérieure du Petit château de Chantilly, Jean Bullant, 1557-1559, état actuel.

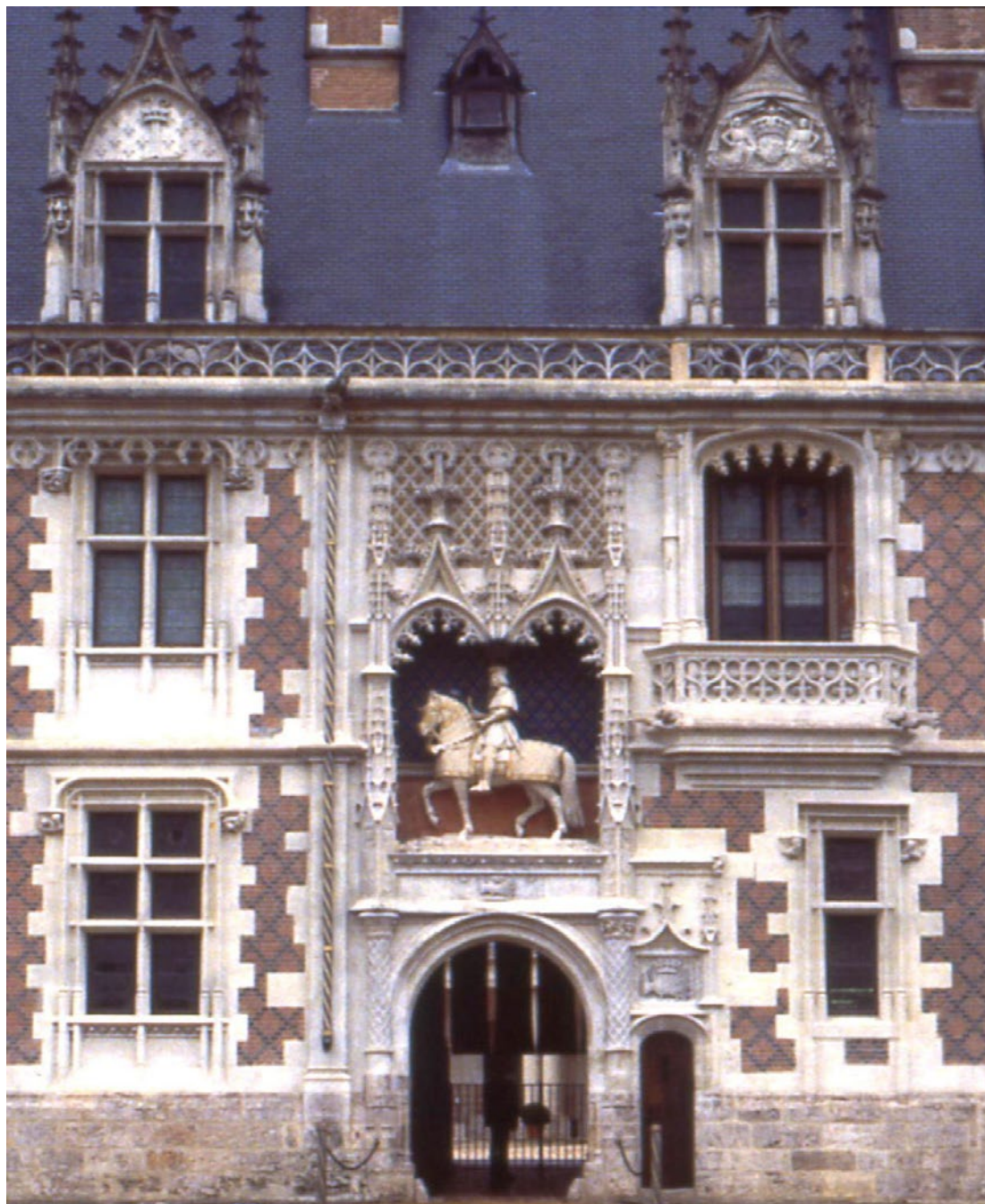


FIG. 10 Portail de l'aile Louis XII du château de Blois, 1498-1502 ou 1503, état actuel.

autour du portrait « corporel » du Prince entouré d'allégories qui signalent sa fonction. La Porta della Carta du Palais des Doges de Venise³¹, est flanquée de niches à dais avec les quatre vertus cardinales (*Prudence, Fortitude, Justice et Tempérance*). Le doge Foscari est représenté dans la lunette centrale agenouillé devant le symbole de Saint-Marc, le lion tenant un livre³². Au dessus, dans le tympan à contours mixtilignes, un buste en médaillon représente Saint-Marc et, au sommet, se tient la Justice³³. Un schéma similaire régit les portes du palais Grutuuse à Bruges³⁴ et, en France, la porte du château de Blois (fig. 10)³⁵. Le motif architectural inspiré de l'arc triomphal pourrait-être la version moderne et transposée de ces portes. C'est encore le même schéma qui préside à la porte renaissance du Castel Nuovo de Naples célébrant l'entrée d'Alphonse 1^{er} dans la ville³⁶. C'est une composition en forme de deux arcs de triomphe superposés, à arche centrale et piles ornées de colonnes jumelées. Les deux niveaux sont séparés par un haut attique, dans lequel un bas-relief représente la procession qui accompagne le souverain assis dans son char de triomphe. Sur la clé de l'arc du rez-de-chaussée figure le blason de la maison d'Aragon porté par deux lions s'inscrivant dans les écoinçons. L'arche du second niveau devait abriter une statue équestre du roi et, enfin, l'attique de couronnement présente les quatre vertus cardinales dans des niches, symboles de l'autorité et du pouvoir royal.

Conclusion

Si l'on cherche un tant soit peu l'historicité il faut renoncer au schéma idéalisant d'une pure "architecturalité", redevable de prétendues règles issues de l'Antiquité et, de ce fait, comme on l'a trop souvent souligné, liée à la prééminence de la figure de l'architecte (et dans certaines visions restrictives à la seule affirmation de son statut social). Il faut donc réviser les catégories qui définissent le "système" de l'architecture si tant est qu'on puisse appliquer le concept aux époques antérieures à la notre.

³¹ Construite en 1438-1442 par Giovanni et Bartolomeo Bon durant la campagne de travaux due au doge Foscari.

³² La porte a été construite durant la campagne de travaux due au doge Foscari. Le groupe original a été détruit en 1797, remplacé par œuvre de Luigi Ferrari (19^e siècle)

³³ En 1485, l'on ajoutera au cérémonial de l'intronisation du Doge un couronnement, d'où la construction de l'escalier des Géants au sommet duquel le doge est couronné. Pertusi 1965, 3-123.

³⁴ Porte sur la rue et porte du logis, 2^{ème} quart du XVe siècle

³⁵ Construit en 1498 — v. 1502 ou 1503.

³⁶ Conçu par Francesco Laurana et réalisé en 1452

L'ornement *all'antica* confère le prestige nécessaire aux édifices destinés au prince et aux grands personnages de la cour. Les Français en effet privilégient des motifs riches grâce à l'emploi de marbre, d'une mouluration d'encadrement et d'accessoires, et des emplois curieux ou rares par leur disposition particulière dans la façade, affirmant en cela leur bonne connaissance de l'Antique face aux Italiens. Néanmoins, ces ornements répondent à un programme, qui ne ressortit pas seulement au désir et au plaisir de l'imitation.

Nous avons cherché à montrer la cohérence d'un répertoire riche dans une période où la signification de l'architecture repose tout entière sur l'ornement³⁷. Dans la théorie albertienne, l'ornement donne à l'édifice sa *venustas* — distincte de la *pulchritudo*. Tous les ornements, y compris les ornements « allégoriques » donnent à la forme architecturale sa visibilité. Si ces ornements pouvaient être parfaitement interchangeables, s'ils n'avaient aucune place assignée dans l'édifice, et ne participaient à aucune « langue » de l'architecture, ils pourraient être étudiés en eux-mêmes, comme formes symboliques indépendantes et autonomes. Les architectes de la Renaissance ont été autant attentifs à la composition et à la nature architectonique de leurs édifices qu'à la signification des motifs qu'ils employaient. Ils étaient parfaitement conscients du lien en quelque sorte organique de leurs ornements à l'architecture, de sorte qu'ils ne les concevaient pas indépendamment l'un de l'autre.

L'équipement ornemental du Louvre faisait partie de l'apparat qui devait jouer un rôle puissant dans le système de cour que le roi mettait alors en place, et que tous les souverains par la suite s'approprièrent : la magnificence étant un des instruments de la « mécanique du pouvoir » dans laquelle chacun doit tenir son rang³⁸. Cette mécanique explique en partie les imitations du Louvre.

On peut supposer un étroit dialogue entre les architectes, les sculpteurs, et les commanditaires. Les personnalités de ces derniers se dessinent au travers de l'emploi de l'ornement. La présence de motifs héraldiques sur les très modernes avant-corps triomphaux que Bullant dessine sont en quelque sorte la signature du connétable de Montmorency. Nous

aurions voulu consacrer une place à quelques autres grands édifices tels Anet ou les Tuileries où se manifeste le goût de Catherine de Médicis pour la charge ornementale (dont Delorme se plaint quelque peu dans son traité), et le goût général de l'époque pour l'emblématique et les hiéroglyphes, ou encore au tombeau de François 1^{er} à Saint-Denis, en forme d'arc de triomphe, mais les quelques exemples que nous avons mis en avant suffisent à notre démonstration.

Le répertoire des ornements d'architecture et du répertoire marginal qui l'accompagne semble répondre à des intentionnalités distinctes, mais leur concours donne au mot enrichissement un sens supplémentaire. Ces ornements mineurs sont les « portraits » de leurs commanditaires dont ils expriment la fonction et le rang social³⁹. Le blason ou les ornements qui se substituent à lui symbolisent le corps, dont ils sont les « médiums » qui étendent sa présence dans l'espace et le temps, comme a pu le dire Hans Belting⁴⁰, présence qui dès lors s'étend à l'architecture elle-même, plus durable que la vie des hommes. Le motif monumental qui les abrite est par lui-même signifiant : l'arche centrale étant vide ou occupée par des baies est le lieu du corps absent du prince, ou de son apparition, comme dans une théophanie, et les insignes de son identité, de sa fonction et de son rang trouvent place sur ses flancs. Le rattachement de l'architecture à l'art funéraire est moins accidentel qu'il n'y paraît. De nombreux auteurs ont cherché à définir l'essence de l'architecture en la rattachant au *monumentum*, donc au souvenir, mais aussi à ce qui dépasse l'humain et ainsi à l'une de ses dimensions existentielles, manifestée par sa conscience du temps et de l'histoire⁴¹.

³⁷ Pierre Caye a parfaitement défini l'ornement d'architecture, il est : « l'élément essentiel, voire le seul élément constitutif de la forme architecturale. Tous *lineamenta* deviennent ornements, tous ornements *lineamenta*. Lignes de structure : colonnes et architrave ; ornements analogiques : triglyphes et chapiteaux ; ornements allégoriques : peintures, sculptures et reliefs, ornements de variété : profils et modénature, se convertissent parfaitement en une seule harmonie des lignes et des formes » Caye 1999, 84. On pourrait ajouter une forme particulière d'ornement : la matérialité qui est la forme expressive du matériau mis en œuvre dans tout élément d'architecture. Le traitement du parement d'un mur, l'expression de l'appareil, le bossage en font partie.

³⁸ L'expression est de Norbert Elias 1985.

³⁹ Ils en sont les « doubles allégoriques » à l'instar des portraits hiéroglyphiques qu'évoque Philippe Morel dans sa préface à *Le Miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*. Morel 2012.

⁴⁰ Belting 2004. 154-155.

⁴¹ Adolf Loos, en particulier, dont on met souvent en avant le célèbre pamphlet contre l'ornement, a écrit que « Seule une toute petite partie de l'architecture relève de l'art : le tombeau et le monument. Tout le reste, tout ce qui est au service d'une fin est à écarter du domaine de l'art ». Loos, 2003, p. 113.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDROUET DU CERCEAU, Jacques. 1576. *Le premier volume des plus excellents Bastiments de France*. A Paris : Pour ledit Jacques Androuet, du Cerceau (rééd. et prés. par David Thomson, Paris, Sand & Conti, 1988).
- ARIÈS, Philippe. 1983. *Images de l'homme devant la mort*. Paris : Seuil.
- ID. 1977. *L'homme devant la mort*, Paris : Seuil.
- ID. 1975. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, Paris : Seuil.
- BELTING, Hans. 2004. *Pour une anthropologie des images*, Paris : Gallimard.
- BLUNT, Antony. 1958. *Philibert De l'Orme*. London : A. Zwemmer LTD.
- BOIS, Yve-Alain. « Tough Love » in Giovanni Careri et Georges Didi-Huberman (éd.). 2016. *Hubert Damisch, L'art au travail*. Paris : Éditions Mimesis.
- BRESC-BAUTIER, Geneviève. 1989. « La sculpture de l'attique du Louvre par l'atelier de Jean Goujon. À propos de la Piété et de la Justice remontées sous la Pyramide », La revue du Louvre et des musées de France, n° 2, p. 97-111.
- CAYE, Pierre. 1999. *Empire et décor. L'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- CHOAY, Françoise. 1980. *La Règle et le Modèle*. Paris : Seuil.
- DE L'ORME, Philibert. 1567. *Le premier tome de l'architecture*. Paris : Frédéric Morel.
- ELIAS, Norbert. 1974. *La société de cour*. (rééd. Flammarion, « coll. Champs », Préface R. Chartier, 1985.
- FORSSEMAN, Erik. 1955. *Säule und Ornament*, Stockholm : Almqvist and Wiksell.
- ID. 1961. *Dorisch, Ionisch, Korinthisch, Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16-18 Jahrhunderts*. Stockholm : Almqvist and Wiksell.
- FROMMEL, Sabine. 2013. « De l'ordre prodigieux au langage abrégé. Pierre Lescot interprète des modèles italiens », in Chatenet, Monique, Mignot Claude (dir.) *Le génie du lieu, La réception du langage classique en Europe (1540-1650): selection, interpretation, invention*. Paris : Picard.
- GRODECKI, Catherine. 1985. *Documents du minutier central des notaires de Paris. Histoire de l'art au XVIe siècle (1540-1600)*. T. 1. Paris : Archives Nationales.
- GUILLAUME, Jean (dir.). 1992. *L'emploi des ordres à la Renaissance*. Paris : Picard.
- ID. 2003. « Le Louvre de Henri II, une architecture "impériale" » in Hervé Oursel et Julia Fritsch (dir.). *Henri II et les arts*. Paris : École du Louvre, p. 343-353.
- GUILLAUME-COIRIER, Germaine. 1998. « De l'objet à l'ornement : couronnes et guirlandes de roses dans la sculpture funéraire d'époque romaine ». *Journal des Savants*, 1, p. 3-54.
- HARAN, Alexandre Y. 2000. *Le Lys et le Globe. Messianisme dynastique et rêve impérial en France aux XVIe et XVIIe siècle*. Seyssel : Champ Vallon.
- HOFFMAN, Volker. «Le Louvre de Henri II: un palais impérial». *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1982-1984, p. 7-15.
- KITAEFF, Monique. 1996. « Le château de Saint-Maur-des-Fossés », *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*. n° 75, p. 65-126.
- LE ROUX, Nicolas. 2013. *Le Roi, la cour l'Etat : De la Renaissance à l'absolutisme*. Seyssel : Champ Vallon.
- LOOS, Adolf, 2003. « Architecture » (1910), dans *Malgré tout (Trotzdem)* chroniques des années 1990-1930. *Ornement et crime*, trad. et prés Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages.
- MILLER, Naomi. 1968. « The Form and Meaning of the Fontaine des Innocents ». *Art Bulletin*, p. 270-277.
- MOREL, Philippe (éd.). 2012. *Le Miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*. Rennes : Presses universitaires de Rennes ; Tours : Presses universitaires François Rabelais de Tours.
- PANOFISKY, Erwin. 1995. *La sculpture funéraire, de l'ancienne Égypte au Bernin* (trad. Dennis Collins, de «Tomb sculpture : four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini». 1964) Paris : Flammarion.
- PERTUSI, Agostino. 1965. « Quedam regalia insignia. Ricerche sulle insegne del potere ducale a Venezia durante il medioevo ». *Studi Veneziani*, t. VII, p. 3-123.
- RAYNAUD, Christiane. 1993. « En quête de renommée ». *Médiévales*, 24, p. 57-66.
- SERLIO, Sebastiano. 1540. *Il Terzo libro di Sebastiano Serlio Bolognese, Nelqual si figurano, & descrivono le antichità di Roma...* Venise : Francesco Marcolini.
- SIGURET, Françoise. 2004. *Les Fastes de la Renommée, XVIe et XVIIe siècle*. Paris : CNRS Éditions.
- SUMMERSON, John. 1981. *Le langage classique de l'Architecture*. Paris : L'Équerre.



DO BURIL FLAMENGO AO BRILHO DO AZULEJO: A RECEPÇÃO DAS GRAVURAS ORNAMENTAIS DE COLLAERT, DE VRIES, FLORIS, COCK E VAN DER BORCHT EM PORTUGAL (1550-1630)

CÉLINE VENTURA TEIXEIRA

Post-Doc LabexCAP

Sèvres-Cité de la Céramique

INHA (Institut National d'Histoire de l'Art)

celine.ventura.teixeira@gmail.com

RESUMO

Entre a segunda metade do século XVI e durante o século XVII, as gravuras flamengas que circulam na Península Ibérica funcionaram, simultaneamente, como um papel inspirador e um reflexo de uma nova dimensão nos processos de criação dos compêndios ornamentais e figurativos aplicados em composições azulejares. O impacto da gravura flamenga na pintura sobre azulejo vem revelar a função preponderante das oficinas de Christophe Plantin assim como de Pieter van Craesbeeck na difusão de uma cultura visual, presente nas obras dos pintores de azulejo flamengos Jan Floris, Frans Andries e Jan de Goes que, por volta dos anos de 1560-1565, se instalaram respetivamente em Talavera de la Reina, Sevilha e Lisboa. A adaptação de cenas ou de formas gravadas sobre o *medium* azulejar demonstra a capacidade do pintor em transferir os modelos. No entanto, a interpretação dos motivos gravados confere ao ornamento e consequentemente ao azulejo uma dimensão tanto estilística como retórica pela associação de motivos capazes de estruturar e modificar o espaço.

PALAVRA CHAVE ORNAMENTOS; GRAVURAS FLAMENGAS; AZULEJO; CIRCULAÇÃO; INTERPRETAÇÃO

ABSTRACT

Between the second half of the sixteenth century and during the seventeenth century, the Flemish engravings that circulated in the Iberian Peninsula functioned simultaneously as an inspiring role and a reflection of a new dimension in the processes of creation of ornamental and figurative compendiums applied in panels of *azulejos*. The impact of Flemish engraving on tile painting reveals the relevant role of Christophe Plantin's workshops as well as those of Pieter van Craesbeeck for the diffusion of a visual culture in the production of Flemish tile painters such as Jan Floris, Frans Andries and Jan de Goes who respectively settled in Talavera de Reina, Seville and Lisbon around the years 1560-1565. The adaptation of scenes or engraved models on *azulejos* highlights the ability of tile painters to transpose some patterns. However, the interpretation of engraved motifs gives the ornament and consequently the *azulejo* a dimension both stylistic and rhetorical by the association of motifs capable of structuring and modifying the space.

KEY WORDS ORNAMENTS; FLEMISH ENGRAVINGS; AZULEJO; CIRCULATION; INTERPRETATION



Introdução

« **E**xiste uma arte que parece apta a transportar-se sem alteração numa e noutra técnica: é a arte ornamental, talvez o primeiro alfabeto do pensamento humano desafiando o espaço. Ainda que possui uma vida particular e, por vezes, mesmo modificada na sua essência, conforme se torna pedra, madeira, bronze ou traço de pincel. Ora o fundo permanece visível e o ornamento aparece distribuído com regularidade, em quincôncio¹; ora o tema ornamental floresce com exuberância e devora o plano que lhe serve de suporte. »² (Focillon 1943, 27) Estas palavras traduzem, com clareza, a relação complexa que abrange a definição de Ornamento seja de um ponto de vista material, seja de um ponto de vista formal. Esta tensão aparece na definição intrínseca do azulejo. Superfície que orna e é ornada, o azulejo tornou-se um objeto de experimentações estilísticas sinónimas de novas interpretações da linguagem ornamental. Na segunda metade do século XVI, a circulação de modelos gravados na Península Ibérica acompanhou o florescimento das artes decorativas, as quais reflectiram uma poética da viagem e da vida das formas. Na sua obra, George Kubler tinha já sublinhado o papel das gravuras italianas e flamengas na evolução dos repertórios estéticos da arquitetura peninsular no tempo da Monarquia dual (Kubler 1988, 122), mas é de facto na aérea das artes decorativas que as gravuras flamengas se constituem como um repertório inovador para o desenvolvimento de novas combinações formais. As circulações de artistas e de modelos entre os diferentes centros artísticos europeus gerou colaborações, transmissões e difusões de fórmulas ornamentais inéditas. As gravuras de Hans e Adriaen Collaert, Hans Vredeman de Vries, Cornelis Floris, Hieronymus Cock e Pieter van der Borcht participaram na diversificação dos compêndios ornamentais, cuja difusão revela uma sobreposição dos motivos, sendo considerados como verdadeiros arquivos ou vestígios dos processos criativos (Francastel 1967, 67). Neste sentido, podemos falar de “famílias de modelos” que se tornaram uma fonte de inspiração inesgotável, cujas combinações variavam *ad infinitum*. As funções, os significados e as interpretações dos ornamentos

gravados implicam a necessidade de entender as interações aplicadas através da disposição do azulejo. O propósito desta contribuição não se foca em identificar as fontes gravadas³ mas sim definir os atores a origem da disseminação destes compêndios ornamentais junto com a compreensão dos processos criativos ligados à adaptação e/ou interpretação destes modelos nos conjuntos azulejares. Assim, no âmbito da criação ornamental, diferentes mecanismos são conciliados : o literário, o artístico e o poético cujos procedimentos técnicos — quer dizer figuras de repetição, anáforas ou cadências rítmicas — estabelecem uma ordem estrutural. A recepção de estampas ornamentais não deve de ser entendida como uma simples solução de cópia. Pelo contrário, a adaptação do *medium* gravado sugere uma nova apreciação do azulejo como superfície para ornar e do espaço para decorar. A adaptação dos modelos pressupõe, desde logo, um trabalho do motivo mais complexo que se baseia na exacerbação das formas e na capacidade de interpretação dos pintores de azulejo. A confrontação dos repertórios ornamentais gravados com as realizações azulejares salienta as desconstruções e reconstruções sucessivas de uma cultura e retórica visuais.

Origens da difusão: o papel das oficinas de Plantin e Craesbeeck

No processo da origem da circulação de compêndios ornamentais, os protagonistas foram mercadores, editores, impressores e artistas que renovaram os repertórios na intimidade das oficinas (Mandroux-França 1983, 145). Nomeado Tipógrafo-mor de Filipe II de Espanha em 1570 (Voet 1969-1972, 400), Christophe Plantin (c. 1520-1589) desenvolveu uma intensa atividade de impressão comprovada através dos seus livros da contabilidade, os quais revelam uma grande tiragem em matéria de edição de livros ornados e de gravuras ornamentais (Rooses, 1883, 7; Voet 1969-1972, 400). De facto, o monarca

¹ Qualquer grupo de cinco elementos assim dispostos ; Dicionário da Língua Portuguesa Porto Editora.

² « Il est un art qui semble apte à se transporter sans altération dans l'une ou l'autre technique : c'est l'art ornamental, peut-être le premier alphabet de la pensée humaine aux prises avec l'espace. Encore est-il doué d'une vie bien particulière et parfois même modifié dans son essence, selon qu'il est pierre, bois, bronze ou trait de pinceau [...]. Tantôt le fond reste largement visible, et l'ornement s'y répartit avec régularité en rangées, en quincônces ; tantôt le thème ornamental foisonne avec prolixité et dévore le plan qui lui sert de support. »

³ Na âmbito da produção azulejar quinhentista e seiscentista, a questão da identificação das fontes gravadas destinadas a elaboração de painéis de azulejos foi estudada pelo João Miguel dos Santos Simões (1971, 189-199), José Meco (1995-1999, 23-60), Ana Paula Correia (1992, 9-20) assim como Patrícia Roque de Almeida (2007, 107-118).

castelhano outorgou-lhe o monopólio do livro religioso, implicando a difusão de motivos que adornavam certos textos impressos. A disseminação de repertórios ornamentais inéditos realizou-se tanto pelo meio de livros como de estampas. Durante a segunda metade do século XVI, as cidades de Madrid, Lisboa, Sevilha e Medina del Campo constituem os principais centros da Península fazendo parte de uma rede de imprensas iniciada por Christophe Plantin. Desta forma, a tipografia plantiniana representou o ponto de convergência entre mercadores, editores e artistas — tais como Hieronymus Cock ou Philippe Galle — que trabalharam estreitamente com a oficina de Antuérpia (Grivel 1995, 150). O Tipógrafo-mor é uma figura importante para o entendimento da origem de certos modelos e a forma como foram interpretados pelo pintor de azulejo. Numerosos desenhadores e gravadores colaboraram com Christophe Plantin assim como Pieter van der Borcht, cujas estampas ornamentais tiveram uma ressonância nas composições azulejares. Demonstrando certa elegância figurativa, as composições da Basílica de Nuestra Señora del Prado (primeiro terço do século XVII) em Talavera de la Reina traduzem essa ligação entre a oficina de Plantin e o processo criativo da cerâmica ali presente. Com efeito, os painéis de azulejo que decoram a igreja foram executados sob a inspiração das gravuras inseridas na obra de Arias Montano⁴ *Humanae Salutis Monumenta* (Alcina 1998, 112) e manifestam uma atenção idêntica no tratamento das figuras e na composição formal. As gravuras foram realizadas por Hieronymus Wierix segundo Pieter van der Borcht e ilustram a Vida da Virgem, cujos modelos se tornaram as fontes de inspiração para os ceramistas. As cenas *A fuga para o Egito* e *A Visitação* (fig. 1 e 2) respeitam com rigor a fineza dos traços assim como o *decorum* das cenas religiosas.

Não nos podemos esquecer que a arte flamenga era também apreciada em Portugal, facto que estimulava a vinda de artistas do Norte, bem como de encomendas azulejares visíveis. O Paço Ducal de Vila Viçosa constitui um núcleo revelador da influência flamenga através das varias encomendas azulejares. Um numero considerável de azulejos foi empregado para o adorno do palácio (Senos 2012, 33). A



FIG. 1 Anônimo — *A Visitação*, ca. 1630, Azulejos policromos, Talavera de la Reina, Basílica de Nuestra Señora del Prado

FIG. 2 Hieronymus Wierix segundo Pieter van der Borcht — *A Visitação*. *Humanae Salutis Monumenta*, 1571, Gravura, Amsterdão, Rijksmuseum

cultura humanista e artística de D. Teodósio I determinou em grande parte os programas picturais do Paço Ducal. Estas encomendas ilustram um léxico figurativo e ornamental cada vez mais desejado para a decoração destes espaços refletindo o requinte dos proprietários. Inseridos em *cartouches*, os episódios da *História de Tobias* vinculam-se com modelos gravados de tradição flamenga, circulando de oficina em oficina. Editadas pelo Hieronymus Cock em colaboração com Christophe Plantin, as gravuras de Maarten van Heemskerck sobre a *História de Tobias* foram adaptadas pelo pintor, o qual não só reproduziu mas interpretou de novo o sujeito através de um tratamento da paisagem delicado e uma malhagem ornamental rica e densa (Nobre Pais 2012, 45). A aplicação deste episódio bíblico no

⁴ Benito Arias Montano (1527-1598) foi um erudito e teólogo espanhol. Formou-se na Universidade de Alcalá de Henares onde se ligou estreitamente com Fray Luis de León. Tornou-se em 1568 diretor científico da nova Bíblia poliglota — chamada a Bíblia de Antuérpia — encomendada pelo Filipe II. Essa empresa permitiu-lhe conhecer Christophe Plantin, o que favoreceu numerosos intercâmbios intelectuais e artísticos.

interior deste palácio implica desde logo uma consideração e interpretação do sujeito conforme ao desejo do comanditário⁵.

A Quinta da Bacalhôa é também representativa dos gostos do seu proprietário, Brás de Albuquerque, sensível às novidades estéticas com as quais se confrontou nas suas viagens em Itália entre 1521 e 1522⁶. Ditas novidades transparecem na arquitetura do palácio e na linguagem ornamental aformoseando a Casa do Lago, a Casa da Água e os pavilhões (Rasteiro 1895, 30). A quinta da Bacalhôa possui conjuntos que manifestam uma cultura estética demonstrando ligações estreitas com o gosto ítalo-flamengo. Quer seja os alegretes, a *loggia* e os rodapés, os repertórios ornamentais e figurativos demonstram um conhecimento ou uso direito de fontes gravadas. O *Rapto de Europa* inspirado na obra de Virgil Solis, o *Rapto de Hipodémia* de Enea Vico (Correia 1992, 12) transposto num conjunto incompleto e *Susana surpreendida pelos Velhos* também ligado à produção gravada flamenga demonstram todo o requinte próprio de uma “casa de prazer”. As temáticas mitológicas traduzidas nestes conjuntos azulejares afastam-se da dimensão moralista ovidiana para propor formas mais voluptuosas concordando com o ambiente do palácio (Correia 1992, 12). A introdução dos *groteschi*, *humoureschi*, grifos, sereias, libélulas, macacos e *mascarons* evidencia o conhecimento dos repertórios difundidos, deixando antever a capacidade do pintor em traduzir e interpretar as fontes gravadas em função do sítio para adornar.

Constituídos em séries de índole humanista, religiosa e grotesca, estes compêndios enriqueciam os repertórios de artistas da Península. Os desenhos e gravuras de Martin de Vos, de Jan Van der Straet ou Stradanus segundo Hubert Goltzius, Crispin de Passe, os irmãos Wierix, os Sadeler e sobretudo Philippe Galle em colaboração com Hans Collaert constituíram outras tantas fontes de inspiração as quais tiveram uma ressonância nos programas picturais e ornamentais. A gramática presente nas gravuras (emolduramentos e frontispícios, por exemplo) contribuiu para perenizar um gosto pela decoração maneirista na Península Ibérica. Os modelos de *ferronneries*, cornucópias, folhas de acanto, arabescos presentes na ornamentação de numerosas composições azulejares estão intrinsecamente vinculados à cultura livresca (Deswarte-Rosa

2006, 30). Esta disseminação de modelos foi perenizada graças ao manutenção da imprensa plantiniana na Península através da personalidade de Pieter van Craesbeeck. Formado na oficina de Plantin e nomeado impressor real por Filipe III de Espanha em 1620, Pieter van Craesbeeck instalou-se em Lisboa em 1590⁷ e fomentou uma dinastia de livreiros-impressores que dominou o mercado até o final do século XVII (Rooses 1883, 204; Daupias D’Alcochete 1975, 601-637; Alves Dias 1996, VII-XIX). De facto, Pieter van Craesbeeck desempenhou um papel de primeira ordem na difusão desta cultura visual que temos vindo a caracterizar. Manteve de facto uma profícua atividade sendo, mais tarde, amplificada pelos discípulos : Mathieu Gastet e Blas de Roblas em Madrid, João de Molina e Francisco Mendes em Lisboa, Juan Diaz em Sevilha e, por fim, Jean Boyer associado a Paul van Assche, aliás Ascanio, em Medina del Campo (Rooses 1883, 204; Brito 1911, 9-10). A produção foi com efeito propagada pelos alunos e sucessores de Plantin que mantiveram a imprensa e edição de livros e ornamentos contribuindo para a renovação dos repertórios figurativos (Mandroux-França 1983, 145).

A implantação de artistas flamengos : Floris, Andries e De Goes

Além do papel dos impressores e editores, a migração simultânea de artistas flamengos na Península Ibérica, quer seja Sevilha, Talavera de la Reina ou Lisboa, teve consequências determinantes para a difusão de novos ornamentos. Uma rede de circulações artísticas liga onde se cruzam e possivelmente se relacionam tais como Jan Floris, Frans Andries e Jan de Goes.

Jan Floris

Identificado por Ceán Bermúdez no *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* em 1800 (Ceán Bermúdez 1800, 128), Jan Floris (c. 1520-1567) ou Juan Flores trabalhou primeiramente em

⁵ « A encomenda da painéis de azulejos com este tema estará associada à própria celebração do casamento de D. Teodósio com D. Brites, em 1558, data que aparece, aliás, assinalada no primeiro painel desta série. » (Nobre Pais 2012, 45).

⁶ Entre 1528, ano em que adquire a quinta, e 1554, Brás de Albuquerque manda alterar e construir novos pavilhões fazendo deste palácio um edifício notável do período. A planta em “L” reflete a influência propriamente italiana junto com as remodelações eruditas e de gosto clássico (Rasteiro 1895, 20-22).

⁷ No Cartório Notarial do Arquivo Distrital de Lisboa conserva-se a carta patente que atesta a sua atividade e sua residência : « Pedro Craesbeeck, impressor de livros, morador às Pedras Negras, na freguesia da Madalena [...]» (DGARQ/TT, ADL 1617, 127-128).

Plasencia e em Segóvia antes de se instalar em Talavera de la Reina em 1562 (Caviró 1971, 287; Pleguezuelo 2002, 199; Pleguezuelo 2000, 16-18)⁸. O domínio das cores e da perspectiva demonstra toda a sua capacidade na pintura azulejar, justificando desde logo o interesse do rei Filipe II por este artista (Pleguezuelo 2002, 239). Atestada por Carl van Mander, a sua formação de pintor permitiu-lhe integrar em 1550 a Gilde de Saint-Luc em Antuérpia (Pleguezuelo 2000, 15) e brilhar na arte de compor cerâmicas ornamentadas com “cenos divertidas, historietas e figurinhas” (Van Mander 1950, 109; Dumortier 1995, 54). Pertencendo a uma grande família de artistas, Jan Floris trouxe a sua cultura e os seus conhecimentos em matéria de desenho. Assim como o atestam o monograma e as iniciais (1559 I.F.) inscritos em composições conservadas na igreja de Garrovillas, Jan Floris seria a origem de painéis que representam São Pablo e Santo André inseridos num quadro composto de formulas ornamentais repetitivas de um requinte e estilística inovadores (Pleguezuelo 2000, 17). Comparado com as produções radiais e geométricas pertencendo a tradição mudéjar⁹ da primeira parte do século XVI, os azulejos da sua autoria traduzem novas experimentações que farão a sua fama. De certo, por decreto real é nomeado “*servidor*” e “*maestro de azulejo*” em 1563, tornando-se *Alfarero del Rey* cujo pagamento jornaleiro por cada azulejo executado atingia a conta de dez maravedis (Ceán Bermúdez 1800, 128)¹⁰. Além disso, na correspondência entre Francisco Perreira, embaixador de Portugal na corte madrilena, e a regente da coroa portuguesa, Catarina de Áustria, esboça-se o interesse por a atividade dos irmãos Floris :

« Faleilhe [al Rey] no pintor Francisco Froles que V. A. queria pera a rretavolo de belém. Disseme que erão tres irmãos, que hum fazia azulejos pintados e que lhe fizera muita obra desta em Tallavera, que morrerra avia pouco. »¹¹

Aliás, as recentes investigações comprovam a possível presença deste artista em Lisboa em 1555 referido como “pintor” morador junta da Ribeira das Naus (Flor 2016, 103). Essa presença poderia talvez permitir a identificação de

certos conjuntos azulejares de sabor flamengo adornando por exemplo a quinta da Bacalhôa (Pleguezuelo 2000, 21)¹². *O Rapto de Hipodémia*, *Susana surpreendida pelos Velhos* ou *O rapto de Europa* são uns tantos painéis cuja autoria desperta interrogações e possíveis vinculações com a atividade de Jan Floris ou do seu contemporâneo Frans Andries (c. 1532-1567), pintor de azulejo de origem flamenga que chegou a Sevilha, talvez entre 1551 e 1561 (Dumortier 1995, 54).

Frans Andries

Além da sua instalação quase simultânea em Castela, Frans Andries e Jan Floris possuem em comum o facto de terem sido formados na oficina flamenga de Den Salm. Esta oficina de renome era dirigida por Guido Andries ou Guido di Savino que se instalou em Antuérpia depois de ter sido formado na arte da majólica em Castel Durante no ducado de Urbino (Dumortier 2002, 30)¹³. Através de um contrato conhece-se a associação de Andries com Roque Hernández, um ceramista sevilhano (Dumortier 1995, 56-57). O artista flamengo ficava obrigado a ensinar a arte da pintura sobre azulejo e de louça através da aplicação de cores “de Pisa” (Dumortier 2002, 56). Em contrapartida, Roque Hernández estava incumbido de fornecer argila e todo o material necessário para a realização dos azulejos e, no final, acordaram que as receitas de cada venda seriam divididas por ambos. Desta forma, existem certas composições atribuídas ao duo de ceramistas. Formado na oficina paterna instalada na Flandres, Frans Andries possuía uma estética de índole italiana associada ao repertório ornamental flamengo que transparece no traçado das linhas e no uso das cores. A sua formação técnica surge plenamente na composição azulejar que adorna a capela de Pedro Fernández de

⁸ A atividade deste ceramista foi largamente estudada por Alfonso Pleguezuelo com base documental e arquivística permitindo estabelecer uma cronologia precisa da sua produção: período antuerpiano (1520-1550), período de Plasencia (ca. 1551-1562) e o período de Talavera (1562-1567).

⁹ Apesar da atividade de Francisco Niculoso Pisano (ou Niculoso Francisco Pisano) instalado em Sevilha no início do século XVI, é um facto sobre azulejo graças à técnica de majólica, enraizou-se plenamente na segunda metade do século XVI.

¹⁰ « Flores (Juan) : maestro de pintar azulejos. Vino de Flandes a España, y se estableció en Plasencia : de esta ciudad pasó a Madrid en cuyo [pintó azulejos en el] Alcázar trabajó, en la real [pintó azulejos en la] casa del Pardo y [pintó azulejos] en la[casa] del bosque de Segovia. Felipe II mandó satisfacerle 1 100 reales a buena cuenta de lo que se le había mandado hacer en aquellas obras reales. Finalmente por cédula dada en Madrid a 20 de marzo de 1563 le nombró el rey [Felipe II] su criado y maestro de azulejos con el sueldo de doce placas al día, que importaba cada un a diez maravedies, principiando a gozarle desde el día de san Juan de Junio de 62. »

¹¹ Francisco Perreira a Catalina de Austria, 3 de Febrero de 1568 (DGARQ/TT, Conselho Geral do Santo oficio, Livro 105 in Serrão 2003, 265 ; Checa 1998, 69).

¹² Diferentes hipóteses apontam para Jan Floris como sendo a origem dos azulejos que apresentam *feronneries* adornando os bancos, os grotescos dos rodapés ou ainda os painéis do *Rapto de Hipodémia* e de *Susana surpreendida pelos Velhos* (Pleguezuelo 2000, 21). Outros estudos identificam Frans Andries como sendo o possível pintor (Dumortier 1995, 58).

¹³ Depois da sua morte em 1541, sua viúva volta a casar-se com o ceramista de origem italiana Franchois Frans tornando-se chefe da oficina Den Salm (Dumortier 1995, 53).

Valenzuela na Catedral-Mesquita de Córdoba. Intitulado *A Recolha do Maná*, este painel realizado em 1558 — segundo a inscrição presente junto ao episódio bíblico — demonstra um domínio das formas e das proporções (Santos Simões 1959, 55-56; Dumortier 1995, 58). As figuras emergem pintadas com nuances de azuis e tonalidades variadas sobre um desenho de traço fino e delicado. A cor azul sobre branco, em harmonia com verdes e amarelos, constitui a rica paleta tonal que reveste as personagens que enchem as suas jarras de maná, tendo por diante uma vasta paisagem. Especialista da pintura à moda de « Pisa », Andries assentou a sua prática da pintura do azulejo transmitindo os seus segredos de fabrico assim como a sua estética.

Jan De Goes

O encorajamento de encomendas e a vinda de artistas especializados explica a presença de Jan de Goes¹⁴, “oleiro de azulejo”, representativo dessa circulação artística. Em 1565, surge no *Livro do Lançamento e serviço da cidade de Lixboa* como “*malegueiro*” e tal como Filipe de Gois seu irmão, Jan é já citado uns anos antes num processo de Inquisição atestando as suas origens, a sua atividade e a sua idade (Mangucci 1996, 157). Havia sido denunciado em 1561 por luteranismo e preso pelo Santo Ofício entre 1561-1562. No seu processo, intitula-se “*oleiro de azulejo*” ou “*malegueiro de azulejos*”. Denunciado por práticas heréticas, este « *homem de corpo piqueno de pouca barba e loura de idade de trinta Annos [...]* » é julgado por ter comido carne no dia de jejum (DGLAB/TT 1562, 2 r.)¹⁵. A sua assinatura no final dos interrogatórios revela aliás uma formação letrada significativa, que supõe certos conhecimentos e uma formação erudita. Pois, o mérito do seu trabalho devia de ser reconhecido já que em 1573, para o batizado do seu filho Ambrósio de Goes, o famoso arquiteto Nicolau de Frias aparece como padrinho (Flores 1999, 54; Mangucci 1996, 157). Dois anos mais tarde em companhia de João Henriques, João Schnel e Francisco Jacome, integra a direção da confraria do Santíssimo Sacramento, o que atesta certo reconhecimento (Mangucci 1996, 157). Graças à comparação da assinatura deste “*malegueiro*” de azulejo

com a do processo inquisitorial que lhe foi instaurado, a autoria dos painéis da antessacristia do Convento da Graça pode ser-lhe atribuída (Ventura Teixeira 2019).¹⁶ A obra cerâmica de Jan de Goes em Lisboa acusa naturalmente na produção cerâmica as características formais pertencentes à tradição flamenga. Seres híbridos, grotescos, folhas de acanto e troféus vegetalistas compõem o conjunto azulejar. A rede ornamental revestindo as paredes da antessacristia fazendo eco das gravuras ornamentais de Floris ou de Vries e de índole grotesca chamam a atenção e suscita de facto interrogações na participação deste “*malegueiro*” de azulejos em composições azulejares delicadas provocando talvez certa concorrência. De facto, além da produção e atividade deste artista, o contexto social no qual se insere esta figura resulta significativa ao observar que seu irmão Filipe de Gois, também *malegueiro*, foi denunciado à Inquisição pelo Marçal de Matos, um documento destacado pelo Vergílio Correia e mencionado por Santos Simões:

« Filipe de Goes, de 35 anos, flamengo, homem de boa estatura e barba loura, mestre de louça vidrada, morando então na Praia da Boa Vista, onde estão as casas caídas, no forno onde se coze louça vidrada. Nesse forno estava Marçal de Matos pintando um arco para a capella de Nossa Senhora da Conceição, quando lhe ouviu certas afirmações que considerou heréticas e de que o acusou perante a inquisição. »¹⁷

Quando sabemos que, segundo os estudos de João Miguel dos Santos Simões (Santos Simões 1969, 106-107), Marçal de Matos é considerado como o possível autor dos deuses dos rios da Quinta da Bacalhôa implicando um atividade notória, será que esta denuncia inscreve-se num contexto de concorrência entre estes diferentes atores da

¹⁴ Existe varias ortografias na documentação : João de Gois, loam de Gois, João de Goes.

¹⁵ Apesar das acusações, não foi perseguido por insuficiência de provas para corroborar as afirmações dos testemunhos. Joam de Goes foi obrigado a fazer ato de adjudicação para ser salvo de toda a suspeição. Repetido em cada audiência e em presença dos juizes, o ato principal de acusação é o seguinte: « *o Promotor fiscal do Santo Officio em nome da Justiça A contra J[oa]m de goes flanenguo de nação malgueiro de azulejos m[orador] nesta cidade é preso na carcel da santa jnquisicao pello crime da heresia.* » DGARQ/TT, Tribunal do Santo Ofício, Inquisição de Lisboa, proc. 6820, fol 16 r. Ver Bilou, Francisco 2018.

¹⁶ A identificação e a ligação do monograma com a assinatura do processo inquisitorial inscrito nos conjuntos da Convento da Graça foram apresentados por Céline Ventura Teixeira no quadro do colóquio DIGITILE em maio de 2015. No âmbito da conferência internacional GlazeArch2015 que decorreu em Julho de 2015, Alexandre Nobre Pais, João Manuel Mimoso, Claire Dumortier, Maria de Lurdes Esteves, Miguel Ângelo Silva e Sílvia Pereira propuseram a reconstituição do painel da antessacristia assim como a análise das marcas e assinaturas confirmando a origem flamenga do conjunto mas sem fazer essa ligação com o documento inquisitorial (<http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/links/03%20Graca%20Church%20revisited.pdf>). Por fim, os estudos de Francisco Bilou contribuíram para precisar a atividade deste pintor plenamente vinculado com a comunidade artística de Lisboa. Ver Bilou 2013, 89-90.

¹⁷ DGLAB/TT Denúncias, Livro 5 1560-1576, fol. 322r ; Santos Simões 1969, 101.

azulejaria ? Essa pergunta resulta legítima no sentido que as produções flamengas eram de qualidade notória e constituíam de facto uma concorrência não desprezível. Pois, os de Goes souberam inserir-se no panorama artístico lisboeta pelas relações estabelecidas entre João e Nicolau de Frias e antes com o padre Silvestre Jorge, mestre de obras e tracista da Companhia de Jesus entre 1560 e 1608 e Prefeito da Casa Professa de São Roque entre 1550 e 1560 (Martins 2007, 160). Se a suas realizações resultam circunscritas aos painéis do Convento da Graça, permitem apreender a qualidade pictórica deste pintor.

As produções destes três artistas explicitam tanto uma rigorosa prática aperfeiçoada quer um domínio óbvio do repertório ornamental de tradição flamenga que as gerações seguintes de pintores desenvolveram.

Palimpsesto ornamental e rítmica visual

A estética flamenga insinuou-se nas composições ibéricas, estabelecendo uma relação triangular entre Flandres, Portugal e Castela, entre as quais a linguagem ornamental e figurativa circulou. Afastando-se da herança mudéjar, o azulejo possui doravante uma dimensão iconográfica e ornamental, conjugando monumentalidade e elaboração erudita (Meco 1985, 17). Quer seja as *ferronneries* de Cristóbal de Augusta para o Alcázar de Sevilha ou as de Francisco de Matos para a igreja de São Roque, o pintor de azulejo consegue ultrapassar a simples cópia dos motivos e propor uma interpretação dos modelos demonstrando o seu *savoir-faire* e a sua capacidade de assemblagem plástica e de antecipação do efeito produzido.

A *loggia* da Quinta da Bacalhôa possui exemplares representativos da incorporação e sobreposição de modelos novamente interpretados pelos pintores de azulejos. As alegorias dos rios *Douro* (fig. 3), *Mondego*, *Nilo*, *Euphrates*, *Danubio* e *Tejo*¹⁸, que revestem as paredes, são apresentadas no centro de *cartouches à cuirs enroulés*, as quais são inseridas num quadro cercado de padrões florais repetitivos (Rasteiro 1895, 93 ; Santos Simões 1969, 104-105). Cada



Deus foi pintado adoptando uma atitude diferente, mas com um esmero e cuidado idêntico no tratamento dos corpos. Além de exibirem o desenho da gravura representando o *Julgamento de Paris* do pintor Marcantonio Raimondi, onde os corpos e as atitudes são novamente interpretadas nos painéis de azulejo, estas personagens recordam o peso das estéticas flamengas difundidas através das gravuras dos irmãos Floris (Wouk 2018, 38-43), Hieronymus Cock (Fuhling 2013, 36-41), Hans Vredeman de Vries (Snodin & Howard 1996, 41-42). Este

FIG. 3 Anônimo — *Douro*, c. 1565-70, Azulejos policromos, Azeitão, Quinta da Bacalhôa

¹⁸ O painel que representa o rio Tejo resulta em mau estado e incompleto.



facto verifica-se, por exemplo, na imagem de *Sylvanus* o deus da natureza e, provavelmente, o modelo iconográfico mais próximo para a realização das alegorias fluviais (Ventura Teixeira 2019). Num mapa do Novo Mundo gravado por Hieronymus Cock, o artista representa essa figura híbrida que sustenta o brasão de Portugal. Esta personagem terá servido de modelo para figuração das divindades fluviais dos painéis da Quinta da Bacalhôa. Ostentando um penteado frondoso e



FIG. 4 Cornelis Floris — *Painel grotesco com a figura de Neptuno*, 1557, Gravura, 30 x 20,4 cm, Amsterdão, Rijksmuseum

FIG. 5 Jan De Goes — *[Grotescos]* (Detalhe), c. 1565, Azulejos policromos, Lisboa, Igreja da Graça

uma musculatura em torsão maneirista, cada um dos Deuses apresenta-se encostado ou a segurar uma jarra que verte água. Cada nu expõe-se numa atitude inspirada em várias gravuras da arte de Cornelis Floris, Hans Vredeman de Vries ou Hieronymus Cock (fig. 4). O pintor de azulejos conseguiu sobrepôr e conjugar os pormenores de cada fonte gravada para criar estes deuses. A associação de diferentes elementos gravados demonstra a capacidade de construir novamente



uma linguagem gráfica e de conferir a essas composições uma dimensão poética. A criação destes conjuntos remite aos mecanismos literários do palimpsesto. Vários elementos são associados para criar de novo uma figura ou um sistema estilístico original e inovador. Este mesmo fenómeno de sobreposição e recriação surge aliás em outros espaços azulejados. Datado do ultimo terço do século XVI, os azulejos da igreja do Convento da Graça, já anteriormente referidos, dão conta de um vigor maneirista cujas formas refletem a dialéctica grotesca desenvolvida nas gravuras flamengas (fig. 5). Esses azulejos apresentam uma gramática de grotescos diretamente inspirados nas gravuras de Cornelis Floris e de Cornelis Bos. A figura híbrida composta de uma cabeça humana e pinças de caranguejo é representativa destas associações formais. Diferentes elementos são assim aliados com harmonia e regularidade de composição (fig. 6). A rede ornamental revestindo as paredes da antessacristia reproduzem gravuras de temática grotesca mas tratando de recriar novas soluções visuais. O papel desempenhado pelas gravuras aparece, neste caso, como base da construção e invenção de uma figuração que se tornou ornamento ao ser aplicada e declinada num espaço para decorar. Estes repertórios ornamentais devem de ser considerados não como uma simples coleção de formas independentes mas sim



como sistemas combinatórios dando origem a novas formulas estilizadas articulando-se umas com outras.

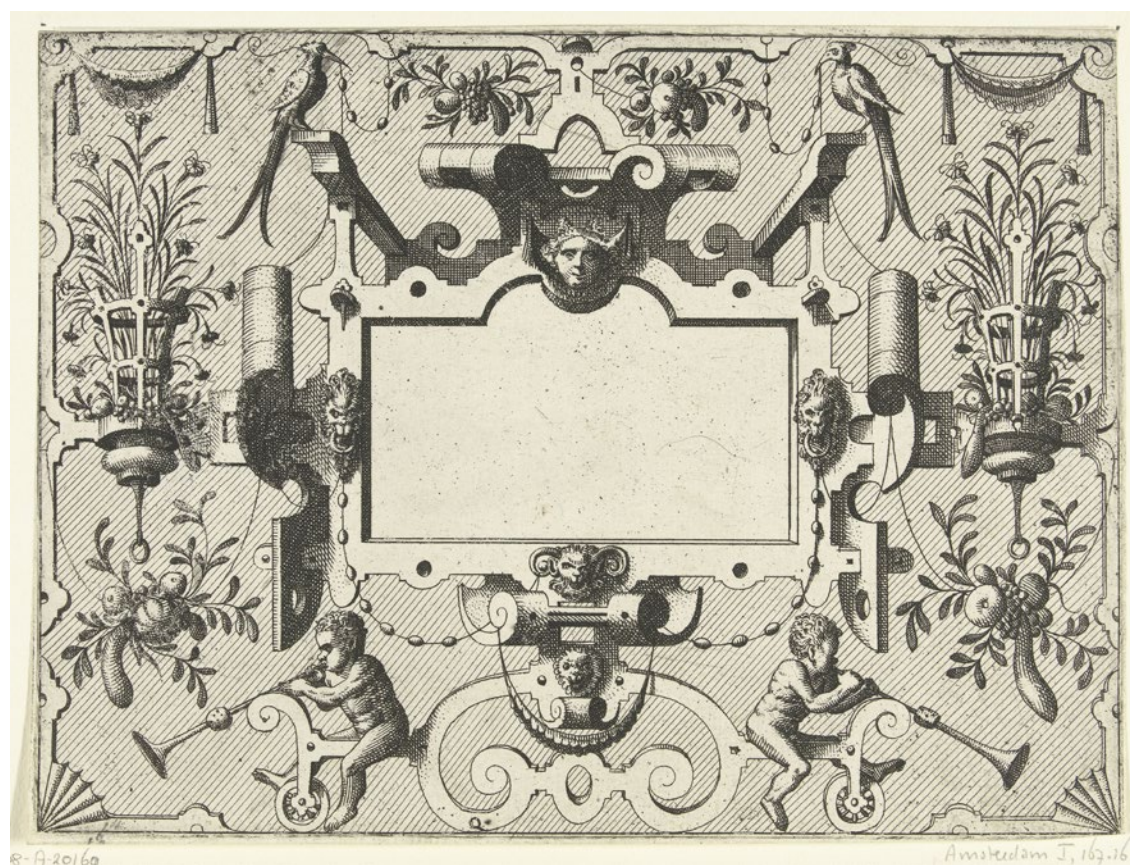
Apreender a evolução de um motivo permite, com efeito, ultrapassar a única descrição dos processos de difusão e de entender as consequências destas circulações estéticas através das adaptações e apropriações formais. Os artistas demonstravam uma capacidade de fusão e de associação das formas pertencente a fontes diferentes. Por exemplo, em algumas salas do Paço Ducal de Vila Viçosa, nas quais se observa as armas de D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança, a presença de uma dialéctica naturalista, com nuances flamengas, faz destacar o brasão da família posto em relevo pela malha ornamental construída. Com efeito, as gravuras de Pieter van der Borcht inspiraram os ceramistas na elaboração do painel que se observa na trama ornamental desenvolvida na composição (fig. 7). Sobre um fundo amarelo de antimônio¹⁹, destacam-se medalhões onde figuram cavaleiros, um modelo aliás diretamente inspirado no medalhão gravado por Jacques Androuet du Cerceau²⁰. Ditos cavaleiros acompanham a representação das armas de D. Teodósio I

FIG. 6 Frans Heuys segundo Cornelis Floris — *[Mascarão]*, 1555, Gravura, 15,7 x 14,4 cm Amsterdão, Rijksmuseum

FIG. 7 Oficina flamenga — *Brasão de Dom Jaime de Bragança*, segunda metade do século XVI, Azulejos policromos, Vila Viçosa, Palácio Ducal

¹⁹ Além das *feronneries* de índole flamenga, esta coloração foi considerada como um aspecto estilístico comum à produção dos conjuntos do Paço Ducal, permitindo assentar a dimensão flamenga dos painéis de Francisco de Matos na capela-mor da Igreja de São Roque. “O primeiro registo de emprego de *feronneries* em azulejos aplicados em Portugal encontra-se neste grupo de painéis, encomendados em Antuérpia. Este gosto prevaleceu entre nós, nos revestimentos cerâmicos parietais de manufatura nacional, até à década de 30 do século XVII, mas a combinação destes motivos com fundos amarelo ouro, dimensão que individualiza o conjunto flamengo para Vila Viçosa, é uma característica que só teve repercussão nos painéis da capela de São Roque, datados de 1580 e assinados pelo elusivo Francisco de Matos.” (Nobre Pais 2012, 44; Nobre Pais 2012, 75).

²⁰ Jacques Androuet du Cerceau, *[Livre de grotesques]*, 1566, gravura, 241 x 165 mm, Paris, Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art — Fonds Jacques Doucet, Inv. n° 4 EST 377.



circunscritas em *cartouches* rectangulares à *cuir enroulés* e que fazem eco novamente dos modelos desenvolvidos sob o buril de Vredeman de Vries e de Pieter van der Borcht (fig. 8 e 9). Ao sintetizar as diferentes fontes de inspiração, o conjunto estabelece um ritmo baseado na cadência de *feronneries*, de *mascarons*, de vasos fumegantes, de troféus e de *spiritelli* segurando cestos de fruta. Assim, outro tipo de mecanismo estilístico pode ser destacado, ou seja o uso anafórico de um esquema ornamental gravado. O imaginário é reforçado pela conjugação de motivos vegetalistas pertencentes ao mundo da fauna e da flora e ligados uns aos outros por laços. O espaço do entrelaçamento dos ornatos não é fixo nem liso : está em movimento numa continuidade complexa de curvas, de espirais e caules entrelaçados (Focillon 1943, 41). A estética da linha e do ritmo está desde logo no coração do conceito ornamental. Suscitar o olhar constitui a essência da ornamentação. Uma trama e uma rítmica do ornamento desenha-se pelo uso de um mesmo motivo que não se reduz a uma simples repetição mas que contribui para a dinamização do espaço através da amplificação do modelo



FIG. 8 Hieronymus Cock e Hans Vredeman de Vries — *[Cartouches e grotescos]*, 1555-1560, Gravura, 15,1 x 20,5 cm, Amsterdão, Rijksmuseum

FIG. 9 Pieter van der Borcht — *A historia de Elisha*, segunda metade do século XVI, Gravura, 20,3 x 13,8 cm, Amsterdão, Rijksmuseum

gravado em azulejo. As composições azulejares refletem a união harmoniosa da estrutura com o pormenor e o adorno. A aplicação de azulejos consegue combinar a planura extrema (devido ao valor intrínseco do suporte que incorpora jogos de motivos e modelos geométricos) com uma dimensão de movimento e de ritmo que se desenha.

La pars pro toto

Aparentando-se como uma espécie de cântico visual, onde reina um movimento rítmico, as redes ornamentais gravadas constituídas por *cartouches*, folhas de acanto, cornucópias, *putti* e *feronneries* são adaptadas à pintura sobre azulejo numa cadência harmoniosa. Neste sentido, a “ponta de diamante” aparece também como uma linguagem longe de ser isenta de sentido e significado (fig. 10). Uma verdadeira retórica surge, refletindo um sistema ordenado e respeitador das leis tridentinas do *decorum*. Este ornamento suscitou um certo fascínio pela sua beleza formal, facto que explica a sua difusão nas oficinas da Península Ibérica, conhecido em Espanha sob a expressão de “*padrón de*



clavos” ou “*padrón del Arzobispo*” (Pleguezuelo 2002, 221). A difusão de compilações de estampas ornamentais possuindo o modelo da ponta de diamante foi para os artistas sinónimo de inspiração desde o final do século XVI e durante o século XVII (Nobre Pais 2012, 86-87)²¹. Pertencente aos compêndios de objetos de joalharia como as gravuras de Hans Collaert (fig. 11), o modelo diamantino ilustra a tradução de um pormenor ornamental adaptado de maneira infinita (Penalva 2012, 97).²²



frontispício integrando a *Regina gemmarum*, essa rainha das gemas, cuja perfeição e pureza reflete a sua simbólica inicial. Hildegarde de Blingen escreveu a propósito que « o diabo vê nesta pedra o seu inimigo porque resiste a sua força: por isso o diabo odeia-a dias e noites » (Blingen, 1988, 262). Símbolo de luz, a presença destes diamantes em volta deste frontispício

Aparentando-se a figura retórica latina *la pars pro toto*, à decoração de um espaço como, por exemplo, o nártex e o transepto da igreja de São Roque ilustra a maneira em que um detalhe gravado torna-se o padrão principal de uma decoração. A criação destes conjuntos demonstra uma habilidade rigorosa e um grande domínio na aplicação das cores. Os ladrilhadores aplicaram no espaço uma ordem ao construírem uma rítmica que não se reduz a uma simples repetição (Deleuze 2003, 31). Uma dialéctica da imitação constrói-se pelo uso do motivo diamantino enquanto forma reflectindo uma preciosidade. Enraizado nos modelos de joalharia representando pendentes, colares, nigelas e adereços com pedras preciosas delicadamente talhadas, a ponta de diamante dinamizou soluções visuais inéditas através de um trabalho do motivo. Da gravura ornamental à sua aplicação, este modelo conheceu diversas modalidades de adaptação revelando uma nova dimensão conforme o seu uso. Usada como elemento arquitectónico ou obra de joalharia, a ponta de diamante aparece ornando o frontispício de uma obra emblemática. Impressa por Plantin em 1580, a Bíblia foi editada juntamente com um

²¹ Deve-se precisar também que os tratados de arquitetura participaram na difusão deste modelo que aparece evocado no quarto livro de arquitetura de Sebastiano Serlio; Serlio, Sebastiano, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastiano Serlio Boloñes*, Tolède, Juan de Ayala, 1552, fol. 18 v.

« [...] podemos encontrar também módulos que não dependiam do número de par de elementos na sua composição. Um dos mais populares, de origem hispânica, mas rapidamente adaptado ao gosto português, é o chamado “ponta de diamante”, que depende da organização de nove azulejos para se constituir um módulo » (Nobre Pais 2012, 86-87).

²² « Essa procura de tridimensionalidade também é alcançada no [...] padrão azulejar em duas situações distintas: por um lado, a conjugação de quatro azulejos dispostos simetricamente de forma a permitir a representação no vértice central de um diamante lapidado [...], ou a representação individual da própria gema em cada um dos azulejos [...]. » (Penalva 2012, 97).

FIG. 10 Oficina lisboeta — Pontas de diamantes, Primeiro quarto do século XVII, Azulejos policromos, 148,5 x 122 cm, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, Inv. n.º 518

FIG. 11 Collaert e Philippe Galle — *Monilium, bullarum inaurumque artificiosissimae icones*, Gravura, 1581, Amsterdão, Rijksmuseum

funciona como talismã protegendo o texto sagrado. A sua onnipresença cria um efeito estilístico e retórico de abismo e profundidade ou seja de *mise en abîme*. Estes ornamentos preciosos de mil reflexos revestindo nártex, naves e transeptos exibem uma dimensão frágil e ao mesmo tempo preciosa, comprável a um escrínio que protege o corpo de Cristo. A simbólica diamantina revela-se na sua aplicação e presença: a sua pureza e dimensão incorruptível fazem deste adereço um ornamento revestido de carácter sagrado tal como o espaço que ocupa conferindo ao todo uma harmonia.

Da simples *imitatio* à construção de uma malha ornamental, o uso da ponta de diamante acrescentou um valor retórico inédito à pintura de azulejo onde o *parergon* se tornou *ergon* (Ventura Teixeira 2015, 11). O ornamento diamantino constitui uma escritura visual unívoca. Impondo-se ao olhar do fiel, o azulejo participe na construção do espaço ritual e da celebração, e acompanha o discurso litúrgico. Desempenha assim um papel expressivo que sugere uma linguagem entendida por todos cuja significação está enraizada na tradição visual, sendo um verdadeiro *modus operandi* inerente às criações azulejares. Pontuando as litanias, este sistema decorativo participa na economia da oração e no ato de rezar. As funções rituais do lugar onde foram colocados os ditos painéis implicam uma expressividade e certa dimensão performativa que acompanha o fiel no ato de rezar. Esta retórica ornamental respeita o papel dedicado às artes decorativas pela política tridentina intrinsecamente ligada à ideia de ordem: uma ordem que refere ao logos e ao cosmos, à ordem e à contemplação.

Conclusão

O repertório ornamental acompanhou desde logo as metamorfoses do azulejo, sendo a imagem de um palimpsesto refletindo superposições estilísticas e contribuições estéticas. A comunidade flamenga presente na Península Ibérica gerou uma difusão de formas inovadoras refletindo os gostos da época. A presença flamenga inscreve-se numa lógica de continuidade com respeito às circulações de gravuras. Jan de Goes, Jan Floris e Frans Andries são representativos de uma arte transmitida no

coração das oficinas peninsulares. Estes diferentes contributos foram assim introduzidos na península ibérica graças a estes « *olleros de ymaginería* » entre os anos 1560 e 1565 (Wilson Frothingham 1969, 20). Desde logo, a eclosão e consolidação da prática do azulejo não pode ser considerada sem o impacto das circulações e implantações destes artistas e da cultura gravada flamenga. A presença na península destas figuras incontornáveis da azulejaria permitiu uma implantação das técnicas e um florescimento dos repertórios figurativos e ornamentais inéditos que contribuíram para um verdadeiro hibridismo das formas. Esta presença advém da de uma circulação material do repertório gravado. A adaptação de modelos pertencentes às gravuras em permanente circulação implicava uma dimensão interpretativa por parte dos pintores de azulejo — um papel várias vezes subestimado. No entanto, conseguiram criar uma metalinguagem, sublinhando, desta forma, a autonomia ornamental do azulejo. A promoção generalizada do ornamento elevado ao estatuto de verdadeira « forma simbólica », feita de claros-escuros alegóricos visíveis nas estampas da época vai originar uma « *ornementique* » (Chastel 1991, 31), ou seja « um sistema completo de elementos e de estruturas para-icónicas » nascendo assim, uma identidade artística que o brilho do azulejo revela.

FONTES MANUSCRITAS

Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas/ Torre do Tombo, Arquivo Distrital de Lisboa, *Cartório Notarial*, 1617, Maço 16, Fols. 127-128.
Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas/ Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício, *Inquisição de Lisboa*, proc. 6820, fol. 2 r.
Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas/ Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício, *Inquisição de Lisboa*, proc. 6820, fol. 16 r.
Direcção Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas/ Torre do Tombo, Tribunal do Santo Ofício, *Inquisição de Lisboa*, *Denúncias*, Livro 5 1560-1576, fol. 322 r.

BIBLIOGRAFIA

ALCINA, Juan Francisco. 1998. “Los *Humanae Salutis Monumenta* de Benito Arias Montano”. *Anatomía del humanismo, Benito Arias Montano 1598-1998, Homenaje al Pr. Melquiades Andrés. Actas del simposio internacional celebrado en la Universidad de Huelva del 4 al 6 del noviembre del 1998*, L. Gómez Canseco (ed.). Huelva: Universidad de Huelva [Bibliotheca Montaniana]: 111-147.

- ALVES DIAS, João José. 1996. *Craesbeeck — uma dinastia de impressores em Portugal*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas.
- BILOU, Francisco. 2013. “Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal 1550-1640. Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa”. *Cadernos de História da Arte*, nº1: 89-98.
- BINGEN, Hildegard (de). 1988-9. *Le livre des subtilités des créatures divines*. Grenoble: Jérôme Million.
- BRITO, Gomes de. 1911. *Notícia de livreiros e impressores de Lisboa na 2ª metade do século XVI*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva.
- CAVIRÓ MARTÍNEZ, Balbina. 1971. “Azulejos talaveranos del siglo XVI”. *Archivo Español del Arte*. Tomo 44, nº165: 283-293.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. 1800. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- CHECA, Fernando. 1998. *Felipe II, un monarca y su época : Un príncipe del Renacimiento*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- CHASTEL, André. 1991. *Fontainebleau. Formes et symboles*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- CORREIA, Ana Paula Rebelo. 1992. “Contribuição para o estudo das Fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhôa.” *Azulejo*. Lisboa : Revista do Museu Nacional do Azulejo: 9-20.
- DAUPIAS D'ALCOCHETE, Nuno. 1975. “L'oficina Craesbeckiana de Lisbonne”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX: 601-637.
- DESWARTE-ROSA, Sylvie. 2006. “Virgile couronné par Calliope”, *Revue Gryphe : revue de la bibliothèque de Lyon*: 30-37.
- DELEUZE, Gilles. 2003. *Différence et répétition*. Paris: PUF, Épiphanée.
- DUMORTIER, Claire. 1995. “Frans Andriès, ceramista de Amberes en Sevilla”. *Laboratorio de Arte*, 8: 51-60.
- DUMORTIER, Claire. 2002. *Céramique de la Renaissance à Anvers. De Venise à Delft*. Paris: Édition de l'Amateur.
- FLOR, Pedro. 1026. “Simón Pereyng, pintor da Nova Espanha, em Lisboa (1558)”. María del Pilar López e Fernando Quiles (eds.), *Visiones renovadas del Barroco iberoamericano*. Sevilla: Universo Barroco Iberoamericano, 98-115.
- FLORES, Alexandre. 1999. *Chafarizes de Lisboa*. Lisboa : Inapa.
- FOCILLON, Henri. 1943. *La vie des Formes*. Paris: Puf, Quadrige, Grands textes.
- FRANCASTEL, Pierre. 1967. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*. Paris: Gallimard.
- FUHRING, Peter. 2013. “Hieronymus Cock and the impact of his published architectural and ornamental prints”. *Hieronymus Cock : la gravure à la Renaissance*. Bruxelles & Louvain: Fonds Mercator & Illuminare — Centre d'études de l'art médiéval, KU Leuven: 36-41.
- GRIVEL, Marianne. 1995. *Création et diffusion de l'estampe en France du XIV^e au XIX^e siècle*. Rennes: Université Rennes II.
- KUBLER, George. 1988. *A Arquitetura portuguesa Chã. Entre as Especiarias e os Diamantes. 1521-1706*. Lisboa: Vega.
- MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. 1983. “L'image ornementale et la littérature artistique importée du XVI^e au XVII^e siècle. Un patrimoine méconnu des Bibliothèques et des musées portugais”. *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*. II série, I: 143-205.
- MANGUCCI, António Celso. 1996. “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho. Dos meados do século XVI aos meados do século XVIII”, *Património e história local*. IIa série, nº5: 155-161.
- MARTINS, Fausto Sanches. 2007. *Silvestre Jorge: exemplo de mobilidade artística e protótipo de arquitecto jesuíta da segunda metade do século XVI*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- MECO, José. 1985. *L'art de l'azulejo au Portugal, les carreaux de faïence émaillés portugais*. Lisbonne: Bertrand Editora.
- MECO, José. 1995-1999. “Algumas fontes flamengas do Azulejo português. Otto van Veen e Rubens”. *Azulejo*, nº 3-7. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo: 23-60
- NOBRE PAIS, Alexandre. 2012. “Reminiscência de uma memória esquecida: Os azulejos flamengos quinhentistas para o Paço Ducal de Vila Viçosa”, Mária Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Da Flandres. Os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563)*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Fundação da Casa de Bragança: 42-57.
- NOBRE PAIS, Alexandre. 2012. “Padrões (ainda) imprecisos. A Azulejaria de repetição no século XVII”, Mária Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena: 83-96.
- NOBRE PAIS, Alexandre. 2012. “Ecos. A presença de artífices estrangeiros e o azulejo quinhentista de faiança em Portugal”, Mária Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena: 69-79.
- VAN MANDER, Carel. [1604] 1950. *Het Schilder-boek* Amsterdam-Amberes.
- PENALVA, Luísa. 2012. “A ourivesaria e a joalharia nos padrões azulejares do século XVII”, Mária Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Athena: 97-100.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. 2002. *Lozas y Azulejos. De la colección Carranza*. Castilla-La-Mancha: Junta de Castilla-La-Mancha.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. 2000. “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”. *Reales Sitios*, nº 146, 4º trimestre: 15-23.
- PLEGUEZUELO, Alfonso. 2002. “Flores, Fernández y Oliva : tres azulejeros para las obras de Felipe II”. *Archivo Español del Arte*, LXXV, 298: 198-206.
- RASTEIRO, Joaquim. 1895. *Quinta e Palácio da Bacalhôa em Azeitão*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- ROQUE DE ALMEIDA, Patrícia. 2007. “A abordagem das fontes iconográficas da azulejaria portuguesa”. *João Miguel dos Santos Simões. 1907-1972*. Lisboa: IMP, Museu Nacional do Azulejo: 107-118.
- ROOSES, Max. 1883. *Le Musée Plantin-Moretus*. Anvers: [s.n.].
- SANTOS SIMÕES, João Miguel (dos). 1945. *Os azulejos do Paço de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- SANTOS SIMÕES, João Miguel (dos). 1959. “Frontais de altar de azulejo en la mesquita de la Catedral de Córdoba”. *Archivo Español de Arte*. 1959, t. XXXII, nº. 125-128 : 39-57.
- SANTOS SIMÕES, João Miguel (dos). 1969. *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI. Introdução geral*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SANTOS SIMÕES, João Miguel (dos). 1971. “Painéis ornamentais ou brutesco”, *Azulejaria em Portugal no século XVII*. vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 189-199.
- SANTOS SIMÕES, João Miguel (dos). 1979. *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SENOS, Nuno. 2012. “Os lugares do azulejo”, Mária Antónia Pinto de Matos (Coord.), *Da Flandres. Os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563)*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Fundação da Casa de Bragança: 31-41.
- SERRÃO, Vítor. 2003. “Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra de la reina Catarina de Portugal”. *Archivo Español del Arte*. LXXVI: 249-265.
- SNODIN Michael & HOWARD Maurice. 1996. *Ornament. A Social History since 1450*. New Haven and London: Yale University Press.
- VENTURA TEIXEIRA, Céline. Próxima publicação 2019. *L'azulejo, la genèse d'un art. Regards croisés sur les ateliers de la péninsule ibérique au temps des Philippe (1556-1668)*. Paris: Mare & Martin.
- VOET, Leon. 1969-1972. *The Golden compasses. A History and Evolution of the Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana*. Amsterdam: Vangendt & Co.
- WILSON FROTHINGHAM, Alice. 1969. *Tiles of Spain 1500-1650*. New York: The Hispanic Society of America.
- WOUK, Edward H. 2018. *Frans Floris (1519/20—70): Imagining a Northern Renaissance*. Leiden / Boston : Brill.

WEBOGRAFIA

- BILOU, Francisco. https://www.academia.edu/3655941/Os_irm%C3%A3os_flamengos_Jo%C3%A3o_e_Filipe_de_Goes_oleiros_de_azulejo_e_malega_na_Lisboa_quinhentista_1553-1578
- NOBRE PAIS, Alexandre. MIMOSO, João Manuel. DUMORTIER, Claire. ESTEVES, Maria de Lurdes. SILVA MIGUEL, Ângelo. PEREIRA, Sílvia. <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/links/03%20Graca%20Church%20revisited.pdf>
- VENTURA TEIXEIRA, Céline. 2015. « Para uma retórica ornamental do azulejo : de *parergon* ao *ergon* » in Susana Varela Flor (Coord.), *Biblioteca DigiTile: Azulejaria e Cerâmica on line*. Lisboa. ARTIS / Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian / FCT. <http://digitile.gulbenkian.pt/cdm/ref/collection/est/id/27>

MADE OF GOLD, MADE OF GLASS. REMARKS ON THE MIGRATION OF ORNAMENTAL FORMS BETWEEN STAINED GLASS AND GOLDSMITHS' ART IN THE LATE MIDDLE AGES

DOBROŚŁAWA HORZELA
Jagiellonian University, Institute of Art
History / Jagiellonian University
dobroslawa.horzela@uj.edu.pl

ABSTRACT

Considering the way of attracting the audience, monumental stained glass and goldsmiths' art are two different media. If stained-glass is designed to be viewed from the distance, work of goldsmiths' — on the contrary. But the medieval conviction was that stained glass and goldsmiths' art were similar in many respects, because of the tremendous role that light plays in the perception and appreciation of both arts. We know very well about the associations between coloured glass and precious stones set in glittering gold, stemming obviously from the biblical account of the Heavenly Jerusalem. Suffice it to mention that the affinity between precious stones and stained glass is reflected in *De administratione* of Abbot Suger who used the phrase *saphirorum materia* regarding the material of stained glass. Theophilus Presbyter — newly identified with *Northungus* — not only described in his *Diversarum artium schedula* stained glass technique in the neighbourhood of goldsmiths' art, but also, he described the technique of imitating gemstones in stained glass. The widespread use of glass as building material in Gothic architecture should be a suggestion directing our attention to the fluid, metaphorically-allegorical thinking, characteristic of the epoch when it was obvious that one material could be entirely replaced by another, and quite different one. Although this facts are well known, the problem was studied mostly in context of 12th and 13th centuries — the “classic” period of stained glass development. Many of this studies deals in fact not with real art works but with medieval speculation about Light. For the proposed paper this is only the departing point for study of correlations between stained glass and goldsmiths' art in Late Middle Ages (ca. 1350–1500), the problem still modestly treated it the medieval studies. What can we say about the problem of sharing ideas and inventions between craftsmen of this two branches at the field of ornament? The one part of the story is sharing the specific ornamental patterns but there is also a different level of interdependences to be studied as highly sophisticated ideas of emulating the effects of the refined goldsmiths' art technique in stained glass and vice versa. Together with borrowing of ornaments, craftsmen sometimes tried e.g. to recreate the impression of *opus punctile* or of enamel in stained glass. Such a plays were motivated not merely by the desire to represent sophisticated effects in cheaper materials or by the craftsmen's social aspirations, but also by the taste of the founders.

KEY WORDS LATE MIDDLE AGES, STAINED GLASS, GOLDSMITHS, LIGHT, ORNAMENT

RESUMO

Duas diferentes vias de atrair o público são a arte monumental dos vitrais e a dos ourives. Se o vidro colorido é projetado para ser visto à distância, já o trabalho de ourives, pelo contrário, implica observação próxima do objecto. No entanto, a convicção medieval era de que a arte dos vitrais e a dos ourives era semelhante em muitos aspectos, devido ao enorme papel que a luz desempenha na percepção e apreciação de ambas as artes. As associações entre vidro colorido e pedras preciosas aplicadas em superfícies de ouro estão bem documentadas e derivam em grande medida do relato bíblico da Jerusalém Celeste. Basta mencionar que, a afinidade entre pedras preciosas e vitrais se reflete na *De administratione* do Abade Suger, que usou a expressão *saphirorum materia* em relação ao material dos vitrais. Theophilus Presbyter, recentemente identificado como *Northungus*, não defendeu apenas, na sua obra sobre técnica de vitrais *Diversarum artium schedula*, o parentesco entre esta e a arte dos ourives, como também descreveu a técnica usada para imitar pedras preciosas em vitrais. A difusão do uso do vidro como material de construção, na arquitectura gótica, é uma pista que direcciona a nossa atenção para o pensamento fluido, metaforicamente alegórico, característico da época, para o qual era perfeitamente normal que um material pudesse ser inteiramente substituído por outro bastante diferente. Embora estes factos sejam bem conhecidos, o problema foi estudado principalmente no contexto dos séculos XII e XIII — o período “clássico” do desenvolvimento do vitral. Muitos dos estudos sobre o tema, não se debruçam sobre obras de arte concretas, mas são sobretudo teorizações medievais sobre a luz. No presente texto, esta incidência funciona apenas como ponto de partida para o estudo das correlações entre o vitral e a arte dos ourives no final da Idade Média (ca. 1350-1500), época escassamente tratada pelos estudos medievais. O que nos sugere a questão da partilha de ideias e criações entre artesãos desses dois ramos, no campo do ornamento? Uma vertente da questão assenta no compartilhar dos padrões ornamentais, mas há também um nível diferente de interdependências a ser estudado, como por exemplo, a ideia requintada de emular os efeitos da técnica dos ourives em vitrais e vice-versa. Juntamente com a reciprocidade de uso dos ornamentos pelos artesãos destas duas artes, os mestres dos vitrais tentaram recriar a impressão de *opus punctile* ou de esmalte em vitral. Tais opções foram motivadas, não apenas pelo desejo de representar efeitos luxuosos em materiais mais vulgares, mas também pelas aspirações sociais dos artesãos e o gosto dos encomendadores.

PALAVRAS-CHAVE ALTA IDADE MÉDIA, VITRAIS, OURIVES, LUZ, ORNAMENTO



The relationship between goldsmiths' art and stained glass in the Middle Ages have been studied so far almost exclusively with regard to the twelfth and thirteenth centuries, a period considered as 'classical' in the development of the latter field. What is more, it was usually not actual artworks, but rather medieval speculations on the role of Light that were examined. Well-known are the associations between coloured glass, precious stones and the glittering gold, originating obviously from the biblical account of the Heavenly Jerusalem (Westermann-Angerhausen 1998, 95-102; see also Bandmann 1969, 81-83). As noted by Hiltrud Westermann-Angerhausen, the widespread use of glass as building material in Gothic architecture should be a hint directing our attention to the fluid, metaphorical thinking, characteristic of the epoch when it was obvious that one material could be replaced by another, and a quite different one at that (Westermann-Angerhausen 1998, 98). Bandmann in turn calls glass an 'iconological equivalent' of crystal, gold, and precious stones (Bandmann 1969, 84). And thus, Abbot Suger in his *De administratione* could use the expression *saphirorum materia* with regard to the material stained glass was made of, in order to emphasise the affinity between precious stones and stained glass (Speer, Binding 2000, adm 849, adm 1209). Theophilus, in turn, in his *Schedula diversarum artium*, not only described the stained-glass technique immediately next to the goldsmiths' art, but also instructed his readers how to make jacinths and emeralds from white and green glass to depict the Lord's Majesty in stained glass (Teofil Prezbiter 1998, 99). When considering textual sources it may be said that the resemblance of stained glass and goldsmiths' art was based to a large degree on the crucial role played in the perception of both arts by light, and on the shared properties of the materials used in both domains, such as splendour and colour. Did, however, such a conviction about the affinities between stained glass and goldsmiths' art translate into allusions to examples of goldsmiths' art, and especially their ornamentation, appearing in particular stained-glass panels, and *vice versa*? I am far from attempting a comprehensive treatment of the problem which so far has not been studied at all, but in the present paper will

merely discuss a few late-medieval examples which, I hope, may indicate a direction for future research.

An idea to discuss the above topic at the present conference stems from my research on the Polish volume of the *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, in particular on a stained-glass panel depicting St Mary Magdalene (87 × 52 cm, original part: 73 × 46 cm) executed around 1400 for the Dominican church in Cracow (Pieńkowska 1948, 3-4; Pieńkowska 1949, 182-189; Pieńkowska 1950, 272-274; Małkiewiczówna 2004, 131; see also Kalinowski 2004, 200) (Fig. 1). The ornament decorating

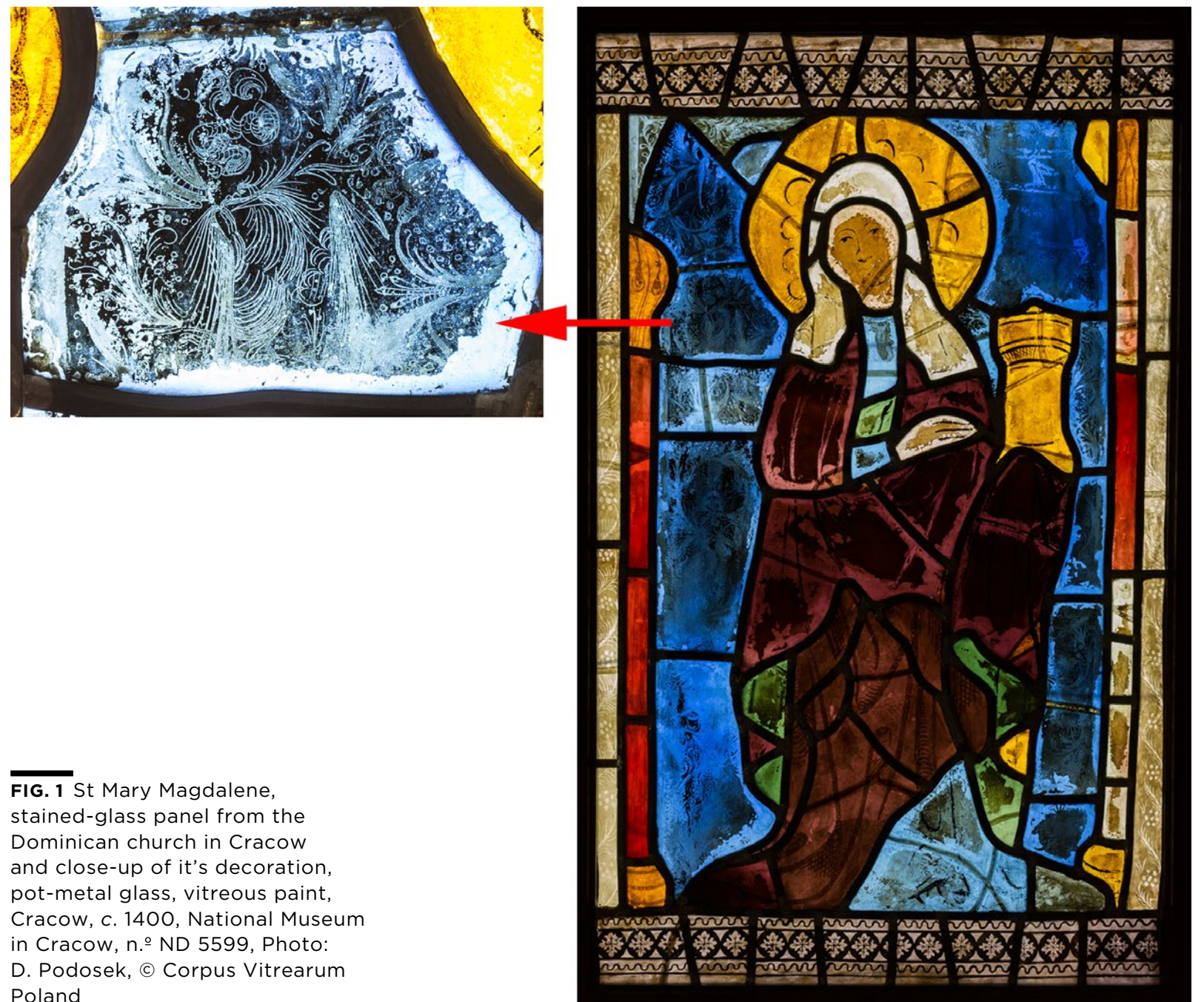


FIG. 1 St Mary Magdalene, stained-glass panel from the Dominican church in Cracow and close-up of its decoration, pot-metal glass, vitreous paint, Cracow, c. 1400, National Museum in Cracow, n.º ND 5599, Photo: D. Podosek, © Corpus Vitrearum Poland

the background of the panel turned out to be unusual not only on the local scale of Lesser Poland, but also unique in Europe's stained glass production from around 1400. This has confronted me with a complexity of problems related to Late Gothic ornamentation, which pop up as soon as one goes beyond the stage of cataloguing and dating ornaments — both of which are routine and indispensable procedures when compiling a work of *corpus*-type.

The background of the St Mary Magdalene panel was made of sapphire-blue glass which was covered with an even layer of glass paint, i.e. washed, and then a pattern was scraped away in this layer with a very fine scratching instrument. The pattern is in the form of foliate stem inhabited by fantastic birds wings and crests raised high above their heads. These patterns were drawn freehand with the fine line perfectly tracing forms with sure, quick movements, without resorting to the contour. This relieving decoration, achieved by extremely thin lines, is barely visible, and to such a degree that in *Gothic Painting in Poland* it was described merely as: 'a reliving, scratched out vegetal decoration in bending line', with no mention of the fantastic birds at all (Małkiewiczówna 2004, 131). The relieving technique used here was fairly widespread at that time, but its execution in extremely fine, barely visible line is unique against the stained-glass production of c. 1400.

The proper understanding of this artistic device requires a comprehensive approach to the decoration, i.e. taking into consideration not only the ornamental motif itself, but also the specific aspects of its perception. The perception of the stained glass is based on the principle that the intricate form not that much is visible, but rather happens to be visible. It can be seen only when particular requirements for lighting are met (the sunlight have to be not too strong, but equally not too weak) but even then the birds of paradise can be discerned only with difficulty, because of the subtlety of lines and monochrome quality of drawing: the blue-colour birds are set against a slightly darker, but still blue, background.

If we take into account the ornamental motif alone, it is easy to identify its remote source. In the fourteenth and the following century, fantastic birds bearing a rather faint

resemblance to actually existing species accompanied by a foliate stem were popular decorative motifs in Italian silk fabrics that were meant to imitate Oriental textiles (Wardwell 1976/77, 183). In inventories they were called *papagalli* (Wardwell 1976/77, 180). Such fabrics were depicted in panel painting in the fourteenth and fifteenth centuries, in manuscript illumination and sometimes also in stained glass (see Horzela 2017, 230-233). But in the above-mentioned arts the ornament, although similar to the one employed in Cracow in terms of the stylisation of birds, in principle differed from the one known from the Cracow stained-glass panel in the effect it produced: the *papagalli* clearly stood out against the contrasting background, just as in the textiles from which they originated. I suppose that the source for this specific form of the motif, that is, one executed without contour line and taking into account the changeability of the lighting, must be looked for in a work (or works) of goldsmiths' art decorated in the *opus punctile* technique, in which minute points, or dots, punched in metal one next to another, usually by the hand alone, without using stencils, define forms that are visible only in appropriate lighting, and when inadequately or excessively lit, they seem to disappear (Horzela 2017, 233-236, on *opus punctile* technique see: Stratford 1995, 131-145. See also Steingraber 1969, 29-39; Lorentz 2008, 40-41, see also Kovács 2004). Such objects, were produced around 1400 as luxury items for the most sophisticated courtly milieus. It is precisely pieces of goldsmiths' art, such as the Royal Gold Cup (c. 1370-1380, Fig. 2, 3) commissioned by Jean de Berry, that may serve as examples decorated with ornaments closest to those in the stained-glass background under discussion (Büttner 2001, 607. See also Baron et al. 1981, cat. no. 213; Kovács 2004, 169—170 ; Robinson 2008, 250; Maryon 1951-1952, 56-58; Stratford 195, 133). The nearest artistic centre where similar solutions appeared and with which Cracow was linked through close artistic relations was Prague, and it is with the influence of Prague that the appearance of the sophisticated flickering motif in the Cracow stained-glass panel may be associated (Horzela 2017, pp. 236).



The motif was translated into the stained glass, a different medium, but one that had the potential of producing analogous effects. What I mean here is not *imitation*, but *emulation*. It is fundamental to stress that I argue here that in the case of the stained-glass panel in Cracow we have to do with the concept of emulating the *effect* of the *opus punctile* technique (but not by using this goldsmiths' technique itself, which obviously would not have been possible in stained glass). So, the problem here was devising a way of imitating the appearance of the original piece through completely different means. Yet, although *imitation* and *emulation* are closely related, they do not mean the same. Emulation comes from the Latin *aemulo*, *-are* — to rival, to equal. Imitation may be the means, but emulation's end is surpassing a model (*Oxford Dictionary of English* 2005, 570; Mayernik 2016, 31. See also Bauer 1992, colls. 141-187; Müller et al. 2011). The term *emulatio* applies to early modern art theory originating in Italy and was rooted in classical rhetorical theories, but it was already present in medieval art practice. A phenomenon of emulation of the goldsmiths' work in other artistic techniques around 1400 is well known (See e.g. Lorentz 2008, 40-41; Lorentz 2004, 194-195). The painters of this period took particular pleasure in representing in their works precious artworks made of gold.

FIG. 2 The Royal Gold Cup, gold, enamel, perls, c. 1370-1380, British Museum, London, n.º 1892,0501.1, Photo: © British Museum, London

FIG. 3 Tracing of the motifs decorating the Royal Gold Cup, Photo: after Stratford 1995

But we are also familiar with instances of a converse process — namely, of emulating stained-glass effects in goldsmiths' art, as for example in the Mérode Cup, decorated using an extremely rare and difficult technique of the *plique-à-jour* enamel. The cup is the earliest surviving example of this technique, which must have been known some time before, as attested by earlier written sources related to the collection of Jean de Berry or Charles V. (See Lightbown 1978(1), 18-20; Lightbown 1978(2), 64-65; Blair 1987, 58; Williamson 1998, 228). *Plique-à-jour* enamel was used here to represent a motif of windows filled with enamel enclosed within metal frames but free from background and thus translucent, creating in this way a sort of miniature 'stained-glass window' whose colourful aspect and luminosity is revealed only when the cup is seen in appropriate lighting. The relationship between stained glass and enamel was not new. Recently Marjolijn Bol has pointed out that Theophilus in his *Schedula* employed the same word — *translucidus* (used only on three occasions in the whole book), a term applied in Latin to describe gemstones — to denote the enamel art and the *pictura translucida*. Bol associates this with the fact that both techniques were used to imitate these precious objects (Bol 2014, 145-162, here esp. 161). Around 1500 this association 'materialised', so to speak, in the form of a small-scale cabinet stained-glass panel in the National Museum in Wrocław, of relatively new kind, whose excellent workmanship was intended to be viewed from close up (Fig. 4) (Gajewska-Prorok, Elżbieta 2014, 375, no. 65c). It was likely made by an artist active in Cologne, who tried to rival pieces of goldsmiths' art executed in translucent enamel (Fig. 5) popular at the time. In order to achieve a comparable effect, the artist used flashed cobalt-blue glass which he etched in places to reach the layer of white base glass. In this way he changed the ordinary pearls, routinely used in stained glass at least from the twelfth century as a clear allusion to the depiction of Heavenly Jerusalem, into a representation of three-dimensional pearls.

In the examples discussed so far the transmission of ornamental forms between the goldsmiths' art and stained glass was determined by the metaphoric-allegorical thinking



characteristic of the epoch. Yet, interactions between the two artistic domains had also other aspects. The mechanism of transposing ornaments between various domains in medieval art was complex, and it is usually very difficult, if possible at all, to determine the precedence of one domain over another in this regard. In every case it is the local art-historical context

FIG. 4 Stained glass roundel depicts Christ's face, pot-metal glass, vitreous paint, Cologne (?), c. 1500, National Museum, Wrocław, n.º MNWr II-1355/6b, Photo: National Museum in Wrocław



FIG. 5 Master of the Louis XII Triptych, roundel depicts Herod Antipas and his wife Herodias, painted enamel on copper with foil-backed translucent enamel and gilding, Limoges, c. 1500, Victoria and Albert Museum, London, n.º C.2377-1910, Photo: © Victoria and Albert Museum, London



FIG. 6 Nativity, detail of the ciborium from St James's church in Toruń, silver with translucent enamel, c. 1400, Diocesan Museum, Toruń, without no. provided, Photo: D. Podosek

that is of paramount importance. The decoration of a silver ciborium from St James's church in Toruń, dated to the end of fourteenth century, may serve as an example of how misleading our contemporary convictions of what is exceptional and what is banal may be. Originally, this small-scale piece of goldsmiths' art was decorated with scenes from the life of Christ executed in translucent, coloured enamel. This decoration survives only in the form of incisions depicting scenes from the life of Christ, while the enamel layer was almost totally lost. Although the ciborium has been discussed by a number of scholars (Szczepkowska-Naliwajek 1987, 71-74, 243, no. 67; Regulaska 2015, 208), none of them focused on its decoration, apparently because it seems to be commonplace from our contemporary point of view. The textiles depicted on the ciborium and even the horse's saddlecloth have been decorated with 'polka dots' (Fig. 6). Yet, the pattern is only seemingly uninteresting, as it was not until the Industrial Revolution era that such fabrics gained popularity, and could be cheaply and easily

manufactured thanks to automated looms (it was also then that the pattern started to be called 'polka-dots' in English, being an allusion to the Central-European dance). At the time when the Toruń ciborium was executed, fabrics decorated in this way belonged to the category of luxury and rare goods.

Red (or rarely purple) velvet patterned with gold dots appeared in Europe as an import from Asia in the second half of the thirteenth century, and its popularity continued in the next century (Monnas 1993; Sondag 2001). It was likely manufactured in Tebriz, and — like other fabrics from Central Asia and the Near East — was called 'Tartar' (Wardwell 1988-1989; Von Wilckens 1991, 113-131). The name denoted a wide range of fabrics which included silks decorated with intricate foliate and animal designs as well as simpler, but equally impressive velvets patterned with a design described in inventories as gold discs or roundels. Polka-dot velvets were owned, for example, by popes Boniface VIII and Clement V. The inventory of the former, from 1295, is the oldest surviving evidence of the presence of such fabrics in

Western Europe. Among sixty-two pieces of 'panni tartarici', the inventory mentions, as item 1165, red silk decorated with gold roundels, and as item 1172, a similar purple fabric (Molinier 1885, 44). In European and American collections there survive about twenty pieces of velvet patterned with gold discs in offset rows surrounded by cut pile (Fig. 7) (see: Sondag 2001, 104, table I). As emphasised by their monographer, Milton Sondag, these fabrics are very likely the earliest examples of lampas technique (Sondag 2001, 143).

This ornament, stemming from Oriental textiles, was not intentionally used in fourteenth-century goldsmiths' art. Its appearance in the incised scenes decorating the ciborium in Toruń resulted from the fact that a particular kind of fabric, known by the artist first-hand or by means of a painted model that illustrated it, was depicted there. The latter possibility is more probable. Although fabrics of the 'Tartar' kind had been known in the Teutonic Order State, as testified by liturgical vestments in St Mary's church in Gdańsk, this particular type of fabrics did not leave a trace, either in the form of surviving examples or in inventory notes (at least as far as published archival sources are concerned). But the Toruń goldsmith might have been familiar with stained-glass windows in the parish church in nearby Chełmno (Kulm in German), only 45 km away from Toruń. An important role in the generally accessible monumental stained-glass scheme in this church was played precisely by the polka dots.

Around 1370 the east window in the chancel of St Mary's church in Chełmno, built around 1280-1290 (see: Mroczko 1995), divided into four main lights and eleven horizontal tiers, was fitted with new stained glass. The only partially surviving panels are held in the District Museum in Toruń, while a number of now-lost panels were recorded in photographs (Małkiewiczówna 2004(2); Kalinowski 2004, 210-211, English version: Kalinowski 2016(1), 121-123). The available documentary evidence provides data for reconstruction of the composition and iconography of the scheme. The church's main window displayed Marian and Christological subjects accompanied by Apostles and Prophets with the articles of the Creed. The singular trait of the monumental narration of the life of the Virgin and Christ, its

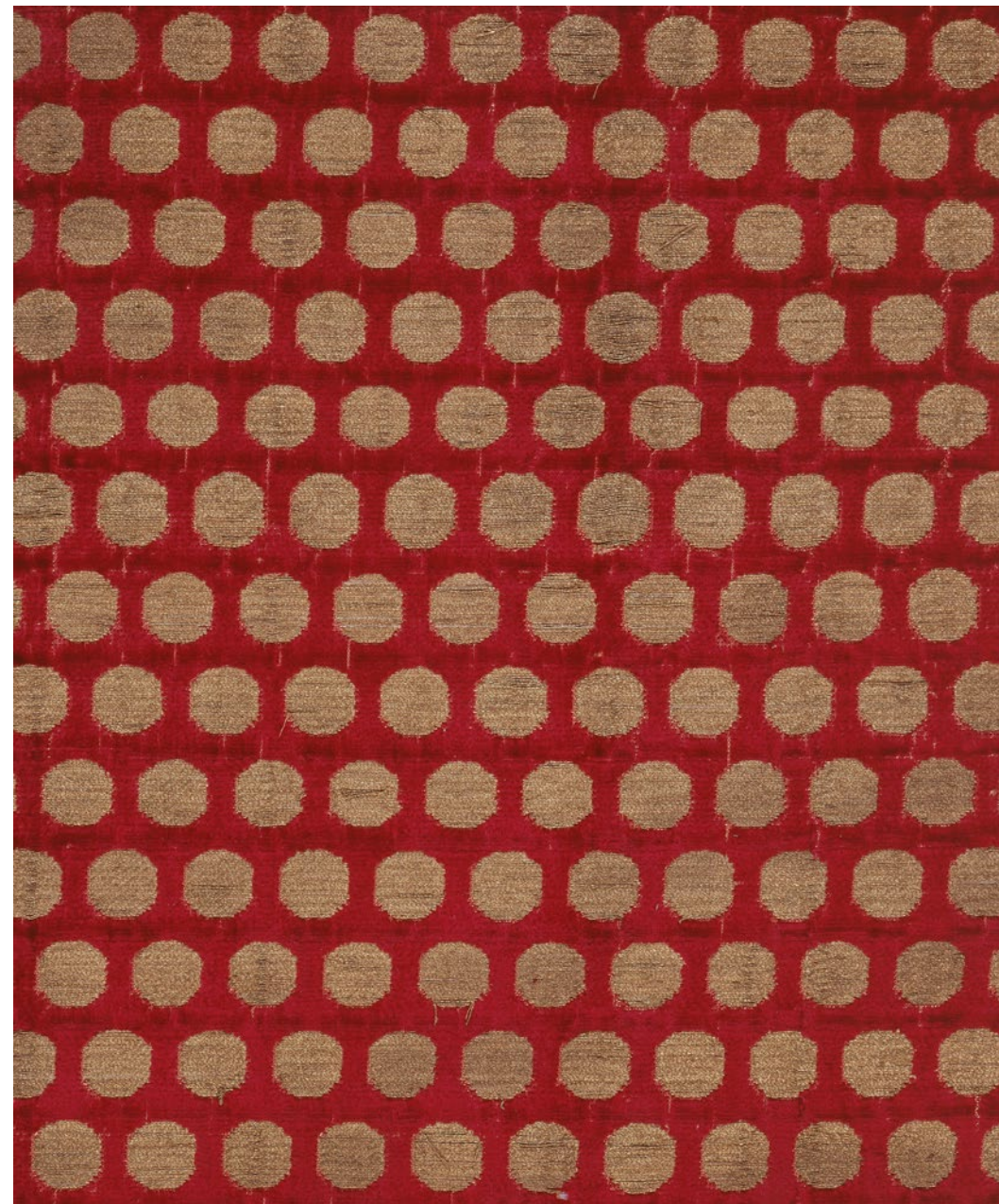


FIG. 7 So-called tartar with gold discs, silk, metallic threads, Tebriz (?), 13th century, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York, n.º 1902-1-385 (gift of John Pierpont Morgan), Photo: Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, New York (<https://collection.cooperhewitt.org/objects/18130825/>)

scenes enclosed in medallions, was figures wearing ruby-red 'tartar'-fabric polka-dot clothes in every panel, this feature being the common denominator and a leading motif in the entire scheme (Fig. 8). The technique used here to obtain this pattern has been studied by Lech Kalinowski and Helena Małkiewiczówna (see: Kalinowski, Małkiewicz 1997, reprinted as: Kalinowski, Małkiewicz 2016). Interestingly, both positive (as for example the Virgin Mary) and negative characters (as for example Herod) were depicted in this way. Representations of the fabrics of this kind in fourteenth-century art are extremely rare, but the surviving examples seem to confirm the fact that if these fabrics



FIG. 8 Visualisation of three row (sequences) of stained glass from St Mary's church in Chełmno, pot-metal glass, vitreous paint, c. 1370, District Museum, Toruń, Photo: D. Podosek, © Corpus Vitrearum Poland

were associated with anything, it was invariably with the exotic, luxury and wealth. Salome dancing in a fourteenth-century mosaic in San Marco in Venice is wearing a dress made of such an exotic fabric (Davanzo Poli et al. 1995, 101). And associations with wealth were in keeping with the genesis of the ornament which replaced actual Mongol gold coins that originally were sewn onto the fabric (Davanzo Poli et al. 1995, 101, no. 83; see also Wardwell, Anne E. 1988-1989, 111). Also in Italy such a link must have been obvious, if the emblem of the Florentine Arte del Cambio, a guild of bankers and moneychangers, featured a number of gold discs (that is, florins) against red background (Jacopo di Cione, *Virgin Enthroned*, 1372/1373, Florence, Galleria dell'Accademia) (Kreytenberg 2000, p. 211, no. J9, Fig. 204). In the gables of the St Matthew triptych, commissioned by Arte del Cambio from Andrea del Cione (Orcagna) in 1367 and intended to enclose a pier at Orsanmichele, the artist represented round shields with gold discs or roundels against red background (Sungiorgi 1920, 117; Sondag 1999, 139; see also: Kreytenberg 2000, 166-169, Plate 48).

The earliest painted rendering of the fabric in question, in turn, suggests that 'tartars' had been used in ecclesiastical context as early as the beginning of the fourteenth century. In Simone Martini's painting depicting St Louis of Toulouse crowning Robert of Anjou (1317, Museo di Capodimonte at Naples), the saint is wearing a cope of crimson fabric with gold discs (silver foil underneath the crimson oxidized, so that now the original effect is lost); the saint was shown similarly dressed in the predella scenes, *St Louis received into the Franciscan Order and consecrated Bishop of Toulouse*, while in *The Funeral of St Louis* it is his chasuble that was made of the fabric under discussion (Hoeniger 1991, 159-160; Gardner 1976, 14; see also: Martindale, Andrew 1988, no. 16, 192-194 or lately Leone de Castris 2007, 192-194, figs. on pp. 139, 146, 148). Two such actual chasubles survive in the collections of the Museum of Textiles (Musée des Tissus) in Lyon (Cox 1900, pl. XXX) and in the Art Institute in Chicago (Mayer-Thurman 1974, no. 44, 130). In the literature it was suggested that Simone Martini might have depicted actual liturgical vestments since, as already mentioned, Boniface VIII, who consecrated St Louis

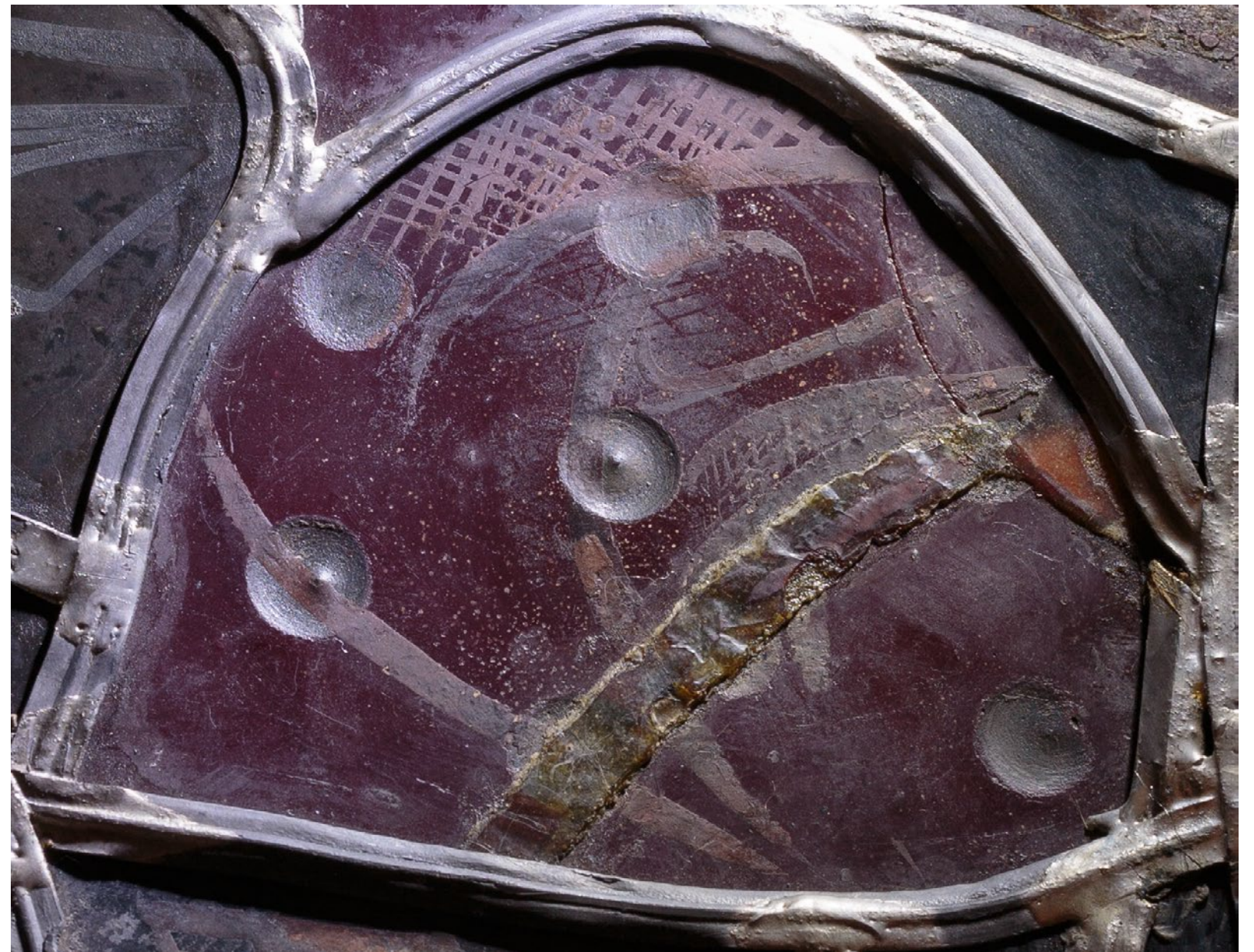
bishop of Toulouse in 1295, owned such fabrics at that time (Monnas 1993, 170). This suggestion is further corroborated by the fact that St Louis was depicted wearing a cope of crimson velvet decorated with gold discs not just once: he was shown dressed like that in a miniature representing the genealogy of the Angevin lineage in the Bible of Malines (Theology Faculty's Maurits Sabbe Library of the University of Leuven, fol. 308r), a manuscript executed around 1340 in Naples on the commission of Louis's brother, Robert of Anjou (Pujmanová 1978, 17, see also: Watteeuw 2010), as well as in a portable altarpiece (c. 1335), also from Naples, in the collection of the Moravian Gallery in Brno (Pujmanová 1978; Fajt, Jiří 2006, 291-292, Fig. IV.3) (Fig. 9). Also this work was

FIG. 9 Portable altar, c. 1340, tempera on wood, Moravian Gallery, Brno, n.º č A 559, Photo: after Fajt, Jiří 2006



commissioned by a member of the Angevin family (Robert himself or someone from his close circle). In this small-scale altarpiece, St Agnes and one of the Magi in the adoration of the Christ Child were shown, next to St Louis of Toulouse, wearing clothes of red 'tartar' with gold dots, which prompted Olga Pujmanová to suggest that the fabric worn by the saint of the Anjou family, served in this artwork, next to his coat of arms, as a supplementary allusion to its founder, member of the Neapolitan royal family (Pujmanová 1978, 17-18). According to Pujmanová, the arrival of the Naples triptych in Moravia was associated with the wife of Charles IV, Blanche de Valois, whose two sisters were princesses in Naples (Pujmanová 1979(1), 35). The altarpiece is one of numerous artworks that attest to artistic relationships, with special regard to painting, that had existed between Naples and Prague during the reign of Charles IV (Pujmanová, Olga 1979(1); Pujmanová, Olga 1979(2); Pujmanová, Olga 1980). The idea of depicting the exotic, expensive 'tartar' fabrics, additionally used in ecclesiastical context, in the Chełmno stained-glass scheme, and making these seemingly banal dots its main ornamental feature, may be considered an Italianism brought to the Teutonic Order State from Bohemia. Such a route is suggested by the style of the Chełmno stained glass, dependent on the style of Prague painting during the period of Charles IV, especially the work of Master Theodoric (Małkiewiczówna, Helena 2004(2)). It must be also noted that it is not an isolated Italianate feature in this stained-glass scheme; another such element is, as observed by Lech Kalinowski, a rare example of repetition (in reverse) of Giotto's Visitation scene from the Scrovegni Chapel (Kalinowski 1997, 2^{ed} edition as Kalinowski 2016(2)).

The transposition of this simple ornament into the realm of stained glass was a technically difficult undertaking. The panes of flashed ruby glass cut to shape were worked upon in order to reach the base layer of colourless glass in selected areas (Fig. 10). It has not been determined for sure if as early as in the fourteenth century it was already possible to achieve this effect by means of acid etching or only by removing the coloured layer through mechanical abrasion, that is, by the application of the time-consuming procedure that was used in Chełmno.



The removal of the ruby-red glass layer from flashed glass had been known since mid-thirteenth century (the earliest known instances are from Cologne and Strasbourg), but surviving examples from the thirteenth and fourteenth centuries are relatively rare and, with few exceptions, limited to small elements (e.g. white eyeballs of an ox in a thirteenth-century panel in a Wrocław collection, executed likely in Freiburg in Breisgau, or the centres of rosettes in the diaper decoration in stained-glass panels of St Mary's church in Cracow, c. 1360). According to Helena Małkiewiczówna and Lech Kalinowski, the above technique came to Chełmno from the West (Rhineland), by a northerly way, perhaps via Scandinavia, where it had

FIG. 10 Removing the coloured layer through two manners of mechanical abrasion: detail of stained glass from St Mary's church in Chełmno, Photo: D. Podosek, © Corpus Vitrearum Poland

been known already in the fourteenth century (Kalinowski, Małkiewicz 1997, 2ed edition as Kalinowski, Małkiewicz 2016). This conclusion, however, must remain tentative, since stained glass from Bohemia, which could have served as a key argument in this question, has not survived. Regardless of the ways in which the technique was assimilated, one thing seems to be sure: its application in such an unusual form must have resulted from a desire to imitate a model that was attractive probably because of its rarity and peculiarity.

The stained-glass scheme of the main window in Chełmno's parish church was a technically ambitious project which, due to its decorative features, in its time stood out against the surviving, slightly earlier, stained-glass schemes in the local Dominican or Franciscan churches. Undoubtedly, the glazing might have been of interest to representatives of other crafts. And so, a stained-glass painter inspired by Italian painting, or else Oriental or Italian fabrics, apparently had found a technically challenging procedure to render the ornament in stained glass, and filled the choir of Chełmno's parish church with figures dressed in red polka-dot clothes. While a goldsmith, who might have known this monumental scheme, transposed the motif into the medium of translucent enamel.

The above cases exemplify the complex problems that one has to face when studying the question of ornament in medieval art. They are related, on the one hand, to the complicated routes along which even simple ornaments were transmitted, and on the other, to meanings that were associated with these ornaments. As I indicated at the very beginning, in case of the relationship between stained glass and goldsmiths' art, a crucial role was played by the common denominator of the artworks at the perception level, which guaranteed that precious stones and gold could be used interchangeably with glass. But to come closer to this issue, first we have to make an effort of case studies in which always the local art-historical context should be explained, only this way we will be able to go further and skip to the level of strict theoretical debate. What we should not forget is that art historical research should be carried out with scrupulous

attention to detail and based on historical sources, with the work of art itself being the pride of the place. With this remarks I wish to open the discussion.

BIBLIOGRAPHY

- BANDMANN, Georg. 1969. 'Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials'. *Städel-Jahrbuch* N.F. II: 75-100.
- BARON, Francois et. al. 1981. *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V*, (exh. cat.) Galeries nationales du Grand Palais. Paris : Réunion des Musées Nationaux.
- BAUER, Barbara. 1992. 'Aemulatio'. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Ueding, Gert (ed.), vol. 1. Tübingen: Niemeyer.
- BLAIR, Claude. 1987. *The History of Silver*, New York: Ballantine Books.
- BOL, Marjolijn. 2014. 'Seeing Through the Paint. The Dissemination of Technical Terminology between Three Métiers: Pictura translucida, Enameling and Glass Painting'. In *Zwischen Kunsthandwerk und Kunst: Die 'Schedula diversarum artium'*. Speer, Andreas (ed.), 145-162. Berlin — Boston: de Gruyter.
- BUETTNER, Brigitte. 2001. 'Past Presents: New Year's Gifts at the Valois Courts, ca. 1400'. *The Art Bulletin* LXXXIII, No. 4 (Dec.): 598-625.
- COX, Raymond. 1900. *L'art de décorer les tissus*, Paris : P. Mouillot.
- DAVANZO Poli, Doretta et al. 1995. *I mestieri della moda a Venezia Serenissima : The Arts of Fashion in Venice from the 13th to 18th Century*, New York: The Equitable Gallery.
- FAJT, Jiří. 2006. *Karel IV. Císař z Boží Milosti. Kultura a umění za vlády Lucemborků 1310 — 1437*, Praha: Akademia.
- GAJEWSKA-PROROK, Elżbieta. 2014. *Mistrzowie światła. Witraże i obrazy malowane pod szkłem*, Wrocław: Muzeum Narodowe.
- GARDNER, Julian. 1976. Saint Louis of Toulouse, Robert of Anjou and Simone Martini. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39,1: 12-33.
- HOENIGER, Cathleen. S. 1991. 'Cloth of Gold and Silver: Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles'. *Gesta*, 30, 2: 154-162.
- HORZELA, Dobrosława. 2017. 'Opus punctile and Stained Glass around 1400'. *Umění*, 65, 3: 226-243.
- KALINOWSKI, Lech. 1997. 'Un épisode giottesque de la verrière de Chełmno (Kulm)'. *Folia Historiae Artium*, 1997: 51-63.
- KALINOWSKI, Lech. 2004. 'Malarstwo witrażowe', In *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Adam S. Labuda, Krystyna Secomska (eds.), Warszawa: Wydawnictwo DiG, vol. 1, 185-214.
- KALINOWSKI, Lech. 2016(1). 'Mediaeval stained glass in Poland'. In Kalinowski, Lech, Małkiewicz, Helena, *Ars vitrea. collected writings on mediaeval stained glass*, Horzela, Dobrosława, Utzig, Joanna (eds.), Kraków: Polish Academy of Arts and Sciences, 69-125.
- KALINOWSKI, Lech. 2016(2). 'Un épisode giottesque de la verrière de Chełmno (Kulm)'. In Kalinowski, Lech, Małkiewicz, Helena, *Ars vitrea. collected writings on mediaeval stained glass*, Horzela, Dobrosława, Utzig, Joanna (eds.), Kraków: Polish Academy of Arts and Sciences, 169-172.
- KALINOWSKI, Lech, Małkiewicz, Helena. 1997. Die Kulmer Glasscheiben vom Ende des 14. Jahrhunderts als Beispiel für geometrische getupfte Muster in Überfangglas. In *Das 19. und 20. Friedrichsfelder Kolloquium. Vorträge : Vorträge zur Sicherung und Wiederherstellung historischer Glasmalerei*, Berlin: Wirtschaftsverlag NW, 64-71.
- KALINOWSKI, Lech, Małkiewicz, Helena. 2016. 'Die Kulmer Glasscheiben vom Ende des 14. Jahrhunderts als Beispiel für geometrische getupfte Muster in

- Überfangglas'. In *Ars vitrea. collected writings on mediaeval stained glass*, Horzela, Dobrosława, Utzig, Joanna (eds.), Kraków: Polish Academy of Arts and Sciences, 155-165.
- KOVÁCS, Éva. 2004. *L'âge d'or de orfèvrerie pariseinne au temps des princes De Valois*. Dijon : Faton.
- KREYTENBERG, Gert. 2000. *Orcagna. Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*. Mainz : Verlag Philipp von Zabern.
- LEONE de Castris, Pierluigi. 2007. Simone Martini, Milano 2007: Federico Motta Editore.
- LIGHTBOWN, Ronald W. 1978(1). *French Silver*. London: HMSO.
- LIGHTBOWN, Ronald W. 1978(2). *Secular goldsmiths' work in medieval France*. London: HMSO.
- LORENTZ, Philippe. 2004. 'Des tableaux de peinture comme les tableaux l'orfèvrerie', In *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, (exh. cat.) Musée du Louvre, Taburet-Delahaye, Élisabeth, Avril, François (eds), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 194-195.
- LORENTZ, Philippe. 2008. 'Un grand artiste à Strasbourg au tournant de XV^e siècle. Le Maître de la Crucifixion au dominicain, Hermann Schadeberg'. In *Strasbourg 1400. Un foyer d'art dans l'Europe gothique*, (exh. cat.) Musées de la Ville de Strasbourg, Lorentz, Philippe (ed.). Strasbourg: Éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 36-53.
- MAŁKIEWICZÓWNA, Helena. 2004(1). 'Kościół dominikanów p.w. Trójcy Świętej'. In *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Adam S. Labuda, Krystyna Secomska (eds.), Warszawa: Wydawnictwo DiG, vol. 2, 131-134.
- MAŁKIEWICZÓWNA, Helena. 2004(2). 'Chełmno (Kulm)'. In *Malarstwo gotyckie w Polsce*, Adam S. Labuda, Krystyna Secomska (eds.), Warszawa: Wydawnictwo DiG, vol. 2, 125-126.
- MARTINDALE, Andrew. 1988. *Simone Martini. Complete edition*, New York: New York University Press.
- MARYON, Herbert. 1951-1952. 'New Light on the Royal Gold Cup'. *The British Museum Quarterly* XVI: 56-58.
- MAYERNIK, David. 2016. *The Challenge of Emulation in Art and Architecture: Between Imitation and Invention*, New York: Ashgate.
- MAYER-THURMAN, Christa. 1975. *Raiment for the Lords's Service*, Chicago: The Art Institute of Chicago.
- MOLINIER, Émile. 1885. 'Inventaire du trésor du Saint Siège sous Boniface VIII (1295)'. *Bibl. De l'École des Chartes*, 46 : 16-44.
- MONNAS, Lisa. 1993. Dress and Textiles in the St. Louis Altarpiece: New Light on Simone Martini's Working Practice. *Apollo*, March: 167-174.
- MROCZKO, Teresa. 1995. 'Kościół par. P.w. Wniebowzięcia Panny Marii'. In *Architektura gotycka w Polsce*, Mroczko, Teresa, Arszyński, Marian (eds.), Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, vol. 2: 40-41.
- MÜLLER, Jan-Dirk et al. 2011. *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*. Berlin: de Gruyter.
- PIEŃKOWSKA, Hanna. 1948. 'Średniowieczne witraże kościoła oo. dominikanów w Krakowie'. *Przegląd Artystyczny* III, No. 3(27).
- PIEŃKOWSKA, Hanna. 1949. 'Konserwacja witraży dominikańskich w Krakowie'. *Ochrona Zabytków* II, No. 3: 182-190.
- PIEŃKOWSKA, Hanna. 1950. 'Średniowieczne witraże dominikańskie w Krakowie'. *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU*, L/6, 1950: 272-274.
- PUJMANOVÁ, Olga. 1978. 'Neznámý oltářík Roberta z Anjou z Moravské galerie v Brně'. *Umění*, N.S. 26: 12-29.
- PUJMANOVÁ, Olga. 1979(1). 'Malířství doby Karlovy a Neapol'. *Malířství doby Karlovy a Neapol*. *Umění*, N.S. 27: 30-58.
- PUJMANOVÁ, Olga. 1979(2). 'Bohemian painting at the time of Charles IV and its relations to Naples : (I)'. *Antichità viva*, 18, 5/6: 15-25.
- PUJMANOVÁ, Olga. 1980. 'Bohemian painting at the time of Charles IV and its relations to Naples : (II)'. *Antichità viva*, 19, 3: 5-13.
- PUJMANOVÁ, Olga. 1981. 'Prague, Naples et Avignon : oeuvres de Tomaso da Modena à Karlštejn'. *Revue de l'art*, 53: 56-64.
- REGULSKA, Grażyna. 2015. *Gotyckie złotnictwo w Polsce*, vol. 1: Katalog zabytków, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- ROBINSON, James. 2008. *Masterpieces of Medieval Art*, London: British Museum Press.
- SONDAY, Milton. 2001. 'A Group of Possibly Thirteen-century Velvets with Gold Discs in Offset Rows'. *Textile Museum Journal*, 38/39: 101-151.
- SPEER, Andreas, Binding, Günter. 2000. *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio. De consecratione, De administratione*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- STEINGRÄBER, Erich. 1969. 'Nachträge und Marginalien zur französisch-niederländischen Goldschmiedekunst des frühen 15. Jahrhunderts'. *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*: 29-39.
- STRATFORD, Neil. 1995. 'De opere punctili. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400', In *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, exh. cat., Bayerisches Nationalmuseum, Munich: Hirmer 131-145.
- SUNGIORGI, Giorgio. 1920. *Contributi allo studio dell'arte tessile*. Rome — Milan: Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tuminelli.
- SZCZEPKOWSKA-NALIWAJEK, Kinga. 1987. *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego. Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Wrocław et al.: Ossolineum.
- TEOFIL Prezbyter. 1998. *Diversarum Artium schedula*. Średniowieczny zbiór przepisów o sztukach rozmaitych, trans. Stanisław Kobielski. Kraków: Wydawnictwo Benedyktynów.
- VON WILCKENS, Leonie. 1991. *Die textilen Künste*. Von der Spätantike bis um 1500. München: Verlag C.H. Beck.
- WARDWELL, Anne E. 1976/1977. 'The Stylistic Development of 14th- and 15th-century Italian Silk Design'. *Aachener Kunstblätter* XLVII: 177-226.
- WARDWELL, Anne E. 1988-1989. 'Panni Tartarici': Eastern Islamic Silks Woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries). *Islamic Art*, 3: 77-173.
- WATTEEUW, Lieve. 2010. *The Anjou Bible. A Royal Manuscript revealed: Naples 1340*, Paris: Peeters.
- WESTERMANN-ANGERHAUSEN, Hiltrud. 1998. 'Glasmalerei und Himmelslicht — Methapher, Farbe, Stoff'. In *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248-1349)*, (exh. cat.) Kunsthalle Köln, Köln: Schnütgen-Museum Köln, 95-102.
- WILLIAMSON, Paul. 1998. *The Medieval Treasury*, London: Victoria & Albert Museum.



THE PAINTER OF ORNAMENTS: MEDIEVAL IMAGES OF THE ARTIST AT WORK

**MARIA CRISTINA CORREIA
LEANDRO PEREIRA**

Universidade de São Paulo, Brazil
mariacristinapereira@yahoo.com

ABSTRACT

It is not only theological, juridical or laudatory texts that can shed light on the medieval conceptions of pictures, but also images themselves, especially those that depict the very process by which images are produced. We shall be dealing with depictions in manuscripts of characters painting ornaments (in manuscripts, walls or sculptures). Few as they are, they exemplify the variety and complexity of ornamentation in the Middle Ages, the many functions it plays and how variously it operates. These images can be further distinguished in two groups: images of the production of ornamental motifs and images of the process of ornamentation of another element (an image, an object, a place). These two types of images could be differentiated by reference to the notions of *ornement* and *ornemental*, as defined by art historian Jean-Claude Bonne.

KEYWORDS ORNAMENTS, MIDDLE AGES, PAINTER, MANUSCRIPTS, IMAGES

RESUMO

Não são apenas os textos teológicos, jurídicos ou laudatórios que podem lançar luz sobre as concepções medievais de imagem, mas também as próprias imagens, especialmente aquelas que retratam o processo da sua produção. O nosso texto foca-se nas representações em manuscritos de personagens que pintam ornamentos (em manuscritos, paredes ou esculturas). Apesar dos exemplos serem escassos, eles exemplificam a variedade e a complexidade da ornamentação na Idade Média, as muitas funções que desempenha e de que maneira opera. Podemos dividir estas imagens em dois grupos: imagens da produção de motivos ornamentais e imagens do processo de ornamentação de outro elemento (uma imagem, um objeto, um lugar). Estes dois tipos de imagens poderiam ser diferenciados por referência às noções de *ornement* e *ornemental*, como definido pelo historiador de arte Jean-Claude Bonne.

PALAVRAS CHAVE ORNAMENTOS, IDADE MÉDIA, PINTOR, MANUSCRITOS, IMAGENS



It is not only theological, juridical or laudatory texts that can shed light on the medieval conceptions of pictures, but also images themselves, especially those that depict the very process by which images are produced¹. These could be termed meta-images, i.e., images of images and, more precisely still, images of images in the making. We shall be dealing with depictions of characters painting walls, chiselling sculptures or illuminating books, among other associated activities that can be found in miniatures, painted glass, carvings, etc.. In spite of the apparent variety of such images, there is a relevant degree of iconographical coding — that is to say, of repeating iconographical motifs —, coupled with a significantly imbalanced distribution of the different types.

The book, i.e. the illuminated manuscript, is the most frequent vehicle of such meta-images. In a quasi Escherian construct, it is most often the painting of a book — this book or any book — that is depicted in the manuscript. But there is no exclusivity: on the one hand, one finds miniatures of the making of sculptures, panels, painted glass, and, on the other, such meta-images also colonise other media, such as sculpted capitals, painted glass, etc..

The iconography of these meta-images — that is to say, the content of images being made — is further proof of variety and flexibility. The most frequent case is that of panel painting, especially the image of the Virgin being painted by St. Luke. A tale harking back to the early sixth century told how the saint painted the Virgin's portrait (Klein 1933, 7-17).² The idea of *auctoritas* is of the utmost importance — as it also is in the many depictions of scribes at work, a *figura* (as defined by Auerbach 1938) of the Gospel writers.

Another salient feature of this *corpus* is that the representation of figurative images in the making outnumbers that of the production of ornaments. Although one can, in general terms, conceive of every image,³ including figurative representations, as ornamental, since those images are also employed to produce distinctions and to extoll the surfaces and objects to which they are attached, we are taking ornament in a more restricted sense here. By ornaments, we mean visual

elements that only faintly refer to an external *signatum*.⁴ One might think of the abacus of a capital that is entirely sculpted with foliage. Although foliage refers to plants and plants might evoke a complex Christian system of references, it is — if that system of references is not actually activated by other elements — a very general and unspecific pattern that produces, first and foremost, the sheer embellishment of the capital.

It is precisely this kind of images that will be examined in this article. Few as they are, they exemplify the variety and complexity of ornamentation in the Middle Ages, the many functions it plays and how variously it operates — certainly far from the old Kantian idea of ornamentation as *parergon*, i.e. just an addendum to some object (Kant 1793, § 14, 43)⁵.

*

These images can be further distinguished in two groups: images of the production of ornamental motifs and images of the process of ornamentation of another element (an image, an object, a place). That is to say: on the one hand, the ornament itself, as an autonomous entity (Damisch 1980, 229) — something that *could* be used as an ornament of something else, but that is not shown in relation to that something; on the other hand, the process of ornamentation — ornament as an operation, as something that is being done to something else. These two types of images could be differentiated by reference to the notions of *ornement* and *ornemental*, as defined by art historian Jean-Claude Bonne: ornament as an object and ornamental as an agent (a *modulator*).⁶

It is worthwhile noting that only one instance of the first kind has been identified, which in and of itself points to a predominantly relational use of ornaments in the Middle Ages. It is a miniature placed in the colophon of a copy of Augustine's City of God, dated to circa 1140, currently held by the Metropolitan Chapter Library, in Prague (MS A XXI/1, fol. 153r) [fig. 1]. It shows Bohemian scribe

¹ The author thanks Eduardo Henrik Aubert, Heloísa Schiavo and the anonymous peer reviewers for their readings and comments.

² See also Schaefer 1986, 413-27.

³ Or every art, as Damisch (1980, 219) has suggested.

⁴ A useful distinction has been put forward by Louis Marin (2006, 15): images would be endowed with both "reflexive opacity" (they present themselves) and "transitive transparency" (they represent something else). In ornaments "reflexive opacity" structurally outweighs "transitive transparency".

⁵ For a criticism of this position, see Derrida 1978, 62-78.

⁶ See, for instance, Bonne 1997, 103-18.



and illuminator Master Hildebertus working alongside his apprentice Everwinus, who are identified by inscriptions. They were in the service of Bishop Jindřich Zdík's *scriptorium*, in Olomouc, Moravia. As opposed to the traditional *topos*, where artists use the colophon to praise the work they have

accomplished, this is a protest, or at least an occasion to let off steam. Hildebertus wrote on the book on his pulpit a curse against the rat that steals cheese from his table and that he will attack with what resembles a sponge: *Pessime mus, sepius me provocas ad iram, ut te deus perdat* (Bloody rat! You so often make me angry! May God damn you!). What interests us most here, however, is the apprentice, in sharp contrast to the master: young and bent, he is sitting on a simple stool and paints on parchment that lies directly on his lap. He is not fancily dressed as his master, who has a cape held by a brooch, he does not have a pulpit carved with a lion nor is his seat cushioned. In this series of paradigmatic contrasts, he is not writing, but drawing a phytomorphic motif with his reed pen, maybe in order to compose an initial letter. There is a clear hierarchy here, placing the text above the image: the master, who actually both writes and paints, decided to depict himself as a scribe. As Jonathan G. Alexander (1992, 10-11) and others have pointed out, the uppermost position in a *scriptorium* was that of the scribe who could be seen as a *figura* of the Evangelists. On the other side of the scale — and in this picture actually at the feet of the master — lies the apprentice. In this contrasted value system, he further paints no figurative image, but an ornamental motif.

This contrast, if blown out of proportion, would be misleading. It cannot be interpreted as an instance of the Loosian *dictum* “ornament is crime”. In accordance with the tradition of classical rhetoric, the ornament belongs in the order of discourse and in that of the world, since the Greek word for ornament is *kosmos*⁷. It is what is necessary for something to operate properly, as stated in Gorgia's Encomium of Helen, “For a city the finest *kosmos* (both order and adornment) is a good citizenry, for a body beauty, for a soul wisdom, for an action *aretē* [virtue], and for a speech truth” (Gagarin; Woodruff 1995, 191). Among other things, ornament grades, modalises, sets differences — an idea aptly described by Bonne's concept of *ornementalité*, ornamentality: “en mettant en avant certaines des propriétés sensibles du champ et des marques à l'intérieur même de

⁷ Pushing this notion slightly further, Christine Buci-Glucksmann (2008, 178) spoke of the “potential universality” of ornament (in all its cultural and anthropological singularities), in order to draw attention to the importance of ornamentation in art studies.

FIG. 1 Augustine, *City of God*, c. 1140 — Colophon — Prague, Metropolitan Chapter Library, Ms. A XXI.1, fol. 153A, detail. © Metropolitan Chapter Library

l'image, elle fonctionne comme un intensif (un peu comme un adverbe, un comparatif, ou bien une intonation)." (Bonne 1997, 106).

If its function is above all to establish distinctions and to create hierarchies (Golsenne 2010/2011, 13), there will be hierarchies in the very means through which hierarchy is produced. The representation of a certain character might be more important than that of foliage. Text might outrank an image. But all depends on the situation and there is no predefined scale of valuations. A very revealing example is the insular binding plate known as the Athlone Crucifixion: as Jean-Claude Bonne has suggested, the fact that the body of Christ is covered in insular ornamental motifs, whereas the face, the hands and the feet are figurative is a way of conveying His dual nature in the formal vocabulary of eighth-century Ireland (Bonne 1996, 229-230). In the case of the Bohemian manuscript, what one sees is the division of labour and the hierarchy set in as specific setting — it would not be wise to extend the conclusions to a purported medieval system of values.

The same couple is depicted in another contemporary manuscript produced in the same region, the *Horologium Olomoucense* (National Library of Sweden, Ms A 144), a *collectarium* written for the chapter of Olomouc Cathedral. The scribe and the illuminator are represented in the inner margin of folio 34v⁸. The scribe is a monk identified by the initial R, hardly legible, writing on a band whose other extremity is occupied by illuminator Hildebertus helped by Everwinus. In this image, Hildebertus, identified only by the letter H followed by *pictor* does not wear the same clothing as in the other manuscript nor is placed at the top of the hierarchy — a position that is held by Pope Gregory the Great, at the centre of the image. But still his superiority over Everwinus is clearly established. The very character of the book (destined to collective practice and not individual study), the position of the image in the book (in the margin of the only miniature in the book) and the vicinity of an illustrious figure, the pope, show that this is an important *scriptorium*. It is worthwhile noting that, although he holds a brush in his right hand and

a recipient for his pigments in his left hand, as well as the two recipients held by the apprentice, there is no image on the band, just words, written in ink. Once again Hildebertus chose to be associated with the work of the scribe. His position echoes that of Peter the Deacon, sitting above him, on the verge of writing on a still blank phylactery. The ornamented frame of the image separates them: a brown stripe, a golden one and a third with a polychrome creating a tridimensional illusion. Nobody is seen painting it, but its virtuoso existence is sufficient to display the mastery of Hildebertus.

*

In the second group, it is useful to further distinguish the images of our corpus into two subgroups: images that display the making of ornaments in a more general sense, referring to ornaments — or rather to ornamentality — without precisely reproducing them, and images that actually take the trouble to reproduce precise patterns that are clearly ornamental.

The first subgroup thus defined comprises mostly images in which colour is applied to walls or sculptures — which, by the way, is not the same as painting. An instance of this can be seen in a manuscript of the works of Valerius Maximus, dated to the fifteenth century BNF Fr 289, fol. 395r⁹), depicting Euphranor, a Greek painter and sculptor adding colour to a bronze statue; or in a picture of the so-called Lambeth Apocalypse, dated between 1260 and 1267 (London, Lambeth Palace Library, ms 209, fol. iiv¹⁰), representing a monk that is applying colour to a sculpture of the Virgin and Child. A third example can be found in a miniature in a copy of Guyart des Moulins's *Bible historiée*, a manuscript that is supposed to have been illuminated around 1415 (Fournié 2012, 14) in Master Boucicaut's Parisian workshop (Pierpont Morgan Library, MS 394, fol. 145r¹¹). The image is placed above the following inscription: *De la ournement de la meson et de le stage dessoubz selon lystoire*. This is complemented by the text itself, starting

⁸ The manuscript has been digitised and this image can be found at <https://www.wdl.org/en/item/11629/view/1/74/>.

⁹ This image can be found at http://visualiseur.bnf.fr/Consulter_ElementNum?O=IFN-8100206&E=JPEG&Deb=44&Fin=44&Param=C.

¹⁰ The manuscript has been digitised and this image can be found at http://images.lambethpalacelibrary.org.uk/luna/servlet/detail/LPLIBL_PL-17-17-1603-100435?qvq=q:209;lc:LPLIBLPL-9-9,LPLIBLPL-31-31,LPLIBLPL-32-32,LPLIBLPL-12-12,LPLIBLPL-34-34,LPLIBLPL-24-24,LPLIBLPL-17-17,LPLIBLPL-19-19,LPLIBLPL-20-20,LPLIBLPL-29-29,LPLIBLPL-21-21,LPLIBLPL-23-23&mi=81&trs=101.

¹¹ The manuscript has been digitised and this image can be found at <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/155/112314>.

with a decorated initial: *Le mur de la meson ou de lestage dessoubz estoit par dedens tous couuers de tables de cedre et les bancz estoient bien atachiez*. The image gives its own version of the process of ornamenting the house of Solomon (1 Kg 6-7): a man paints a sculpture of what appears to be a woman (certainly not a cherubim as in the biblical text), while another paints a spot of wall in pink and a third one prepares the paint (the biblical cedrus only appears in the roofing).

The second subgroup is more varied. In a historiated H initial in a printed copy of Pliny's *Natural History* illuminated by Nicolas Jenson in 1476 (John Rylands Library, 3380, fol. 379r¹²), the artist, turning his back to the reader, paints a garland on a wall aided by an assistant that prepared the paint. In the lower margin of folio 17v in the *Psalter of Isabelle*, a manuscript commissioned by or for the English queen between 1303 and 1308¹³ (Bavarian State Library, Cod. Gall. 16), two long-bearded men draw or paint lines on columns beside musical instruments [fig. 2]. Both are seated and hold an ink horn in the left hand and a brush (?) in the right one. The columns are clearly divided in two halves, the lower furnished with stone and the upper with stripes. They terminate in small capitals and do not support any other architectural structure. The text written above is that of psalm 17 and, although it mentions the temple (Ps 17,7), the image does not seem to bear an explicit relation to it — as frequently occurs with this book's marginalia, filled with biblical scenes and references to the bestiary and to various trades (on the following pages, for examples, there are blacksmiths, fol. 19v, and a weaver, fol. 20v). However, the presence of musical instruments (including David's harp in the initial letter D of *Diligam*, at the beginning of the second verse, a few lines up) and of columns may appropriately evoke a church that is being furnished with the appropriate decoration.

Many pictures that belong in this second subgroup show the ornamentation of books. The oldest of them is the *Codex Vigilanus* (or *Codex Albeldensis*), a composite manuscript written in 976 that contains everything from Hispanic conciliar texts to historical narratives. It was produced in the *scriptorium*



of the Abbey of San Martín de Albelda, in what was then the Kingdom of Pamplona and is currently held in the Escorial Library (d. 1. 2). On folio 22v, an artist is seated and holds a reed pen in his right hand and a piece of parchment is his left hand, supported by a desk in front of him¹⁴. He inhabits a Visigothic arch and the inscription above his head recounts the resistance faced by Vigila to write the work. The manuscript would have been compiled and written — and maybe also illuminated — by monk Vigila (Bonnaz 1987, XXX) with the help of his companion (*socius*) Sarracino and his disciple García.¹⁵ Based on such information, scholars generally take the image to be a representation of the first monk, who gave his name to the manuscript.¹⁶ The fact that the painter in the image is not identified, is not tonsured nor wears monastic clothing is, however, a problem in the defense of such hypothesis.¹⁷ Another

FIG. 2 *Psalter of Isabelle*, 1303-1308 — München, Bayerische Staatsbibliothek, Cod.gall. 16, fol. 17v, detail; urn:bn:de:bvb:12-bsb00056556-3. © Bayerische Staatsbibliothek

¹² This image can be found at <http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/detail/Manchester-91-1-102112-105945:Initial-H?qvq=g:Nicolas%2BJenson&mi=1&trs=36>.

¹³ See, among others, Stanton 2002, 1.

¹⁴ This image (in a facsimile version) can be found at <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/vigilascriptorium22v.htm>.

¹⁵ According to the subtitles on fol. 428r.

¹⁶ This is the case, for instance, of Silva y Verástegui, who calls it a self-portrait, the first in the Hispanic world (Silva y Verástegui 2005, 341).

¹⁷ On fol. 428r, he is represented, identified by an inscription over his head and tonsured. He is depicted — although in a lesser position — alongside the kings of Pamplona and Viguera and two Visigothic kings, besides the two already mentioned members of the scriptorium.

problem is that the writing instrument is not accompanied by the representation of a text, but by interlace ornamental motifs.

Whoever the *artifex* is, he decided to represent himself with the prestigious — and oversized — instrument of the scribe (and not with a monastic attribute, which is worthy of note). As for the work, one of its most striking characters is the abundant use of interlace decoration, very deftly produced, indicating contact with the Frankish and Insular worlds (Guilmain 1960, 211-18).¹⁸ In other words, the illuminator understood that the ornamental motif was the most representative of his work and that which deserved to be conceived as its metonymy (or, more precisely, as its privileged synecdoche). This hypothesis is further supported by the fact that on folio 20v¹⁹ (as well as on four other folios), there is another — or is it the same? — character that seats facing a lectern with a codex, under Visigothic arching. According to the manuscript itself, it is the reader, identified by the inscription *lector*, with the *codex*, also named in the inscription. Besides the striking detail of the dialogue between the named elements — the hand (coming out) of the codex blesses the reader, who in turn points to the codex and looks at it²⁰ — the book is once again covered in interlace decoration. This means that it is the interlacing that metonymically represents the book — and not the text, as it might be expected.

Another example is that of a certain late eleventh-century monk who pictured himself in the right margin of a (possibly) Jumièges copy of the Jerome Commentaries, just beside the *explicit* (Oxford, Ms Bodleian 717, fol. 287v²¹). An inscription in red, running on both sides of his head, identifies him as *Hugo pictor* and another line of text above him identifies his work *Imago pictoris et illuminatoris huius operis*²². In the book in front of him, one sees alternate red and green lines. It is not likely that those should be taken to represent lines of text, given the choice of striking colours and the content of the inscription. They actually echo the colours separating the image of the monk from the manuscript text. This is an interesting example of ornamentation playing multiple roles: decoration properly speaking, page layout and metonymical representation.

There is also a more coherent subgroup in this second category: that of painters ornamenting initials in which they participate somehow. In a copy of Hrabanus Maurus's *De Laudibus Sanctae Crucis*, made in the Abbey of Anchin and dated around 1175 (BM Douai 340, fol. 9r)²³, monk Oliverus, accompanied by monk Reinaldus, both identified by an inscription, occupy the interior of an initial O, in between the interlace that echoes the form of the letter. Reinaldus holds a feather in his right hand and with his left hand presents the cross that occupies the upper half of the letter's body. The inscription shows that it is the *scriptor* that would be showing the central subject of the text, i.e., the cross. On the opposite side is Oliverus, who touches the same cross with the tip of the reed pen, mirroring the position of his companion. The inscription calls him *pictor* and he seems to be drawing the cross (or at least showing that he has just painted it). However, his other hand holds an object resembling a tablet, an attribute often associated with scribes. There is no hierarchy between them, although there is no equivalence either. The mirroring of the bodies is softened by the different bodily positions. The painter displays a more agitated position than the scribe, united with the letter's interlaces. What brings them together is, therefore, the cross, the letter and the ornamentation. The fact that the work is a *carmina figurata*, in which text and image are inextricably connected in the production of meaning and that Hrabanus Maurus represented himself (arguably since the prototype)²⁴ at the end, at the feet of the cross, might have provided a stimulus for the communion of these monks with the letter that shelters them. Mirroring themselves on the author, they also present themselves as part of the image and text's ornamentation.

¹⁸ Although the author conceives of the relation as that of influence and "derivation" (Guilmain 1960, 215). The emphasis placed on this interlace decoration could be a symptom of the expansion of Benedictine monasticism (from the Frankish world) into a region recently regained from Islam — what Bischko terms "europeanisation" of Hispanic monasticism (Bischko 1948, 568).

¹⁹ This image (in a facsimile version) can be found at <http://www.vallenajerilla.com/albeldense/lectorcodice.htm>.

²⁰ As Silva y Verástegui remarked, the hand, because of its similarity with the hand of God, suggests the quasi divine status of the codex (Silva y Verástegui 2005, 336). The same author has suggested that the reader be identified with an abbot, because of the representation of the staff (Silva y Verástegui 2005, 341) — which reinforces Bischko's abovementioned hypothesis.

²¹ This image can be found at <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl-1-1-35032-106940:Commentary-on-Isaiah-?qvg=w4s:/what/MS.%20Bodl.%20717;lc:ODLodl-29-29,ODLodl-7-7,ODLodl-6-6,ODLodl-14-14,ODLodl-8-8,ODLodl-23-23,ODLodl-1-1,ODLodl-24-24&mi=25&trs=43>.

²² The difference between *pictor* and *illuminator* is not very clear. According to J. G. Alexander, the latter would be responsible for applying gold (Alexander 1992, 12). But there is no gold in this manuscript. The intention might have been to distinguish drawing from painting, or, more likely, to highlight the importance of colour.

²³ On this work, see Perrin 2009. On the manuscript, Gameson, 65-79. The initial can be found at http://bvmm.irht.cnrs.fr/consult/consult.php?VUE_ID=1305958.

²⁴ This picture can already be found in the oldest preserved copy (*Vaticana Reginensis Latinus* 124, fol. 35v). Although not the original — the *Urfulda*, in Perrin's suggestive terminology (Perrin 1990b, 221) — this manuscript would have been corrected by Hrabanus Maurus himself (Perrin 2009b, 202-08).



In a roughly contemporary manuscript, the Passionary of Weissenau Abbey (Cologne, Fondation Martin Bodmer, Ms 127), the leg of the R on fol. 244r is painted by monk Rufinus [fig. 3]²⁵. He is depicted with all the illuminator's utensils (paints, brushes, scalpel, desk, stool), but the realistic depiction of his workshop is not replicated in that of the letter, much larger than the artist, although befitting the manuscript's dimensions. This means that Rufinus is not only painting the manuscript's initial letter, but the initial letter *in* the manuscript. It is certainly not by chance that this is the first letter of his own name —

written in an inscription above his head. To further reinforce the chain of self-references, the colour he is employing in his work is red — *rufus*, in Latin.

A parallel example is given by a S initial painted by a lay illuminator and his assistant in the second volume of the Dover Bible (Cambridge, Corpus Christi College, ms 4, fol. 242v²⁶), produced in Canterbury circa 1155-1160²⁷. The letter's diagonal stroke divides the square in two halves, each sheltering one of the two characters: the illuminator in the left half and the assistant in the right half. The hierarchy is made clear by their clothing (the illuminator wears a fancier hat, whereas the assistant's sleeves are rolled up) and by the work they perform: while the assistant seems to be preparing the paint, the illuminator, holding a paint pot in one hand and a brush in the other, paints the letter's golden stroke. Just as in the previous example, given the size of the letter, it also seems that the illuminator is painting the initial's letter *in* the manuscript.

The last example in our *corpus* is a P initial in the Bible canon Jean Jennart gave to the cathedral chapter of Reims in the early fourteenth century (BM Reims 40, fol. 83v²⁸). The central part of the letter's bowl is occupied by a scene echoing 2 Kg 1, showing Elijah announcing Ahaziah his death. At the bottom of the stem, the illuminator, brush and palette in hand, is painting two flowers that spring from it. Looking more closely, one sees that the painter's lower limbs go behind the stem and tie themselves to it. He thus also becomes part of the decoration of the letter, as the flowers spring from his hybrid body — alongside the nearly transparent finishing in the turn of his body.

Still more striking than the previous example, the painter here turns into both letter and ornament. He is the very ornament painting itself in a sophisticated operation of fabricating and ornamenting a meta-image. It is an example of how treating the ornamentation of medieval images as something apart or of lesser import is wrong and alien to the

FIG. 3 Passionary of Weissenau Abbey, 12th century — Cologne, Fondation Martin Bodmer, Ms 127, fol. 244r, detail. © Fondation Martin Bodmer

²⁵ On this initial, see also Michon 1987, 1-7.

²⁶ The manuscript has been digitised and this initial can be found at http://dms.stanford.edu/zoompr/CCC_004_keywords?druid=fn354xs7634&folio=f.+242+V&headline=PHN0_cm9uZz5bIkNhbWJya_WRnZSwgQ29ycHVzIENoCmlzdGkg_Q29sbGVnZSwg%0AUGFya2Vy_IExpYnJhcncsIEN_DQOMgTVMgNCJdPC9zdHJvbmc%2BPG_JyIC8%2BWYJW%_0AZWxsZW_Oi_XSwgWylyMSB4IDE0IIOsIFsieHYgYW5kIHh_paSJdPGJyIC8%2BWYJU%0AaGUg_RG92ZXIqQmlibGUslFZvbHVtZSBJSJd%0A_&height=8886&image=004_242_V_TC_46&ms=4&sequence_num=488&total_sequence_num=576&width=5704.

²⁷ On the date and the context in which the Bible was made, see Gilmour 2008, 54.

²⁸ This initial can be found at http://www.enluminures.culture.fr/public/mistral/enlumine_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=REF&VALUE_98=D-030067.

complexity of medieval figurative thinking. The choice made by some artists to picture themselves not only performing ornaments but as ornaments themselves also points to that. If ornaments, in the rhetorical tradition, are that which is necessary for something to work properly, as it should (*ut decet*), there is nothing more appropriate than artists making themselves seen, in their “presentational images”,²⁹ as tightly connected with ornaments.

BIBLIOGRAPHY

- ALEXANDER, Jonathan J. G. 1992. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven: Yale University Press.
- AUERBACH, Erich. 1938. “Figura”. *Archivum Romanicum* 22: 436-489.
- BISCHKO, Charles Julian. 1948. “Salvus of Albelda and Frontier Monasticism in Tenth-Century Navarre”. *Speculum* 23/4: 559-590.
- BONNAZ, Yves. 1987. *Chroniques asturiennes (fin IXe siècle)*. Paris: CNRS.
- BONNE, Jean-Claude. 1993. “L’image de soi au Moyen Âge (IX-XIIe siècles). Raban Maur et Godefroy de Saint-Victor”. In *Il ritratto e la memoria*, edited by Augusto Gentili, Philippe Morel and Claudia Cieri Via, 37-60. Roma: Bulzoni.
- BONNE, Jean-Claude. 1996. “De l’ornement dans l’art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modele insulaire”. In *L’image. Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*, edited by Jean-Claude Schmitt and Jérôme Baschet, 207-49. Paris: Le Léopard d’Or.
- BONNE, Jean-Claude. 1997. “De l’ornement à l’ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome”. In *L’ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995, 103-18. Poitiers: Université de Poitiers.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine. 2008. *Philosophie de l’ornement. D’Orient en Occident*. Paris: Galilée.
- DAMISCH, Hubert. 1980. “Ornamento”. In *Enciclopedia Universalis* X, 219-31. Turin: Einaudi.
- DERRIDA, Jacques. 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- FOURNIÉ, Eléonore. 2012. *L’iconographie de la “Bible historique”*. Turnhout: Brepols.
- GAGARIN, Michael; Woodruff, Paul (Eds.). 1995. *Early Greek Political Thought from Homer to the Sophists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GAMESON, Richard. 2005. “A scribe’s confession and the making of the Anchin Hrabanus (Douai, Bibliothèque Municipale, ms 340)”. In *Manuscripts, texts and images*, edited by Brigitte Dekeyser and Jan van der Stock, 65-79. Leuven: Peeters.
- GILMOUR, Neil. 2008. “The origins of the Dover Bible with a note on its historical context”. *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* 14/1: 51-70.
- GOLSENNE, Thomas. 2010/2011. “L’ornemental: esthétique de la différence”. *Perspective. Ornement/Ornemental* 1: 11-26.
- GUILMAIN, Jacques. 1960. “Interlace Decoration and the Influence of the North on Mozarabic Illumination”. *The Art Bulletin* 42/3: 211-218.
- KANT, Immanuel. 1793. *Der Kritik der Urteilskraft*. Berlin: Bey F. T. Lagarde.
- KLEIN, Dorothee. 1933. *Sankt Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonnen*. Berlin: Oskar Schloss.
- MARIN, Louis. 2006. *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: EHESS.
- MICHON, Solange. 1987. “Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenau”. *Revue suisse d’art et d’archéologie* 44/1: 1-7.
- PERRIN, Michel. 2009. *L’iconographie de la gloire à la sainte croix de Raban Maur*. Turnhout: Brepols.
- PERRIN, Michel. 2009b. “Le *De laudibus Sanctae Crucis* de Raban Maur et sa tradition manuscrite au IXe siècle”. *Revue d’histoire des textes* 19: 191-251.
- PLINIUS Secundus, Gaius. 1476. *Historia naturalis*. Italian Translation by Cristophoro Landino. Venice: Nicolas Jenson (John Rylands Library, 3380).
- SCHAEFER, Jean Owens. 1986. “Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist”. In *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge*, edited by Xavier Barral i Altet, 1:413-27. Paris: Picard.
- SILVA y Verástegui, Soledad de. 2005. “La miniatura en el reino de Pamplona-Nájera (905-1076)”. In *García Sánchez III “el de Nájera” un rey y un reino en la Europa del siglo XI*. XV Semana de Estudios Medievales, Nájera, Tricio y San Millán de la Cogolla del 2 al 6 de agosto de 2004, edited by José Ignacio Iglesia Duarte, 327-66. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- STANTON, Anne Rudloff. 2002. “The psalter of Isabelle, Queen of England 1308–1330: Isabelle as the Audience”. *Word & Image* 18/4: 1-27.

²⁹ An expression that has been put forward by Jean-Claude Bonne as a substitute for “artist portrait” (Bonne 1993, 38).



THE RHETORIC OF ORNAMENT: ORNAMENTATION AND FIGURATIVE PROGRAM IN A THIRTEENTH-CENTURY BESTIARY (OXFORD, ST. JOHN'S COLLEGE MS 61)

MURIEL ARAUJO LIMA

LATHIMM-Universidade de São Paulo
muriel.araujolima@gmail.com

ABSTRACT

Oxford, St. John's College MS 61 is a bestiary of English origin produced around 1210-30, a luxury book with over ninety illuminated images in its folios. Bestiary imagery rarely references the text of the manuscript they are a part of, which results in the moralizing tales — arguably the most important textual element — being almost completely absent from the pictorial sphere of the book. The aim of this paper is to investigate the operating mode and particular logic of the figurative program of this bestiary, in order to shed light on the role played by ornaments in the manuscript, as well as the ornamental potential of the images as a whole.

KEYWORDS BESTIARY, MANUSCRIPT, COLOUR, ORNAMENT

RESUMO

O manuscrito 61 do St. John's College, em Oxford é um bestário de origem inglesa executado cerca de 1210-30. É um livro luxuosamente ilustrado que contém mais de noventa imagens iluminadas nos seus fólhos, cujo programa iconográfico não foi ainda objecto de um estudo detalhado.

As imagens dos bestiários raramente fazem referência ao texto do manuscrito do qual fazem parte, o que resulta na ausência de relação entre os contos moralizantes — indiscutivelmente o elemento textual mais importante e o universo pictórico do livro. O objectivo deste trabalho é investigar o modo de funcionamento e a lógica do programa figurativo deste bestário, de modo a lançar luz sobre o papel desempenhado pelos ornamentos no manuscrito, bem como o potencial ornamental das imagens como um todo.

PALAVRAS CHAVE BESTIÁRIO, MANUSCRITO, COR, ORNAMENTO



The miniatures and illuminations found in medieval bestiaries have the peculiarity of having been recognized both as an important feature in these manuscripts and as quaint but ultimately superfluous additions to a supposedly didactic text. According to M.R. James, in the first pages of his influential book on Latin bestiaries: “but for its pictures I do not think that the Book could possibly have gained or kept any sort of popularity. Its literary merit is *nil*, and its scientific value (even when it had been most extensively purged of fable, and reinforced with soberer stuff), sadly meagre” (James 1928, 1). However, he goes on to present a system where bestiaries are divided into four families according to order and number of chapters, interpolations, literary influences and other textual features — the images, which were supposedly the most creative component in bestiaries, were not used as a criterion for the families he devised.

In 1960 Florence McCulloch revised this categorization and split James’ first family into three sub-families, again according to purely textual patterns; while she does mention the images in the fourth chapter of her book (‘Illustrated bestiaries’) and their potential to change the meaning of the text, she does not develop her analysis and attributes the varying levels of realistic depiction of animals to the familiarity the artist may have had with each species (McCulloch, 1960, 71), ignoring the fact that even animals that certainly were part of the medieval English landscape such as and dogs are not always depicted in a naturalistic manner.

Nonetheless, the grouping of bestiaries in the so-called families, taking into consideration the texts alone, has remained the mainstream approach since then, even when new sub-groups were suggested (Yapp, 1985), families erased (Yapp, 1991) or manuscript added to existing families (Clark & McMunn, 1989). However, over twenty years ago, Baxter, in this study of medieval bestiaries and their users, has pointed out how problematic the family system could be: “the approaches of both James and McCulloch represent a considerable simplification of the complex of changes undergone by the Bestiary in the course of the twelfth century, and at the same

time provide no rationale by which these modifications may be understood”, and advocated for the study of individual manuscripts and their relationship to other books (Baxter, 1998, 87). Unfortunately, Baxter’s remark does not seem to have had a lasting impact in the field, and other studies have remained faithful to family classification and to an approach to bestiary imagery that used it to explore socio-political subjects without an in-depth examination of the images themselves (Hassig, 1995 and 1999). Regarding the Aviary, Clark mimics the trend in considering what she calls “illustrations” as a logical complement to the text (Clark, 1982, 65), but disregards the possibility of text and image having equal significance within the manuscript or that images can have their own logic and the power to also create meaning. The preference for the family system instead of identifying smaller groups of manuscripts with similar textual and figurative features persists in recent works (Dines, 2014 and 2015).

It has been pointed out that while “bestiary” might refer to any textual or visual representation of animals, the literary genre that developed and flourished in the Middle Ages would be best defined as a “group of interrelated texts and their realization as books” (Kay 2017, 2). Even though the identification of the literary character of these manuscripts is certainly useful, as well as their material existence comprised of parchment, ink and even grime from the fingers of countless readers across the centuries, it is important to bear in mind that images — in many cases lavishly illuminated — are integral to the way bestiaries were used and to their function as books, being “among the most extensively illustrated of all manuscripts made in England in the twelfth and thirteenth centuries” (De Hamel 2008, 18). Therefore a better understanding of a bestiary necessarily involves a close scrutiny of its figurative program, and it could certainly benefit from an approach that takes into consideration the rhetorical potential of these images. Ornament was, after all, a feature of Classical rhetoric, as one of the parts of proper expression (*elocutio*). It did not bear the modern connotation of superfluous embellishment but was actually considered a necessary complement, and was an important element of medieval art (Bonne, 1996a, 37 &

43). The suitable arrangement of the figurative program, with its own logic, actually creates meaning in a way that the text cannot, or rather, it goes beyond the text in many instances; the study of this arrangement is not a merely formal endeavour but an investigation of the manuscript's content and history (Pereira, 2016, 103).

In the Middle Ages, learning to read and write meant doing so in Latin (as vernacular languages were not yet the main language of instruction), specifically through grammar lessons from the *Ars Minor* by Donatus, a work which employs rhetorical categories and devices in the teaching of grammar and which was the main book for instruction in Latin from the fourth to fifteenth centuries (Reynolds, 1996, 10). The result is that the making of bestiaries, and of other books written in Latin (as well as the reading of such works), was done by people who had also been trained in rhetoric. The rhetorical arts, however, must be understood as more than the art of discourse or as a means to convince other people (almost like a sophism) but rather as a mode of thinking, a way to not only organize but also to create ideas (Carruthers, 1998, 11). In this sense, the analysis of the rhetorical role of images in bestiaries, as well as the rhetorical tropes and processes that went into making them constitute a fruitful approach to the examination of bestiaries and one that does not see the images as a mere mirror to the text or as a secondary feature; it should be noted that even when image and text are placed next to one another in the page, and reference the same subject(s), they do not “always and necessarily convey congruent or even similar meanings. The images are not ‘illustrations’ of the text; nor is the text a series of ekphrases or captions” (Kim and Mittman, 2013, 7).

The subject of this study is Oxford, St. John's College MS 61 (hereafter referred to as MS 61), a bestiary of English origin copied *circa* 1210-30 (Baxter, 1998, 148). A luxury copy containing 103 folios and over ninety illuminated images, it has a size of 293mm x 210mm (with a writing area of 205-10mm x 133mm) and 24 lines per page (Hanna, 2002, 81). However, perhaps its most remarkable feature is a now partially defaced *ex-libris* inscription in folio 103v which reads

Liber Sancte Trinitatis Eborensis, a reference to the Benedictine priory of the Holy Trinity in York. This religious house was originally an old Anglo-Saxon church that was recorded in the Domesday Book, and shortly afterwards the lands were conferred on a Norman baron, Ralph Paynell. He found the building in a dilapidated state and decided to restore it, eventually giving it to the Abbey of Marmoutier, near Tours (Solloway, 1910, 2-3).

With a high number of images, most of them depicting the animal which is the subject of the chapter, MS 61 has a complex figurative program, characterized by decorated initials, extensive use of gold leaf and illuminations depicting various beasts which are painted with vibrant, saturated colours and surrounded by double frames. This figurative intricacy certainly includes an array of ornaments, in the most common meaning of the word: formal units, like geometric motifs, volutes, foliage patterns and colourful fine tracery — however, I suggest that the repetition, variation and combination of these motifs, as well as of other shapes and even colours contribute to the creation of a feature of the manuscript's figurative program which can be referred to as *ornamentation*, and which is bigger than the sum of its parts. Thus, we understand that ornamentation is not only a set of formal elements, but a facet of the images in this book that guides the cognitive process of the reader.

Recognizing this feature in MS 61 can be useful when considering the role played by ornaments and the general effect of ornamentation in the manuscript's logic and use of images, whose presence in bestiaries are not yet fully understood. Bestiaries, and MS 61 is no exception in this case, usually have one or more images in each chapter, which present, in figurative form, the animal, plant or rock that is the subject of said chapter.

This manuscript was the subject of a MA dissertation, itself described as a preliminary study (Renshaw, 1971, ii) and concerned mainly with the comparison of MS 61's paintings to those of other bestiaries and with to what extent its images could be said to be part of an English Romanesque tradition (Renshaw, 1971, 82). This work adopted a markedly

stylistic approach to the manuscript, and while her conclusion that bestiary imagery was completely dissociated from the Physiologus tradition is in itself dubious as some iconographic similarities to bestiaries can be seen (and also because there may have existed a different iconographic tradition of Physiologus manuscripts that did not survive), her meticulous work did not subject image to text. However, a different approach to the figurative program of this book can be useful in order to understand how these images work and it also adds significantly to Renshaw's work.

Of Creation and Fall

Other bestiaries, some of them luxury copies that have been considered to share similarities with MS 61 in terms of chapter order and iconography, such as the Aberdeen bestiary and Ashmole 1511 (but also more modest copies like Bodleian Library, MS Douce 151), contain a Creation Cycle that precedes the textual content of the book and the animal imagery, working as a type of introduction to the chapters. In these manuscripts, each step of the Creation has its own illumination, in many cases full-page paintings. Nonetheless, these books (and others which also have a Creation cycle, for instance the St. Petersburg bestiary) do not contain a painting depicting the Fall or even a full-page illumination divided into four parts.

In MS 61 there is a different composition (fig. 1): the writing space of folio 1v is completely taken up by only one illuminated image, its rectangular shape divided into four parts and surrounded with a triple frame of blue, green and a faint yellow. There is no text in this folio, causing this introduction to the bestiary itself to be completely figurative.

In the upper left section, God, clad in green and purple robes and with a golden halo around his head, raises his right hand to a myriad of colourful beasts and birds. Above the animals, an undulating shape of blue, white and red takes up the right upper corner of the image, possibly representing the sky, land or sea being created. Instead of having a separate image for each day, this part of the illumination actually combines the creation of the world and animals in a single

composition. In the following section, in the right upper side of the painting, there is God (now in red and blue robes) bringing Eve to life from the rib of a sleeping Adam. The third portion of the image, in the lower left side, has Adam and Eve on each side of the Tree of Knowledge, with a serpent coiled around its trunk. Finally, in the lower right corner, an angel wielding a sword banishes Adam and Eve from Eden.

But in the composition of Creation and Fall found in MS 61, just like the other images in the manuscript, colours are saturated and varied. In fact, the colours guide the reader's eyes across the page and make it possible for the composition to work on two horizontal axes: on the top, the subject of Creation; on the lower register, transgression and its consequences. However, it is important to note that God's robes in the upper left quadrant, green and purple, share the same colours with those of the angel who, wielding a sword, expels Adam and Eve. On the other hand, the colours of God's robes in the upper right quadrant (blue and red), are of the same predominant colours found in the Tree of Knowledge and the Serpent in the lower left quadrant. The one who creates and the one who banishes are depicted with the same chromatic arrangement, and the one who brings life has the same colours as the one who brings temptation, which also suggests that colour choice is not based only on the symbolic quality of chromatic arrangements. In this case, colours are employed in a way that suggests a connection between the creation of Eve and the Fall caused by surrendering to temptation.

This chromatic arrangement also points to one of the central elements in bestiary imagery, *varietas*, in which the diversity of colour works to establish rhythm, guide the reader's eyes and create visual impact — in fact, chromatic variety was highly valued in medieval times (Pastoureau, 2004, 130). Bestiary text typically does not reference the pictures next to it, but in this case the use of colour is completely independent of any textual parameter, as there is no text at all. However, even when there is, it does not seem to be the ultimate reference for the way images are organized. These functions of the figurative program are even more noticeable in other images.

The phoenix is described in the text of folio 43r as a bird the colour of Phoenician purple (*phoenicium*), hence its name. This is significant: the phoenix, with its cycle of death and rebirth, is associated with Christ and the colour purple is appositely a symbol of high status, not least for the difficulty in producing this pigment. However, the illumination in this chapter presents to the reader a different depiction. This chapter has two images instead of one (as is the case of most bestiaries) and in the first illumination (fig. 2) there is a mostly whitish bird, with only a bit of green and blue in its wings. In this case, white might have been used symbolically as an indication of the bird's purity, but nonetheless the textual description was ignored. On the next folio (fig. 3), the phoenix's appearance also does not conform to the text: we can see parts of its wings and perhaps tail (green and blue) as it dives into its pyre where it will be consumed by the fire.

This dissonance between colour and text in the phoenix chapter can be found in other English bestiaries of the same co-called family such as Aberdeen, where the textual description of the phoenix is the same but the bird is also painted of a different colour. As in the first illumination of the book, with Creation and Fall, chromatic choice does not seem to be regulated by textual information but rather have a logic of its own.

This ornamental use of colour is less abstract when we consider the image in folio 3v (fig. 4), which is part of the chapter concerning the lion. Just like the phoenix, the image references some of the textual elements, and similar to the first picture of Creation and Fall, is subdivided into three parts. The first part of the image depicts a lion devouring a monkey in order to cure himself from diseases; in the middle register, two men on the floor beg the lion for mercy, which despite being a strong and ferocious animal is also merciful; finally in the lower register, a lion bows to the only animal which it fears, the cock.

Each register is linked to a section of the text, specifically to each of the three "natures" or typical behaviours attributed to the lion. However, even though it is about the same animal, the three lions are depicted with different colours. In the upper

register, the lion has a green head and an orange body like the monkey it devours. The tip of the lion's tail is blue, similar to the frames' four corners. In the second register, the lion has a white body and a blue head and tail, like the robes of the men who beg for mercy. Finally, an orange and blue lion shares the colours of its body with the cock to which it bows.

While this chromatic variety may work as a device to help the reader identify the three natures, it does not reference the text in any explicit way, let alone the moralization which considers the lion to be an example to kings, given its strong but merciful nature. New logics emerge when the idea that colours are necessarily determined by mystical significance is overcome. Instead of being determined by the text, illumination colour seems to be guided by the virtue of *varietas*. Colour brightness and saturation, added to the alternating hues, create visual impact in a way which certainly also served the purpose of conferring status to the manuscript, taking on an ornamental role.

Of fire and temptation

The analysis of such a complex figurative program as this could certainly offer many more examples in which picture and text do not agree, like the chapter on the newt, whose name (*stellio*) is explained as a reference to the spots on its body that resemble stars — the animal in the images is completely white. It is important, however, to discuss what is perhaps the most cryptic feature of MS 61: the inscription on the last folio, which can be considered a contemporary *ex-libris* — the only one of its kind in bestiaries and rare even among other English manuscripts of the same period (fig. 5). The original context of bestiaries is still a matter of debate, as in most cases it is impossible to be sure of their original patrons or owners. New York, Pierpont Morgan Library MS M.81, is a bestiary which contains an original inscription detailing its donation to the church of Saint Mary and Saint Cuthbert in Radford in 1187 and, while a singular case, is not the same as the inscription found in MS 61 as the inscription is not illustrated and is placed at the beginning of the book rather than at the end.

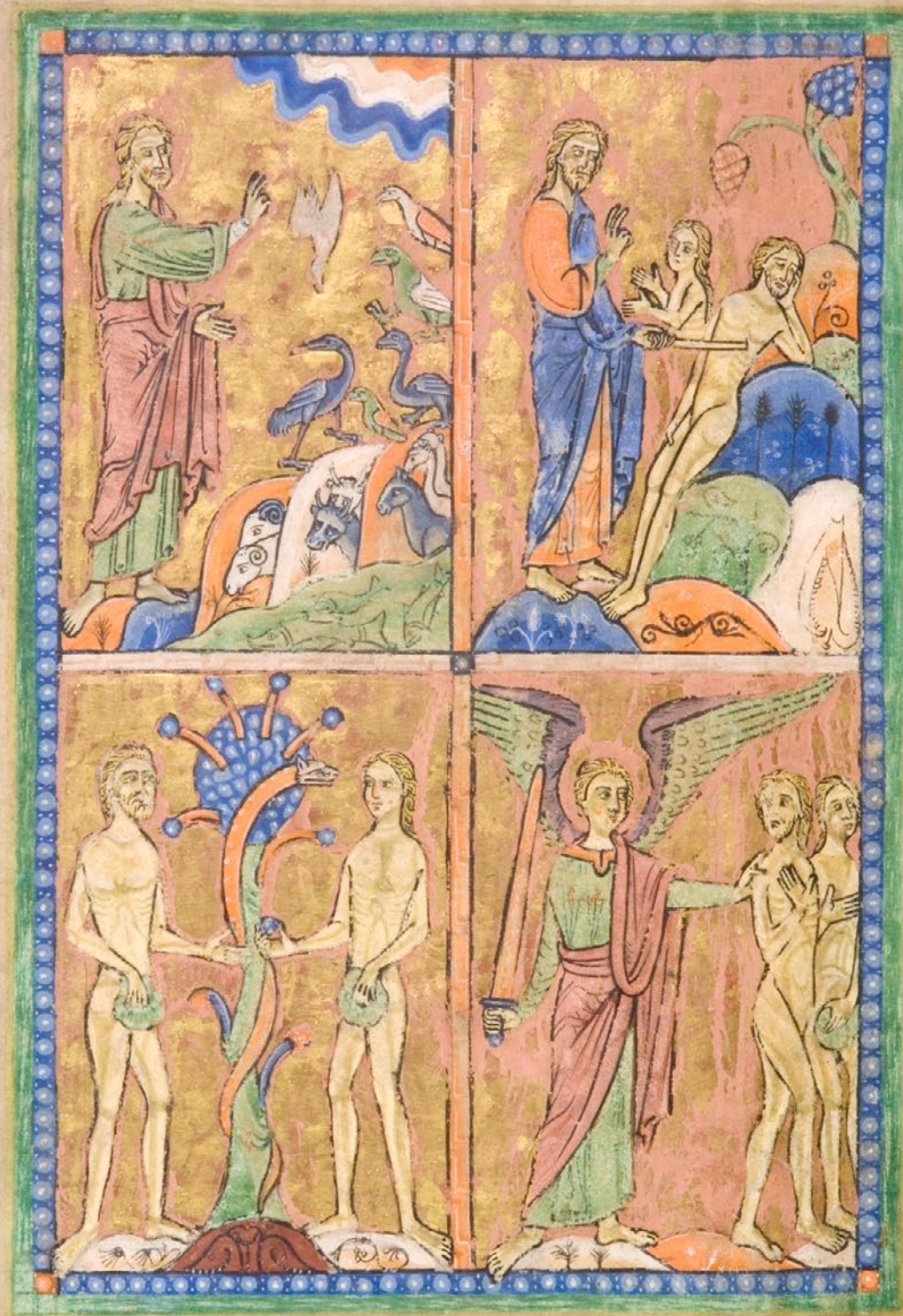


FIG. 1: Oxford, St. John's College MS 61, f. 1v.
Reproduced by permission of the President
and Fellows of St John's College, Oxford.

uentorum pelle. flatus aurarum mites-
cunt. ac placidum uentus stat mare. don
oua foueat altion sua. Septem autē dies
fotus sunt. quibz decursis educto pullos fe-
tusq; absoluto. Illico alios q̄ septem aduun-
git dies quibz enutriet partus suos donec
incipiant adulescere. Et mireris tā exigui
nutimenti temp̄ cum absolutio fetuum tā
paucorum dierum sit. Tantam autē grām
in muscula auis diuinitus indultam h̄t.
ut hos. xiii. dies nautici p̄sumpte sereni-
tatis obseruent. q̄s & altionidas uocant.
q̄bz nlls mot̄ p̄cello se tempestatis horrescat.



Ienx arabie
auis dicta q̄d
colorem fenice-
um habeat. uel quod
sit in toto orbe singu-
laris & unica. hec q̄n-
gentos ultra annos ui-
uens. dum se uiderit
senuisse collectisaro

A lunde of arabie

FIG 2: Oxford, St. John's College MS 61, f. 43r.
Reproduced by permission of the President
and Fellows of St John's College, Oxford.

matum uirgultis. rōgum s̄ instructo & quāsa
 ad radium solis alarum plausu uoluntari-
 um s̄ incendium nutrito. secp̄ urto. postea ū
 die nona auis de cineribz surgit suis. huius
 figuram gertō dñs n̄r ih̄c xp̄c qui dicto pote-
 statem habeo ponendi animam meam & tōm
 sumendi eam. Si ḡ fenix mortificandi atq̄
 uiuificandi se potestatem habet. cur stulti ho-
 mines nascuntur in uerbo dei qui uerus dei
 fili⁹ ē. qui dicto. p. h. descendit namq̄ salua-
 tor n̄r de celo alas suas suauitatis odoribz no-
 ui & uetis testam̄ti repleuit. & mara crucis
 seipm̄ deo pat̄ p nob̄ obtulit & tertia die re-
 surrexit.



Fenix op̄
 auis in
 locis ar-
 de phibetur
 degere. atq̄
 eam usq̄ ad
 annos quin-
 gentos longe



FIG. 3: Oxford, St. John's College MS 61, f. 43v.
 Reproduced by permission of the President
 and Fellows of St John's College, Oxford.

FIG 4. Oxford, St. John's College MS 61, f. 3v.
 Reproduced by permission of the President
 and Fellows of St John's College, Oxford.



FIG. 5: Oxford, St. John's College MS 61, f. 103v. Reproduced by permission of the President and Fellows of St John's College, Oxford.

The last folio of MS 61 contains what can be considered a true *ex-libris*, in the sense that it is evidence of provenance but not necessarily origin (Clemens and Graham, 2007, 117). This inscription is placed right under the fire-stones image, following the end of the last chapter in the preceding folio.

According to the text, these stones are found in a mountain in the East and can be either male or female. Nothing extraordinary happens while they are apart, but when the female stone approaches the male one they produce a great fire. The chapter image is, as others mentioned before, divided in two parts. In the upper register there is a man and a woman on a mountain, each one holding a small stone in his/her hand. The background is golden, and the outer layer of the mountain is blue, its core a bright red decorated with fine white tracery in an ornamental pattern. In the lower register the couple embrace tightly on the mountain, engulfed by flames. The stones themselves are completely absent in this scenes which depicts the culmination of said stones' power.

This picture differs from others in the manuscript in the sense that it refers not only to the story but also to the Christian moralization in the text, which warns the reader of the dangers of lust and advises him to distance himself from women (*Unde et vos, homines Dei, qui istam vitam geritis, separate vos long a feminis*). In the upper part the stones are held by a man and a woman, which highlights the masculine and feminine nature of the stones and works as a creative and effective figurative solution to the somewhat curious idea of gendered mineral. In the lower part, however, the absence of stones emphasizes the tale's moralizing content: it is not so much about strange stones found in a distant land anymore but the very present peril of human weakness and temptation.

The pattern of chromatic variation occurs again, with the red robes of the woman in the upper part of the image changing to blue in the lower register, just

like the red mountain core turns white. Even the white tracery design is not the same.

The *ex-libris* inscription was placed right under the fire stones picture, and whoever made it chose not to leave a space between the images. Two dragons biting each other's tail surround the peeling gilded letters of the priory's name. The foreground is of a deep purple.

It is an unusual composition. Why place the inscription of the priory name on the last folio with the depiction of the fire stones, a symbol of lust and its terrible consequences? The combination of these two pictures does not seem random, especially considering the thin double frame of green and yellow surrounding both of them. It is a relatively simple frame, not nearly as elaborate as the others in MS 61. These dragons are also different from the rest of the book, as in folio 59 they are described as evil creatures which represent the Devil. But such a negative meaning cannot be applied in this case — here the dragons are used as ornaments around the priory's name, and therefore confer status and honour to it, defying a purely symbolic interpretation.

Conclusions

This is a book which begins and ends in a purely figurative manner, with full-page paintings. The last image refers explicitly to the moralizing content of the chapter, which is not common in bestiaries (Muratova, 2009, 229), and the Creation Cycle at the beginning is unusual in its inclusion of scenes depicting the temptation and expulsion of Adam and Eve. Both folios show a couple who has sinned, and has paid for their errors — Adam and Eve were driven from Paradise and the other couple is placed in the middle of flames, which can be read as a reference to hell. One of the chromatic pairs in the Creation Cycle is that of God's robes in the scene depicting the creation of Eve and the colours of the Tree of Knowledge with its snake. At first sight this might seem an odd configuration, but it invites the reader to connect the two scenes and alludes to Eve's role in temptation and Fall. The fire stones illumination at the end resumes the theme of human flaws and sin. The reader was then encouraged

to remember what he had read and seen in the illuminated images, as well to meditate on and think about these subjects. The connection between these two folios is not mediated by the text, which offers no comment on the relationship between the two, leaving it to the images and their common elements to put the meditative process in motion.

There might not be possible to fully explain the composition found in this last folio, but we hope to have been able to shed some light on the effects ornaments can have in the overall logic of the manuscript, its relationship with the text and even what can really be considered as ornamental features, and also to have demonstrated that colours and the very variety of figurative patterns can play an ornamental role rather than merely serving an aesthetic ideal as has been suggested (Hassig, 1990-1991, 149). In the Middle Ages, both letter and image were considered a “cognitively valuable picture”; in fact, images (and the constituent parts of an image) could structure the way in which the reader's eye wandered across the page, taking on a rhetorical function (Carruthers 1998, 122). As I have shown here, the images can also create and suggest new meanings to the reader. According to Muratova, each bestiary was the result of specific spiritual orientations that shaped the program of the manuscript (Muratova, 2009, 240); in this case, the evil of women as a point being made both at the beginning and end of the book corroborates the evidence of the *ex-libris* that the bestiary was made to be read in a community of monks, especially as the last chapter on the fire stones mentions Eve as an example of someone who surrendered to temptation (*Eva et Susanna temptate sunt; hec vicit, illa victa est*) — which also connects the last folio to the Creation Cycle at the beginning.

Isidore of Seville, himself an author constantly quoted in bestiaries, considers the word *ornatus* as the Latin translation of *cosmos*, which is why it is associated with ideas of order, world and beauty, making it a point of articulation between different realms — human, animal, divine; heaven and hell (Bonne, 1996b, 238-239). It is no surprise then that ornamental features and devices play such a significant role in a book like MS 61.

BIBLIOGRAPHY

- BAXTER, Ron. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. London: Sutton Publishing/Courtauld Institute, 1998.
- BONNE, Jean-Claude. 'Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Remi)'. *Annales Histoire, Sciences Sociales*, vol. 51, no. 1, 1996a, pp. 37-70.
- . 'De l'ornemental dans l'art medieval (VIIe-XIIe siècle). Le Modèle Insulaire'. *Cahiers du Léopard d'Or*, vol.5, 1996b, pp. 207-249.
- CLARK, Willene B. and McMunn, Meredith T. *Beasts and Birds of the Middle Ages: The Bestiary and its Legacy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- CARRUTHERS, Mary. *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CLEMENS, Raymond and Graham, Timothy. *Introduction to Manuscript Studies*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2007.
- DE Hamel, Christopher. *Book of Beasts: a facsimile of MS Bodley 764* (Introduction). Oxford: Bodleian Library, 2008.
- DINES, Ilya. 'The Copying and Imitation of Images in Medieval Bestiaries'. *Journal of the British Archaeological Association*, vol. 167, no. 1, 2014, pp. 70-82.
- . 'Between Image and Text': Long Rubrics and Captions in Medieval Bestiaries. *Frühmittelalterliche Studien*, vol. 49, no.1, 2015, pp. 149-164.
- GEORGE, Wilma and Yapp, Brunsdon. *The Naming of the Beasts: Natural History in the Medieval Bestiary*. London: Duckworth, 1991.
- HANNA, Ralph. *A Descriptive Catalogue of the Western Medieval Manuscripts of St. John's College Oxford*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- HASSIG, Debra. 'Beauty in the Beasts: A Study of Medieval Aesthetics'. *RES: Anthropology and Aesthetics*, no. 19/20, 1990-1991, pp. 137-161.
- . *MEDIEVAL Bestiaries: Text, Image, Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- . *Mark of the Beast: The Medieval Bestiary in Art, Life, and Literature*. New York: Garland Publishing, 1999.
- JAMES, M.R. *The Bestiary: Being A Reproduction in Full of Ms. li 4. 26 in the University Library, Cambridge, with supplementary plates from other manuscripts of English origin, and a preliminary study of the Latin bestiary as current in England*. Oxford: Roxburghe Club, 1928.
- KAY, Sarah. *Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.
- KIM, Susan M. and Mittman, Asa Simon. *Inconceivable Beasts: The Wonders of the East in the Beowulf Manuscript*. Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2013.
- MCCULLOCH, Florence. *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1960.
- MURATOVA, Xenia. 'Animal Symbolism and its Interpretations in the Pictorial Programmes of the Illuminated Bestiaries'. *IKON — Journal of Iconographic Studies*, vol. 2, no. 2, 2009, pp. 229-242.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil, 2004.
- PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. *Pensamento em imagens: Montagens topo-lógicas no claustro de Moissac*. Sao Paulo: Intermeios, 2016.
- RENSHAW, Helen. "The Illustrations of the Latin Bestiary, with Special Reference to the Ms. 61 in St. John's College, Oxford". MA dissertation. Universites of Manchester, 1971.
- REYNOLDS, Suzanne. *Medieval Reading: grammar, rhetoric and the classical text*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- SOLLOWAY, John. *The Alien Benedictines of York: Being a complete history of Holy Trinity Priory, York*. Leeds: Belgrave Press, 1910.
- YAPP, Brunsdon. 'A New Look at English Bestiaries'. *Medium Aevum*, vol. 54, no.1, 1985, pp. 1-19.



“RUSTIC MASONRY” AS PALACE ARCHITECTURAL ORNAMENT IN EMILIA ROMAGNA OF THE XVTH CENTURY. BOLOGNA AND FERRARA

SMAGOL OXANA

Lomonosov Moscow State University,
faculty of History, Art history department.
Post graduate student.

oksanassm@yahoo.com

ABSTRACT

“Rustic masonry” is a kind of architectural surface decoration, tracing its history to antiquity, emerging in the Middle Ages and widely used in the period of Italian Renaissance.

It was applied in various forms to palace facades of North Italian Emilia Romagna during the epoch of Quattrocento, absorbing cultural and artistic traits characteristic of different city-states in the 2nd half of the XVth century, when the Renaissance style has already been spreading far behind the boundaries of Florence.

Taking more or less intricate forms in Emilia-Romagna cities, its variations are especially indicative of regional diversities in case of Bologna and Ferrara in the course of Quattrocento. Analyzing “rustic masonry” decoration in terms of its continuity since medieval times, of mingling with local traditions entrenched in the past, in terms of social aspects of the epoch and the Renaissance visual approach to architecture reveals varying ways of interpreting Lombard, Venetian and local Renaissance stylistics features.

KEY WORDS RENAISSANCE, EMILIA ROMAGNA PALACES,
“RUSTIC MASONRY”, ARCHITECTURE.

RESUMO

« Alvenaria Rústica » é um tipo de decoração de superfícies arquitectónicas, cujo uso remonta à antiguidade, com franca expansão na Idade Média e largo uso durante o período do Renascimento. Foi aplicada em formas variadas às fachadas palacianas da região da Emilia Romagna italiana, durante a época do *Quattrocento*, absorvendo traços culturais e artísticos característicos de diferentes cidades-estado na segunda metade do século XV, quando o estilo renascentista já se espalhava para além das fronteiras de Florença. Adquirindo formas de maior ou menor complexidade, nas cidades de Emilia-Romagna, as suas variantes são especialmente indicativas de diferenças regionais, no caso de Bolonha e Ferrara, no decurso do *Quattrocento*. A abordagem à decoração de “alvenaria rústica” em termos de continuidade desde os tempos medievais, demonstra a sua convivência e mescla com as tradições locais, entrincheiradas no passado, em termos de aspectos sociais da época. A abordagem visual renascentista da arquitetura revela diferentes formas de interpretar as características estilísticas presentes na Lombardia, no Veneto e as características do estilo renascentista da Emilia-Romagna.

PALAVRAS-CHAVE RENASCIMENTO, PALÁCIOS DA EMILIA-ROMAGNA,
ALVENARIA RÚSTICA, ARQUITECTURA



"Rustic masonry", tracing its history to medieval castle tradition and even antiquity, turns to be used as palace ornamentation in varying forms during the period of Quattrocento throughout Italy, and it can be analyzed from miscellaneous standpoints.

But firstly, to be exact in terms of architecture, it's worth noting that "rustic masonry" made of more or less rough ashlar covering a building facade can be rather interpreted as a kind of "decoration", "ornamentation" than "ornament" in its proper sense, with its innate rhythms and repeated forms: vegetal, chthonic or geometric. Unlike many kinds of ordinary ornament, "rustic masonry" lacks an intricate linear complexity while displaying its "voluminous" capacity. Accordingly, it can be treated as a sort of "stereometric ornament". Used in different epochs, and in Renaissance as well.

And pertaining to a realm of Renaissance architecture, the above said masonry certainly finds its righteous and signal place in the architectural theory of the period; first and foremost, in *Ten books on Architecture* by Alberti. Rudolf Wittkower turning repeatedly to Alberti's concept of Beauty points out, that the Renaissance author declares the aesthetic appearance of a building as consisting of two elements: Beauty and Ornament, whilst the latter is something added, fastened on, rather than proper and innate; an embellishment (Wittkower 2016, 33-34). It's a fact of a special interest here, that stones used for the walls are mentioned in this regard in Book VI, chapter 5 [Alberti 1935, 186]. Besides Alberti, Francesco di Giorgio touches upon the facade architectural ornament problem, speaking of diamond-cut ashlar's shape among others, mentioning "pietre intagliate a forma di... *diamanti*" [Ghisetti Ghiavarina 2007-2008, 23].

Here all examples in question are considered in the context of "rustic masonry" idea: rough ashlar, smoothed ones, and "diamond-cut" stones, bearing relief or not, though it's a sweeping generalization adopted in need of a comprehensive concept, implying a precise study in each case, especially in case of Bologna (Benelli 2004, 97).

Although a detailed history of palaces' "rustic masonry" in Northern Italy of Quattrocento is still to be written,

corresponding aspects have already been mentioned by researches: in more generalizing volumes (Heydenreich 1996; Frommel 2007; Howard 2015) as well as in editions focused on special problems (Zevi 1973; Papillo 1991; Benelli 2002; Bevilacqua 2016).

Peculiar characteristics of Emilia Romagna "rustic masonry" depend on the fact the Renaissance style in palace architecture of the XVth century in Northern Italy, in Emilia Romagna differs from that in other Italian lands of the period. This unlikeness turns obvious especially in architectural decoration. And it's rooted in a complicated cultural processes worth mentioning primarily.

Unique and abrupt development of Italian regional Renaissance styles in the cities of Urbino and Mantua, Milan and Venice, and in Bologna and Ferrara of Emilia Romagna took place in the second half of the XVth century. It followed the first period of unprecedented Florentine predominance in arts and was distinguished by a great variety of ways in which *regional* traditions were mingled with a *new* style.

But even within the territories of Emilia Romagna itself the Renaissance style was *heterogeneous*, with its smaller city-states clinging politically and artistically to influential neighboring lands, especially Lombardy and the Venetian Republic. Bologna and Ferrara as bright northern centers of the discussed period have their unique traits, similar and differing.

As for the differences, two centers provide contrasting Renaissance examples for the subject, Bologna being a city of *republican* tradition, shaping also its architecture of *public* palaces (palazzo d'Accursio, palazzo dei Notai, palazzo della Mercanzia, palazzo Strazzaroli, palazzo Podestà), the oldest European university center with professors participating in republican political life, a city for centuries falling in the realm of papal Rome and Milan interests (Fasoli 1984; Drogin 2010), differs from Ferrara. The latter, a marquisate and a duchy since 1471, gives a story of *tyranny*, strong central power stressing its independence and deriving the evidence of its authority from old chivalry customs, a city also involved in contradictory but fruitful relations with boarding lands,

especially Venice (Tuohy 2016, 149). Ferrara, having never been a part of the Venetian Republic but in close contacts with it, bears signs of knowing its architecture (Cavicchi 2007, Tuohy 2016).

As for similarities, on one hand, both Bologna and Ferrara were the cities with lasting influence of gothic heritage, fostered in religious art and not extinct due to continued building of late gothic churches and cathedrals in Northern Italy, especially Duomo of Milan and San Petronio in Bologna, to mention just two (Grodzki 1978, 169-176). Late gothic and Early Renaissance architecture in Bologna and Ferrara was shaped in tune with Lombard characteristics, such as persistent preference for brick and terracotta decoration, a feeling for the treatment of walls in large surfaces, stress on breadth in the composition of facades, as Ludwig H. Heydenreich has put it (Heydenreich 1996, 102). In this very context it's important, because "rusticated masonry" of Bologna and Ferrara can be also interpreted in terms of *medieval* decoration.

On the other hand, speaking of similar points, tardy but bright introduction of a new architectural style in Bologna and Ferrara was facilitated mostly by city-states' leaders, *signori* — Sante Bentivoglio (ruled in 1445-63) and Giovanni II Bentivoglio in Bologna (ruled in 1463-1506) and Ercole I d'Este in Ferrara (ruled as a duke in 1471-1505) with their predilection for Renaissance ideals¹.

And on a big city scale, Renaissance palaces ornament in both centers occurs to represent a part of great urban reconstruction, carried out by these local princes on their way to creating a Renaissance "ideal city". Just some of the most special palaces were embellished with "rustic masonry" bearing thus *political* connotation, symbolizing power and wealth of *signori* and other noblemen, following their example.

Masonry facades have stylistic and semantic dissimilarities. Thus, here the guiding idea is to trace the traits of this difference; to interpret social and artistic polysemy of "rusticated facades"; to touch upon the variety of their meanings; to search for schemes that might provide artistic inspiration for them.

As far as Renaissance in Bologna took roots a bit earlier, in the 1460-s, and in Ferrara a little later, mostly with Ercole I



FIG. 1. Marsilio Infrangipane and Tommaso Filippi (superintendents); Francesco di Simone Ferrucci (portal). — Palazzo Sanuti in Bologna. Facade, 1475/79-1482. Court, 1482-1484. Foto001.jpg. Foto by: Oxana Smagol (2016).

d'Este in the 1470-s and 1490-s, here Bologna goes first. Then we turn to Ferrara and in conclusion make some comparison, revealing the regional artistic interpretations' multiplicity.

The city of Bologna has two renowned rusticated facade buildings of Quattrocento: a newly built private palazzo Sanuti in via San Mamolo (now via d'Azeglio (since 1475/1479-1484)) and a rebuilt public palazzo Podestà in piazza Maggiore (1484-96) (Beseghi 1960; Benelli 2002; Rubbi 2010). Leaving aside a problem of multiple stone masters, mostly from Toscana and Emilia Romagna, it should be noted that patrons' tastes defined the appearance of facades.

The Sanuti palace rusticated facade (fig. 1) belongs to the first period of construction (before 1482; Marsilio Infrangipane and Tommaso Filippi are named as superintendents;

¹ Ercole I adopted them while abroad in youth, at the Neapolitan court of Alfonso, king of Aragon (1416-58) and Naples (1442-58). Giovanni II, as a Renaissance ruler, promoted the development of his native city after his predecessor Sante Bentivoglio who spent his early years in Florence.

Francesco di Simone Ferrucci, of Florence, worked on the portal) (Heydenreich 1996, 119). It was ordered by count of Porretta, a wealthy Bologna senator, Nicolò Sanuti. The latter took a chance to stress his social status applying to his house an expensive material, not brick commonly used for local houses, *case*, but a *porretta limestone*, being a lucky owner of stone deposit.

Traditionally and in Quattrocento in Bologna limestone from *Varignana* and from a place known as *la Grotta* was used for embellishing religious architecture; like the church facade of Chiesa di Santa Maria di Galliera in via Manzoni (1479).

Quite a daring act of endowing a private house with such a marvelous ornament testifies to a global Quattrocento process of introduction of religious buildings' decoration to secular architecture.

Two-storied palace facade is thoroughly covered with ashlar, while prismatic cut of masonry gives sharp edges or points. Slim pilasters frame the whole composition. The limestone looked different hundreds of years ago: brownish now days it was earlier distinguished by yellow tints, sparkling in sunrays due to quartz as main component of stone. But initially the Renaissance smooth angled ashlar cutting was covered with stucco introducing more homogeneous appearance to the building (Bettini 2017, 62).

"Rustic masonry" put palazzo Sanuti out of line with most of Bologna "portico palace" tradition, even though after it had been acquired by Giovanni II Bentivoglio in 1484, it became a worthy example of Bentivoglio palace architecture.

This facade is usually deemed to be a local version of Florentine Quattrocento rusticated facades, like those of palazzo Medici (Michelozzo di Bartolomeo, begun in 1444) or Pazzi-Quaratesi (Giuliano da Maiano (?), 2nd half of the XVth c.) in Florence: an idea also based on similarity of quadrangular plans with inner courtyard [Rossi 1989, 333-346]. But with Bologna gothic tradition, local peculiarities and medieval aspects are significant.

The Sanuti palace facade and its ornament differ from those of Florence as well as from other local ones. Reduced "in northern manner" to two floors instead of three, but deprived

also of a common Bologna arcaded portico, like portico of palazzo di Bartolomeo Felicini (about 1497) or palazzo Ghisilardi Fava (1480-1491), it steps back from a pedestrian area as if "taking a deep breath" and making way to citizens with its flattened rusticated surface instead of protruding.

The local source for smoothed small ashlar's fractional structure secret is given away by horizontal palace friezes, imitating local Emilian and Lombard churches' terracottas. For instance, the kind of frieze band as that between *piano terra* and *piano nobile*, made up of "antique" heart-like palmettes in alternating rhythm with curls up and down seems to be a precise replica of the ornamental silhouette, found in the outer semicircular archivolt of a terracotta portal by Sperandio Savelli, in the church della Santa (or Chiesa del Corpus Domini in Bologna (1478-81)).

Such Bologna patterns might be developed from medieval examples, and bearing in mind geographical position of Bologna and its ties with northern lands and Milan (Drogin 2010, 244), even tramontane ones fall in the realm of artistic interaction here: especially decoration of French Romanesque churches, like palmettes-like relief in the interior of Saint-Eutrope de Saintes, since XI c.) (Kubach 1978). These motifs could be disseminated in varying ways, through textile also: a pattern of the kind is carved imitating in marble a dress ornament on Giovanni Cristoforo Romano's portrait of Beatrice d'Este, later wife of Lodovico Moro of Milan (before 1491, Louvre).

So, like friezes, to be in tune with terracotta ornament scale, stone ashlar of palazzo Sanuti "shrink in size" as well. But they are distinguished in "optical" sense also.

The stones of *piano nobile*, bigger than those of the ground floor (Haupt 1930, table 6), in reality seem smaller due to optical reduction. But not that tiny as it might be if they were all of the same size or smaller than the lowest. The artists might've aspired to draw attention to the main living floor or at least make ornament more or less uniform. We can't state it for sure, but this trick may reflect a local kind of stone masters' Renaissance deeply *visual* approach to architecture. At the same time, it has almost nothing to do with *tectonics* ideas of "diminishing weight of a facade" in Central Italy, but

more likely in proportions takes Lombard "atectonic" way (if compared, for instance, with palazzo Bottigella in Pavia (Haupt 1930, table 48)).

While structurally medieval castles and monasteries had developed courtyards, and Roman antiquity produced samples of plan schemes with inner courts of ancient *domus* and many-storeyed houses known as *insule*, the problem of palace facade decoration had to be solved completely anew. And the above said Bologna rusticated masonry can hardly be seen as a Renaissance reintroduction of antique rustication, though there were antique examples of the sort. It's more likely an interpretation of local *medieval* surface structure, as on the basement of tower Garisenda in piazza Ravegnana in Bologna (XII c.) (fig. 2). A form was used repeatedly in the XVth century Bologna in more regular flattened shape, like in casa Berò with its rusticated angle.

Culturally and politically, the image of a solid medieval tower and its rustic ornament was relevant in Bologna at the time of its emerging *signoria* with its danger of bloody conflicts.

On one hand, the very idea of defense was vital because of precarious nature of Bentivoglio power established in the 1460-s, and rulers had to face hostility within native city. Two plots, of Malvezzi and Marescotti took place in 1488 and 1501 respectively (Blanshei 2018, 127); and those plotting were hang by Giovanni II. On the other hand, by law Bologna was still a papal fief in 1480-s, and ultimately the Bentivoglio themselves were forced by this external power to leave the stage, even their palace was destroyed in 1507, as documented (Antonelli and Poli 2006).

As for the palazzo Sanuti, slightly faceted surface of ashlar, unlike that of mentioned Bologna tower's, naturally rough, switches our attention to another type of building, namely Lombard castle, the Quattrocento Castello Sforzesco in Milan (fig. 3), rebuilt by Antonio Averlino, or Filarete, in 1455-1457 (Heydenreich 1996, 119-120). And here two aspects should be noted: "typological" and "historical".

As for the first one, "typological", Milan masonry type seems to have been developed in the XVth century Italy in



two ways. On one hand, in a late medieval "castle", as Castel Gavone in Finale, Liguria, of the second 3rd of the XVth c. (Heydenreich 1996, 163), in tune mostly with medieval architecture, such as Emperor's Castle in Prato (XIII c.), and maybe also with tramontane, even like Ely cathedral rustication (Cambridgeshire, XI-XIV c.). And on the other hand, in a "palace", especially northern, like palazzo Sanuti. Thus, the latter's rustication can be interpreted in broader sense as presenting the 2nd, "palace" type, historically defined by the 1st one in the form of Milan Castello Sforzesco decoration. Why Milan?

Bologna contacts with Milan were constant and multilateral. Among the clue aspects political, matrimonial relations, martial agreements and, certainly, artistic interaction played their role. In political sphere, in the course of the 1st half of the XVth century, as earlier, Milan several times tried to grasp control of Bologna (as in 1402-03). Later a sign of reconciliation might be seen in marriage of Sante and later Giovanni II Bentivoglio to the same lady, a niece of Milan Duke, Ginevra Sforza. Giovanni II and Ginevra's alliance was perpetuated by Ercole de'Roberti in his Bentivoglio diptych in the 1470-s (National Gallery of Art,



FIG. 2 Bologna medieval tower Garisenda basement, XII century. Foto by: Oxana Smagol (2014).

FIG. 3 Antonio Averlino Filarete. — Milan, Castello Sforzesco tower fragment, 1455-57. Foto by: Oxana Smagol (2014).

Washington (DC)). In case of martial obligations, Giovanni II is known to have fought for Milan as a *condottiere* also in war against Venice in 1480-s.

In artistic field, contacts were direct and indirect. Bologna masons certainly must've taken their part in Milan Duomo construction, which at the end of Quattrocento appealed artists from all Italy as well as from the lands to the North of Alps. Indirectly, some artistic influence could seep through Parma and Piacenza, cities of Emilia Romagna, controlled by Milan. Especially Piacenza, a center, catching and absorbing Lombard artistic impulses and diffusing them in other lands (Pigozzi 2007, 264-265). For instance, Giovanni Battaggio da Lodi, named by Giuseppe Bertini "the most interesting architect active in Lombardy during the last quarter of the XVth century aside from Bramante" (Bertini 2010, 76), in the 1480-s drafted a plan of a famous palazzo Landi in Piacenza, which was destined to become a sort of a sample for other regional palaces. And his son-in-law, Agostino de Fondulis, made terracotta friezes for Santa Maria Presso San Satiro in Milan (Schofield 2012, 28) as well as for the above said palace.

Similarly, the supposed Bologna architect that might've been engaged in the reconstruction of palazzo Podestà in Bologna (Benelli 2002, 48-49), Aristotele Fioravanti, stayed in Lombardy. He worked for F. Sforza in 1458, rebuilt Pavia bridge, visited Mantua, Cremona and many northern towns; collaborated with Filarete on Milan Hospital in 1461 and the same year worked in Parma before returning to native city of Bologna in 1464. And he was involved in some palazzo Podestà works already in 1456 and 1468.

Decorated masonry of a ground level portico of this huge two-storied palace (fig. 4), a public medieval building reconstructed in the late XVth century on piazza Maggiore in Bologna, develops the local idea of palazzo Sanuti rustication (Bettini 2017, 62-65), with a completely different semantics and in another form.

Ashlars on their way to a "big style" of the XVIth century get a bit more weighty (fig. 5). This change is not unique, but similar to that in other regions, like stonework in Naples, with gothic fading away gradually: stones "growing" (though



getting rid of ornament) can be found in Neapolitan palazzo Sanseverino, covered with diamond-cut rustication (1470) long after palazzo Penne had been ordered, decorated with small flat ashlar bearing family symbols (1406). In Bologna, nonetheless, "rusticated" stones in future will fail to keep on swallowing and will split in dozens of pieces covering in palazzo Fantuzzi (begun in 1517) just columns as architectural forms more able growing in size than late gothic ornamentation.

No exact prototypes are found for the three variants of what we also dare call "rustic masonry" of palazzo Podestà:

FIG. 4. Aristotele Fioravanti (?). — Palazzo Podestà in Maggiore square in Bologna, XIII-XVth century; reconstructed by Aristotele Fioravanti in 1484-1496. Foto by: Oxana Smagol (2014).



rounded ashlar as flowers on corner pillars, diamond-cut ashlar *with* flowers and heads on other pillars, and a “narrative” ashlar with a relief story of the XIIIth century King Enzo from the left corner pillar. The latter being “medieval” not only with its subject of an old local legend, but also as a cut stone bearing a narration, bringing to mind, for example, capitals with Holy stories in Saint Lazarus of Autun (XII c.) along with the fact, that similarly “burdened” architectural forms appear more often in Quattrocento not in Italian, but tramontane art: capitals in Memling’s Saint John altarpiece, for one ((1479) Memlingmuseum, Sint-Janshospital, Bruges). It enhances a flavor of retrospective attitude inherent in Bologna stonemasons’ vision.

But some kind of explanation to palazzo Podestà masonry can be found in two ways: on less and on more solid ground.

As for more obscure, social side of the problem, this building stayed — like San Petronio opposite to it — a symbol of an old republican age, now gone away with *signoria*. And its embellishing had to be in tune with an old republican flavor, so, decoration resembling a medieval one was applied.

Among possible prototypes we might name religious buildings in Venetian lands, Verona’s San Zeno facade right side fragment with relief flowers as a background in the “Creation of Eve”, by master Niccolò (after 1138), or similar decoration of Madonna Sanctuary in Lonigo facade (late XV c.); though both fragmentary, not covering the whole surface. F. Benelli mentioned Vicenza cathedral and other examples (Benelli 2002, 66). Remembering Bologna history, and stylistically also, patterns from Lombardy seem more reliable, such as obtrusive flowers on the Como Cathedral main facade basement (there are also heads): in the 1480-s the Duomo upper pinnacles were being finished already (Soldini 2002, 243-244) (fig. 7). It should be noted, that Aristotele Fioravanti did visit Como during his stay in Lombardy in May 1460.

But this quadrangular flower motif, also present in a series of North Italian palaces (like palazzo Porto Breganze in Vicenza (1448 or 1452) (Barbieri 1984, 9), or in the inner part of a facade portal’s archivolt of casa Pigafetta at the same city) is reproduced in quite similar variants in Quattrocento Bologna.

FIG. 5. Palazzo Podestà portico pillar masonry, late XVth century. Foto by: Oxana Smagol (2014).



FIG. 6 Palazzo Podestà corner pillar masonry. Late XVth century. Foto: Flager1956 (http://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Alcune_formelle_del_Palazzo_Podestà_di_Bologna.jpg). Visited: Jan 31, 2018.

FIG. 7 Basement of Como Cathedral, XIVth century. Foto by: Oxana Smagol (2016).

It is multiplied in a stone semicircular portal arch framing of a palace in via Galliera, 15 (casa Argelati); or incorporated in a single form in a capital, mounting a solid pillar of palazzo Ghisilardi portico (late XVth c.).

And it again seems to be in tune with local and Lombard *terracottas* of Bologna casa Beccadelli facade (Fioravante Fioravanti, 1429-1447) or square terracotta flower pattern of the cornice pieces in Castello Sforzesco museum.

Its northern genesis might be supposed due to the oldest medieval examples of the kind in "Tempietto longobardo" interior stucco square floral strips (Cividale, c. 760) and later in Romanesque French architecture².

Traces of Northern and local traditions of different decorative arts can be discerned in palazzo Podestà ornamentation as well: stained glass, textiles, carved embellishment of wooden polyptychs' frames and

objects used in mundane life, even door portals (Ghisetti Giabarina, 2007-2008). F. Benelli mentioned Bologna gothic stained-glass from San Domenico (Benelli 2002, 59), made by tramontane glaziers³. But a reservation should be made. The Podestà masonry with its "split", "textile" structure characteristic of gothic rather than Renaissance surface is related to Emilia Romagna *interiors* (Benelli 2004, 97). And in precise terms, interior objects and furniture might be similarly relevant: Emilian as well as northern, Lombard, like later tapestry-covered Milan beds⁴; ordinary things as well as pieces related to cult, like *coretto*⁵ or *polittico*⁶.

A polyptych frame by Giovanni da Bologna from Bologna National Art Gallery (c. 1380) is telling and significant, with all

² France. Notre Dame la Grande de Poitiers, since XI c. Or a French Romanesque church Saint-Pierre de Pont-l'Abbè-d'Arnoult. Since XII c.

³ San Domenico in Bologna. XIII c. Now in Medieval Museum of Bologna.

⁴ Such as a drawings of Milan beds of unknown draughtsman (c. 1540). Fondazione Querini Stampalia. [Thornton 1991, 142-143].

⁵ "Coretto" from a chapel in Torrechiara castle. Parma artists. c. 1460-1470. Sforza Castle museums.

⁶ See: Giovanni da Bologna. Polyptych. Worked in Venice and Treviso, mentioned between 1377-1389. c. 1380. Bologna, National Art Gallery.

its composition resting on a marvelous lower strip made of flattened "spindle-like" elongated flowers, carved and gilded. Sculptural, protruding as it's possible within a carved frame, they play here the same role as the flowers of Como Cathedral basement, and resemble those of palazzo Podestà.

And they testify to the fact that in the XVth century, as earlier in the XIVth century, late gothic link, an inherent correlation between decorative arts and architecture as it was still extremely strong, still endowing facades' and interiors' artists with strive for detailed ornamentation.

At the same time, square-shaped Emilia Romagna room ceiling flowers are noteworthy (Nanni 2014). And within the problem of *interiors*, Bologna location on a trade route between East and West makes it possible to trace the story of "square flower masonry" even to such old tramontane masterpieces as whitish stone interior of Ely cathedral Lady chapel (1340-s). Here in Bologna it is just "inverted inside out". This process of interior decoration moving outwards on a *palace* facade might be compared to the earlier one, Romanesque, when reliefs and ornamentations were "moving" outside from interiors' pulpits and stands on *church* facades.

Meanwhile, this "interiority" of Bologna masonry did not contradict the Renaissance idea of the XVth century city square, mostly closed on all sides, with treatises' analogy drawn between a "house" and a "city".

And in the context of interiors of the period a "crispy" structure of a "grid pattern" in palazzo Podestà facade *lower* part bears a flavor of room terracotta ornament used in Bologna, as well as in Emilia Romagna lands under Lombard rule. In the Torrechiara castle the Camera d'Oro terracotta embellishment (about 1460) composed of square relief plates with coats of arms and half-quatrefoils covers the *lower* part of walls. Thus, even the place of pattern application turns similar in the Lombard-inspired room and the palace pillars. Though analogies with Lombard *facades* can be also drawn⁷.

Though more historically sound than the abovementioned stylistic comparisons might be a story linking the Bentivoglio of Bologna with Ferrara. In January 1487 a great feast took place in Bologna on occasion of marriage between Annibale

Bentivoglio, the firstborn of Giovanni II, and Lucrezia d'Este, daughter of Ercole I. Seven imposing triumphal arches were put up along main streets for processions. According to a contemporary from Bologna, Giovanni Sabadino degli Arienti, known for his architectural descriptions, the 4th arch stood on Maggiore square decorated with juniper and laurel branches, while the inner vault of the arch bore "golden Roses with ducal diamonds" (Bettini 2004, 11-18)⁸.

Three facts are of particular importance here. Firstly, the construction of a temporary arch on piazza Maggiore, next to palazzo Podestà. Secondly, the date of a feast: the palace model dated back to 1472, the works started in 1484; and soon, on January 28th 1487, when wedding carriages already moved around the city, the 4th arch could be seen just near. Thirdly, flowers and "diamonds" are mentioned together.

One of Ercole's devices comprised a ring and a flower, but we don't know exactly their precise form they were made in the arch decoration. They might be shaped in such a bright, sculptural manner that, mingling with reminiscences of interiors' ornaments, prompted the architect's mind to sketch up the ashlar of Podestà palace. So, the arch with Ferrara emblems might provide a kind of inspiration for Bologna masonry of a cut ashlar shape with flowers. And mentioning Ferrara here is not occasional.

Ferrara late medieval tiny "diamond-cut" decoration in the form of palazzo di San Francesco late gothic capitals' string ornament (probably since 1474), or especially of terracotta arches' "diamond strings" in casa Romei *cortile* (1442-second half of the XVth century) seem clinging to Eastern examples (gothic aside), like stone "diamond strings" of a Venetian palazzo Ducale portico arches. "Diamond-cut" ashlar turn even more "Venetian" growing in size in a so-called *Addizione Ercoleale*, a newly built Northern Ferrara, laid since 1492 according to Renaissance regular principles by the duke Ercole I d'Este and his architects, especially Biaggio Rossetti.

A two-storied Palazzo Diamanti on a crossing of via degli Angeli and via dei Prioni

⁷ Reconstructed window with terracotta ornament of Danioni house in Pavia. XVth c. Pavia Civic Museums.

⁸ «Giunti nel "publico foro [Piazza Maggiore] dove era una bellissima porta facta in altra maniera de l'altre. Pincta era de insegne... com fronde de Ginevro & di Lauro et sotto la volta dela porta, che era bene trigubiti larga era ornata de Rose d'oro cum ducal diamanti" e sulla cui sommità stava una "Regina" rappresentante la "Iustitia, mostrando ala spona il palazzo senatorio & quello del pretore..."».

(1493-XVI c.), ordered by duke Ercole I, but finished under the surveillance of another owner, his brother Sigismondo, wasn't supposed to live in, with its "diamond-cut" pinkish Verona stone masonry, thoroughly covering its two facades, also being a pure *symbol* of wealth and power. The richness of associations is precisely a hallmark of this ornamentation (fig. 8).

Firstly, the *idea* must've been also Florentine, for Ercole himself inquired about rusticated palazzo Strozzi in the 1480-s (Kehl 1992, 92), just when Giuliano da Sangallo's model was paid (1489-90) (Heydenreich 1996, 144), and Ferrara duke asked whether the Florentine facade would be in marble. Secondly, diamond shape was one of Ercole I symbols, as it has been noted already. But, as far as not Ercole, but his brother Sigismondo must've paid for the "rustication" (Kehl 1992, 95), the so called "cut-diamond pattern" here is not only a symbol of a duke himself, but rather a sign of *blood affinity* to the duke. Just like in a house across the road, in a palace of a close friend and a court surgeon of Ercole, Francesco di Castello, the basement ashlar might've hinted on *social affiliation* and friendship with a ruler. No republican ideals as in Bologna. Thirdly, the ornament was ultimately realized in forms of a *Venetian* Ducal palace Eastern facade rebuilt by Antonio Rizzo after a great fire of 1483, though in more uniform and bold way, without void niches between stones and on the whole surface, not just basement.

Venetian influence in Ferrara is explainable. Venetians were ready to provide their military support, when in 1471 Ercole I was ascending to power. Venetian art impulses were defined not only by rulers' visits there, like that of Borso d'Este (1463) and later Ercole I (in 1468-1499 seven times), but also by architects' trips (that of Pietro Benvenuto degli Ordini, later Rossetti in 1488), artists and artisans' navigation experience exchange (Ferrara also had ships, being a city in the river Po valley). Buildings owned in Venice (Fondaco dei Turchi belonged the Este in 1381-1509 and in the XVIth century)

FIG. 8 Biaggio Rossetti and North Italian masters. — Palazzo Diamanti in Ferrara, 1493-beg. XVI century; reconstructed in the XVIth and XVIIth centuries. Foto by: Oxana Smagol.



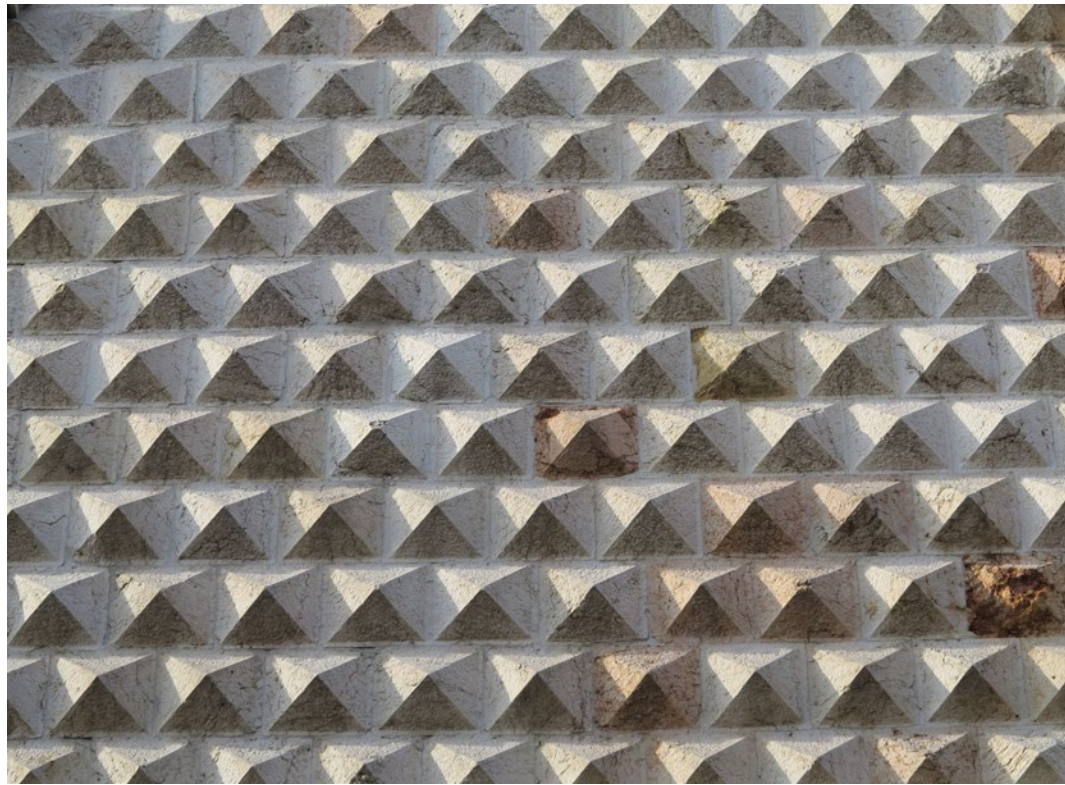


FIG. 9 Biaggio Rossetti and North Italian masters. — Palazzo Diamanti in Ferrara, facade masonry fragment, 1493-beg. XVI century. Foto by: Oxana Smagol.

FIG. 10 Palazzo Ducale in Venice. Western facade, XVth century. Foto by: Oxana Smagol.

were notorious, as well as such cultural aspects as carnivals and religious traditions, cult of St. Mark in Ferrara, especially revered by the Este.

So, Venetian artistic language showed up. Firstly, in *color*: not marble, but whitish Verona limestone ashlar and Istrian stone pilasters in palazzo Diamanti are enlivened with reddish breccia frieze (Bevilacqua 1991, 53). Secondly, in ornament *combinations*: weighty “diamond-cut” stones of the palace angle rustication quite unexpectedly for the eye rest on a slim, delicate “antique” *guillioche* string. In a Venetian Scuola Grande di San Giovanni Evangelista portal the same ornament draws the lower line beneath vertical marble slabs, fencing up a quadrangular semi-closed space in front of a doorway (Pietro Lombardo, 1478-1481).

“Joint points” are crucial in architecture, not only structurally, but artistically as well, allowing us today interpreting the very core of architect’s vision. And in Ferrara the above said sort of “junction” between the pavement and a solid “rusticated” facade in form of a thin string of ornament is bringing a hint on a characteristic Venetian flavor of “interior opened to the outside”. Though, in the Sigismondo palace the idea is perceived a bit awkwardly, the “cosy” *guillioche* being applied to its “antipode”, a heavy bulky palace corner, resembling that of castello Estense.

Thirdly, it’s a unique feeling of picturesque *vibration* of a trembling facade, appearing in Venice due to amphibious surroundings, swaying scenery when seen from gondola, and in Ferrara palazzo Diamanti resulting from ashlar’s pinnacles turned upwards in the uppermost part and downwards in the lower: deliberate, according to Bruno Zevi, and of random origin, as Giovanni Papillo sees it (Papillo 1991). If it was deliberate, the Ferrara palazzo Diamanti facade is bearing a stronger “Renaissance” characteristic, the image of surface being “moved” due to the *will* and an *effort* of a man, an artist more than by Nature and *genius loci*, as in Venice.

At the same time, this variety of Diamanti palace stones’ *central points* is akin to that in palazzo Ducale incrustations with changing pink and greyish pieces in the center, mentioned by D. Howard (Howard 2015) and akin in this sense to some late antique mosaic samples of Eastern Mediterranean⁹.

But nonetheless, palazzo Diamanti keeps the solid facade with a strong angle, bringing a miracle of d’Este castle. That’s the key difference.

The idea of such a “rustic masonry” type seems to have been developed in Ferrara in casa in via Ariosto, 28 (XV c. (?)) with its “diamond-cut” stones incorporated in the building brick basement, and interpreted with “local additions” in North Italian and farer territories. ⁹ As in Cyprus geometric mosaics.

¹⁰ Trade relations were established between Ferrara and Lisbon by the late Quattrocento.

Huge “diamond” ashlar are combined with Bologna Sanuti ionic

pilasters in Venetian lands, in palazzo Diamanti of Marche (c.1500); doubled *bramantesque* pilasters split a flat “diamond rustication” of palazzo Raimondi of Cremona, in Lombardy (1490); or, in case of far away lands, local-styled entrance of casa dos Bicos is carved into a rusticated facade in Lisbon¹⁰.

Thus, several conclusions might be made. Firstly, that Ferrara “rustic masonry” was bearing an idea of a Renaissance *signore* and his *buon governo*, while in Bologna it might still symbolize *republican* liberty. Secondly, that in both cases this decoration was rooted in *medieval* tradition more than in Renaissance one; but Ferrara “diamond masonry” found analogies outside the city, while that of Bologna (especially of Podestà palace), being more “retrospective”, had “off springs” mostly at home. Thirdly, that it was linked to Venice in case of Ferrara, and to Lombardy and northern lands in Bologna.

BIBLIOGRAPHY

- ALBERTI, Leon Battista. 1935. *Desyat khnig o zodchestve (Ten Books on Architecture)*. Vol. 1. Translated by V. P. Zubov. Moscow: Izdatelsvo Vsesojuznoj Akademii Arkhitekturi (in Russian).
- ANTONELLI, Armando and Poli Marco. 2006. *Il palazzo dei Bentivoglio nelle fonti del tempo*. Venezia: Marsilio editori.
- BARBIERI, Franco. 1984. *Scultori a Vicenza dal XV al XVI secolo. 1480-1520*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- BENELLI, Francesco. 2002. “Il Palazzo del Podestà fra tradizione ed innovazione”. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento (1460-1550): centro o periferia?* A cura di Maurizio Ricci. Bologna: Minerva Edizioni. 47-68.
- BENELLI, Francesco. 2004. “Il palazzo del Podestà di Bologna nel Quattrocento. Storia e architettura”. *Nuovi antichi. Committenti, cantieri, architetti 1400-1600*. A cura di R. Schofield. Milano: Electa. 67-119.
- BERTNI, Giuseppe. 2010. “Center and periphery: art patronage in Renaissance Piacenza and Parma”. *The court cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*. Edited by C. M. Rosenberg. Cambridge University Press. 71-137.
- BESEGGHI, Umberto. 1960. *Palazzi di Bologna*. Bologna: Tamari editori.
- BETTINI, Sergio. 2004. *Palazzo Ghisilardi. Il sogno rinascimentale di un notaio bolognese*. Bologna: Edisai Edizioni.
- BETTINI, Sergio. 2017. *Il Palazzo dei Diamanti a Bologna*. Parma: Edizioni Diabasis.
- BEVILACQUA, Fabio. 1991. “Scheda tecnica: restauro della facciata est”. *Palazzo dei Diamanti. Contributi per il restauro*. A cura di Di Francesca C. Padova: Spazio Libri Editori. 5161.
- BEVILACQUA, Mario. 2016. II. “Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento” *Opus Incertum. Rivista di storia dell'architettura*. A cura di G. M. Fachechi. Università degli studi di Firenze. 34-47.
- BLANSHEI, Sarah Rubin (ed.). 2018. *Violence and justice in Bologna (1250-1700)*. Lanham-Boulder-New York-London: Lexington books.
- CAVICCHI, Monica. 2007. “L'architettura e l'urbanistica a Ferrara”. *Emilia-Romagna Rinascimentale*. A cura di Fabrizio Lollini and Marinella Pigozzi. Milano: Jaca Book. 161-174.
- DROGIN, David J. 2010. “Art, patronage and civic identities in Renaissance Bologna”. *The court cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro and Rimini*. Edited by Charles M. Rosenberg. Cambridge University Press. 244-324.
- FASOLI, Gina. 1984. “Bologna nell'età medievale (1115-1506)”. *Storia di Bologna. A cura di Antonio Ferri e Giancarlo Roversi*. Bologna: Alfa. 127-196.
- FROMMEL, Christoph Luitpod. 2007. *The architecture of the Italian Renaissance*. London: Thames and Hudson.
- GHISETTI Giavarina, Adriano. 2007-2008. N. 5-6. “*Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*”. Lexicon. 9-26.
- GRODECKI, Louis. 1978. *Architettura gotica*. Milano: Electa Editrice.
- HAUPT, Albert. 1930. *Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom XIII. bis XVII. Jahrhundert. Neue Ausgabe. Band III: Bologna, Ferrara, Modena, Piacenza, Cremona, Pavia, Brescia, Bergamo, Mailand, Turin, Genua*. Berlin: Wasmuth.
- HEYDENREICH, Ludwig. 1996. *Architecture in Italy. 1400-1500*. Yale University Press, New Heaven and London.
- HOWARD, Deborah. 2015. *The architectural history of Venice*. London: New Heaven.
- KEHL, Pia. “Il progetto originario e le modifiche del XVI secolo”. *Palazzo dei Diamanti. Contributi per il restauro*. A cura di Carla Di Francesco. Ferrara: Spazio Libri Editori, 1992. 9199.
- KUBACH, Hans Erich. 1978. *Architettura Romanica*. Milano: Electa Editrice.
- NANNI, Davide. “Alla scoperta dei tesori di palazzo Prosperi-Sacratì”. *Listone magazine*. Settembre 24, 2014. ([http://www.listonemag.it/2014/09/24/alla-scoperta-dei-tesori-di-palazzo-prosperi-sacratì/](http://www.listonemag.it/2014/09/24/alla-scoperta-dei-tesori-di-palazzo-prosperi-sacrat/)). Visited: Nov 12, 2017.
- PAPILLO, Giuseppe. 1991. “Il rilievo architettonico come strumento di lettura critica della facciata est”. *Palazzo Diamanti. Contributi per il restauro*. A cura di Carla di Francesco. Ferrara: Spazio Libri Editori. 61-90.
- PIGOZZI, Marinella. 2007. “Piacenza e il suo territorio”. *Emilia Romagna Rinascimentale*. A cura di Fabrizio Lollini, Marinella Pigozzi. Milano: Jaca Book. 261-273.
- ROSSI, Michela. 1989. “Bologna: il palazzo porticato”. *Palazzi del Rinascimento, dal rilievo al confronto. Studi e documenti di architettura*. Edited by Emma Mandelli. Nuova serie. No.16. Firenze: Alinea editrice. 333-346.
- RUBBI, Valeria. 2010. *L'architettura del Rinascimento a Bologna. Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri*. Bologna: Editrice compositori.
- SCHOFIELD, Richard. 2012. “Bramante e Santa Maria presso San Satiro”. *Santa Maria Presso San Satiro*. A cura di Francesco Repiscti. Milano: Parrocchia di San Satiro. 20-67.
- SOLDINI, Simone. 2002. “Il Duomo di Como nel periodo Rodariano”. *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*. A cura di C. L. Frommel, L. Gordano, R. Schofield. Venezia: Marsilio editori. 243-249.
- THORNTON, Peter. 1991. *The Italian Renaissance interior. 1400-1600*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- TUOHY, Thomas. 2016. *Herculean Ferrara. Ercole I d'Este (1471-1505) and the invention of a ducal capital*. Cambridge University Press.
- WITTKOWER, Rudolf. 2016. *Architectural principles in the Age of Humanism*. New York-London: W. W. Norton & Company.
- ZEVI, Bruno. 1973. *Saper vedere l'urbanistica*. Torino: Einaudi.



STUCCOS IN ALENTEJO'S HERITAGE OF ORNAMENTAL ARTS: IMITATION AND ORIGINALITY PHENOMENA

PATRÍCIA MONTEIRO

CLEPUL; ARTIS — Instituto de História
da Arte / Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa
CIDH — Universidade Aberta
patriciamonteiro76@gmail.com

RESUMO

O Alentejo é a região de Portugal que, ainda hoje, permanece um mostruário perfeito no que diz respeito ao *modus faciendi* da cal, ao preservar um importante património artístico baseado neste material. A sua utilização durante séculos é o melhor testemunho da existência de técnicas decorativas antigas, profundamente enraizadas na Península Ibérica. A versatilidade da cal quando combinada com outros materiais, permitiu o desenvolvimento de técnicas artísticas complementares como a pintura mural, oesgrafito e o *stucco* de sentido erudito e de inspiração clássica. Neste texto apresentaremos algumas categorias de *stucco*, com e sem policromia, aplicados à arquitectura religiosa e civil do Alentejo.

PALAVRAS CHAVE ALENTEJO, *STUCCO*, ORNAMENTO, POLICROMIA

ABSTRACT

Alentejo is Portugal's region that, even today, remains a perfect showcase in what regards slaked lime's *modus faciendi*, while still preserving an important artistic heritage based in this material. Its use throughout the centuries is the best testimony of ancient decorative techniques deep rooted in the Iberian Peninsula. The versatility of lime when combined with other materials allowed the development of complementary artistic techniques, such as mural painting, *sgraffito* and stuccos with a classical sense of inspiration. In this text we will present some stuccos categories, with and without polychrome coatings, applied to Alentejo's religious and civil architecture.

KEYWORDS ALENTEJO, *STUCCO*, ORNAMENT, POLYCHROME



Introduction

Alentejo still retains an important artistic legacy which demonstrates unequivocally how traditional decorative techniques based on the slaked lime's use are deeply rooted in the Iberian Peninsula. Due to its physical, chemical and plastic characteristics, lime is a key element when defining the specificity of this region's artistic heritage.

Slaked lime's high versatility when mixed with different aggregates (sand and fragments of carbonated rocks) allowed its use in architecture, as well as the development of ornamental techniques that go down to the present showing convergent points, not only in terms of their constituent materials, but also at the stylistic level. From fresco painting, "sgraffito" and stuccos, there are several techniques that can be considered as pieces of a whole that is Alentejo's artistic heritage. The familiarity between techniques using slaked lime often originated decorative campaigns where all the different elements contributed to a wider perception of architectonic space.

During the project untitled *The ingenious art of deception: decorative lime plasters with polychrome coatings in Alentejo (16th -18th centuries)* (FCT SFRH/BPD/103550/2014) it is intend to systematically survey this heritage, in order to determine its current state of conservation. This informative corpus will be integrated in the database of *DB_Heritage project (Database of construction materials of historical and patrimonial interest)*, of National Laboratory of Civil Engineering (FCT PTDC/EPH-PAT/4684/2014).

The present article includes examples of the multiple uses of stuccos, either as individual artworks (namely altarpieces), or as part of more complex decorative programs.

Slaked lime based ornaments in Portugal: a brief status

Stucco work is among the most popular ornamental techniques that were practiced in Alentejo region (southern Portugal), a tradition of great longevity that had its beginning

in the Roman period and lasted, at least, until the nineteenth century.

At present, this artistic heritage shows a great heterogeneity of morphologies and techniques since stuccos can result from mixtures of different materials (sand, slaked lime, plaster, marble dust, pozzolans, brick dust, pigments, adhesives or animal fats), and also have different applications (Costa 2001, 259-260). Stuccos in high, medium or low relief, could still present layers of polychrome or gold finishes, emphasizing the mimetic potential of this decorative technique (Monteiro 2017, 612). The extension of each decorative program was variable, covering different areas both inside and outside buildings, often resorting to mimicry phenomena, in a permanent tension between reality and illusion that remains, still today, active and functional.

References to stuccos in Portuguese treatises prior to the eighteenth century are scarce. The painter and writer Francisco de Holanda in his book *Da Pintura Antiga* was, perhaps, the first author to speak about the subject: "After the grotesque there is plaster making, which is low relief painting, made of marble powder and very pure lime, and pozzolan soil [...] And it was lost since the Roman times, until now." (Holanda (1540) 1814, 88-88v.). Holanda classifies stucco as a low relief painting, which is not technically or materially correct, but demonstrates how the author was alert to the complicity between techniques, not only for sharing the same materials, but also for being associated within the same contexts.

References to stuccos' in architectonic or sculptural decoration are often more common in national and international art treatises from the eighteenth and nineteenth centuries. Amongst them, it should be mentioned the *Arte de hacer el estuco jaspeado* (Pascual Diez 1785) and *Pintura Simples* (Silva 1898).

The first treatise teaches how to construct a masonry altarpiece before being revoked and painted. Pascual Diez's book is of great importance considering the diversity of masonry altarpieces still existing in Portuguese territory and the scarcity of national literature on the same subject. The second book, *Pintura Simples*, despite being from late

nineteenth century, is a manual so complete that, still today, has a vital importance on the subject of traditional decorative techniques presenting, not only handcrafted processes for paints production but also, and for the first time, referring to some artificial pigments previously unknown in Portugal.

In more recent international literature, there is an abundant number of studies related to stuccos' methods of production (Gárate Rojas 1999; Gárate Rojas 2002). Considering the artistic heritage shared within the Iberian Peninsula, based on the use of the same materials, these works acquire special relevance.

In Portugal, most of the studies on ancient slaked lime based construction and decoration methods belong to architecture or engineering researchers, mainly concerned in the role and behaviour of historical mortar within architectonic heritage (Veiga 2003, 1-22). Only to a lesser extent have mortars been analysed as an art object in itself, as they were in Algarve's popular architecture (Santos 2008, 116).

Alentejo's idiosyncrasy today can be defined through its rural architecture, the way it is structured in the landscape, the absolute dominance of its whitewashed façades, all aspects well studied and valued by scientific areas such as conservation and architecture (Casal 2009; Costa 1999). Thanks to these studies, Alentejo is nowadays valued as a perfect repository based on the slaked lime use, through various decorative techniques that enrich architecture itself (Guilherme 2012). In 2009 there was the first systematic inventory of all ornamental elements present on Évora's and Portalegre's façades, which included both "*sgraffitos*" and stucco ornaments (Braga e Charrua 2009, 501-571).

Some art historians have also focused their attention on stucco's evolution, mainly around the country's Northern region (Oporto), due to its importance as a production centre between the end of the eighteenth century and the nineteenth century (Vasconcelos 1997; Silva 2008, 63-84; Mendonça 2009). More recently, Alentejo has also been the subject of studies that focused more specifically on the question of masonry altarpieces with polychrome coatings and gilding (Monteiro 2016, 368; Monteiro 2017, 8-15).

Taking into account the richness and diversity of this heritage in Alentejo, it is of great interest to identify common characteristics (stylistic, material and conceptual) between ornamental mortars and mural painting, assuming these works of art as an entire unit. Ultimately, what matters is to study, disseminate and draw the attention of the community to the importance of preserving this heritage in order to transmit it to future generations.

Categories of stucco ornaments in architecture

The tradition of high, medium and low-relief stuccos is very strong in southern Portugal. Researches already carried out allowed the identification of a considerable number of art works that can be roughly grouped into three main categories: masonry altarpieces covered with polychrome plasters; vaults and elevations; and finally, façades and recreational private gardens of old households.

Slaked lime plaster altarpieces with polychrome coatings

In Alentejo there are still a considerable number of altarpieces, from the sixteenth century to the nineteenth century, which were built with a very simple structure (usually made of bricks), then covered with several layers of lime mortars and, finally, polychrome coatings. The mimetic potential of mouldable mixtures and coloured coatings remains one of the most representative features of this heritage. The high reliefs are presented as a double simulation, reproducing architectural or sculptural elements, whilst polychrome coatings imitate other materials, more valued or considered nobler (like marble or golden leaf altars).

The first known example of a Portuguese lime plaster altarpiece is the one located in Gaspar Fragoso's funerary chapel, in S. Francisco church (Portalegre), dated from 1571 (fig. 1). Although, by its antiquity, it remains, still today, an isolated case, truth is that the presence of lime plaster altarpieces remained firm, especially in eighteenth century,



reaching into the nineteenth, in constant repetitions of rococo or neo-classical forms (Monteiro 2016, 368).

Despite the abundance of carvers and sculptor's working in Alentejo's gilded carved altarpieces, no documents were found that allow us to identify the artists involved in the process of conceiving stucco altarpieces. In the documentary sources consulted, the "plasterer" is practically non-existent, or seldom mistakenly identified with the "mason" or the "master builder". Between 1572 and 1574, mason Brás Godinho was in charge of several works within Santo Antão church, in Praça do Giraldo (Évora) promising, among other things, to "make a masonry altar on the front wall"¹. It seems logical to think of a joint effort in which masons constructed the altarpieces' structure, where painters and gilders made the final decorations.

Although most of these artists remain anonymous, the altarpieces have survived to the present day, some of them showing great artistic quality which, by itself, prove the skills of its authors. Only with the arrival in Portugal of Giovanni Grossi (1715-1780), in 1743, and after the creation of "Aula do Estuque", in 1764, by Marquês de Pombal, artists began to emerge, devoting themselves exclusively to stucco work (Mendonça 2014, 185-220).

One of the most impressive examples, not only for its dimensions but also for the quality of its pictorial coatings (faking different marbles), is the main altar of the Nossa Senhora da Conceição convent's church, in Olivenza, which once belonged to the S. João de Deus religious Order. The altarpiece, from the first decades of the eighteenth century, is part of a broader program that extends throughout the main chapel and includes, also, mural paintings depicting episodes from the life of S. João de Deus, iconography of the Order (the pomegranates), fake statues of friars that lived in the convent, and a smaller side altar in the nave. Olivenza's altarpiece, for its atypical dimensions and quality of execution contrasts with the altarpieces of the second half of the eighteenth century, although these are much more abundant. As an example it should be noted the Rococo altarpieces of the dateable campaign of circa 1770 which occupy the side chapels of Évora's S. Francisco

FIG. 1 Gaspar Fragoso's altarpiece, Church of S. Francisco, Portalegre, 1571.

¹ Biblioteca Pública de Évora, Cimélios, *Livro da despesa que se faz na obra da Igreja de Santo Antão, Arm.º X, Cod. 13, 1572, fl. 34.*

convent's church (fig. 2). In 2015, the mendicant Gothic style building and its content from later periods, have received an important restoration campaign. Regarding the altarpieces, their chromatic values were recovered and it is now again possible to visualize the perfect symbiosis between the Gothic architecture and the late Baroque decorations.

In rural towns, the same aesthetic language presents markedly more popular characteristics, as can be seen in

the altarpieces of S. João Baptista's church (Monforte) or S. Mamede's hermitage (Portalegre), both dated from 1750 to 1777, both strongly repainted, which decreases its appreciation. Late eighteenth century altarpieces existing in small rural churches reflect the use of quicker and easier painting techniques, such as stencilling, which allowed the repetition of decorative motifs. The colour palette becomes less realistic while the altarpieces, filled with flowers and popular figurines,



FIG. 2 Santos Mártires de Marrocos' altarpiece, Church of S. Francisco, Évora, c. 1770. © Patrícia Monteiro, 2016.

present themselves as distant memories of the Renaissance caryatids, now converted to a vernacular language.

Slaked lime plaster decorations in architectures' interiors

This category includes all ornaments that cover specific architectural areas inside architecture, often associated with wall paintings and, by doing so, creating programs of a higher visual and iconological impact. Some of the best examples can be pointed out like the sacristy's vault of Espírito Santo's Jesuit college (1599) (fig. 3), or the chapel of Nossa Senhora da Guadalupe (c. 1615), both in Évora. The first example consists on a barrel vault with frescoes depicting episodes of S. Francisco Xavier's life, with Roman inspired grotesques and high relief stucco flowers, between square and hexagonal shaped panels painted in blue (Oliveira 2009). Another similar case, from the beginning of the seventeenth century, can be seen in S. Lourenço chapel in Évora's cathedral, also with fresco panels depicting episodes from this saints' life and martyrdom, combined with high relief *rollwerk*, cherubs and angels. Between the two decorative sets there is a huge artistic and iconographic difference. The old Jesuit sacristy, being a space of a more reserved nature, allowed the artists a different freedom in what concerns decorative sets which, understandably, would not be possible within a space as the city's cathedral.

In other buildings, preference was given to non-figurative programs, exclusively geometric or with botanical motifs, as in the Misericórdia's churches of Pavia, Portalegre (1737), or Arraiolos, and also in the chapel of Nossa Senhora da Conceição, again in the Espírito Santo's college, this last composition being inspired in the drawings created by Sebastián Serlio (Mendonça 2008, 38). In the transition between the seventeenth to the eighteenth century, stucco progressively abandoned the use of colour and increasingly integrated white plaster into its material composition (Figueiredo 2008, 12). Although vaults and elevations ornaments have multiplied, motifs used remained more decorative (geometric medallions, flowers) and less figurative.

Yet, other examples have favoured the exclusive use of stucco in the creation of a monochromatic decorative program. The sixteenth century coffered vault of the main chapel of Salvador parish church (Alcáçovas), shows an interesting program of both profane and religious elements, in high relief *stucchi* (fig. 4).

In addition to vaulted coatings, stucco was also used extensively in elevations, integrating other pieces created with the same materials. This is what happens in Fronteira's Misericórdia's church, which preserves an interesting set of high relief painted stucco panels, depicting episodes of Christ's Passion, within frames of *rocaïlles* decorations. Contrasting with the refined white stucco decorations and their sinuous forms, the treatment of human figure and its weak detachment from the background, results in somewhat naiver compositions. However, the preservation of the original polychrome coatings, the fact that the entire set is still complete and the way it interacts with the gilded carved altarpiece, makes this example worthy of a closer look.

Slaked lime plaster decorations in architecture's exterior

Centuries of abandonment or maladjusted interventions, like the excess of lime washes or even the use of inadequate materials, resulted in the de-characterization of stucco ornaments in buildings façades. The excess of lime washes is, perhaps, the most influential factor in these ornaments dramatic alteration, distorting them from the plastic point of view. This aspect becomes more important when it derives from modern interventions carried out in historic centres, where these elements are, in most cases, simply repainted, according to Alentejo's "official" palette: white, ochre, and blue (fig. 5).

Ornamental pastes have specific characteristics, depending on whether they are in a public or private space. For example, the presence of ornamental motifs on buildings' façades of urban centres (like Évora, Portalegre, or Elvas), carry on not only a decorative and a mimetic function, more or less obvious, but a protective function of the urban apparatus,



FIG. 3 Sacristy of the Espírito Santo's church, Évora, 1599.
© Patrícia Monteiro, 2014.



FIG. 4 Vault of the main chapel of Salvador's church, Alcáçovas, late sixteenth century.
© Patrícia Monteiro, 2015.



FIG. 5 Façade of building with repainted stuccos, Portalegre, late seventeenth century.
© Patrícia Monteiro, 2017.

as well as a social function. In that way, these ornaments, combined with other elements like the “esgrafitos”, can be understood as part of an ennoblement strategy of the city itself.

The decoration of facades acquires characteristics, almost of public art, insofar as it assumes a vital role for the definition of the city's image, echoing ancient concepts like the Renaissance *dignitas* (Baxandall 1985, 12). Ultimately, those who sponsored these decorations intended to honour their city, leaving to future memory an image of unquestionable artistic value. Fernando Marias, dealing with the peninsular context, referred to the concept of civism (or “civic pride”), linked to rivalries between municipalities, or in the defense of local identities (Marias 1989, 54).

A very interesting example of the various functions of these ornamental pastes is the so-called Governor's House,

in the Ouguela castle (Campo Maior). The building was very ruined, with no cover, only the exterior elevations remaining. In 2011 it was still possible to distinguish different stone simulations and beautifully preserved ornaments around windows, cornices and façades (fig. 6). Between 2013 and 2014 the Campo Maior city council decided, however, to intervene in this building, converting it into a tourist office with a shop, a bar and a multipurpose room. The intervention was not sensitive to the role that these masses represented for the building itself, ultimately sacrificing them. Situations like this point out that we are facing a very sensitive heritage, which requires a multidisciplinary work.

In other cases, the care shown during the planned interventions allowed to recover the original image of buildings that were whitewashed, as happened during an intervention in 2017 on the facade of the church of Santo Antão (Évora),



where they were discovered, under the lime wash, the original chromatic coatings, in conjunction with the heraldic elements, in stucco.

In some buildings the mimetic function of stucco remains, still today, unchanged. As an example we recall the façade of Convento Novo (also called of S. José), in Évora. The windings that frame the portal on the left are granite, while the ones on the right, exactly identical, are made in a grey paste over a brick block structure, similar to that of the stone itself (fig. 7). These examples demonstrate how the preference for this kind of decoration is not always related simply to economic factors, but rather to questions of taste and know-how, prevailing the stylistic coherence of the set, as well as its correlation with architecture

Decoration lime plasters also occupied their place in the context of private gardens of ancient palaces, with the necessary stylistic and iconographic adaptations due to their location in these spaces.

In this context, Vila Viçosa appears as a small village, emblematic for its important historical and artistic role during the sixteenth and first half of the seventeenth century. Vila Viçosa owed its cultural and artistic renaissance to the Braganza Dukes, a dynasty that ruled the kingdom after the Restoration coup (1640). Their permanence in this village, over centuries, favoured one of the most brilliant chapters in the history of national art, in its most intellectualized and humanistic sense (Serrão 2008).

The space known as “Garden of the Amazons”, an artificial grotto built within the gardens of the Dukes’ palace, it’s a perfect testimony of an early seventeenth century artwork, of classical inspiration. Its name comes from the presence of three figures of great proportions which dominate the all interior. The space and its decorations have been saved from deterioration, thanks to a conservation intervention in 2014. The interior is distinguished by a remarkable material and stylistic coherence, by combining fresco painting (in the vault and walls), high relieves stuccos, as well as inlaid work of shells and small porcelain pieces. Artificial caves and “fresco houses” have always had a connection with the symbols of

FIG. 6 Casa do Governador, Campo Maior, 1799. © Patrícia Monteiro, 2011.



the underworld and the nymphs, and had a strong presence in Europe during Renaissance and Mannerism (Castelli 1999, 153-165). Within this context, mural painting creates a sense of continuity between the interior and the landscape, as if there were no architectural barriers with the surrounding nature. Among the three sculptures are luxurious garlands of fruits and cereals, also present inside the baskets that each one balances over their heads and that are related with the notion of natures' abundance, also favoured by water, present in the outside pond and in the fountain (García 2006, 13).

The rarity of such sets within our country, turns necessary to establish comparisons with similar constructions of the Italian Mannerism, such as Villa Doria (Genoa), or Buontalenti's Grotto, near the Pitti Palace (Florence), completed between 1583 and 1593 (Costagliola 1999, 247-254).

Within the same category of stucco ornaments applied to gardens it must be included the "house of fresco" in Sanches de Baena's palace, also in Vila Viçosa, with its decoration of frescoes, stuccos, and lime-based mixtures inlaid with shells



FIG. 7 Convento Novo, Évora, c. 1730. © Patrícia Monteiro, 2017.

FIG. 8 "Casa de fresco" of the Sanches de Baena, Vila Viçosa, sixteenth century. © Patrícia Monteiro, 2016.

and porcelain pieces (Gil et al. 2011, 251-264) (fig. 8). It is, once again, a micro-space in which many elements concur for the same iconological message. The decorative program that covers the entire house is probably from the beginning of the seventeenth century, coinciding with the first years of the government of Duke D. Teodósio II and also with other artistic campaigns developed by his court that share the same neo-platonic humanist spirit (Serrão 2008, 201).

The "Garden of the Amazons" or the Sanches de Baena "house of fresco", bare witness of a particular decorative taste where stuccos appeared associated with other techniques within spaces designed exclusively for the enjoyment and contemplation of nature.

Conclusion

The heterogeneity of stucco ornaments throughout Alentejo region is still very present today, although difficult to characterize. Stucco works are, at the same time, the

representation of an object (through *mimesis*) and also a form of representation. One of the main aspects that draws our attention is the undeniable illusory potential of these materials, consolidated by polychrome finishings used to simulate marble or gold.

It is, however, a threatened heritage, that requires a multidisciplinary approach through which different areas of scientific knowledge (architecture, art history, conservation and restoration, laboratory studies) can collaborate in order to reach more solid conclusions. The complete inventory of remaining cases is a vital requirement to their knowledge and preservation. However it is, regrettably, still a distant reality.

The characterization of Alentejo's artistic heritage, and its specificity, will only be complete by integrating, also, these local realities, too often despised by their popular features or present state of conservation.

BIBLIOGRAPHY

- BAXANDALL, Michael. 1989. *L'oeil du Quattrocento*, L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance. Paris: Éditions Gallimard 1985.
- BRAGA, Mónica; Charrua, Alexandra. 2009. "Argamassas decorativas nos distritos de Évora e de Portalegre, no Alentejo". *A Cidade de Évora. Boletim de Cultura da Câmara Municipal*, n.º 8: 501-571.
- CASAL, Milene. "A Conservação e Restauro da pintura mural nas fachadas alentejanas: estudo científico dos materiais e tecnologias antigas da cor". PhD diss., Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- CASTELLI, Patrizia. "L'antro delle Ninfe" In *Artifici d'acque e giardini, La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, edited by Isabella Ballerini, Litta Medri, 153-165. Firenze: Centro Di, 1999.
- COSTA, José Aguiar. 2001. *Cor e cidade histórica, Estudos cromáticos e conservação do património*. Porto: FAUP Publicações.
- COSTA, José Aguiar. "Estudos Cromáticos nas Intervenções de Conservação em Centros Históricos, Bases para a sua aplicação à realidade portuguesa". PhD diss., Universidade de Évora, 1999.
- COSTA, José Aguiar, Mendonça, Isabel. 1998. *Fingidos de madeira e de pedra, Breve historial técnicas de execução de restauro e de conservação*. Lisboa: CENFIC.
- COSTAGLIOLA, Pilar et al. "Grotta del Buontalenti: composizione chimica e mineralogica delle tessere vetrose e delle malte di supporto dei mosaici interni" In *Artifici d'acque e giardini, La cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa*, edited by Isabella Ballerini, Litta Medri, 247-254. Firenze: Centro Di, 1999.
- GÁRATE Rojas, Ignacio. 2002. *Artes de la cal*. Madrid: Editorial Munilla-Lería.
- GÁRATE Rojas, Ignacio. 1999. *Arte de los yesos. Yaserías y estucos*. Madrid: Editorial Munilla-Lería.
- GARCÍA, José Manuel. 2006. *A Água na Arte e na Cultura em Portugal*. Lisboa: Medialivros — Actividades Editoriais.
- GIL, Milene et al. 2011. "A casa de fresco dos Sanches de Baena: Elementos de estudo para o seu conhecimento". *Callipole, Revista de Cultura*, nº 19: 251-264.
- HOLANDA, Francisco. (1540) 1814. *Da Pintura Antiga*. Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, BACL 650.
- PASCUAL Diez, Ramón. 1785. *Arte de hacer el estuco jaspeado, ó de imitar los jaspes á poca costa, y con la mayor propiedad*. Madrid: Imprenta Real.
- FREIRE, Teresa et al. 2010. "Characterization of Portuguese Historical Gypsum Mortars: a Comparison between Two Case Studies". *Materials Science Forum*, vols. 636-637: 1258-1265.
- FIGUEIREDO, Luís Miguel. "História do Estuque" In *I Encontro sobre Estuques Portugueses*, s.l.: Museu do Estuque, 2008: 8-17.
- GUILHERME, Sofia. "O Corpus do Esgrafito no Alentejo e a sua Conservação uma Leitura sobre o Ornamento na Arquitectura" PhD diss., Universidade Técnica de Lisboa, 2012.
- MÁRIAS, Fernando. 1989. *El Largo Siglo XVI*, Los Usos Artísticos del Renacimiento Español, (col. *Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español*, 5), Madrid: Taurus, 1989.
- MENDONÇA, Isabel. 2014. "Estudadores do Ticino na Lisboa joanina". *Cadernos do Arquivo Municipal. Lisboa joanina (1700/1755)*, II série, nº 1: 185-220.
- MENDONÇA, Isabel. 2009. *Estuques Decorativos. A evolução das formas (séculos XVI a XIX)*, Lisboa: Principia.
- MENDONÇA, Isabel. "Estuques decorativos em Portugal: do Manuelino ao Neoclássico" In *I Encontro sobre Estuques Portugueses*, s.l.: Museu do Estuque, 2008.
- MONTEIRO, Patrícia. "Polychrome coatings on a lime plaster altarpiece (1571): the Gaspar Fragoso chapel in Portalegre" In *Polychrome Sculpture. Decorative Practice and Artistic Tradition*, edited by Stefanie Litjens and Kate Seymour, 8-15. Tomar: ICOM-CC, 2017.
- MONTEIRO, Patrícia. "Retábulos de alvenaria com policromias no Norte Alentejo" In *O Retábulo no Espaço Iberoamericano: forma, função e iconografia*, edited by Ana Glória, Lisboa: FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2016.
- OLIVEIRA, Celina Simas. "As Pinturas Murais da Sacristia Nova da Igreja do Colégio do Espírito Santo, Um Património a Preservar." Master diss., Universidade de Évora, 2009.
- PIRES, A. 2013. *A Quinta de Recreio em Portugal, Vilegiatura, Lugar e Arquitectura*, s.l.: Caleidoscópio.
- SANTOS, Marta. "Argamassas e Revestimentos" In *Materiais, sistemas e técnicas de construção tradicional: Contributo para o estudo da arquitectura vernácula da região oriental da Serra do Caldeirão*, Faro: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, 2008.
- SERRÃO, Vítor. 2008. *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*. s.l.: Fundação Casa de Bragança.
- SILVA, Eduarda. 2008. "Revestimentos decorativos tradicionais de cal e estuque em Portugal", *Revista de Artes Decorativas da Universidade Católica do Porto*, nº 2: 63-84.
- SILVA, Francisco Liberato Telles de Castro da. 1898. *Pintura Simples*. Lisboa: Typographia do Commercio.
- VASCONCELOS, Flório. 1997. *Os Estuques do Porto*. Porto: Câmara Municipal.
- VEIGA, Rosário. "As argamassas na conservação" In *Actas das 1.ªs Jornadas de Engenharia Civil da Universidade de Aveiro, Avaliação e Reabilitação das Construções existentes*, 1-22. Lisboa: LNEC, 2003.



SEGUINDO A PISTA DEWEI-KIA-LOU

A MIGRAÇÃO DE FORMAS ARTÍSTICAS DE GOSTO ORIENTAL ATRAVÉS DAS MISSÕES JESUÍTICAS E A ORNAMENTAÇÃO DE ESPAÇOS RELIGIOSOS NA AMÉRICA PORTUGUESA

RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo — FAU-USP /
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado
de São Paulo ... FAPESP / Projeto Jovem
Pesquisador Barroco Cifrado nº 2015/23222-4
renatamartins@usp.br

LUCIANO MIGLIACCIO

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo — FAU-USP
migliac@usp.br

RESUMO

As sacristias do antigo Seminário de Belém da Cachoeira na Bahia e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário em Embu das Artes, em São Paulo, apresentam decorações de gosto oriental. O teto da primeira foi pintado com motivos floreados derivados de decorações chinesas da época *Qing*. Seu provável autor, o jesuíta francês, arquiteto, escultor e pintor Charles Belleville (1657-1730) havia trabalhado por cerca de dez anos nas missões e na corte imperial, adotando na China o nome de *Wei-Kia-Lou*. Já os ornamentos da igreja de Embu apresentam motivos derivados da chamada louça de Macau e de tecidos chineses; no museu da mesma localidade são conservadas quatro esculturas em madeira lembrando modelos asiáticos. Por meio da análise dos documentos antigos já conhecidos e de novas fontes de arquivo, o texto busca oferecer maiores subsídios para compreender a mobilidade transcontinental da ornamentação de tipo oriental nos espaços religiosos jesuítas da América Portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE ORNAMENTO, BRASIL, ORIENTE, ARTE COLONIAL, MOBILIDADE TRANSCONTINENTAL

ABSTRACT

The sacristy of the former Seminary of Belém da Cachoeira in Bahia and the Church of Our Lady of the Rosary in Embu das Artes, in São Paulo, show oriental decorations. The ceiling of the first one was painted with floral motifs derived from Chinese decorations of the Qing era. His probable author, the French Jesuit, architect, sculptor and painter, Charles Belleville (1657-1730) worked for about ten years in the missions and at the imperial court being named Wei-Kia-Lou in Chinese. The ornaments of the church of Embu present motifs derived from the so-called Macao wares and Chinese fabrics; in the museum of the same locality there are four sculptures in wood remembering Asian models. Examining ancient documents already known and new documents from archives, the text seeks to offer a support to understand the transcontinental mobility of oriental ornamentation in the Jesuit religious spaces of Portuguese America.

KEYWORDS ORNAMENT, BRAZIL, ORIENT, COLONIAL ART, TRANSCONTINENTAL MOBILITY



O seminário jesuíta de Belém da Cachoeira, no Recôncavo Baiano, foi uma das mais importantes instituições educativas fundadas pela Companhia de Jesus no Brasil. Iniciativa do padre Alexandre de Gusmão (1629-1724), foi um estabelecimento criado visando a formação de uma elite local, destinado à formação superior de religiosos e leigos “filhos da terra”, isto é, descendentes dos colonos que iam ocupando o sertão da Bahia.¹

Do grande conjunto realizado no século XVIII, hoje permanece conservada apenas a igreja (fig. 1). A sacristia desta é bem conhecida pelos estudiosos da história da arte no Brasil (LEITE 1953; PONTUAL, 1969; ALVES, 1976, p. 210; VALLADARES, 1981; TEIXEIRA LEITE, 1988, p. 555; BAILEY, 2005, p. 199), devido à singular ornamentação do seu teto, de inspiração chinesa (fig. 2). É possível datar a sua execução entre 1721 e 1725, pois no catálogo trienal da província jesuítica do Brasil daquele ano, isto é, o censo dos vivos e dos mortos, contando também com a descrição do estado dos edifícios, e enviado a Roma cada triênio, é referido que “a sacristia foi ornada e decorada de maneira admirável com várias pinturas” (ARSI, Bras. 6-1, f. 157v)².

Diferentemente das pinturas de perspectivas, de brutescos, ou das chinesices, em voga naquela época, o artista da sacristia de Belém da Cachoeira pintou em cada um dos compartimentos que subdividem o teto, coroas de várias flores vivamente coloridas, incluindo molduras concêntricas com motivos vegetais estilizados em ouro sobre fundo negro (fig. 3). As diversas espécies de flores, muitas delas típicas do repertório ornamental chinês e japonês - peônias, crisântemos, lótus, flores de ameixeira e cerejeira, hibiscos, magnólias, camélias, mas também rosas, cravos e lírios, e talvez até flores de maracujá - foram descritas numa linguagem pictórica que evoca a arte da corte dos imperadores da dinastia *Qing* (1644-1912); as folhagens estilizadas repetem as decorações do mobiliário e dos objetos chineses de laca do século XVII e do começo do XVIII. O fundo esmaltado também contribui para dar à obra o precioso lustro da laca negra e dourada oriental e dos biombos que no mercado brasileiro e europeu tomavam



o nome da Costa de Coromandel, na Índia meridional, onde os mercantes portugueses embarcavam os produtos para exportação oriundos de várias regiões da Ásia.

Em suma, todo o conjunto evoca os luxuosos objetos decorativos produzidos nos ateliês imperiais chineses da época. Esta característica única, que distingue o teto de Belém da Cachoeira entre aqueles de todas as sacristias jesuíticas, foi relacionada com a presença no colégio de Salvador da Bahia do irmão coadjutor Charles Belleville, entalhador, pintor e arquiteto francês, que trabalhara na corte do imperador Kangxi (1662-1722) durante quase dez anos,

FIG. 1. Igreja do antigo Seminário jesuíta de Belém da Cachoeira. Autora: Renata Martins. Data: dezembro de 2016.

¹ O padre Alexandre de Gusmão nasceu em Lisboa em 1629 e morreu em Salvador da Baía em 1724. Foi Provincial da Companhia no Brasil e autor de numerosas obras pedagógicas e religiosas, entre as quais pode ser lembrada *A arte de criar bem os filhos na época da puerícia* (Lisboa, 1685). Em 1686, quando ainda estava na direção da Província Brasilica, fundou o Seminário de Belém da Cachoeira e foi seu reitor até o ano de 1700.

² Em dezembro de 2016 visitamos a igreja do antigo seminário jesuítico de Belém da Cachoeira. Agradecemos ao pesquisador Felipe Brito que nos acompanhou na ocasião.



FIG. 2 Charles Belleville (atr.). Teto da sacristia da igreja do antigo Seminário jesuítico de Belém da Cachoeira. Autora: Renata Martins. Data: dezembro de 2016.

FIG. 3 Charles Belleville (atr.). Caixotão do teto da sacristia da igreja do antigo Seminário jesuítico de Belém da Cachoeira. Autora: Renata Martins. Data: dezembro de 2016.

assumindo o nome chinês de Wei-Kia-Lou, e realizando obras importantes em Cantão e na própria Cidade Proibida de Pequim (LEITE, 1953, pp. 129-130; LEITE, 1951, pp. 224-225).

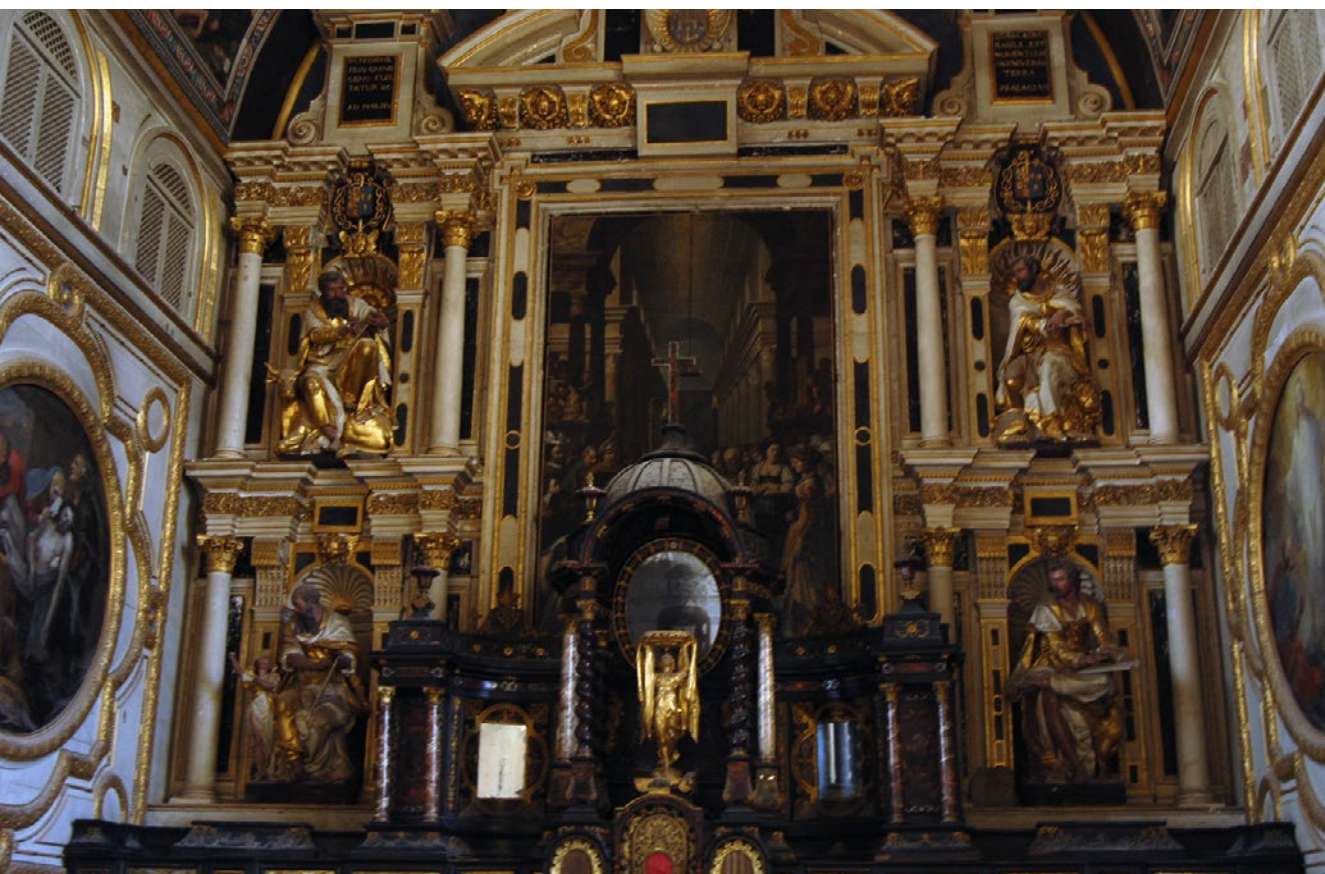
Belleville nasceu em Rouen em 5 de janeiro de 1657. Entrou no noviciado jesuíta de Bordeaux em 1680 ou, conforme outros documentos, em 1678, com 23 ou 21 anos de idade. Depois de um ano no colégio de La Rochelle como porteiro, foi enviado ao de Périgueux onde viveu durante cinco ou seis anos, de 1683 a 1688-89. Foi transferido em seguida para Poitiers e lá permaneceu por mais oito anos. Os catálogos daquele colégio o mencionam como carpinteiro (*faber lignarius*) e escultor (*sculptor*), e às vezes como “escultor destacado e artífice notável e engenhoso em quase todas as artes” (*sculptor egregius..., omnium fere artium opifex egregius et ingeniosus*) (PFISTER, 1932, p. 536; DELATTRE, 1945, p.148; CROZET apud SALVINI, 1948, pp. 376-377).

A Belleville é atribuído o retábulo representando a *Assunção de Nossa Senhora* do Colégio dos Jesuítas de Périgueux, hoje conservado na Catedral de Saint-Front, conhecido como um dos mais destacados exemplos de arte barroca na região (PELLIOT, 1929, pp. 290-291; BAYLEY in CARR et alii, 2015, pp. 103-105) (fig. 4). Foi autor também da reforma do retábulo da capela do Colégio dos Jesuítas de Poitiers (atual *Colège Henri IV*), notadamente na execução do novo sacrário finalizado em 1697, caracterizado pela utilização de vários e preciosos materiais à maneira de André-Charles Boulle (CROZET, 1948, pp. 376-377) (fig. 5), e possivelmente ainda participou nas obras de decoração da sacristia da mesma capela.

Em 1698 Belleville viajou à China, integrando um grupo de dez jesuítas enviados à missão instalada pelo imperador Kangxi dentro do próprio recinto palaciano em Pequim, pois



FIG. 4. Charles Belleville (atr.). Retábulo do altar-mor da antiga igreja dos jesuítas de Périgueux, hoje conservado na Catedral de Saint-Front em Périgueux, França. Autor: Jean-Christophe Benoist. Data: 1 de agosto de 2017. Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Périgueux_-_Saint-Front_-_Retable.jpg



esta solicitava todas as províncias da França para que lhe enviassem artistas, técnicos e cientistas, a pedido daquele soberano. Os missionários zarparam do porto de La Rochelle a 7 de março e aportaram em Cantão em 2 de novembro de 1698, acompanhando o Padre Joachim Bouvet, a bordo do navio *L'Amphitrite*.

Belleville fez parte, então, da mais impressionante reunião de talentos artísticos jesuítas chamados pela primeira vez a colaborar com os ateliês oficiais da corte imperial, nas palavras de Gauvin Bailey (BAILEY, 2001, p. 106).

As cartas dos missionários inicianos informam que na China, Belleville pintou alguns painéis para a igreja jesuítica de Cantão, e foi o autor do desenho do templo de São Salvador, conhecido também como *Beitang* (o templo do Norte) erguido pelos jesuítas franceses no palácio imperial de Pequim (*Lettres Édifiantes et Curieuses*, 1979, p. 85)³, de arquitetura europeia (*Lettres Édifiantes et Curieuses*, 1819, p. 307), inaugurado em 1703, e decorado com pinturas de perspectiva pelo italiano Giovanni Gherardini⁴. Alguns estudiosos (SEGUY, 1976; WANG, 2014, p. 378) acreditam que uma pintura a guache sobre papel,

conservada na *Bibliothèque Nationale de France* em Paris (inv. n. RC-B-0074), documente a composição da fachada do templo e o conjunto das suas dependências, demolidos em 1827 (fig. 6).

A descrição da decoração pictórica realizada por Gherardini na igreja de Pequim, redigida pelo Padre Jartoux em 1704, relata que incluía na abóbada a representação ilusionista de um edifício com colunata, arcos e balaústras, aberto em direção do céu, deixando aparecer, no centro, Deus Pai numa glória de anjos. (JARTOUX, In *Lettres Édifiantes*, 1810, 18, p. 7-8). Para ter uma ideia da obra que não mais existe, pode ser útil uma comparação com as pinturas de perspectiva com temas semelhantes realizadas pelo mesmo Gherardini na igreja de Saint-Pierre na cidade francesa de Nevers, ainda hoje conservadas.

Junto ao colega italiano, Belleville teria sido admitido à presença do imperador para fazer seu retrato (FROGER, 1929, p. 106; MUNGELLO, 2013, p. 67), provavelmente devido ao seu domínio da perspectiva. Froger (1929, p. 100) informa que o jesuíta francês foi chamado na corte de Pequim a partir de fevereiro de 1699 para se ocupar em obras de escultura, pintura e arquitetura, “artes que dominava perfeitamente”. O mesmo autor menciona também a habilidade de Belleville como pintor de iluminura que teria atraído a atenção do próprio imperador, o qual também se divertia com os truques de magia criados pelo religioso.

Depois de quase dez anos na China, em 1708, Belleville deixou o país para voltar à Europa, mas, retido em Salvador da Bahia por causa de uma grave doença, solicitou permissão para ficar no colégio da cidade, e ali permaneceu até sua morte em 1730. Ele aparece nos catálogos da província do Brasil, no colégio de Salvador, de 1716 a 1726, na qualidade de *pictor* e *associator*, termo que define os companheiros dos padres que viajavam em missão fora do colégio (ARSI, Bras. 4, 153; 6-1, 81, 102, 107v, 111v). No catálogo de 1719 é mencionado como “*Pictor, statuarius et associator*” (ARSI, Bras. 6-1, f. 102).

FIG. 5 Charles Belleville (atr.). Tabernáculo do retábulo da capela do antigo Colégio dos jesuítas de Poitiers, hoje Colégio Henri IV em Poitiers, França. Autor: Daniel Clauzier. Data: 2 de outubro de 2010. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retable_chapelle_Saint-Louis-de_Poitiers.jpg

³ “Avant qu’il envoyât le père de Fontenay en France, il (o imperador) avait donné aux Jésuites français un terrain spacieux dans l’enceinte de son palais, pour y élever un temple au vrai Dieu... L’édifice est à l’européenne. Un de nos frères (le frère Belleville), qui est très habile architecte ha conduit tout l’ouvrage.”

⁴ Giovanni Gherardini (Modena, 1655- c.1729) foi aluno em Bolonha do famoso pintor de perspectiva Angelo Michele Colonna. Em 1680, junto com o colega Gioacchino Pizzoli, foi convidado na França, por F. G. Mancini, duque de Nevers, para pintar uma galeria na sua residência. Em Nevers, executou pinturas de perspectiva na igreja de Saint-Pierre dos Jesuítas, sendo sucessivamente chamado a Paris para decorar a abóbada da biblioteca da *Maison Professe des Jésuites* (conhecida também como *Couvent des Grands Jésuites*) da cidade, hoje Lycée Charlemagne. Esta obra tem sido recentemente redescoberta. (LAVALLE, 1987, CORSI, 2000).



Estes dados indicariam que na Bahia a sua atividade principal foi de pintor, no entanto, a única obra explicitamente relacionada ao seu nome nos documentos jesuíticos é de arquitetura, a saber, a realização ou revisão do plano do noviciado na praia de Jequitaia em Salvador, cuja pedra fundamental foi lançada em 9 de março de 1709. O edifício existe ainda hoje como sede da Casa Pia e Colégio dos Órfãos de São Joaquim.

Belleville faleceu no colégio de Salvador da Bahia em 29 de setembro de 1730. O relato da sua morte na carta ânua merece ser citado por destacar a grande modéstia do irmão. “Não poucos dos nossos se maravilhavam em ver com quanto desprendimento repelia longe de si os elogios que havia recebido no passado e que lhe procurara certa sua obra de arquitetura (arte que principalmente cultivava)” (ARSI, Bras. 10-2, f. 326).

Além da coincidência cronológica, há argumentos de ordem estilística e iconográfica que reforçam a atribuição a Belleville das pinturas do teto da sacristia e talvez de outras decorações da igreja do seminário de Belém da Cachoeira.

A escolha dos temas ornamentais foi baseada no programa pedagógico idealizado pelo fundador do seminário, o padre Alexandre de Gusmão, que possuía destacados interesses artísticos. Sabemos que interveio na construção e na ornamentação da capela interna do colégio de Salvador, suscitando as críticas do padre Antônio Vieira — numa carta datada de 21 de julho de 1692 — por causa daquela intromissão autoritária fora da sua esfera de competência (ARSI, Bras. 3-2, f. 318v.). Certamente contribuiu para o programa iconográfico daquela capela hoje desaparecida, na qual figurava uma série de azulejos portugueses ilustrando cenas do livro

FIG. 6 Vista aérea da Igreja de São Salvador, dos jesuítas franceses no Palácio Imperial de Pequim (*Beitang*, port. templo do Norte). Guache sobre papel. 187 x 119 cm. Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42789887w>

intitulado *História do predestinado Peregrino e do seu irmão Precito*, que Gusmão publicara em 1685.

Segundo Cyrilo Volkmar Machado, o padre teria até gravado com certa habilidade uma prancha representando a Natividade (VOLKMAR MACHADO, 1823, p. 282). Trata-se do frontispício do livro *Escola de Bethlem. Jesus nascido no presépio*, publicado em Évora em 1678, que antecipa o próprio projeto pedagógico do seminário de Belém da Cachoeira. Contudo, a gravura não é de autoria de Gusmão, mas do artista belga Richard Collin. O jesuíta, no entanto, acrescentou à imagem versículos bíblicos transformando a cena numa alegoria do percurso educativo e religioso que deveria ser seguido pelos alunos do seminário (GUSMÃO, 1678).

O programa iconográfico da sacristia e da igreja desenvolve o tema das flores, caro ao pedagogo jesuíta, por ser evidente imagem da infância que, como a planta nascida da terra, se transforma para florescer e dar frutos.

Em numerosas passagens do mencionado livro *Escola de Bethlem. Jesus nascido no presépio*, Alexandre de Gusmão relaciona o tema das flores com o do nascimento e do sacrifício de Jesus Cristo, bem como à matança dos santos inocentes, “flor dos mártires”. No escrito, ele constrói um programa pedagógico em três diferentes graus cujo centro é representado pela imagem do menino Jesus no presépio e pelas flores.

Numa outra obra impressa em 1715, *Rosa de Nazareth nas Montanhas de Hebron. A Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus*, o jesuíta informa da existência no seminário de duas Congregações das Flores contando com cerca de trinta estudantes “dos mais devotos e modestos”, que se reuniam numa capela interna e confeccionavam flores de papel como sinal dos atos de virtudes e mortificações que os congregados ofereciam à Nossa Senhora nas festas realizadas anualmente (GUSMÃO, 1715, p. 289).

No Museu de Arte Sacra da Bahia é conservado também um frontal de altar em gesso colorido, imitando embrechado de mármore policromos, de modelo lusitano ou italiano, procedente certamente de um altar da igreja de Belém da Cachoeira (fig. 7). A obra é decorada com motivos floreais e



vegetais entre os quais se percebem pássaros e borboletas; no centro, há a inscrição *Florete Flores* (Eccles. 39, 19-21), fulcro de todo o discurso imagético do edifício⁵.

A decoração da sacristia, de fato, reapresenta o mesmo tema, inspirando-se na estética chinesa da época do imperador Kangxi (1662-1722). Os frisos dourados e as molduras em azul e vermelho, as outras imitando incrustações em ouro e madrepérola, provavelmente repetidas nos armários e no púlpito da igreja, também recriavam as matérias preciosas daqueles produtos pagos a preço de ouro nos portos brasileiros.

O interesse e o entusiasmo despertados na época pelo esplendor dos materiais e das

FIG. 7 Detalhe do frontal de altar da antiga igreja do Seminário de Belém da Cachoeira. Gesso colorido. Museu de Arte Sacra da Bahia. Autor: Renata Martins. Data: dezembro de 2016.

⁵ Ecclesiasticus, 39, 19-21: “*Florete flores quasi liliū date odorem et frondete in gratiam et conlaudate canticum et benedicite Dominum in operibus suis*” (Floreai flores como lírios dai perfume e cantai juntos um canto de louvor e bem-dizei o Senhor nas suas obras).

técnicas decorativas chinesas, em particular pelos tecidos, pelas porcelanas e pelo mobiliário lacado, são documentados, por exemplo, por uma carta, de 1 de novembro de 1700, escrita de Pequim pelo padre jesuíta francês Prémare ao padre Le Gobien, na qual afirma:

“O que impressiona antes de tudo é certamente não ver aqui se não seda, porcelanas, móveis e contadores que, não sendo mais ricos, no entanto, tem algo de mais brilhante que a média das nossas obras da Europa”⁶ (*Lettres édifiants et curieuses*, 1843, p. 55).

O jesuíta Filippo Bonanni publicaria em 1720 seu *Trattato sopra la vernice detta comunemente cinese*, editado em francês em 1723, enquanto nas missões jesuíticas da Amazônia se comparavam os efeitos dos vernizes da floresta com “o melhor charão da China”, as lacas tão admiradas nos mercados europeus (MARTINS, 2017a, p. 415).

No entanto, se o léxico utilizado nas pinturas é de origem chinesa, a sintaxe da obra e o seu significado não pertencem àquele universo, mas àquele da retórica literária e visual jesuítica, de que Vieira e Gusmão foram os principais representantes no Brasil.

Possivelmente, a escolha das castas de flores representadas obedece às tradições budista e taoista. Nestas, o crisântemo simboliza a alegria da vida retirada e a estação do outono, a flor da ameixeira a mocidade e a primavera, o lótus a pureza, a flor da pereira a longevidade. Também as formas floreaes, realizadas com pinceladas firmes e precisas, imitam, numa técnica diferente, a porcelana e a laca chinesas. No entanto, a ornamentação dos tetos dos ambientes dos palácios imperiais de Pequim, realizados na mesma época, como aquele da Sala da Suprema Harmonia, ainda que organizada de forma semelhante, em composições de círculos inscritos em painéis quadrados, raras vezes apresenta o naturalismo das figurações florais de Cachoeira, tendendo mais para a estilização geométrica.

O resultado deste hibridismo pode lembrar, ainda que apenas por uma mera coincidência formal, as guirlandas de

flores pintadas por especialistas flamengos do gênero como Daniel Seghers ou Jan Brueghel, ou ainda as coroas multicores que circundam as figuras de Virgens meninas fiadeiras da Escola de Cusco.

Além disso, o teto da sacristia de Belém da Cachoeira formava parte de um conjunto ornamental mais amplo. No inventário do seminário é possível ler que num dos nichos da sacristia era conservado um Menino Jesus “deitado sobre a sua mão direita dentro de uma caixa de charão vermelho com seus labores de ouro” (AHU, Caixa 26, Documento 4894(1)).

Na pintura da abóbada da capela-mor, o mesmo tema das flores é declinado dentro de uma decoração de falsas arquiteturas com tarjas e emblemas; na parede nota-se o coroamento de um retábulo pintado (fig. 8). Na igreja havia “Hum sacrário coberto em parte de tartaruga... e acima do mesmo sacrário da parte exterior... um nicho pequeno e dentro dele um menino Jesus pequeno e reclinado...” (AHU, Caixa 26, Documento 4894(1)). Em outras partes da igreja havia altares decorados com casca de tartaruga e com pintura imitando esta valiosa matéria. Ainda é possível ver nas paredes da nave vestígios de pintura decorativa com flores, arquiteturas e perspectivas.

Assim, em Belém da Cachoeira, o gosto precioso do Oriente penetrava nos vários ambientes, da igreja, à sacristia, às capelas internas, até à torre da fachada coberta no arremate de fragmentos de porcelanas e cerâmicas chinesas e japonesas de exportação, que se misturam às imitações produzidas em Portugal, ou na Inglaterra, reluzindo ainda hoje ao sol do Recôncavo.

A mesma combinação de pintura de perspectiva e de materiais preciosos como a casca de tartaruga e o marfim formava a ornamentação dos espaços do noviciado de Nossa Senhora Anunciada na praia de Jequitaia em Salvador da Bahia, também projetado por Charles Belleville, que pode ser reconstruída a partir do inventário redigido em 1760 logo depois da expulsão dos jesuítas (AHU, Caixa 26, Doc. 5008 (1)).

Na capela interior, por exemplo, havia “dois santuários de tartaruga guarnechos de marfim (...) com nove cofres de tartaruga, cada um com relíquias dentro, e no remate

⁶ “On est certainement frappé d’abord de voir ici que soie, que porcelaines, que meubles et cabinets, qui, n’étant pas plus riche, ont pourtant quelque chose de plus brillant que le commun de nos ouvrages d’Europe.”

dos santuários uma lâmina de Nossa Senhora do Popolo da parte da Epístola e da parte do Evangelho uma lâmina do Nascimento de Nosso Senhor” (AHU, Caixa 26, Doc. 5008 (1)). Os tetos da nave e da capela-mor da igreja, bem como aquele da portaria eram decorados com perspectivas.

O que distingue o teto da sacristia do seminário de Cachoeira, contudo, é o fato do seu autor possuir um evidente conhecimento direto da estética e do repertório ornamental chineses e ser capaz de reinventa-los atribuindo-lhes um novo significado coerente com o uso persuasivo da imagem na cultura religiosa europeia e latino-americana.

Há outros casos semelhantes no Brasil, embora com significados diferentes. Um exemplo expressivo é a sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário da antiga aldeia jesuítica de M'Boy Mirim, hoje Embu das Artes, nas proximidades de São Paulo.

Não se conhece a data exata da realização da igreja e da sua decoração, mas a carta ânua de 1735 informa que a capela-mor e uma capela colateral foram reconstruídas, sendo “obra de escultura muito elegante e dourada com arte” (ARSI, Bras. 10-2, f. 364). O padre Emanuel Fonseca, descrevendo a igreja em 1752 na biografia do jesuíta Belchior Pontes, menciona “o templo ornado de formoso retábulo de talha primorosamente trabalhado e dourado” (FONSECA, 1752, p. 142).

Não foram encontrados ainda documentos que mencionem a pintura do teto da sacristia da igreja de Embu. A decoração é formada por nove caixotões retangulares contendo um símbolo da Paixão de Cristo incluído dentro de motivos vegetais e *rocailles*. Nas margens há molduras com chinesices de cor vermelho e branco, derivados da chamada “louça da Índia”, peças de exportação produzida na China para o mercado ocidental (fig. 9). (BRANCANTE, 1950)

Os inventários da residência mencionam “um purificador de cerâmica da Índia com seu pratinho” e “quatro taças de cerâmica de Macau, mais dois pratos da dita cerâmica” (MARTINS, 2017b, pp. 214-215).

Nas molduras de Embu parecem estar presentes motivos da lenda chinesa do salgueiro e dos pombos bastante comuns na produção de louças de Macau antes de serem imitadas



pelas fábricas inglesas no final do século XVIII e se tornarem conhecidas como *Willow patterns* (PORTANOVA, 2018). Nas vigas do teto correm faixas com ornamentos florais vermelhos sobre fundo branco, imitando tecidos ingleses ou franceses de inspiração oriental, visíveis em outros espaços religiosos no estado de São Paulo, por exemplo, na capela do Sítio Santo Antônio em São Roque; prova da ampla difusão deste tipo de gosto na região.

Na antiga residência de Embu, hoje Museu de Arte Sacra dos Jesuítas, são conservadas também quatro esculturas

FIG. 8. Pintura do teto da capela-mor da igreja do antigo Seminário jesuítico de Belém da Cachoeira. Autora: Renata Martins. Data: dezembro de 2016.



FIG. 9. Detalhe da pintura do teto da sacristia da antiga igreja da residência jesuítica de Nossa do Rosário de M'Boy Mirim, atual Museu de Arte Sacra dos Jesuítas em Embu das Artes. Autora: Renata Martins. Data: setembro de 2014.

FIG. 10. Esculturas em madeira figurando leões da antiga igreja da residência jesuítica de Nossa do Rosário de M'Boy Mirim, atual Museu de Arte Sacra dos Jesuítas em Embu das Artes. Autora: Renata Martins. Data: setembro de 2014.

zoomorfas em madeira sustentando um esquife no qual possivelmente se costumava colocar a imagem do Cristo morto durante as cerimônias da Semana Santa (fig. 10).

As figuras, que perderam sua policromia, parecem derivar de modelos asiáticos reinterpretados, porém, por um escultor distante da tradição original. Dotadas de notável força expressiva, podem ser aproximadas aos leões ou cães de Fô, colocados à guarda das casas e dos sepulcros



na antiga China, reproduzidos sucessivamente em inúmeras figurinhas ornamentais difundidas incluso no mercado ocidental. Mais ainda, as feições semi-humanas e os cachos sinuosos das júbas, as mandíbulas abertas em direção ao céu guardam semelhanças com figuras de leões esculpidas como sustentáculos de móveis e poltronas indo-portuguesas. Como um exemplo, entre outros, desta tipologia, poderia ser mencionado um contador conservado na Museu Escola de Artes Decorativas Portuguesas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva em Lisboa (Inv. 80) (MUSEU-ESCOLA, 2001, p. 42).

Seja como for, o significado da imagem do leão, símbolo da majestade nas culturas da Índia e da China, como também no ocidente, motivaria seu uso para carregar o corpo do Senhor morto. As feras incutem o temor do poder do soberano e significam seu triunfo, mas, referidas ao Cristo da Paixão, parecem chama-lo novamente à vida com seus estrondosos rugidos anunciando a sua vitória sobre a morte.

Em conclusão, vimos diversas evidências de trocas interculturais dentro de sistemas e conjuntos ornamentais em espaços religiosos jesuítas no Brasil colonial.

Nos casos das chinesices de Embu, a reprodução da linguagem ornamental do Oriente foi mais um caso de imitação no meio colonial de modelos adotados na corte portuguesa, e amplamente difusos, almejando igualar o esplendor decorativo dos espaços áulicos.

O escultor dos leões de Embu, dentro desta mesma lógica, recuperou um modelo ornamental significativo da majestade nos sistemas visuais asiáticos no contexto religioso cristão sem conservar em grande parte suas características formais.

De maneira diversa, no caso de Belém da Cachoeira, o autor conhecia diretamente as decorações produzidas nos prestigiados ateliês imperiais de Pequim. O ornamento é o elemento mais importante do inteiro programa iconográfico do edifício. A adoção da linguagem decorativa não foi apenas uma concessão à moda da China, mas expressou admiração em relação a um estilo ornamental enquanto manifestação de valores estéticos e ideológicos, em função de um ideal educativo cristão. Houve, portanto, na América portuguesa,

onde trabalharam também artífices ameríndios, africanos e mestiços, casos de uma fusão dos dois sistemas visuais, do Ocidente e do Oriente, que pode ser comparada àquela realizada mais tarde, de 1715 até a sua morte em 1766, pelo pintor jesuíta Giuseppe Castiglione (1688 - 1766) a serviço da própria corte chinesa.

FONTES MANUSCRITAS

ARQUIVUM Romanum Societatis Iesu (ARSI), *Brasiliae*, 3-2; 6-1; 10-2.
ARQUIVO Histórico Ultramarino (AHU), Projeto Resgate, Fundo Eduardo Castro e Almeida, Bahia, Caixa 26.

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Marieta. *Dicionário de Artistas e Artífices da Bahia*, Salvador, UFBA, 1976.
BAILEY, Gauvin, "Religious Orders and the Art of Asia, In CARR, Dennis and alii. *Made in Americas: The New World Discovers Asia*", catalogue of the exhibition, Boston, Museum of Fine Arts, 2015.
BAILEY Gauvin, *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542-1773*, Toronto, University of Toronto Press, 2001.
BAILEY, Gauvin, *Art of Colonial Latin America*, London, Phaidon Press, 2005.
BRANCANTE, Eldino da Fonseca. *O Brasil e a louça da Índia*, São Paulo, Pocaí, 1950.
CORSI, Elisabetta, *Gherardini Giovanni*, In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 53, Roma, Treccani, 2000.
CROZET, René. "Le frère Charles de Belleville jésuite et le tabernacle de la chapelle du collège de Poitiers" In SALVINI, Joseph (ed.) *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, 1948, t. 14, pp. 376-377.
DELATTRE, Pierre. *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, 5 vols., Enghien, Institut supérieur de théologie, 1940-57.
FONSECA, Manoel da. *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes da Companhia de Jesus da Província do Brasil*, Lisboa, Oficina de Francisco da Silva, 1752.
FROGER, François. *Relation du premier voyage des François à la Chine fait en 1698, 1699 et 1700 sur le vaisseau "L'Amphitrite"*. Herausgegeben von E. A. Voretzsch, Leipzig, Verlag der Asia Maior, 1926.
GUSMÃO, Alexandre de, S. J. *Escola de Bethlem. Jesus nascido no presépio*, Évora, Oficina da Universidade, 1678.
GUSMÃO, Alexandre de, S. J. *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron. A Virgem Nossa Senhora na Companhia de Jesus*, Lisboa, Oficina Real Deslandiana, 1715.
JOHNS, Chistopher, M. S. *China and the Church. Chinoiserie in Global Context*, Oakland, University of California Press, 2016.
LAVALLE, Denis. "Les décors peint de Giovanni Gherardini dans la Maison Professe des Jésuites à Parisi", In BABELON, Jean (ed.), *Le Marais. Mythes et réalité*, Paris, Casse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1987.
LEITE, Serafim S. J. "Pintores Jesuítas no Brasil", In *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 20 (1951), p. 209.
LEITE, Serafim S. J. *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil 1549-1770*, Lisboa/Rio de janeiro, Edições Brotéria/Livros de Portugal, 1953.

- LETTRES Édifiants et Curieuses Écrites des Missions Étrangères, *Mémoires de la Chine*, t. 18, Toulouse, Sens et Gaude, 1810.
- LETTRES Édifiants et Curieuses de Chine Écrites des Missions Étrangères, t. 9, Vernarel et Cabin et C., Lyon, 1819.
- LETTRES Édifiants et Curieuses. *Lettres de Chine. 1. Sous l'empereur Cang-hi publiées sous la direction de Louis-Aimé Martin*, Paris, Société du Panthéon littéraire, 1843.
- LETTRES Édifiants et Curieuses de Chine par des Missionnaires Jésuites 1702-1776, (ed. Isabelle et Jean-Louis Vissière), Paris, Garnier-Flammarion, 1979.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, Rio de Janeiro, Artlivre, 1988.
- MARTINS, Renata. "Cuias, cachimbos, muiraquitãs: a arqueologia amazônica e as artes do período colonial ao modernismo". In *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém do Pará, MPEG, maio-agosto 2017, vol. 12, n. 2, pp. 403-426.
- MARTINS, Renata. "Diálogos culturales en el arte de la América portuguesa: las fuentes del repertorio decorativo de los espacios religiosos jesuíticos y los inventarios de los bienes de la Compañía" In CAMPOS, Norma (ed.), *Barroco. Mestizajes en diálogo*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2017, pp. 211-220.
- MUNGELLO, David Emil. *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800*, Lenham, Rowman & Littlefield, 2013.
- MUSEU-ESCOLA de Artes Decorativas Portuguesas. *Guia*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 2001.
- MUSILLO, Marco. *The Shining Inheritance. Italian Painters at the Qing Court, 1699-1812*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2016,

- PFISTER, Louis. *Notices biographiques et bibliographiques sur les jésuites de l'ancienne mission de Chine (1552-1773)*, Shangai, Impr. de la Mission Catholique, 1932.
- PELLIOT, Paul. "L'origine des relations de la France avec la Chine", In *Journal des Savants*, juillet 1929, pp. 289-298.
- PONTUAL, Roberto (ed.). *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- PORTANOVA, Joseph. *Porcelain, the Willow Pattern and Chinoiserie*, <http://www.nyu.edu/projects/mediamosaic/madeinchina/pdf/Portanova.pdf>. Consultado em 8/6/2018.
- SEGUY, M. R. "À propos d'une peinture chinoise du cabinet des Estampes à la bibliothèque nationale", *Gazette des Beaux-arts*, 88, 1976, pp-228-230.
- RONAN, Charles E. (ed.), BONNIE B. C. Oh. (ed.) *East Meets West: The Jesuits in China, 1582-1773*, Chicago, Chicago University Press, 1988.
- VALLADARES, Clarival do Prado. *Aspectos da arte religiosa no Brasil: Bahia, Pernambuco, Paraíba*, Rio de Janeiro, Odebrecht, 1981.
- VOLKMAR MACHADO, Cirilo, *Coleção de memórias relativas às vida dos pintores, escultores, arquitetos e gravadores portugueses, e estrangeiros que estiveram em Portugal*, Lisboa, Vitorino Rodrigues da Silva, 1823.
- WANG, Lianming. "Church, a "Sacred Event" and the Visual Perspective of an "Etic Viewer": an 18th Century Western Style Chinese Painting held in the Bibliothèque Nationale de France", In *Face to face: the transcendence of the arts in China and beyond (Historical Perspective)*, Lisboa, Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes, 2014, pp. 370-399.



O ORNAMENTO NA OURIVESARIA ESTAMPADA E LAVRADA, NOS TRAJES REGIONAIS E NAS CANGAS DE FESTA, DO NORTE DE PORTUGAL, NO SÉCULO XX

ROSA MARIA MOTA

Doutora em Estudos do Património pela
Escola das Artes da UCP; investigadora
permanente do CITAR-EA/UCP
rosamariamota@outlook.pt

RESUMO

Neste trabalho, pretendemos debruçar-nos sobre a ocorrência do ornamento, da sua qualidade e da sua paridade em três artes decorativas muito presentes no universo rural do Norte de Portugal, durante o século XX. Trata-se dos trajes regionais, das peças estampadas e lavradas do ouro popular e das cangas e jugos que, em dias festivos, ornamentavam pessoas e gado. Elencar os elementos ornamentais comuns às três artes, explorar os seus arquétipos e variações, considerar como estes se mantiveram, como se multiplicaram, como diminuíram e como se alteraram, ao longo da centúria, constitui a finalidade desta investigação.

PALAVRAS-CHAVE ORNAMENTO, OURIVESARIA ESTAMPADA E LAVRADA, TRAJES REGIONAIS, CANGAS E JUGOS.

ABSTRACT

This article aims to focus on the occurrence of similar types of ornaments in three decorative arts very important in the rural world in the north of Portugal, in the twentieth century, and which are the traditional costumes, the traditional gold jewelry and the different types of yokes used on festive occasions. It is our purpose to list the common ornaments in the three arts and to explore their archetypes and variations. It is also part of the study to consider how they have been preserved, how they have multiplied and how some have reduced and changed through the decades.

KEY-WORDS ORNAMENT, TRADITIONAL GOLD JEWELRY, TRADITIONAL COSTUMES, YOKES.



Introdução

Em virtude do principal objecto do nosso trabalho de investigação — a ourivesaria dita popular — frequentamos cortejos etnográficos, feiras e exposições de gado, que animam as romarias do Norte de Portugal, para observação dos ornamentos de ouro exibidos sobre os trajes regionais que aí surgem. De um olhar inicial, meramente, apreciador das vestes regionais e surpreso com os jugos, se passou para uma observação sistemática que deixou perceber que muitos dos elementos ornamentais presentes na ourivesaria estampada e lavrada, também conhecida por *barrocos* ou peças *barrocas*, de que falaremos *infra* — se encontravam, igualmente, nas outras duas realidades. O reconhecimento da importância de estudos que promovam a ligação entre diversas artes, a sedução pela cultura popular, e a crença na sua validade, levou-nos a considerar o interesse de registar este fenómeno, cuja abrangência se revela muito maior do que o que as páginas deste artigo podem conter. Esperamos que este contributo sirva como ponto de partida para estudos mais aprofundados e, também, para motivar outros investigadores a desenvolver e aprofundar investigações em áreas secundarizadas.

1. Algumas considerações sobre as artes decorativas em análise

1.1. A ourivesaria estampada e lavrada

Por ourivesaria estampada e lavrada entendemos um conjunto de peças executadas manualmente, com recurso a cunhos de bronze¹, como se fazia no século XIX, época em que entraram no uso das populações rurais. Tais peças são comumente conhecidas entre ourives, fabricantes e usuários, por *barrocos* ou *barrocas* (fig. 1, 2 e 3) pela afinidade da sua profusa ornamentação com o excesso decorativo deste período estilístico. Na sua densa gramática ornamental predominam os motivos vegetalistas, pontuados por motivos geométricos, antropomórficos, heráldicos, astrológicos, decorativos, simbólicos e representações de artefactos do quotidiano.



FIG. 1 Brinco barroco com terminação em bolota. 2014. Foto da autora. Coleção particular.

FIG. 2 Arrecada barroca com elementos simbólicos e decorativos. 2014. Foto da autora. Coleção particular.

FIG. 3 Brinco barroco com ornamentos de simbologia religiosa e terminação em “cacho de uvas”. 2014. Foto da autora. Coleção particular.

A ligação à Natureza, a prevalência da profusão ornamental, o peso da peça inferior ao expectável, dada a considerável dimensão que podem atingir, e o seu apreciável aparato constituem elementos muito prezados pelas populações rurais. Pelas suas características consideramos este conjunto de adornos áureos um dos mais genuínos dentro da ourivesaria popular. A profunda dependência entre a técnica e a gramática decorativa manteve a sua coesão, circunstância avolumada pelo facto de ainda serem produzidas com os cunhos originais. Dessa forma, os *barrocos* ou as peças *barrocas* não sofreram absolutamente nenhuma evolução no tempo e a produção actual é idêntica à Oitocentista. Contudo, o seu uso alterou-se profundamente, passando de peças essenciais no quotidiano para ornatos apenas exibidos em situações de carácter etnográfico, onde também perderam, paulatinamente, terreno para as tradicionais filigranas.

1.2. Os trajes regionais do Minho

O traje regional constitui um dos elementos que compõem a cultura de um dado espaço,

¹ A firma Fernando Martins Pereira Lda., de Gondomar, possui cerca de 1500 moldes ou cunhos em bronze, provenientes da firma oitocentista António Coelho Ribeiro, do Porto, que continuam a ser utilizados na produção das peças estampadas e lavradas.

² O conjunto de peças *barrocas*, surgiu no final do século XIX, e os seus paradigmas mais conhecidos constam de arrecadas, brinços, cruzes e corações. Para arrecadas *barrocas*, brinços *barrocos*, coração *barroco* e cruz *barroca* ver Mota, Rosa Maria. 2011. *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Porto: CIONP; CITAR, pp.45, 51, 64 e 72, respectivamente. Sobre ourivesaria estampada e lavrada ver também Sousa, Ana Cristina. 1997. *Ourivesaria estampada e lavrada: uma técnica milenar numa oficina de Gondomar*. Porto. Tese de mestrado em História de Arte apresentada à Universidade do Porto.

refletindo uma mentalidade, uma moda e uma tradição, e o luxo do traje de festa compreende o seu primeiro simbolismo — a ascensão social da mulher que o exibe (Teixeira 1994, 359). O traje masculino das populações rurais, ao igual que o feminino, também demonstra a ascensão social do seu portador, sendo disso evidência os bons tecidos, os botões de prata e as correntes de ouro que pendem dos coletes e casacas. Contudo, neste estudo, a tónica será dada ao traje feminino, pois é nos aventais, saias, algibeiras e coletes que a ornamentação mais se manifesta, sendo o vestuário masculino apenas referenciado pontualmente. Os tecidos que compõem o vestuário feminino do Norte de Portugal, nomeadamente na região de Viana do Castelo, área em foco neste trabalho, as formas de tecelagem e os motivos ornamentais traduzem a herança cultural da região em geral, enquanto as cores que o vestem identificam cada freguesia ou lugar (fig. 4). Sobre as saias riscadas, herança de um passado em que as riscas

constituíam um sinal depreciativo³, acrescentaram-se os lavrados e bordados que dignificam o desejo de enaltecer o tecido e, consequentemente, a sua possuidora. Sobrepondo-se à tecelagem, o bordado — executado numa variedade de pontos — resulta numa carga ornamental, que aparece como portadora de uma cultura com sinais sobrepostos, exprimindo, simultaneamente, a época em que a lavradeira não era exaltada e a outra, posterior no tempo, em que é enobrecida (Teixeira 1994, 371).

Quase tudo nele é simbólico, na essência da tecelagem, na ornamentação e até na alegre policromia, refletindo o cromatismo da Natureza, o carácter do povo e a alegria ruidosa e contagiante das romarias da região. Os motivos decorativos que o enfeitam oscilam entre os geométricos, os vegetalistas e os figurativos, transformando as utilitárias saias, aventais, algibeiras, camisas e coletes em peças de grande aparato, que se foram enriquecendo de ornamento à medida que o século XX avançava. O tecido produzido em teares, dentro de um contexto doméstico, revestia-se de uma enorme variedade (Pereira 2009, 271), e os bordados, que não foram muito usados no contexto do traje popular em Portugal⁴, no Minho, a partir do século XIX, passam a adornar profusamente o forro⁵ da saia, os coletes, as camisas e as algibeiras, maioritariamente aplicados em silvas⁶, crescendo esse uso através da centúria seguinte.

Os aventais constituem um excelente palco para a criatividade e capacidade artística da tecedeira, exibindo composições geométricas e motivos florais no campo da peça e elementos simbólicos no cóis⁷. O mesmo acontece na algibeira, tida como a peça mais obviamente sexuada, no contexto do traje regional português, sendo a perfeita geometrização da curva e da contracurva e vista como uma representação idealizada do coração e do corpo da mulher (Teixeira 1994, 377). Também nas camisas femininas se encontra terreno

FIG. 4 Grupo de jovens, exibindo o traje vermelho profusamente ornamentado. Festa da Sra. da Agonia, 2015. Foto da autora.



³ Sobre o assunto ver Pastoureau, Michel. 1992. *O tecido do diabo: uma história das riscas e dos listrados*. Lisboa: Estampa.

⁴ Sobre o assunto ver Pereira, Benjamim; Medeiros, António; Pereira Benjamim; Botelho, João Alpuim. 2009. *Uma imagem da nação — O Traje à Vianesa*. Viana do Castelo: Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo, pp.186 a 192.

⁵ Por forro entende-se uma barra exterior, lisa, geralmente preta ou vermelha, de acordo com a cor predominante da saia, e que remata a saia ao fundo. este acréscimo resulta da necessidade de aumentar a altura da saia, dado que os teares têm uma largura média de 65cm, o que não é suficiente para a altura total da saia. Um outro acréscimo coloca-se na parte de cima, junto à cintura, designado por cóis. Vd. Ramos, Graça; Pires, Ana. 2017. *Traje à Vianesa — Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo, p. 71

⁶ Por silva entende-se um motivo vegetalista que se desenvolve como uma linha ondulada sobre a qual se colocam os elementos do desenho, folhas e flores.

⁷ Para cóis ver nota 5.



para elementos decorativos e simbólicos, e, se o vestuário masculino é mais comedido em cor e ornamentação, as camisas dos homens revelam-se mais ricamente bordadas que as das mulheres, pois não se escondem sob um colete sempre fechado e encimado por um lenço, exibindo, igualmente, elementos decorativos e simbólicos.

Além dos trajes de tear, existem outros, de grande aparato, executados em tecidos negros e designados por trajes de mordoma, de morgada (fig. 5 e 6) e de noiva (fig. 7)⁸. Nos seus aventais, nas casacas e nos forros das saias surgem, igualmente, motivos ornamentais e simbólicos bordados a missangas e lantejoulas.

De elemento do quotidiano, através da primeira metade do século XX, o traje regional foi perdendo esse estatuto à medida que a centúria avançava, passando a ser exibido maioritariamente em contextos etnográficos, e sendo hoje usado, unicamente, por elementos dos grupos folclóricos e intervenientes nos desfiles etnográficos das romarias nortenhas.

1.3. Cangas e jugos de festa ou de parada

As cangas ou jugos⁹ consistem em equipamentos que permitem a atrelagem dos bovinos para a realização de toda a espécie de trabalhos agrícolas, transportes e, ainda, para acionar os mais diversos tipos de engenhos. Quando utilizados para estas funções resumem-se a uma simples execução técnica. Porém, os jugos de festa ou de parada e aqueles utilizados pelos carreteiros¹⁰ — os jugos de brocha —,¹¹ constituem um dos equipamentos do campo de grande aparato. Executados por artesãos de qualidade, designados por feitores ou jugueiros, ao trabalho da madeira¹² se associa uma rica decoração de carácter geométrico, fitomórfico e simbólico. A superfície do jugo é totalmente trabalhada com entalhados e

FIG. 5 Trajes de Morgada. Festa da Senhora da Agonia, Viana do Castelo, 2015. Foto da autora.

FIG. 6 Traje de Mordoma. Festa da Senhora da Agonia, Viana do Castelo, 2016. Foto da autora.

FIG. 7 Trajes de noiva. Festa de Nossa Senhora da Agonia, 2017. Foto da autora.

⁸ Os trajes de morgada, de mordoma e de noiva utilizados dos desfiles do século XX e da actualidade são semelhantes, apenas se diferenciando pelo lenço da cabeça. As morgadas apresentam a cabeça a descoberto e o lenço dobrado no braço. As mordomas exibem lenços de seda coloridos na cabeça e, por vezes, vestem um colete em vez da casaca. Neste caso o traje não é preto, mas azul. As noivas envergam sempre o traje preto com casaca e um véu branco aberto sobre os ombros. Em todas as situações o traje surge ricamente bordado com lantejoulas e vidrilhos e/ou ornamentado com fitilhos e debruns.

⁹ Geralmente utilizados ambos os termos, José Leite de Vasconcelos distingue cangas de jugos, sendo aquelas sobrepujadas ao centro em forma trapezoidal enquanto os jugos se assemelham mais a um retângulo na sua morfologia. Este investigador considerou que nos jugos de quase todas as províncias portuguesas apenas uma cruz e um signo-saimão surgem como motivo decorativo e simbólico. Porém, nos jugos do Minho e Douro, principalmente na orla marítima destas províncias, as formas decorativas incluem figuras humanas, quadrupedes, aves, peixes, corações, astros, flores, árvores, ramos, círculos isolados, círculos concêntricos, varias figuras geométricas, a custódia, a hóstia, o signo-saimão (só ou dentro de um círculo), cruzeiros, e uma infinidade de figuras nem sempre possíveis de classificar. De entre todos estes elementos, as figuras geométricas predominam no Minho, as cruzeiros com signo-saimão e rodas formadas de meias luas predominam no Porto, os ramos fantásticos muito bem gravados e com poucos ornatos de origem simbólica predominam em Valongo e os peixes à beira-mar. Para sistematizar os adornos utilizados dividiu-os em símbolos extintos, ligados a crenças perdidas; símbolos vivos, com significação religiosa e amulética, aqueles a que os lavradores dão uma significação religiosa ou mágica, como a cruz, que, no dizer dos camponeses, afasta o demónio as bruxas e qualquer coisa má que afete os animais, e o sanselimão, o maior dos talismãs no mundo rural; por ornatos propriamente ditos entende os motivos geométricos já presentes na Idade da Pedra, nos Romanos e nas edificações do Românico (Vasconcelos 1881, 32).



vazados que circundam um motivo central, geralmente um motivo religioso, floral, heráldica ou um santo (fig. 10) e, por vezes, o todo é recoberto de pintura. A completar a talha, e nas peças mais aparatosas, inserir-se-iam espelhos e aplicar-se-iam flores de papel com o intuito de valorizar o jugo e aumentar a sua ornamentação. Para enriquecer ainda mais a composição, os lavradores abastados acrescentavam-lhe partizelas¹³ de prata (Veiga; Galhano; Pereira 1973,30) e, ocasionalmente, em situações de grande aparato, colocavam-se cordões de ouro sobre o jugo¹⁴, numa demonstração da abundância da família e extrema ornamentação da peça¹⁵. Durante o século XX, os jugos de festa ou parada utilizavam-se em feiras, desfiles e em procissões (fig. 8) com a função de ornamentar o animal e mostrar a riqueza da casa agrícola a que pertenciam. Na atualidade, são apenas utilizados por alguns lavradores em situações muito especiais, como desfiles de gado integrados nas romarias (fig. 9). Geralmente, exibem-se os jugos existentes na casa de lavoura, e que se herdaram de pais ou familiares. A sua produção, na actualidade, está consideravelmente limitada, sendo quase sempre executados segundo modelos antigos, embora os poucos jugueiros existentes modifiquem



FIG. 8 Jugo de festa de dimensões e aparato consideráveis utilizado para uma recriação do Boi Bento, animal especialmente ornamentado para um desfile de carácter religioso, como a procissão do Corpo de Deus. Ponte de Lima, anos 40 do século XX. Fotografia do Museu do Traje de Viana do Castelo, arquivo Conde d'Aurora (José de Sá Coutinho).

FIG. 9 Pormenor de um jugo de festa ou parada na feira do gado. De notar as flores vermelhas utilizadas para aumentar a ornamentação do conjunto de animais e jugo. Foto da autora. Feiras Novas, Ponte de Lima, em Setembro de 2017.

algum elemento para evitar que haja dois iguais e para imporem a sua marca.

2. Ornamentos comuns às três artes decorativas em estudo

Na análise dos elementos ornamentais comuns à ourivesaria, trajes e jugos elencámos dezassete categorias de ornamentos. Aqueles de carácter vegetalista, geométrico e simbólico constituem os mais abundantes e os que atravessam as três formas de expressão artística com uma indiscutível clareza. Na impossibilidade de refletirmos sobre cada um em particular consideraremos apenas os que nos parecem mais relevantes. Porém, abaixo, na Tabela 1, mostramos as categorias que constituímos e, na Tabela 2, elencámos todos os elementos ornamentais que surgem dentro de cada categoria, perfazendo um total de cento e dois componentes.

¹⁰ Por carreiros entendia-se pessoas que se dedicavam a fazer transportes públicos no seu carro de bois, função que, por vezes, acumulavam com os trabalhos agrícolas. Como se deslocavam frequentemente à cidade tinham orgulho em apresentar os animais bem tratados, e exibindo jugos aparatosos.

¹¹ Em muitas localidades, apenas os jugos de brocha eram terminados com crinas na parte superior. Estas, além de elementos decorativos, serviam para atrair as moscas, afastando-as dos animais.

¹² As madeiras mais usadas seriam o freixo e, depois, o sobreiro, madeiras macias que com o uso não magoam os animais, ao contrário do eucalipto, madeira mais fácil de conseguir, mas que não se revelava uma boa escolha, pois, com o uso, tornava-se mais dura e feria os bois.

¹³ Agulheta de ferro que, no carro rústico do Minho, prende os arcos por detrás do jugo.

¹⁴ Informação oral de Manuel Joaquim Alves, de Ponte da Barca, em 20 de Setembro de 2017, que ainda se lembra deste uso nos anos 50 do século XX.

¹⁵ Para engrandecer o conjunto do carro de bois a decoração não se limitava ao jugo, invadindo, por vezes, as tabuletas ou caniços, tábuas traseiras dos carros que os fecham para a carga não cair. Estas, geralmente, apresentavam-se decoradas com uma cruz, ciprestes ou rosáceas e as armas nacionais (Mattos 1942, 201). Na actualidade, as tabuletas ornamentais deixaram de se



2.1. Os elementos fitomórficos

Os elementos fitomórficos pautam-se por uma tradução plástica do mundo vegetal e constituem o elemento ornamental mais importante deste conjunto. Flores e folhas revelam-se uma constante nas três áreas, sejam elas representadas singelamente, em ramos ou saindo de vasos e cestas estilizadas. A simbologia individual de cada flor, no sentido tradicional, não

é tida em consideração, sendo desconhecida de tecedeiras, ourives, jogueiros e utilizadoras. Contudo, as flores funcionam como um símbolo de beleza e opulência popular e a utilização deste elemento constitui o próprio simbolismo em si, dado que gera a transformação das peças utilitárias em peças de aparato. Todavia, algumas flores são mais utilizadas numa arte do que noutra, e enquanto os girassóis predominam nas cangas as rosas encontram-se mais na ourivesaria e no traje. O girassol, pela sua característica de se voltar constantemente para o sol, tem sido identificado com a devoção, e a rosa, geralmente, é associada à figura da Virgem Maria (Impelluso 2003,106 a 108). Porém, no jugos e cangas elas reflectem apenas duas flores muito comuns nos campos e jardins da região. Silvas unem as composições fitomórficas do traje e das cangas; cachos de uva figuram na ourivesaria, nos trajes e nos relevos dos jugos, enquanto frutos em bago e terminações em bolota surgem apenas na ourivesaria, veiculando uma tradição milenar, e refletindo os vários exemplares de brincos com terminação em bagos, identificados como cachos de uvas, existentes na ourivesaria arcaica portuguesa¹⁶.

2.2. Os elementos geométricos

Igualmente atravessando as três áreas encontram-se os elementos geométricos. Menos comuns na ourivesaria, onde funcionam como organizadores de elementos ornamentais, sem possuir uma expressão por si mesmos, ganham vigor nos trajes e nas cangas, sustentando a simetria, característica muito importante neste universo apenas aparentemente caótico, e dando ordem à composição. Outra particularidade importante para a proliferação dos elementos geométricos nos trajes e nos jugos reside na maior facilidade de execução do risco¹⁷, pois neste procedimento recorre-se ao auxílio de instrumentos, como réguas e compassos, além de moldes previamente executados, e não apenas à capacidade de desenho do artesão. O processo de tecelagem e de entalhamento da madeira, também, se revela mais simplificado em elementos geométricos do que nos figurativos ou fitomórficos.

utilizar, pois nos desfiles de gado das romarias apenas comparecem os animais, sem o carro.

¹⁶ Sobre ourivesaria arcaica portuguesa ver Correia, H. Virgílio; Parreira; Rui; Silva, Armando Coelho da. 2013. *Ourivesaria arcaica em Portugal: O brilho do poder*. [S.l.]: CTT Correios de Portugal, AS.

¹⁷ Desenho feito antes da execução da peça e que serve de guia para a tecedeira, bordadeira ou jogueiro.

FIG. 10 Pormenor de um jugo de parada com a indicação da data e a figura de Santo António como motivo central. Ponte de Lima, 2017. Foto da autora.

2.3. Os elementos simbólicos

Alguns dos elementos ornamentais elencados comportam uma origem simbólica evidente para usuários e artesãos, outros, porém, escondem um significado indecifrável, e quase todos podem conter uma simbologia em si, dependendo da forma como são utilizados e entendidos, permitindo uma transferência entre categorias. A maior parte dos elementos que integram a categoria Artefactos poderá ser utilizada em termos simbólicos, e os elementos constituintes da categoria Antropomórfico, mãos e coração, entram também nos Amorosos. Os Astrológicos, a lua e as estrelas, encerram a simbologia que lhes está tradicionalmente atribuída¹⁸, mas podem ser entendidos apenas como uma representação dos astros, resultante da observação da Natureza, e os Mitológicos, a sereia, neste contexto, poderá representar a ligação ao mar e não o ser mítico. Considerámos o Brilho como uma categoria que, por sua vez, admite uma simbologia mais subtil, pois os elementos que o produzem — o ouro, a prata, os espelhos, as lantejoulas e os tecidos negros — revelam-se dispendiosos, simbolizando o fator económico e a importância da sua exibição para uma leitura social. Os elementos que integram a categoria Amuletos são escassos, apenas a figa e o sino-saimão, porém, possuem uma forte implantação cultural e uma ampla utilização na ourivesaria e nos jugos. Os pendentes de orelha, tradicionalmente, eram tidos como amuletos em si, por isso, argolas, arrecadas e brincos¹⁹ não se retiravam nem para dormir, fazendo todo o sentido que fossem reforçados com símbolos protectores, que aumentariam a sua eficácia. Por sua vez, os animais constituem bens preciosos expostos a doenças e outros perigos que é necessário evitar, recorrendo-se aos símbolos amuléticos que, por vezes, surgem em combinação com os religiosos, num misto de religião e superstição. Já a roupa não é considerada um amuleto em si, nem precisa do mesmo tipo de protecção dada aos animais, não surgindo nela qualquer símbolo amulético.

Na impossibilidade de reflectir sobre todos os elementos simbólicos, escolhemos aqueles que mais imediatamente são compreendidos e que mais vezes surgem representados

nas três artes em análise. Dessa forma, o coração, a cruz, e o sanselimão²⁰ constituem o trio mais emblemático, encontrando-se o primeiro relacionado com o amor, o segundo com a religião católica e o terceiro com a superstição e o poder amulético, tão presentes no imaginário do mundo rural.

Segundo os alquimistas assim como o ouro é a imagem do sol na terra, o coração é a imagem do sol no homem, e significa o amor como centro de iluminação e de felicidade (Cirlot 2000, 123). Centro vital do ser humano, o coração ocupa um lugar de destaque em diversas culturas e, nas tradições modernas, tornou-se símbolo do amor profano, da caridade enquanto amor divino, da amizade e da retidão (Chevalier, Gherbrandt [s.d], 225). O coração representa, ainda, o símbolo mais falante (Chaves 1940, 40), e a palavra coração pode tornar-se tropologicamente por amante, reforçando a ligação deste símbolo ao amor romântico. A presença do coração em inúmeros objetos utilitários e decorativos atesta a sua imprescindibilidade nas relações entre indivíduos, nomeadamente as amorosas, e corações bordados, gravados e desenhados denunciam não só o amor de quem os reproduz, mas também a vontade de que esse amor perdure (Guimarães 1992, 206).

O coração é, ainda, um símbolo das emoções que não podem ser controladas nem pelo intelecto nem pela vontade e, por isso, sentimos “um nó no coração” quando nos entristecemos, temos o “coração a pular de alegria” na felicidade, e o “coração apertado” na tristeza. A mais profunda sinceridade é expressa “do fundo do coração” e o medo faz o “coração parar”, assim como a angústia nos provoca “um vazio no coração”. Para expressarmos o símbolo supremo do amor, desenhámo-lo, trazemos alguém “perto do coração”, quando amamos, e ficamos de “coração partido” quando esse sentimento nos abandona (Mota 2016, 177). Por tudo isto, o coração constitui um dos ornamentos principais na arte popular e a

¹⁸ Para simbologia do sol e da lua ver Battistini, Matilde. 2005. *Los Diccionários del Arte: Astrologia, magia, alquimia*. [s.l]: Electa.

¹⁹ As argolas são constituídas por simples aros sem decoração no seu interior, as arrecadas possuem pelo menos três quartos da sua dimensão com decoração e volumetria interior e os brincos assumem, geralmente, uma forma oblonga e inúmeras fisionomias. Para mais informação sobre o assunto ver Mota, Rosa Maria. 2011. *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Porto: CIONP; CITAR, pp.39 a 43.

²⁰ O sanselimão, sino-saimão ou Signo Salomonis, uma estrela de cinco pontas, que pode ocorrer só ou dentro de um círculo, constitui um dos mais conhecidos amuletos contra a inveja e mau-olhado. Tal crença revela-se muito antiga em Portugal, aparecendo já no Auto das Fadas de Gil Vicente, quando uma das feiticeiras proclama: “Ando pelos adros nua/Sem companhia nenhũa /Senão um sino saimão/Metido num coração/De gato preto e não al”.

sua simbologia a que mais imediatamente é reconhecida por artesãos e usuários do mundo rural.

Nas peças de ouro ditas *barrocas* o coração revela-se na própria forma do ornato do mesmo nome e nas cartelas que decoram o seu centro. Surge também em brincos e cruzeiros, sozinho, aos pares e trespassado por setas. Quando assim ocorre, acompanhado de uma cruz nalguns exemplares, surge como uma alusão ao Sagrado Coração de Jesus e Maria, simbolizando o amor divino. Porém, esta simbologia foi-se adulterando, sendo agora interpretado como uma alusão ao amor romântico, entre alguns ourives e usuários. Nos trajes, este elemento ornamental surge nos coletes femininos do traje de *domingar*,²¹ ao centro, nas camisas femininas, bordados a vermelho nos punhos, e nas camisas dos homens, bordado no lado esquerdo, por cima do órgão que lhe deu nome, enquanto nas cangas aparece geralmente aos pares, flanqueando o motivo central.

Além do coração, usado como símbolo do amor, palavras, versos de amor e legendas amorosas assumem a mesma significação e ocorrem nas algibeiras, nos nós dos aventais e nas camisas dos homens, igualmente sempre no lado esquerdo, reforçando a simbologia. Nas algibeiras mais antigas, a par com a coroa real e uma data, bordadas a missangas, surgia, quase sempre, a palavra Amor. Esta peça de vestuário parece ter constituído o espaço ideal para a colocação da linguagem do afeto e do amor, como se depreende pelo seguinte vilancete: “Que fazes tu camponesa? /Estou a bordar a algibeira/Do meu fato à vianesa com que amanhã vou à feira/ Bordas letras? Saber ler? Com certeza! / Não senhor! eu cá só sei escrever / Nas algibeiras: Amor”²²

Nos nós dos aventais, as palavras e legendas constituem, igualmente, os verdadeiros agentes deste sentimento e, saídas de um universo poético, “Amor”, “Lembrança”, “Amizade” (eufemismo para amor no mundo rural), “Amor firme”, “Amor firme para sempre”, “Saudade” e “Deixa-me cruel saudade” consistem nalgumas das expressões de afeto que, num simbolismo imediato, transmitem sentimentos genuínos que, tal como o luxo, se querem evidenciar.

A cruz, por sua vez, tem pouquíssima ocorrência nos trajes regionais, surgindo apenas uma pequena cruz com embasamento, no campo de alguns aventais, e a cruz de Cristo, bordada no nós de pano que finaliza alguns modelos de aventais feitos em tear. Já na ourivesaria, a cruz constitui um dos adornos principais das peças *barrocas*, quer como ornato em si, quer como motivo decorativo, surgindo sozinha ou acompanhada com o coração, que sobre ela repousa, tornando complexa a simbologia entre amor divino e amor romântico. Nalguns brincos de fuso, entre a folhagem, emerge o crucifixo, com a figura de Cristo crucificado bem delineada, aportando um elemento sagrado à peça profana.

A cruz desfruta de uma ampla utilização nos jugos como motivo principal, ocorrendo, igualmente, como motivo secundário e, também, nas duas situações numa mesma peça. Nos quarenta e quatro jugos do Museu de Etnologia, que analisámos²³, trinta apresentam uma cruz, constituindo o motivo central em vinte e quatro exemplares. Na mesma coleção aparecem dez sinos-saimões, tanto na face principal como nas costas do jugo, que geralmente não apresenta qualquer decoração. A junção da cruz e do sino-saimão é muito importante para o lavrador que via nestes dois símbolos a forma mais eficaz de proteger os animais contra quaisquer doenças ou mau-olhado. O sino-saimão ou sanselimão usufruiu de uma ampla utilização no mundo rural, surgindo como amuleto em metal, usado como jóia protetora para crianças, pintado entre as siglas dos barcos poveiros, nas testeiras dos arreios dos animais e mesmo desenhado em canela sobre doçaria típica do Minho²⁴. Nos jugos executados na actualidade a presença do sino-saimão continua a fazer-se notar quer colocados em evidência na face dianteira do jugo ou, discretamente, no verso (fig. 11),

²¹ Traje superior ao de trabalho, mas que não é, ainda, um traje rico.

²² Vilancete” de José Santos, publicado no *Aurora do Lima*. Viana do Castelo. (7 .8.1928).

²³ Para este trabalho procedemos a uma cuidadosa análise da colecção de jugos do Museu de Etnologia a partir das suas fichas de inventário e de imagens que acrescentámos às peças vistas na bibliografia e àquelas observadas nas feiras de gado e cortejos. Sobre jugos e cangas ver: Mattos, Armando. 1942. *A arte dos jugos e cangas do Douro Litoral*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral; Nunes, António.1984. *Jugos e cangas da Beira Alta*. Castelo Branco: ARCINPE; Oliveira, Ernesto Veiga. 1985. *Os jugos portugueses e a canga vareira*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar; Oliveira, Ernesto Veiga; Galhano, Fernando, Pereira, Benjamim. 1973. *Sistemas de atrelagem dos bois em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia; Centro de Estudos de Antropologia Cultural; Valados, Ana. 2007. *A ornamentação da canga e jugos de Portugal: estudo sobre o espólio do Museu etnográfico Dr. Louzã Henriques*. Lousã. Câmara Municipal da Lousã; Vasconcelos, José Leite. 1881. *Estudo Ethnographico a propósito da ornamentação dos jugos e cangas dos bois nas províncias portuguesas do Douro e Minho*. Porto: Empreza do Jornal d` Agricultura Editora, Porto.

²⁴ Comprovamos este facto na aletria vendida num pequeno mercado que se realiza todos os anos, em Viana do Castelo, no dia do Cortejo da Mordomia, desfile no qual centenas de mulheres participam vestidas com os trajes mais ricos, e exibindo uma enorme quantidade de adornos de ouro. Quando confrontadas com o a razão daquela decoração do doce, as jovens vendedoras apenas sabiam dizer que “que lá na terra sempre se fez assim”, mas desconheciam o significado do sino-saimão e o próprio símbolo em si.

mas quase nunca esquecidos. Muitas vezes, o sino-saimão constitui o único elemento que o encomendador quer que o jogueiro coloque na composição que, maioritariamente, será feita de acordo com a experiência e gosto deste último.

2. Influências estéticas e culturais para os motivos ornamentais utilizados

A necessidade ou o desejo de ornamentação parece ser universal e atravessou tempos e culturas, conjugando gostos, saberes, costumes e modas. Antes do desenvolvimento da impressão, os estilos e processos decorativos fundamentar-se-iam numa acumulação de tradições, influências religiosas, técnicas conhecidas, materiais disponíveis, além do gosto e ambições de quem executava e quem encomendava. Através dos séculos XVII, XVIII publicaram-se gravuras e, no XIX, editaram-se livros²⁵ que assistiram o desenhador ou o

decorador com sugestões ou fonte de inspiração, promoveram e influenciaram ideias e realizações artísticas, servindo para a criação do gosto coevo. Contudo, estas publicações não chegaram ao mundo rural na sua forma direta, impedindo ourives, tecedeiras e bordadeiras, feitores ou jogueiros de encontrar nos seus conteúdos influências para as suas realizações técnicas e plásticas.

Sem esse precioso auxiliar para o conhecimento dos elementos decorativos e a formação do gosto, tais artífices procuraram inspiração na realidade que os rodeava: na Natureza, nos elementos geométricos, nos artefactos do seu dia-a-dia, nas suas crenças e superstições, metamorfoseadas em elementos ornamentais, e no costume que lhes chegava por memória e pela repetição do que outros, antes, haviam feito. Todavia, os critérios estéticos imbuídos em tratados estéticos e em gravuras acabaram, também, por influenciar estes artesãos, ainda que por via indireta, pois chegaram ao mundo rural através do património edificado e das artes que nele se repercutiam. Os ornamentos de índole geométrica presentes nos capitéis e portais das igrejas românicas refletem-se na decoração das grades de quase todos os modelos de jugos, como já havia notado José Leite de Vasconcelos²⁶. Outros motivos, como as aves a debicar uvas e frutos que aparecem em muitos programas do românico português, e que surgem frequentemente nos capitéis de talha dourada do período barroco, constituem, igualmente, um motivo usual destas peças (fig. 12). Mas, perante este último exemplo, podemos constatar a dualidade da interpretação das ascendências, pois poderá tratar-se de uma influência direta da talha dourada e do românico, e ser uma alusão à redenção pela Eucaristia, ou constituir apenas a reprodução de motivos da fauna e da flora e a representação de um facto comum e corrente na Natureza que rodeava artesãos e usuários. O mesmo se pode aplicar à figura das sereias. Criaturas fabulosas geralmente associadas com o engano e a falsidade (Impelluso 2003, 367), o pecado, a vaidade, a luxúria e a sedução (Reau 2008, 148), constituem um dos temas mais comuns do

FIG. 11 Pormenor de um jugo com um sino-saimão no canto superior direito. Feiras Novas, 2017. Foto da autora.



²⁵ Os livros editados dividiam-se em obras que pretendiam reinterpretar os estilos do passado para uso do presente, particularmente o estilo gótico; em as obras que introduziam novos modelos de ornamentos apropriados ao gosto contemporâneo e, por fim, em livros de padrões a que se podiam chamar enciclopédicos, compilações históricas ou antologias de estilos decorativos do passado apresentados como livros de sugestões de inspiração para o desenhador ou decorador contemporâneo.

²⁶ Ver nota 8.



nosso românico²⁷, e foi reproduzido nalguns jugos, mas apenas em locais do litoral. Daí a sua simbologia ser dúbia, podendo ser só uma associação ao mar e não à sua presença no românico e ao simbolismo que lhe está culturalmente associado. Outro exemplo da utilização inconsciente de símbolos clássicos revela-se na presença do motivo da coroa de louros e lira em aventais de tear. Nem tecedeiras nem usuárias conhecem a razão da inclusão destes motivos, de onde provêm, ou o que significam. Contudo, todas as filarmónicas, presentes nas romarias desde o século XIX, exibem estes símbolos nos seus estandartes, pautas musicais e, por vezes, nos uniformes dos músicos, o que poderá justificar a entrada do símbolo no universo das tecedeiras e, daí, a sua passagem às peças que produziam.

Dado que a ourivesaria *barroca* congelou no tempo e não sofreu alterações, o problema das influências na produção atual não existe. Contudo, trajes e jugos continuam a produzir-se, os primeiros em maior escala que os segundos. As tecedeiras

repetem os motivos tradicionais, apenas alterando as suas associações. Já os jugueiros, continuam a fazer da forma convencional, sem noção da influência externa que possa existir no momento atual ou quando as tipologias decorativas foram formuladas, como corroboram as palavras de Belmiro Rodrigues, jugueiro, natural de Carvalhal, Barcelos²⁸ quando nos diz que (...) *nos enfeites, eu sempre fiz assim, como dantes. Isso das igrejas não sei, mas agora que fala nisso, parece. Mas não sei, o meu pai também não falava nisso (...). Eu mudo alguma coisa para variar, ou porque o cliente quer, e nunca faço dois iguaizinhos, mas é sempre dentro do que fazia o meu pai, o meu avô e o meu bisavô*²⁹.

Não nos parece que, durante o século XX, os artesãos envolvidos nos processos de criação destas três artes decorativas tenham conscientemente reproduzido os elementos ornamentais que viam na arquitetura, na talha, na azulejaria ou em qualquer outra arte ou circunstância que pudesse servir de inspiração, pois não há registos de que o fizessem, e os atuais artífices não possuem essa consciência. Porém, tais modelos artísticos ou quaisquer vivências pelas quais passassem, faziam parte do seu quotidiano e estariam no seu subconsciente. Assim, agiriam como padrão de aculturação do gosto para as soluções compositivas a usar na hora de tecer, bordar e entalhar os produtos das suas artes.

Conclusão

Muitas vezes confundido com o meramente decorativo, o ornamento ultrapassa o objeto sobre o qual incide, identificando-se com diferentes elementos, desde figurativos a simbólicos e, dessa forma, assumindo diversas funções. Na vida do mundo rural do Norte de Portugal, do século XX, o ornamento possui um lugar preponderante em inúmeras circunstâncias, privilegiando distintas formas de expressão artística de feição popular.

FIG. 12 Pormenor de um jugo com um pássaro a debicar frutos. Feiras Novas, 2017. Foto da autora.

²⁷ Este motivo foi identificado em 16 igrejas a norte do Douro Litoral: Igreja do Salvador de Ganfei (Valença), Sé de Braga (Braga), Igreja de São Romão de Arões (Fafe), Igreja de São Pedro de Rates (Póvoa de Varzim), Igreja de São Cristóvão de Rio Mau (Vila do Conde), Igreja de Santa Maria de Almacave (Lamego), Igreja de São João Batista de Resende (Resende), Igreja do Salvador de Ansiães (Carraceda de Ansiães), Igreja de Santa Maria de Tarouquela (Cinfães), Igreja de Veade (Celorico de Basto), Vila Boa de Quires (Marco de Canaveses), Vila Boa do Bispo (Marco de Canaveses), Igreja de Rosém (Marco de Canaveses), Igreja do Mosteiro do Salvador de Travanca (Amarante) e Igreja de São Pedro Igreja de Santa Maria de Trancoso (Trancoso) Vd. in Costa, Joaquim Luís — “Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa”. *Medievalista* [Em linha]. N.º 17 (Janeiro — Junho 2015). [consultado 01.01.2015]. Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA17/joaquimcosta1705.html>

²⁸ Entrevista realizada em Carvalhal, Barcelos, a 24 de Agosto de 2017. Entrevistámos, ainda, um jugueiro na feira de Barcelos, a 10 de Agosto, Sr. Manuel Carvalho, e outro, nas Feiras Novas de Ponte de Lima, no dia 9 de Setembro de 2017, que não quis ser identificado. As informações de ambos foram ao encontro daquelas dadas por Belmiro Rodrigues na sua oficina de Barcelos.

²⁹ Arménio Carvalho Coelho, pai de Belmiro Rodrigues Coelho, Joaquim Coelho, seu avô, e Manuel Coelho, seu bisavô, são referenciados em Oliveira, Ernesto Veiga; Galhano, Fernando; Pereira, Benjamim. 1973. *Sistemas de atrelagem dos bois em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia; Centro de Estudos de Antropologia Cultural, p.97.

Resultado de heranças culturais, de influências externas, da mestria dos artífices e da sua capacidade de reprodução da Natureza luxuriante das províncias nortenhas resultou um conjunto de adornos que funciona como uma gramática decorativa que percorre a ourivesaria estampada e lavrada, os trajes regionais e os jugos de festa. O conjunto desses recursos estilísticos não só se revela como uma parte fulcral das peças sobre as quais recai como se transforma no seu denominador comum. Para uma sistematização e compreensão do fenómeno constituímos dezassete categorias, entre as quais o carácter fitomórfico, repercutindo a Natureza, se evidencia. Subdividimos, ainda, as dezassete categorias elencadas em cento e dois elementos diferentes. De referir que quase qualquer um dos elementos nesta tabela é passível de ser usado em termos simbólicos e, por isso, não considerámos uma categoria *Simbólico* com risco de repetir a maioria dos constituintes que identificámos.

Umas argolas de ouro nas orelhas usam-se por tradição, umas vestes no corpo feminino colocam-se por necessidade e um jugo no cachaço dos bois constitui um equipamento funcional do dia-a-dia da vida do campo. Porém, estes acessórios quando imbuídos de ornamentação, metamorfoseiam-se. O ornamento transforma as peças utilitárias em aparatosas, convertendo-as em elementos de excepção, que se usam em momentos festivos. Através do ornamento, o que não é necessário torna-se numa necessidade, e o que era um mero adorno passa a condição indispensável, pois gera reconhecimento social, económico, prazer e, com o passar das décadas, exprime, também, a continuidade da tradição. Dessa forma, traduzindo sentimentos e ambições, o ornamento, e a sua profusão, nas três artes em análise, justifica a sua ampla utilização no espaço e no tempo.

O percurso das três realidades que considerámos divergiu na segunda metade do século XX e, conseqüentemente, também diferiu a forma como os ornamentos se alteraram ou mantiveram. O conjunto da ourivesaria estampada e lavrada manteve-se inalterável desde a sua criação na centúria anterior, e as peças que se continuaram a produzir repetiam tipologias, técnica e gramática decorativa. Contudo, o seu uso desvaneceu-se

ao longo das décadas, inclusive nos cortejos e junto dos agrupamentos folclóricos, onde outros tipos de adornos de ouro ganharam relevo, nomeadamente as filigranas. A utilização dos jugos também sofreu alterações, pois as ocasiões onde eram exibidos diminuíram. As peças antigas foram desaparecendo, por uso ou por alienação a antiquários e particulares, passando a ser utilizados em contextos decorativos ou museológicos. Todavia, aqueles que se continuam a executar, no final do século XX e no início da centúria seguinte, seguem os preceitos dos realizados há um século. Indiferentes a alterações simbólicas, ou à sua percepção pelos encomendadores e artesãos, os jogueiros repetem a gramática decorativa de sempre, ainda que cada composição seja livre e diferente das demais. A maior continuidade e, também, a maior alteração surge nos trajes. Ainda no início do século XX foram deixando de constituir as vestes das populações rurais, mas os desfiles etnográficos e os agrupamentos folclóricos, que se foram disseminando pelas aldeias minhotas, obrigam à sua utilização e justificam a sua contínua produção. Modelos e padrões repetem-se constantemente, quase transformando em cânones as associações tradicionais da gramática decorativa. Porém, nas últimas décadas do século XX, a simbologia agregada a muitos elementos ornamentais foi-se perdendo, e novos ornamentos emergiram, principalmente nos temas florais, aumentando, por exemplo, o tamanho e o número das rosas nos aventais, e proliferando as silvas nos forros das saias. Devido a estas situações antagónicas surgem dois tipos de produção, uma respeitando os modelos iniciais e outra com integrações de novos ornamentos, dado que o gosto que os gera sofreu alterações.

Porém, apesar das vicissitudes, a propensão para a presença do ornamento, junto das artes em análise, prevaleceu. O aforismo “menos é mais”, atribuído a um comedimento decorativo, não vingou no mundo rural. Menos continuou a ser menos, e sinónimo de utilitarismo. Nas peças de aparato o carácter ornamental predomina, e, apesar das alterações a formulários tradicionais, a profusão ornamental é evidente, continuando a crescer nas últimas décadas do século XX e primeiras da centúria seguinte, fruto de uma ruralidade que permaneceu no âmago das populações rurais do Norte de Portugal.

TABELA 1 Tabela das dezassete categorias de ornamentos comuns encontradas na ourivesaria estampada e lavrada, nos trajes regionais e nos jugos de festa.

Categorias de motivos ornamentais	Ourivesaria estampada e lavrada	Trajes regionais	Cangas e jugos
1. Fitomórficos	•	•	•
2. Geométricos	•	•	•
3. Religiosos	•	•	•
4. Amuléticos	•		•
5. Amorosos	•	•	•
6. Antropomórficos	•	•	•
7. Animais	•	•	•
8. Heráldicos	•	•	•
9. Decorativos	•	•	•
10. Artefactos	•	•	•
11. Cor	•	•	•
12. Brilho	•	•	•
13. Iniciais, nomes próprios ou monogramas		•	•
14. Topónimos		•	•
15. Datas		•	•
16. Astrológicos	•		•
17. Mitológicos			•

TABELA 2 Tabela com os cento e dois elementos que compõem cada uma das dezassete categorias de ornamentos que percorrem as três artes em estudo: ourivesaria, trajes regionais e jugos de festa.

Elementos ornamentais em cada categoria de ornatos	Ourivesaria estampada e lavrada	Trajes regionais	Cangas ou jugos
1. Fitomórficos	✓	✓	✓
Folhas	•	•	•
Gavinhas	•	•	•
Raminhos	•	•	•
Flores (de varias pétalas)	•	•	•
Girassol			•
Rosas	•	•	
Albarradas de flores		•	•
Vasos/cestas com flores	•	•	•
Silvas de flores		•	•
Cachos de uvas	•	•	•
Frutos em bago	•	•	
Frutos em pinha	•		
Molhos de feno	•		
Espigas	•		
Bolotas	•		
Silvas	•	•	•
2. Geométricos	✓	✓	✓
Esferas	•	•	•
Círculos	•	•	•
Espirais	•		•
Círculos concêntricos		•	•
Ziguezague	•	•	•
Losangos	•	•	•
Linhas paralelas	•	•	•
Linhas dentadas	•	•	•
Reticulados	•		•
Frisos estriados	•	•	•
Quadrados		•	•
Triângulos		•	•
Tranças	•		
Perlados	•		

Elementos ornamentais em cada categoria de ornatos	Ourivesaria estampada e lavrada	Trajes regionais	Cangas ou jugos
Motivos em S	•		
3. Religiosos	✓	✓	✓
Custódia			•
Píxide			•
Cruz latina	•	•	•
Crucifixo	•		
Cruz com embasamento		•	•
Cruz de Cristo		•	•
Cruz de Santo André	•		
Figuras de santos			•
4. Amuléticos	✓	✓	✓
Pentalfa ou sanselimão			•
Figa	•		
5. Amorosos	✓	✓	✓
Coração	•	•	•
Setas a trespassar o coração	•	•	
Legendas amorosas		•	
Quadras amorosas		•	
Mãos	•		
6. Antropomórficos	✓	✓	✓
Mãos	•		
Coração	•	•	•
Figura Humana			•
7. Animais	✓	✓	✓
Peixes	•		•
Conchas	•		
Aves/passarinhos	•	•	•
Serpente	•		•
Quadrupedes			•
8. Heráldicos	✓	✓	✓
Escudetes	•	•	•
Armas reais		•	•
Armas de Portugal		•	•
Esfera armilar		•	•
Brasões de cidades		•	•

Elementos ornamentais em cada categoria de ornatos	Ourivesaria estampada e lavrada	Trajes regionais	Cangas ou jugos
Brasões de freguesias		•	
9. Decorativos	✓	✓	✓
Fitas	•	•	•
Franjas			•
Laçarias		•	•
Plumas			•
Rosáceas			•
Arcarias			•
Leques	•		•
Molduras			•
Palmas		•	•
10. Artefactos	✓	✓	✓
Ancinho	•		
Foices	•		
Martelos	•		
Setas	•		
Machados	•		
Punhais	•		
Espadas	•		
Cântaros	•		
Cordas	•		•
Píxides	•		•
Jarras de flores	•		•
Cestas	•	•	•
Coroas	•	•	
Liras		•	
Cântaros	•		
Âncora	•		
Chaves	•	•	
Cornucópias	•	•	
Coroa de Louros		•	
11. Cor	✓	✓	✓
Esmalte	•		
Pintura			•
Linhas coloridas		•	
12. Brilho	✓	✓	✓

Elementos ornamentais em cada categoria de ornatos	Ourivesaria estampada e lavrada	Trajes regionais	Cangas ou jugos
Ouro	•		
Lentejoulas		•	
Prata			•
Vidros			•
13. Monogramas ou nomes próprios	✓	✓	✓
		•	•
14. Topónimos	✓	✓	✓
Localidade da residência		•	•
Viana ³⁰		•	•
15. Datas	✓	✓	✓
Data de execução da peça		•	•
Data nascimento proprietário		•	•
16. Astrológicos	✓	✓	✓
Lua (crescente lunar)	•		•
Estrelas	•		•
17. Mitológicos	✓	✓	✓
Sereia			•

BIBLIOGRAFIA

BATTISTINI, Matilde. 2005. *Los Dicionários del Arte: Astrologia, magia, alquimia*. Barcelona: Electa.

CHAVES, Luís. 1940. *Vida e arte do povo português*. Lisboa: S.P.N.

CHEVALIER, Alain Gherbrandt. [s.d.]. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Teorema.

CIRLOT, Juan Eduardo. 2000. *Dicionário de símbolos*. Lisboa: Editora Dom Quixote.

CORREIA, H. Virgílio; Parreira; Rui; Silva, Armando Coelho da. 2013. *Ourivesaria arcaica em Portugal: O brilho do poder*. [S.l.]: CTT Correios de Portugal, AS.

GUIMARÃES, Ana Paula Guimarães. 1992. *Olhos coração e mãos no cancioneiro popular português*. Lisboa: Circulo de Leitores.

IMPELLUSO, Lucia. 2003. *La natura e i suoi simboli*. Milano. Electa.

MATTOS, Armando. 1942. *A arte dos jugos e cangas do Douro Litoral*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral.

MOTA, Rosa Maria. 2016. O coração na ourivesaria popular portuguesa. *RES MOBILIS. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. Vol. 5 no 5, pp.175-188.

MOTA, Rosa Maria. 2011. *Glossário do uso do ouro no Norte de Portugal*. Porto: CIONP; CITAR.

MOTA, Rosa Maria. 2011.O *uso do ouro nas Festas da Senhora da Agonia em Viana do Castelo*. Porto: CIONP; CITAR.

NUNES, António.1984. *Jugos e cangas da Beira Alta*. Castelo Branco: ARCINPE.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. 1985. *Os jugos portugueses e a canga vareira*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga; Galhano, Fernando, Pereira, Benjamim. 1973. *Sistemas de atrelagem dos bois em Portugal*. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia; Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

PASTOUREAU, Michel.1992. *O tecido do diabo: uma história das riscas e dos listrados*. Lisboa: Estampa.

PEREIRA, Benjamim; Medeiros, António; Pereira Benjamim; Botelho, João Alpuim. 2009. *Uma imagem da nação — O Traje à Vianesa*. Viana do Castelo: Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo.

RAMOS, Graça; Pires, Ana. 2017. *Traje à Vianesa — Viana do Castelo*. Viana do Castelo: Edição da Câmara Municipal de Viana do Castelo.

RÉAU, Louis. 2008. *Iconografia del arte cristiano: introducción general*. Vol. 3. Barcelona: Ediciones del Serbal.

SOUSA, Ana Cristina. 1997. *Ourivesaria estampada e lavrada: uma técnica milenar numa oficina de Gondomar*. Porto. Tese de mestrado em História de Arte apresentada à Universidade do Porto.

TEIXEIRA, Madalena Braz. 1994. *Trajes Míticos da Cultura Regional Portuguesa*. Lisboa: Electra.

VASCONCELOS, José Leite. 1881. *Estudo Ethnographifo a propósito da ornamentação dos jugos e cangas dos bois nas províncias portuguesas do Douro e Minho*. Porto: Empreza do Jornal d` Agricultura Editora, Porto.

VALADOS, Ana. 2007. *A ornamentação da canga e jugos de Portugal: estudo sobre o espolio do Museu etnográfico Dr. Louzã Henriques*. Lousa. Câmara Municipal da Lousã.

³⁰ Viana pode não corresponder ao local de residência, mas à sede do distrito.



LA CULTURA GRÁFICA DE LOS PLATEROS DE BARCELONA DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

ESTUDIO DE LOS MOTIVOS ORNAMENTALES UTILIZADOS EN LOS *LLIBRES DE PASSANTIES**

SARA GUTIÉRREZ IBÁÑEZ

Universitat Autònoma de Barcelona
Investigadora predoctoral. Departamento
de Arte y de Musicología de la Universitat
Autònoma de Barcelona
gutierrezibanezsara@gmail.com

* La investigación se ha realizado gracias a la financiación obtenida de una ayuda de Formación de Profesorado Universitario (FPU014/04828) otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Agradezco al Dr. Mariano Carbonell Buades la lectura del texto y las correcciones para mejorarlo.

RESUMEN

En este artículo se estudian las fuentes gráficas que utilizaron los plateros de Barcelona en los dibujos que realizaron como parte del examen de maestría. El análisis se centra concretamente en los motivos ornamentales del *cartouche* y del *putto* presentes en el tercer volumen de los *Llibres de Passanties* (1629-1752). Las conclusiones obtenidas ponen en evidencia que los plateros catalanes usaron de forma reiterada los repertorios de grabados que circulaban por Europa y que, por tanto, compartieron la misma metodología de trabajo que los pintores y escultores que trabajaron en Cataluña en época moderna.

PALABRAS CLAVE *LLIBRES DE PASSANTIES*; PLATERÍA; *CARTOUCHE*; *PUTTI*; GRABADO

ABSTRACT

The aim of this paper is to study the graphic sources used by the silversmiths of Barcelona to solve the design they had to make in order to form part of the guild. The focus is to analyze the use of the *cartouche* and the *putto* as ornamental motifs in designs compiled in the third volume of the *Llibres de Passanties* (1629-1752). As a conclusion, the paper demonstrates that the Catalan silversmiths used the engravings known in Europe by means of sharing the same methodology of the painters and sculptors who worked in Catalonia in modern times.

KEYWORDS *LLIBRES DE PASSANTIES*; SILVERSMITH; *CARTOUCHE*; *PUTTI*; ENGRAVING



Preámbulo

El papel de los grabados de importación en el proceso de invención de las obras ha sido una cuestión ampliamente tratada con relación a la pintura y a la escultura de época moderna. En el caso catalán se ha puesto de relieve que las fuentes grabadas fueron un material indispensable para los artífices locales y una clara vía de vinculación del arte del territorio con los centros promotores de la vanguardia artística (Bosch Ballbona y Garriga Riera 1998, Bosch Ballbona 2006, 2009). Esta línea de estudio también se ha considerado para aproximarse a la platería y a la joyería de la península ibérica, convirtiéndose en una interesante vía para examinar las obras y la cultura figurativa de los artífices (López-Yarto Elizalde 2008). No obstante, en el caso concreto de la platería catalana, no disponemos de estudios específicos sobre este aspecto contando tan sólo con ejemplos puntuales.¹

Una vía primera para aproximarse al uso de los grabados es analizar los modelos empleados en los conocidos como *Llibres de Passanties*, es decir, en los dibujos de examen realizados por los plateros del gremio de Barcelona para obtener el grado de maestro. Estos dibujos han suscitado un gran interés aunque se han utilizado básicamente como un instrumento para determinar la identidad de los plateros y para realizar estudios tipológicos. Como ha expuesto Bassegoda Hugas (2015, 231), «falta, en suma, una aproximación crítica a los dibujos como documento artístico en sí mismo y no como simple fuente de información complementaria acerca del arte de la platería».

En estas páginas nos proponemos estudiar los modelos que utilizaron los plateros catalanes para realizar estos dibujos. Se trata de un trabajo inicial de carácter documental y que se delimita a los dibujos de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera mitad del XVIII, en el período de más incidencia de los recursos expresivos y ornamentales barrocos en Cataluña (Bosch Ballbona 2014, 134). Por tanto, el objeto de estudio son las pasantías contenidas en el tercer volumen, con una cronología de 1629 a 1752, con una sola excepción perteneciente al segundo volumen.

Breve definición de los *Llibres de Passanties*

Los diseños de los *Llibres de Passanties* pueden clasificarse dentro de la categoría de dibujos de ornamentación y de artes decorativas. Conservamos también los dibujos de examen de los plateros de los gremios de Valencia (Cots Morató 2004), de Pamplona (García Gainza 1991) y algunos pocos pertenecientes al de Girona (BC, *Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocació del gloriós sant Aloy y sant Anastasi*, Ms. 321, 1672-1855). Pero el conjunto de Barcelona, por su calidad y extensión cronológica, tiene un carácter excepcional. Se conservan más de 1.900 dibujos contenidos en siete volúmenes en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB) y ejecutados entre c. 1500 y 1852. En ellos se presenta la pieza realizada como prueba de examen junto con otras informaciones de carácter biográfico. Por ejemplo, el nombre del candidato, si éste era hijo o no de maestro platero y, por supuesto, la fecha en la que se había aprobado el examen.

Con relación a las características de la prueba, sabemos que los aspirantes sólo podían solicitar el acceso al examen si acreditaban seis años de aprendizaje con un maestro platero de Barcelona.² Los mayordomos del gremio eran los encargados de notificar la petición a los prohombres y, a su vez, informarse sobre la vida, fama y linaje de los aspirantes. El examen era realizado por cuatro maestros, dos especializados en obras de oro y dos en obras de plata, elegidos bienalmente, y siempre en presencia del gobierno del gremio. En primer lugar, el aspirante debía demostrar la habilidad para el dibujo.

Si la prueba cumplía con las expectativas, se le daba consentimiento para dibujar la obra que posteriormente ejecutarían en metal noble. Terminada la pieza, ésta, junto con el dibujo de la misma, era presentada a los examinadores y a los prohombres. Si el veredicto era positivo, se pasaba a realizar la última parte del examen consistente en un interrogatorio oral sobre cuestiones técnicas relativas al arte de la platería y de la joyería. En caso de que el examinando hubiese respondido positivamente a la mayoría de preguntas, el examen se daba

¹ Encontramos paralelos entre grabados y pasantías catalanas en los trabajos de Davillier (1879), Muller (2012 [1972]), Dalmases Balaña (1977), Horcajo Palomero (1993, 2005) y Natale (2015).

² Esta síntesis de las características de la prueba se basa en las ordenaciones del gremio dictadas por el Consejo Municipal de Barcelona en 1588, en el Privilegio concedido por Jordi de Hessen-Darmstadt, lugarteniente de Cataluña, el 22 de febrero de 1700, y en la Real Cédula otorgada por Felipe V en 1732 (González Sugranyes 1915, 1: 304-313; 314-348, 377-382; Aporta una transcripción de los tres documentos). Por otro lado, en el *Llibre dels Advertiments* (1606) también se especifica la naturaleza del examen, con más detalles y curiosidades (Dalmases Balaña 1977, 6-7; Presenta una transcripción del documento).

por concluido y se le daba licencia para dibujar la pieza en un libro, los *Llibres de Passanties*, que a modo de registro recogía todos los exámenes realizados a partir de c. 1500.

Las pasantías de cronología más temprana están realizadas en tinta negra y el protagonismo absoluto es para la obra presentada como examen. Pero, a medida que transcurre el siglo XVII, se observan dos tendencias. Por un lado, que ganaron en color. Por el otro, que muchos plateros decidieron examinarse con pequeñas piezas de joyería cuyo dibujo quedaba muy reducido y, en consecuencia, incrementaron el aparato decorativo que las acompañaba. Esta tendencia se acusó a lo largo del XVIII, con escenas de carácter histórico, mitológico o religioso. Esta circunstancia ha llevado a la historiografía tradicional a considerar que los dibujos de más calidad son los más antiguos. No obstante, creemos que un análisis detallado de los motivos ornamentales puede convertirse en una fuente de información de primer orden para comprender la cultura figurativa de los plateros catalanes y las dinámicas de creación artística.

La presencia de material gráfico en los talleres catalanes

Los plateros tenían acceso a los grabados extranjeros que llegaban a Cataluña. Como sucedía con los pintores y los escultores, debían acceder a ellos principalmente a través de dos vías: o bien los adquirían en los negocios de comerciantes de telas, que poseían la exclusiva de la importación y venta de grabados extranjeros, o bien asistían a las almonedas de los distintos artífices (Torras Tilló 2012: 239-240). Los inventarios de bienes demuestran que disponían de grabados y dibujos y que los usaban como material de trabajo. Podemos citar, por ejemplo, el inventario *post mortem* del platero Josep Ros II (†1699) en el cual constan “una suerte de dibujos en papel de distintas cosas”, “un cuadro pequeño con la figura de san Onofre, que es una estampa iluminada con guarnición negra y unos perfiles de marfil”, y “una lámina de un san Francisco a la capuchina con guarnición negra, usada”.³ En la almoneda de sus bienes se consigna, además, “un envoltorio de dibujos

viejos para el trabajo de los plateros” (AHPB, Joan Navés, *Plec d’inventaris...*, 8 de julio de 1699, 4 de febrero de 1700).⁴

Del mismo modo, el platero Bonaventura Fornaguera (†1712) tenía en el momento de su óbito “distintos papeles estampados y otros manuscritos” y “un cajón con diferentes papeles y patrones de platero” (AHPB, Bonaventura Galí, *Liber primus...*, 17 de marzo de 1712: 234r-240r). Dos años más tarde, el maestro Jaume Llavina (†1714) poseía “una estampa con el *enarbolamiento* de la cruz” y “dos libros de dibujos, uno de platero y el otro de pájaros y peces” (AHPB, Antoni Cassani, *Secundus Liber...*, 24 de septiembre de 1714: 128r-133v). También Francesc Via II (†1724) disfrutaba de “dieciséis dibujos en parte en pluma y en parte estampados en papel”, de “ocho dibujos en parte en pluma y en parte estampados en papel” y de “otro cuadrado con guarnición negra con la estampa de Nuestra Señora de la Piedad” (AHPB, Antoni Cassani, *Secundus Liber...*, 8 de febrero de 1724: 124r-125v).⁵

Asimismo no podemos olvidar que los plateros catalanes practicaron el grabado calcográfico como actividad complementaria a su profesión principal y que también utilizaron los grabados de importación para resolver los encargos locales que recibían. Un claro ejemplo es el detectado por Cornudella Carré (1999, 168) al identificar la *Anunciación* de Mario Arconio grabada por Francesco Villamena en un grabado del platero Joan Matons. Otro caso es el escudo de armas del Cabildo de la catedral de Barcelona grabado por el platero Francesc Via II (Casanovas 1955-1958, 137). El artífice adaptó un *cartouche* posado en dos sirenas aladas y con dos *putti* en la parte superior cuyo diseño original pertenece a una colección de veinticuatro cartelas y decoraciones de muro grabadas seguramente por Agostino Mitelli y publicadas por Agostino Parisini en Bolonia en 1636 (Fuhling 2004, 1: 205, cat. núm. 1124).

El motivo del *cartouche* en los *Llibres de Passanties*

Los exámenes de pasantía presentan una gran variedad de motivos ornamentales y, por

³ La documentación original está escrita en lengua catalana. No obstante, ofrecemos directamente una traducción al español para facilitar la lectura.

⁴ Al analizar esta documentación de archivo, seguimos como modelo metodológico los trabajos de Bosch Ballbona (2006, 2009) en los cuales realiza un estudio del uso de material gráfico por parte de los pintores y escultores catalanes de época moderna.

⁵ En relación a las tres últimas referencias documentales véase Alcolea Gil (1978) y Cornudella Carré (1999).

tanto, certifican la importante cultura gráfica de los maestros del gremio de Barcelona. Como se ha apuntado anteriormente, este aparato ornamental no debe entenderse en ningún caso como un elemento secundario del dibujo. Al contrario, se erige como un objeto de estudio complejo, de carácter transversal, y que revela aspectos fundamentales de la cultura figurativa de los artífices (Heering 2014a). En las pruebas correspondientes a los siglos XVII y primera mitad del XVIII, se distinguen dos grandes categorías de motivos ornamentales: el *cartouche* y la figura del *putto*.

El *cartouche* tuvo una gran difusión entre los siglos XVI y XVIII gracias al grabado propiamente de ornamentación. Como motivo autónomo, tal y como establece Heering (2014a, 2014b), lo que define al *cartouche* es su función *ordonnante*. Es decir, el hecho de actuar como un continente que articula un contenido y, por tanto, de tener una función específica: la de recibir y presentar distintos tipos de signos, inscripciones, fechas, monedas, emblemas y, sobre todo, escudos de armas. Los plateros barceloneses detectaron las grandes posibilidades que les otorgaba este motivo decorativo para consignar informaciones de tipo biográfico y presentar la pieza realizada. Para ello se basaron claramente en repertorios que circulaban por la Europa de la época, pudiéndose establecer distintas etapas.

Un primer período está definido por la incidencia de dos colecciones de *cartouches* atribuidas a Federico Zuccaro (c.1540-1609). La primera fue grabada y publicada por Pierre Firens y, posteriormente, reeditada de nuevo por Pierre Mariette I. La segunda fue realizada por H. Picart hacia 1628 (Fuhling 1989b, 334). El primer examen basado en uno de estos grabados es el de Joan Casabona (1628), un *cartouche* flanqueado por dos mujeres aladas, guirlandas vegetales y un mascarón en la parte superior (Jong y Groot 1988, 298, cat. núm. 654.A.11) (fig. 1 y fig. 2).⁶ El mismo diseño pero sin las figuras femeninas reaparece perfectamente identificable en una pasantía mucho más tardía, realizada por Josep Rams (1715). Otro examen basado en estos *cartouches* es el de Joan Nadal (1661), con una cartela en forma de mascarón alado (Jong y Groot 1988, 298, cat. núm. 654.A.3). También



Francesc Tamarit (1629), Joan Andreu (1655) y Josep Mestres (1662) versionaron un mismo *cartouche* rematado por la cabeza de un niño pero en fechas distintas, lo que demuestra la pervivencia y la validez de algunos repertorios gráficos a lo largo de los años (Jong y Groot 1988, 297, cat. núm. 654.8). De hecho, la influencia de los diseños atribuidos a Zuccaro se alargó hasta inicios de siglo XVIII, como demuestran las pasantías de Josep Rodoreda (1710), con un mascarón en la parte superior y una figura femenina en la inferior y la de Joan Baptista Colominas (1711), con un *cartouche* terminado en un mascarón con un racimo de frutas en la boca (Jong y Groot 1988, 296-297, cat. núm. 654.6 y cat. núm. 16).



FIG. 1 Joan Casabona, dibujo de examen o *passantia*, 1628 (AHCB *Llibres de passanties*, vol. II, núm. 453, f. 383)

FIG. 2 Federico Zuccaro (diseño); H. Picart (grabado), *cartouche* flanqueado por ángeles c. 1628 (Rijksmuseum)

⁶ AHCB, *Gremi d'Argenters, Llibre de Passanties*, vol. II, núm. 93-457, 1532-1629 y vol. III, núm. 458-1002, 1629-1752. Para no dificultar la lectura del texto, hemos optado por no citar de forma detallada la procedencia de cada una de las pasantías. Aportamos, por tanto, la referencia documental general aunque consignamos siempre el nombre del platero y la fecha del examen, puesto que son los dos datos clave para localizar las pasantías en los volúmenes correspondientes.



Un segundo período se produce gracias a la llegada de las propuestas de Agostino Mitelli (1609-1660). La primera pasantía basada en las invenciones del italiano es la de Francesc Pujol (1650) en la cual se combinan elementos de dos diseños distintos (fig. 3 y fig. 4). Por un lado, un *cartouche* conformado por guirlandas y dos *putti* situados en la parte superior utilizado para presentar un anillo, es decir, la pieza fabricada como prueba de examen. Por el otro, un mascarón alado perteneciente a otro grabado y usado para consignar el nombre del platero y la fecha del examen. Este segundo *cartouche* reaparece íntegramente en la pasantía de Segimon Rovira (1652). Ambos forman parte de una colección de 12 grabados la primera edición de los cuales se ha situado en Bolonia, seguramente antes de 1642, pues fueron publicadas algunas copias en Francia en esa fecha (Fuhiring 2004, 1: 206-207, cat. núm. 1142; 1145).

Encontramos otros *cartouches* de la misma colección reproducidos en las pasantías catalanas. En concreto en los exámenes de Onofre Nadal (1651), con uno decorado con

dos mascarones, y de Pere Pau Llor (1651), con una cartela conformada por un mascarón alado en la parte superior, dos peces en la inferior y guirlandas vegetales (Fuhiring 2004, 1: 207, cat. núm. 1143; 1146). Otro recopilatorio de *cartouches* de Mitelli conocido en Barcelona fue el publicado por Agostino Parisino en 1636. En concreto, podemos citar los exámenes de Jaume Macip (1651),⁷ que reproduce uno rematado por un querubín, y los de Macià Jener (1651), Pere Torroella (1715) y Francesc Ponsiarenas (1725).⁸ Estos tres últimos plateros versionaron la misma cartela ornamental flanqueada por dos *putti* pero en fechas distintas y con resultados también dispares. Pero en los tres casos el original de Mitelli es perfectamente reconocible. La concurrencia de fechas pone en evidencia que los primeros años de la década de los cincuenta fueron decisivos por lo que se refiere a la recepción de los diseños de Mitelli en Barcelona y que debieron tener un fuerte impacto.

El tercer período se corresponde con el último cuarto del siglo XVII y el primer tercio del XVIII, marcado por la influencia de los diseños de Stefano della Bella (1610-1664) y de Jean Lepautre (1618-1682). La primera pasantía que recrea un diseño del italiano es la de Bernat Vidal (1661), un *cartouche* con dos figuras femeninas aladas procedente de una colección de 12 diseños de Della Bella grabados por François Collignon y publicados por François Langlois en París hacia 1645-1647 (Fuhiring 2004, 1: 151-152, cat. núm. 738). También llegaron a Barcelona las propuestas de *Raccolta Di Varii Cappricii*, un conjunto de 18 grabados. La segunda edición, publicada por François Langlois, es de 1646 (Fuhiring 2004, 1: 149). Varios diseños fueron adaptados por los plateros catalanes. Es el caso del *cartouche* del frontispicio, con un niño en la parte superior apoyando sus manos en sendas cabezas de pantera, reproducido de forma invertida por Josep Amell (1672) (fig. 5 y fig. 6). Los plateros Josep Colomer (1701) y Francesc Molist (1712) optaron por otra cartela flanqueada por dos águilas que sostienen con las garras un escudo en blanco aunque lo versionaron de modos distintos: Colomer eliminó los escudos y Molist los aprovechó para consignar su información biográfica (Fuhiring 2004, 1: 149-151, cat. núm. 721, 724).

FIG. 3 Francesc Pujol, dibujo de examen o *passantia*, 13 de septiembre de 1650 (AHCB, *Llibres de passanties*, vol. III, núm. 543, f. 88)

FIG. 4 Agostino Mitelli (diseño), *cartouche* con guirlandas y dos amorcillos sentados, c. 1619-1642 (Rijksmuseum)

⁷ Agostino Mitelli (diseño), Agostino Parisino (editor), *Twee cartouches*, 1636 (Rijksmuseum)

⁸ Agostino Mitelli (diseño), Agostino Parisino (editor), *Monument met cartouche met putti*, 1636 (Rijksmuseum)



La influencia de Della Bella llegó hasta bien iniciado el siglo XVIII, como demuestran las pasantías de Juan Sala i Riera (1733) y Miquel Lladó i Sant Pere (1735). El primero desarrolló y modificó parcialmente una propuesta con dos jóvenes sátiros y dos figuras femeninas. El segundo optó por otra cartela con dos sátiros y una ménade (Fuhring 2004, 1: 149-151, cat. núm. 722, 729). En el examen de Antón Farras

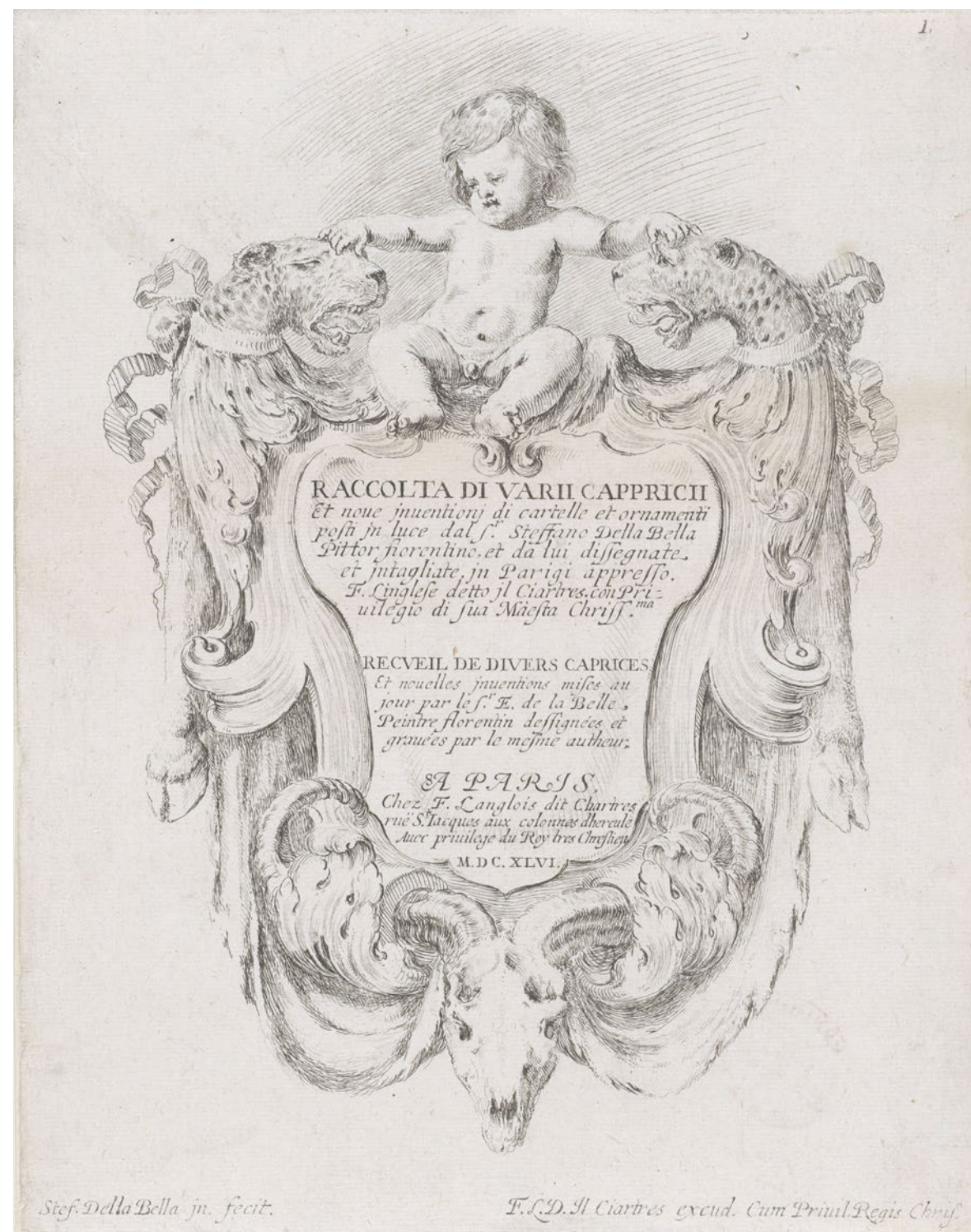


FIG. 5 Josep Amell, dibujo de examen o *passantia*, 1 de junio de 1672 (AHCB, *Llibres de passanties*, vol. III, núm. 618, f. 163)

FIG. 6 Stefano della Bella, frontispicio de *Raccolta di varii capricci*, 1646. (Rijksmuseum)

(1740), en cambio, se reproduce un *cartouche* procedente de otra colección, concretamente de *Nouvelles inventions de Cartouches* publicada por François Langlois en París en 1647 (Fuhring 2004, 1: 58-59, cat. núm. 68). En este caso el platero adaptó un diseño conformado por ramas de árboles y dos esqueletos sosteniendo un sudario. Un procedimiento muy interesante se observa en la pasantía de Josep Monllor

(1678) al combinar, como mínimo, dos grabados distintos para crear un diseño original. Por un lado, el escudo de armas de la familia Médici, diseñado por Della Bella (Fuhring 2004, 1: 149, cat. núm. 714) y, por el otro, la alegoría del Fuego, procedente de una serie de cuatro grabados con los cuatro elementos diseñados por Abraham van Diepenbeeck y grabados por Cornelis van Dalen II.⁹

La influencia de los diseños de Lepautre en los libros de pasantías tiene lugar a partir de la década de 1680, siendo amplia y muy variada. En algunas ocasiones encontramos adaptaciones de las cartelas diseñadas por el francés. Es el caso de la pasantía de Josep Vilarrubia (1699), que adaptó tan sólo el panel decorativo de un grabado con Apolo y Dafne procedente de la colección *Ornements de panneaux pour l'enrichissement des lambris* publicada por Pierre II Mariette hacia 1656-1657 (BNF 1999, 12: 202-203, cat. núm. 1713) (fig. 7 y fig. 8). También el de Ignasi Clarà (1700) que adaptó en su examen un *cartouche* procedente de la colección *Salières et cartouches*, publicada por Jean I o II Leblond antes de 1667 y posteriormente por Pierre II Mariette (BNF 1999, 12: 248-249, cat. núm. 1881).

En otras ocasiones los plateros barceloneses utilizaron como cartelas diseños que originariamente no tenían esta función. Es el caso del examen de Pere Màrtir Many (1680), en el cual utilizó la estructura arquitectónica con atlantes y ropajes de un grabado perteneciente a la colección *Alcôves*, publicado por Jean I Leblond hacia 1651 y posteriormente por Jean II Leblond y François Jollain (BNF 1999, 12: 83-85, cat. núm. 1280). Otro ejemplo lo encontramos en las pruebas de Josep Pla (1686) y de Jaume Escola (1717). Los dos plateros adaptaron como cartela el mismo diseño de cerradura procedente de la colección *Escusons, ou Entrees de Cerures et autres ornemens servants a embelir la Cerurie*, publicada por Pierre II Mariette en París antes de 1667 (Fuhring 2004, 1: 307, cat. núm. 1800). En una cronología más avanzada, el examen de Jeroni Pasqual (1741) adaptó un diseño de un monumento funerario para acoger un colgante y dos pendientes. En este caso el platero catalán eligió uno de los grabados de la colección *Sepultures et epitaphes nouvellement inventez et*

gravez par lean le Pautre publicado por Pierre II Mariette y posteriormente por Nicolas I Langlois y Jean Mariette (BNF 1999, 12: 324-326, cat. núm. 2170).

Resulta también muy interesante observar cómo los diseños de benditeras de Lepautre fueron adaptados como cartelas utilizando tan sólo el cuerpo superior, es decir, la placa ovalada destinada a ir colgada a la pared y obviando el recipiente inferior destinado a contener el agua bendita. Esta metodología de préstamo artístico se observa en las pasantías de Joan Silva (1699) y de Jacint Vilaterçana (1699). Ambos adaptaron benditeras de la colección *Inventions pour faire des plaques ou des Aubenistiers*, publicada por Pierre II Mariette en 1659 (BNF 1999, 12: 295-296, cat. núm. 2057, 2059). El impacto que tuvo este repertorio gráfico se observa también en el examen de Joan Matons (1690), puesto que realizó como prueba una benditera en la cual resulta evidente la influencia ejercida por los diseños de Lepautre. Por un lado, la placa ovalada con dos ángeles flanqueando un medallón central y los dos *putti* con ropajes en las manos pertenecen a uno de los grabados. Por el otro, el receptáculo, terminado con dos figuras femeninas, pertenece a otro distinto (BNF 1999, 12: 296, cat. núm. 2059, 2061). Es un ejemplo interesante porque el platero no se limitó a copiar el diseño original sino que versionó dos grabados distintos para crear una pieza nueva que, además, fue ejecutada en metal noble. Es, por tanto, un procedimiento mucho más complejo y que demuestra que no todos los plateros utilizaron los grabados de forma mimética.

Podemos citar otros ejemplos en los cuales los plateros barceloneses tomaron pequeños motivos de composiciones más complejas para dotarlos de total autonomía o bien para combinarlos entre ellos para crear composiciones nuevas y originales. Es el caso del examen de Salvador Bonavent (1699), que reproduce como motivo independiente la cartela rodeada de *putti* de una de las láminas de *Livre de lit a la romaine*, grabadas por J. Lepautre y posteriormente publicadas por Étienne Gantrel (BNF 1999, 12: 226, cat. núm. 1801). En cambio, los *putti* de la parte inferior proceden de otro grabado del francés perteneciente a la colección de benditeras anteriormente

⁹ Cornelis van Dalen (II) a partir de Abraham van Diepenbeeck, *Element vuur als kind met bliksemschichten op rug van adelaar*, 1648 — 1664 (Rijksmuseum)



citada (BNF 1999, 12: 295, cat. núm. 2056). El mismo diseño lo reencontramos en el recopilatorio *Varie inventioni di vasi da acqua benedetta fatti al moderno*, una copia flamenca de la serie de benditeras de Lepautre con grabados de François



FIG. 7 Josep Vilarrubia, dibujo de examen o *passantia*, 6 de julio de 1699 (AHCB, *Llibres de passanties*, vol. III, núm. 742, f. 293)

FIG. 8 Jean Lepautre, panel con Apolo y Dafne, c. 1655-1657 (Rijksmuseum)

Ertinger y publicada por Cornellis II Galle en Amberes (c. 1677-92) (Fuhling 2004, 1: 247, cat. núm. 1429). En la misma línea se presenta la pasantía de Bernat Fornés (1699), que reproduce tan sólo la cartela con las figuras del dios fluvial y la

ninfa del frontispicio de una colección de seis láminas de jarros publicadas en París por François I de Poilly (Fuhning 2004, 1: 334, cat. núm. 2004).

La figura del *putto* en los exámenes de pasantía

La figura del *putto* fue también muy utilizada como motivo ornamental en las pasantías de la segunda mitad del siglo XVII. En la mayoría de los casos, la metodología de préstamo artístico es la misma: tomar la figura del *putto*, convertirlo en un motivo ornamental autónomo y, sobre todo, adaptarlo a las necesidades del diseño de pasantía. Es interesante resaltar que en la mayoría de casos no tiene tan sólo un carácter puramente ornamental sino que también se le otorga la función de presentar los datos biográficos del platero o bien la pieza diseñada como examen. En este sentido, el *putto* aparece en las pasantías como una figura polivalente, tal y como sucede en muchas representaciones pictóricas o conjuntos escultóricos (Michel 2013, 197-201).

Las fuentes gráficas de las cuales proceden los *putti* son distintas pero pertenecientes a los repertorios conocidos en la Barcelona de la época. Observamos ejemplos procedentes de los grabados de Cherubino Alberti (1553-1615). Éste sería el caso de la pasantía de Francesc Rovira (1664), en la cual se realiza una copia bastante exacta del grabado con un genio alado y la inscripción *non sine labore* (Buffa 1982, 34, 1: 265). El mismo procedimiento lo encontramos en los exámenes de Francesc Cànoves (1670) y Antón Matavacas (1712). El primero reprodujo claramente un *putto* con las armas de los Médici y el segundo un amorcillo sosteniendo un capelo cardenalicio, con las armas del Cardenal Visconti (Buffa 1982, 34, 1: 264; 268). En estos casos se sustituyó el atributo original por el anillo realizado como prueba de examen. Es el mismo caso de la pasantía de Antoni Cànoves (1664) pero con la particularidad de que el platero tomó dos *putti* distintos: uno para presentar el anillo y otro para consignar sus datos biográficos. Identificamos, por un lado, el *putto* que sostiene la corona del gran duque de Toscana y, por el otro, un *putto* con un cartel en sus manos grabado

en 1590 y basado en Polidoro da Caravaggio (Buffa 1982, 34, 1: 198, 263).

Tuvo también bastante repercusión un estudio de *putto* realizado por Jean Lepautre y que, a lo largo de toda la primera mitad del siglo XVIII, aparece hasta en tres ocasiones: en la pasantía de Jaume Rovira (1715), en la de Anton Quadras (1724) y en la de Joan Matas (1740). Este *putto*, versionado de formas distintas, procede de una colección de doce grabados académicos compilados por Pierre Mariette I y publicados en una segunda edición por Étienne Gantrel en París (c. 1682-1706) (BNF 1999, 11: 277-279, cat. núm. 732). Las pasantías de Jacint Rodoreda (1669) y de Josep Vilar (1707) también se basan en otro estudio de *putto* pero, en este caso, procedente de un conocido grabado de Pieter van Avont (1600-1652) (fig. 9 y fig. 10).¹⁰ De forma más puntual, se localizan también las propuestas de Louis Testelin (1615-1655) en las pasantías de Simon Llor (1672) y Josep Soliveres (1728). En concreto, los grupos de ángeles de *J'aime l'Estude* y *J'aime la Paix* de la colección *Divers objets d'Amour* (c. 1627-1665), grabada por Louis Elle, conocido como Louis Ferdinand, y publicada por Pierre Ferdinand.¹¹ Del mismo modo, también la alegoría de la Fama de Hendrick Goltzius (1558-1617) fue tomada en dos ocasiones, en la pasantía de Magí Rodoreda (1674) y en la de Jacob Pasqual (1680) (Leefflang 2012, 1: 279; 290).

En otros casos, la presencia de los *putti* es puramente decorativa. Es decir, no presentan ni la pieza del examen ni los datos biográficos del platero. Este sería el caso del examen de Josep Bosch (1700) en el cual adaptó el baile infantil del grabado *La Dance*, perteneciente a la publicación *Les jeux et plaisirs de l'enfance* (1657) con grabados de Claudine Bouzonnet-Stella a partir de Jacques Stella (1596-1657) (Stella 2001 (1657), 106-107). Es también el caso de la pasantía de Francesc Via II (1679), en la cual se reconocen perfectamente los ángeles danzantes de una composición de Peter Candid grabada por Johann Sadeler I hacia c.1590-1600 (Ramaix 1999, 70, 1: 122-123). Andreu Daroca (1752) y Esteve Fornés (1752) se basaron en el mismo

¹⁰ Pieter van Avont (diseño), *Twee engelen tegenover elkaar*, 1622-1652 (Rijksmuseum)

¹¹ Louis Testelin (diseño), *Divers objets d'Amour. J'aime la Paix y J'aime l'Estude*, 1627-1665 (The British Museum).



grabado de Sadeler pero no copiaron todo el grupo de ángeles sino que seleccionaron figuras individuales.

Como último caso, podemos considerar la pasantía de Onofre Rovira (1672). El dibujo presenta el anillo realizado como prueba de examen sostenido por un grupito de ángeles tomados de una composición de Jacopo Bassano grabada por Raphael Sadeler probablemente en 1598 (Ramaix 2006, 71, 1: 16,



19). Resulta interesante subrayar que el mismo grabado fue utilizado por Joan Baptista Palma en el retablo de Santa María de Terrassa para resolver la escena pictórica de la Epifanía pero obviando el grupo de ángeles (Cornudella Carré 1998, 143-146). Este último ejemplo demuestra como los plateros barceloneses usaron también el grabado de traducción y, por tanto, permite abrir una interesante vía de relación con la pintura.

FIG. 9 Josep Vilar, dibujo de examen o *passantia*, 28 de septiembre de 1707 (AHCB, *Llibres de passanties*, vol. III, núm. 791, f. 342)

FIG. 10 Pieter van Avont, dos ángeles enfrentados, 1622-1652 (Rijksmuseum)

Nota final

A lo largo de estas páginas se ha propuesto un elenco de los grabados que utilizaron los plateros del gremio de Barcelona para resolver una de las pruebas de que constaba su examen de maestría. El análisis se ha centrado en los motivos ornamentales presentes en las pasantías pudiéndose establecer dos grandes categorías, el *cartouche* y el *putto*, y distintas etapas. Como conclusión principal, podemos afirmar que los grabados fueron una herramienta básica de trabajo para los artífices locales. La acumulación de ejemplos pone en evidencia que no se trató de una cuestión puntual, atribuible tan sólo a algunos plateros, sino de una pauta habitual y común a todos los aspirantes a la maestría. Esta certeza nos lleva a intuir que su uso también fue frecuente a la hora de resolver los encargos en metal noble y ésta debe ser, sin duda, una vía de investigación futura.

Podemos comprobar también que no todos los plateros mantuvieron una relación de dependencia absoluta con los grabados. Al contrario, la forma como cada artífice se aproximó a este material gráfico nos permite conocer su condición y sensibilidad artística. Como ha subrayado Bosch Ballbona con relación a los pintores y escultores catalanes (2006, 2009), el uso más o menos mimético de un grabado varía en función de su grado de consciencia inventiva. Algunos tomaron soluciones literales, otros motivos puntuales y los más creativos, los usaron como punto de partida para composiciones nuevas e innovadoras. Resulta evidente que la metodología de trabajo de los plateros de la Barcelona de los siglos XVII y XVIII se asimila perfectamente a la de otros artífices con los cuales compartieron una misma cultura visual y gráfica. Los grabados fueron, por tanto, una vía clara de vinculación del arte de la platería catalana con los centros promotores de la vanguardia artística. En síntesis, el estudio de los motivos ornamentales presentes en las pasantías, aun no tratándose propiamente de diseños de platería, nos aporta una información de primer orden para comprender los referentes figurativos de los plateros y su metodología de trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOLEA Gil, Santiago. 1978. "Sobre *argenters* barceloneses de los siglos XVII y XVIII". *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, n. 6: 257-271.
- BASSEGODA Hugas, Bonaventura. 2015. "Panorama del dibujo ornamental y de retablos en Cataluña": 231-241. En: *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, editado por Sabina de Cavi. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- BNF (Bibliothèque nationale de France. Département des estampes et de la photographie). 1999. *Antoine Lepautre, Jacques Lepautre et Jean Lepautre*. Vol. 11 de *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*. París: Bibliothèque nationale, 1939-2008.
- BNF (Bibliothèque nationale de France. Département des estampes et de la photographie). 1999. *Jean Lepautre*. Vol. 12 de *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIIe siècle*. París: Bibliothèque nationale, 1939-2008.
- BOSCH Ballbona, Joan. 2006. "L'art del retaule: retaulers i escultors a Catalunya (1600-1777 c.):": 27-57. En: *Alba daurada: L'art del retaule a Catalunya, 1600-1792 circa*, editado por Joan Bosch Ballbona. Girona: Museu d'Art de Girona. Catálogo de la exposición.
- BOSCH Ballbona, Joan. 2009. "La culture artistique au service de l'art de dévotion: exemples en Catalogne à l'époque moderne": 167-189. En: *L'art au village: La production artistique des paroisses rurales (XVIe-XVIIIe siècle)*, dirigido por Sophie Duhem. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BOSCH Ballbona, Joan. 2014. "Les arts plàstiques de l'època del Barroc al Principat de Catalunya i als comtats de Rosselló i la Cerdanya". *Catalan Historical Review*, n. 7: 127-140.
- BOSCH Ballbona, Joan y Garriga Riera, Joaquim, dirs. 1998. *De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI. El bisbat de Girona*. Girona: Museu d'Art de Girona. Catálogo de la exposición.
- BUFFA, Sebastian, ed. 1982. *Italian artists of the sixteenth century*. Vol. 34 pt. 1 de *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris Books.
- BYRNE, Janet S. 1981. *Renaissance Ornament Prints and Drawings*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- CASANOVAS, Maria Aurora. 1955-1958. "El gravat": 125-150. En: *L'art del Renaixement i del Barroc*. Vol. 2 de *L'art català*, dirigido por Joaquim Folch i Torres. Barcelona: Aymà.
- CHERRY, Peter. 2005. "Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española": 377-388. En: *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- CORNUDELLA Carré, Rafael. 1998. "Joan Baptista Palma. Retaule de Santa Maria de Terrassa. Epifania, Martiri de sant Esteve": 143-146. En: *De Flandes a Itàlia: el canvi de model en la pintura catalana del segle XVI*, dirigido por Joan Bosch Ballbona y Joaquim Garriga Riera. Girona: Museu d'Art de Girona.
- CORNUDELLA Carré, Rafael. 1999. "Els orígens de Miquel Sorelló i la calcografia a Barcelona, c. 1600-1725". *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocolos*, n. 17: 153-211.
- COTS Morató, Francisco. 2004. *El Examen de maestría en el arte de plateros de Valencia: los libros de dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia: Ajuntament de València.
- DALMASES Balaña, Núria. 1977. "La orfebrería barcelonesa del siglo XVI a través de los *Llibres de Passanties*". *D'art*, n. 3-4: 5-30.
- DAVILLIER, Charles. 1879. *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen age et a la Renaissance: documents inédits tirés des archives espagnoles*. París: A. Quantin.

- FUHRING, Peter. 1989a. *Design into art: drawings for architecture and ornament. The Lodewijk Houthakker Collection*. 2 v. Londres: Philip Wilson
- FUHRING, Peter. 1989b. "Ornament Prints in Amsterdam". *Print Quarterly*, n. 3: 322-334.
- FUHRING, Peter. 2004. *Ornament prints in the Rijksmuseum II: the Seventeenth Century*. 3 v. Amsterdam: Rijksmuseum; Sound & Vision publishers.
- GARCÍA Gainza, María Concepción. 1991. *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- GONZÁLEZ Sugranyes, Miquel. 1915. *Aguillers, apotecaris, argenters*. Vol. 2 de *Contribució a la història dels antichs gremis dels arts i oficis de la ciutat de Barcelona*. Barcelona: Estampa d'Henrich y Compañia.
- HEERING, Caroline. 2014a. "Les sens de l'ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l'oeuvre de Daniel Seghers". Texto de la defensa pública para el grado de doctor en Historia, Historia del Arte y Arqueología, 23 de enero 2014. <http://sites.uclouvain.be/gemca/php/theses/heering.php>.
- HEERING, Caroline. 2014b. "Entre cadre et suport. Formes et fonctions du motif du cartouche dans le gravure d'ornement": 176-188. En: *Ornements. XVe-XIXe siècles: chefs-d'œuvre de la Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet*, dirigido por Michaël Decrossas y Lucie Fléjou. París: Editions Mare et Martin Arts.
- HORCAJO Palomero, Natalia. 1993. "Sobre dos diseños europeos de joyas grabados en el siglo XVI y su posible influencia en las pruebas de maestría de dos orfebres catalanes". *Archivo español de arte*, n. 264: 414-418.
- HORCAJO Palomero, Natalia. 2005. "Influencias foráneas en la joyería espanyola del siglo XVI": 515-523. En: *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- JONG, Marijnke de y Groot, Irene de. 1988. *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet. 1, 15de & 16de EEUW*. La Haya: Staatsuitgeverij.
- LEEFLANG, Huigen, ed. 2012. *Hendrick Goltzius*. Vol. 1 de *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, engravings and woodcuts. 1540-1700*. Amsterdam: Sound & Vision Publishers.
- LEONHARD, Karin. 2011. "Ornament und Zeitlichkeit: Kartusche — Rocaille — Arabeske": 63-86. En: *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, editado por T. Kisser. Munic, Paderborn: Fink.
- LÓPEZ-YARTO Elizalde, Amelia. 2008. "Aproximación al arte de la platería española". *Ars longa: cuadernos de arte*, n. 17: 169-179.
- MICHEL, Christian. 2013. "Le putto entre motif ornemental et figure": 197-201. En: *Questions d'ornements: XVe-XVIIIe siècles*, dirigido por Ralph Dekoninck, Caroline Heering y Michel Lefftz. Turnhout: Brepols.

- MULLER, Priscilla E. 2012 (1972). *Joyas en España, 1500-1800*. Madrid: El Viso.
- MYERS, Mary L. 1992. *French architectural and ornament drawings of the eighteenth century*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art. Catálogo de la exposición.
- NATALE, Maria Concetta di. 2015. "I Disegni dei maestri orafi e argentieri in Sicilia e nella Penisola Iberica tra Manierismo e Barocco": 429-442. En: *Dibujo y ornamento: trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia. Estudios en honor de Fuensanta García de la Torre*, editado por Sabina de Cavi. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- NAVARRETE Prieto, Benito. 1998. *La Pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- RAMAIX, Isabelle de. 1999. *Johan Sadeler I*. Vol. 70, pt. 1 de *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris Books.
- RAMAIX, Isabelle de. 2006. *Raphael Sadeler I*. Vol. 71, pt. 1 de *The Illustrated Bartsch*. Nueva York: Abaris Books.
- STELLA, Claudine. 2001 (1657). *Juegos y pasatiempos de la infancia*. Traducido por Victoria Argimón. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- SUBÍAS Galter, Juan. 1963. "Los libros de Pasantías". *Goya*, n. 52: 224-228.
- TORRAS Tilló, Santi. 2012. *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Fuentes de archivo

- ARCHIVO Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB)
- AHCB, *Gremi d'Argenters, Llibre de Passanties*, vol. II, núm. 93-457, 1532-1629 y vol. III, núm. 458-1002, 1629-1752.
- ARCHIVO Histórico de Protocolos de Barcelona (AHPB)
- AHPB, Joan Navés, *Plec d'inventaris i encants 1680-1701* 845/29, 8 de julio de 1699, 4 de febrer de 1700 (J. Ros II).
- AHPB, Bonaventura Galí, *Liber primus inventariorum et encantum*, 918/78, 17 de marzo de 1712: 234r-240r (B. Fornaguera).
- AHPB, Antoni Cassani, *Secundus Liber inventariorum et primus encantum*, 930/34, 8 de febrero de 1724: 124r-125v (F. Via II).
- AHPB, Antoni Cassani, *Secundus Liber inventariorum et primus encantum*, 930/34, 24 de septiembre de 1714: 128r-133v (J. Llavina).
- BIBLIOTECA de Catalunya
- BC, *Llibre del col·legi de argenters de Gerona, sots invocació del gloriós sant Aloy y sant Anastasi*, Ms. 321, 1672-1855.



UNA VENTANA AL CIELO CÚPULAS DE VIDRIERA DE LOS SIGLOS XIX Y XX EN MADRID

VÍCTOR NIETO ALCAIDE

Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando

victornietoalcaide@yahoo.es

SHEILA REINOSO BLÁZQUEZ

Universidad Nacional de Educación
a Distancia

shereinoso@madrid.uned.es

ABSTRACT

The present work is classified within the project “Stained-glass windows in public buildings in Madrid” financed by the Ministry of Economy of Spain and requested by San Fernando Royal Academy of Fine Arts, under the purpose of studying, cataloguing and letting know the artistic stained glass windows in Madrid.

Following the steps of Barcelona, Madrid will introduce this bourgeois taste in the beginning of the XX century. New architectural projects will grow influenced by the art movements of the period. Besides, Madrid becomes a creative center with works of various studios such as Meyer, G.D.Dagrant, Rigalt & Granell, Vidrieros del Norte and Maumejean.

In this article we will concentrate in some domes: the Longoria Palace (1902), the Bank of Spain (1932), the Naval Museum (1917), the Rio de la Plata Bank (1912) and the Geological and Mining Institute of Spain (1921).

KEY WORDS ARCHITECTURE, STAINED GLASS, *ART NOUVEAU*, *ART DECÓ*, HISTORICISM

RESUMO

O presente texto insere-se no projecto de investigação “Janelas de vitrais em edificios públicos de Madrid”, financiado pelo Ministério da Economia de Espanha e proposto pela Real Academia de Belas Artes de São Fernando, com o objectivo de estudar, catalogar e dar a conhecer as janelas de vitrais artísticos de Madrid.

Na esteira de Barcelona, Madrid irá introduzir este gosto burguês nos alvares do século XX. Novos projectos arquitectónicos desenvolvem-se sob a influencia dos movimentos artísticos da época. Para além disso, Madrid torna-se o centro criativo, com trabalhos de vários ateliers como os de Meyer, G.D. Dagrant, Rigalt & Granell, Vidrieros del Norte e Maumejean.

Neste artigo concentrar-nos-emos em algumas cúpulas, como aquelas do Palácio de Longoria (1902), do Banco de Espanha (1932), do Museu Naval (1917), do Banco do Rio de la Plata (1912) e do Instituto Geológico e Mineiro de Espanha (1921).

PALAVRAS CHAVE ARQUITECTURA, VITRAIS, *ART NOUVEAU*, *ART DECÓ*, HISTORICISMO



El proyecto y sus antecedentes

El presente estudio sobre las cúpulas de vidrieras en la capital española se inspira directamente en el reciente proyecto que se está realizando por distintos organismos oficiales para la recuperación del patrimonio vidriero madrileño. El proyecto en cuestión se desarrolla amparado por la Ley RD de 2011, de 1 de junio, de la Ciencia, Tecnología y Desarrollo a la Investigación, que posibilita una vía de crédito directo para investigaciones innovadoras y donde participan la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la U.N.E.D. La dirección del proyecto corre a cargo del académico Víctor Nieto Alcaide, con el apoyo de la profesora universitaria Victoria Soto Caba y con la colaboración de dos investigadoras en el equipo: Olivia Nieto Yusta y Sheila Reinoso Blázquez. La metodología del proyecto se ha organizado en varios bloques: labor de recopilación de información, redacción del catálogo y, finalmente, difusión y divulgación para su puesta en valor. Los conjuntos de vitrales, además, se han explicado siguiendo los protocolos descriptivos de la unión académica internacional Corpus Vitrearum Medii Aevi, que a partir del Congreso de Troyes de 2015 añade como objeto de estudio, las vidrieras de los siglos XIX y XX. Finalmente, el presente proyecto será publicado para su difusión gracias a la iniciativa de las instituciones participantes y el Corpus Vitraerum.

Por otra parte, algunos trabajos pioneros en el campo concreto que nos ocupa son: el artículo de José María Viñuela sobre el conjunto de vidrieras y la iconografía del Banco de España, el que encargó la Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad de Madrid a través de la Dirección General de Patrimonio Histórico sobre vidrieras en Madrid en los años 80 (donde participaron dos miembros de esta investigación), la ponencia de Víctor Nieto Alcaide “Cúpulas de hierro y vidrio” presentada en el Congreso de Arquitectura y Ciudad en España de 1845 a 1898 y organizada por la Universidad de Cádiz en el año 1998 y finalmente, el estudio de Oscar da Rocha sobre “Las vidrieras de los hermanos Mauméjean” publicado en la revista Goya en 2006. Todos ellos pueden ser consultados en la bibliografía.

Actividad vidriera en madrid. Cúpulas y claraboyas

En la capital española a principios del siglo XX se destaca como movimiento predominante el Historicismo, liderado por el estilo Neo-Mudejarista, con arquitectos como Rodríguez Ayuso (1846-1891), Arturo Mélida (1849-1902)¹ o Domènech i Montaner (1850-1923). Pero no son nada desdeñables otras inspiraciones como las neo-góticas, clasicistas y neo-barrocas que pueblan el centro histórico de la capital española. Resaltando a arquitectos tan variopintos como José Grases Riera (1850-1914), Antonio Palacios (1874-1945), Joaquín Otamendi (1874-1960) o Fernández Shaw (1865-1911), entre otros. En cuanto a las aplicaciones ornamentales de la vidriera en edificios madrileños de la época, se puede confirmar que una inmensa mayoría (sin contar el contexto religioso) se encuentra en lujosas viviendas particulares de patrocinio aristócrata. Además se estaba gestando un gusto creciente por la vidriera. Juan Bautista Lázaro escribirá al respecto en 1906 sobre los “entusiastas propagadores” de este arte decorativo. Separadas de este ámbito doméstico se encuentran vidrieras y en especial cúpulas o claraboyas en grandes obras públicas que contaban con programas iconográficos concretos y que respondían a la iniciativa de bancos, teatros y cines, hoteles, edificios administrativos o sedes empresariales de diversa naturaleza. Las primeras décadas del siglo XX en la capital española además albergarán un desarrollismo económico y urbanístico, creando las principales arterias del centro del distrito, lo que determina la gran demanda no solo de arquitectos sino también de decoradores y profesionales de las artes aplicadas.² En el mundo de la vidriería, Madrid no contaba con la tradición vidriera de otras ciudades como Barcelona, que gracias al empuje del Modernismo y la influencia francesa ya desde finales del siglo XIX, presentaba distintos talleres autóctonos para suplir la gran demanda de estas manifestaciones. Es por ello que Madrid se articula como lugar de confluencia de distintos talleres, estilos e influencias. Grosso

¹ Este artista destaca por ser uno de los reformadores ornamentales más activos en el panorama madrileño de finales del siglo XIX. De perfil polifacético y con una sólida formación artística, Mélida realizó diversos proyectos integrales que incluían vidrieras, como el Palacio Bauer, actual Escuela Superior de Canto de Madrid. VVAA 2010, 192.

² Es fundamental citar la Gran Vía, proyectada en 1897 por José López Sallaberry y Francisco Andrés Octavio Palacios, cuyos edificios contarían con uno de los mayores ratios de vidrieras de toda la capital. Nieto Alcaide et al. 1996.

modo se puede determinar que en la capital se hallan obras de talleres extranjeros como Meyer & Cía o D. G. Dagrang en ejemplos tan fundamentales como el Banco de España o la Real Academia de la Lengua Española. Otras obras provienen de diversas regiones españolas como aquellas firmadas por Rigalt Granell & Cía, los Vidrieros de Arte S.A. Salve y Bilbao o la Unión de Artistas Vidrieros de Irún con ejemplos destacados en el Casino Militar, el Palacio Longoria o el Cine Avenida. Algunos artistas, conscientes de la gran demanda del sector y de la escasa competencia en la capital, crean sus propios talleres. Se puede encontrar la empresa Lázaro y Lampérez, La Veneciana o La Artística, con vidrieras realizadas sobre todo en viviendas como las de la calle Altamirano nº 28 o Hermanos Álvarez Quintero nº 6. Especial mención merecen los vidrieros de la familia Mauméjean. Originarios de Francia, los Mauméjean pertenecían a una gran saga de artistas. Su actividad creadora se remonta a Joseph Mauméjean que se dedicaba a la pintura sobre material cerámico. Su hijo, Jules Pierre Mauméjean (1837-1909), comenzaría a trabajar en el ámbito de la vidriera asentando su taller en Pau. La década de 1880 es una etapa especial de su actividad creadora; tras una breve estancia en Biarritz fallecería en 1909 en San Sebastián. Sus 4 hijos varones continuaron con la trayectoria creadora familiar siendo el primogénito uno de los más activos. Joseph J. Mauméjean (1869-1952) trabajó de joven con su padre y se formó también con el vidriero Jean Baptiste Anglade. Ante las posibilidades económicas que se abrían con el nuevo siglo en la capital española se trasladó a Madrid en 1898 y en colaboración con sus hermanos J. S. Henri y Charles E. J. Mauméjean, abrió un taller en la Casa Watteler, trasladándose posteriormente al Paseo de la Castellana. Su éxito fue tan rotundo que pronto surgieron filiales en otras ciudades españolas como Barcelona y San Sebastián. Participaron en diversas exposiciones de renombre, y adquirieron distintos reconocimientos en la Gran Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París (1925) o en la Exposición Internacional de Barcelona (1929). En 1923 se organizaron en torno a una sociedad llamada Mauméjean Hermanos de Vidriería Artística S.A.

La obra de los Mauméjean en la capital española se caracteriza por ser la más abundante en su género, de gran calidad sobre todo hasta la década de 1940; destaca por sus grandes conjuntos de programa iconográfico cerrado, su diversidad estilística y su originalidad³. Hay que tener en cuenta que al menos el 80% de la obra registrada en el centro histórico madrileño corresponde a proyectos de este taller. Además se puede afirmar que era el único asentado en la capital que tenía el tamaño y capacidad técnica para desarrollar grandes conjuntos que contaran con cúpulas, claraboyas o plafones. Valgan como algunos de sus ejemplos más destacados los programas iconográficos de la Cripta de la Almudena o el Hospital de Maudes, la diversidad estilística en Banco de España, el Hotel Palace o la Real Academia de Ciencias Exactas y la originalidad de sus vidrieras de técnica *cloisonné* (nombre derivado del trabajo en esmalte) como en la Casa Gallardo y Calle Mayor nº 16.

Cuando nos embarcamos en este proyecto ya éramos conscientes de la riqueza del patrimonio vidriero de la capital, ya que se contaba con la experiencia de la anterior investigación que había catalogado en torno a 1500 vidrieras⁴. Sin embargo, pasadas dos décadas, no hemos dejado de sorprendernos de los nuevos hallazgos de vidrieras en torno al casco histórico madrileño. Este desconocimiento se explica en edificios públicos de uso común por su nula presencia en la bibliografía vidriera, aunque lo haga de forma transversal en otras disciplinas como la arquitectura o la ingeniería. En otros edificios ha sido posible su localización gracias a su rehabilitación, tras décadas de permanente clausura.

El triángulo, que puede circunscribirse en torno a la Plaza de Cibeles, la Plaza de Cánovas del Castillo y la Puerta del Sol, cuenta con al menos once cúpulas de vidriera o claraboyas de entidad, cuya manufactura se atribuye casi en el total de los casos al taller Mauméjean, aunque de distintas épocas. Se trata de un punto caliente de creación artística explicada por los nuevos planes urbanísticos que se

³ La bibliografía en castellano sobre este taller es relativamente escasa. Se ha publicado el artículo anteriormente citado de Oscar da Rocha en la Revista Goya y Paloma Pastor Rey de Viñas elaboró en 2005 una breve guía sobre la colección Mauméjean de la Real Fábrica de Cristales de la Granja de San Ildefonso (Segovia). También puede consultarse información del taller en los manuales de Navascués Palacio y Víctor Nieto Alcaide, especialmente en su publicación *Ocho Siglos de Luz y Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*.

⁴ Nieto Alcaide, V. Soto Caba, V. 1994. *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*. Madrid: Editorial Comunidad de Madrid.

proyectaron en Madrid entre 1850 y 1915. Estos conjuntos se encuentran en los edificios citados a continuación: Congreso de los Diputados (1850), Banco Urquijo (1860), Banco del Río de la Plata (1912), Hotel Palace (1913), Casino Militar (1913), Casino de Madrid (1915), Edificio de La Gran Peña (1916), Ministerio de Marina (1917), Banco de Bilbao (1923), Palacio de La Equitativa (1891) y el Banco de España (1932). Los ejemplos que se han tomado en este apartado se han escogido por su originalidad y calidad para mostrar una panorámica generalista de los grandes conjuntos vítreos de la capital, buscando en todo momento el representar el abanico estilístico que nos ofrece esta disciplina. En definitiva, se van a exponer cinco conjuntos en total. Uno clasicista: Banco de España. Dos historicistas: Banco del Río de la Plata e Instituto Geológico y Minero (1929). Uno modernista: Palacio Longoria (1902). Y finalmente uno Art Decó: Ministerio de Marina.

Comenzando con un ejemplo clasicista, el conjunto de vidrieras de Banco de España es uno de los más importantes de la capital. El uso de vidrieras con un programa iconográfico en un edificio civil, en concreto un banco, no es habitual pero su idea subyacente es la de exaltar a la institución y asemejarla a un templo a modo de “catedral de las finanzas”⁵, con un objetivo moralizante. El Banco de España es un edificio proyectado por Eduardo de Adaro Magro y Severiano Sainz de la Lastra y levantado entre 1884 y 1891. Ha sufrido a lo largo de su historia diversas ampliaciones donde destaca la de José Yarnoz Larrosa en torno a 1930. El edificio es de tipo ecléctico inspirado en la arquitectura manierista italiana y en elementos neoclásicos con un juego volumétrico monumental, destacando sus frisos verticales a *candelieri* en el chaflán, los tondos escultóricos y sus cornisas con elementos renacentistas. Presenta dos grandes conjuntos de vidrieras, por un lado las realizadas por la Casa Mayer de Munich en su sucursal de Londres, que fueron instaladas en 1890 y de otro, las encargadas al Taller Mauméjean en 1932, acompañando la ampliación de Yarnoz. Las primeras se encuentran en la escalera principal y son un total de 20 vidrieras, donde una de ellas aporta iluminación cenital a modo de claraboya. El presente artículo se centra especialmente en cúpulas

y claraboyas, pero en este caso, no se puede escindir su significado de las 19 vidrieras que la acompañan formando el programa iconográfico. La claraboya rectangular cuenta con un total de 60 paneles vítreos encastrados en una estructura reticular de hierro forjado y representa *La fortuna sobre los cuatro continentes* (fig. 1). Se estructura a modo de trampantojo donde aparecen asomados distintos personajes que basculan hacia el centro en que se encuentra la figura ingravida de la diosa Fortuna alada sobre una rueda, portando el cuerno de la abundancia y acompañada por una serie de *putti*. Bajo ella aparece la representación del *Rapto de Europa*, en alusión privilegiada a nuestro continente, mientras que en los cuatro vértices se puede distinguir a Asia, África, América y Oceanía mediante los distintos atributos. La balaustrada en escorzo se encuentra ricamente engalanada con la presencia de heráldica de los reinos de Castilla, León y Granada. Para finalizar, en sus dos extremos aparecen sendas representaciones de las *Tres Gracias* y *Las Parcas*. Se trata de un conjunto inspirado en el Renacimiento italiano aunque también con pinceladas del estilo en boga en Europa, el Art Nouveau. Según Viñuela⁶, este conjunto se basa en la *Iconología* de Cesare Ripa, con un sentido moralizador del cambiante estado de la fortuna en el devenir histórico de los continentes. En origen esta escalera se cerraba frontalmente mediante el que se denomina *Retablo de la Sabiduría* (hoy en el tránsito entre el viejo edificio y el de Yarnoz) y que era una elegía a distintas disciplinas del conocimiento. El conjunto se cierra con un total de 18 ventanas. En un primer nivel el amor, amistad, gloria, felicidad y trabajo. En el segundo nivel la poesía, escultura, pintura, arquitectura, música e historia y en el tercer nivel el olfato, oído, gusto, tacto, vista y conocimiento. Es decir, un alegato sobre la influencia del conocimiento y la ciencia en las disciplinas artísticas y los sentidos. Además de este conjunto con un sentido global por sí mismo, el Banco de España cuenta con otras vidrieras realizadas posteriormente y de distintos estilos: una claraboya de tipo neo-renacentista en la biblioteca del edificio, con un total de 59 paneles reticulares y de manufactura anónima, y una cúpula en la rotonda entre la biblioteca y la escalera principal de estilo

⁵ Víctor Nieto Alcaide et al. 1996, 25.

⁶ Viñuela 1984, 25.



neo-plateresco, realizada por Mauméjean en la década de 1930. Se destaca su imponente alzado de medio punto que buscaba la asimilación cromática con el *Retablo de la Sabiduría* en el mismo espacio. La cúpula se divide en 8 secciones triangulares con 19 paneles vítreos cada una, a los que ha de sumarse el central. Presenta cenefa perimetral con bordura mixtilínea similar a la rocalla con veneras en cartuchos. La decoración central combina elementos vegetales entrelazados, volutas y veneras inspiradas en la ornamentación a *candelieri*. Finalmente, con la ampliación de Yarnoz, se encargó un nuevo conjunto vítreo en torno a 1932 que contaba con un panel decorativo en el acceso de Alcalá y una gran cúpula troncocónica en el patio principal de la ampliación. Son obras que se encuentran firmadas y elaboradas por los hermanos Mauméjean. Su estilo, Art Decó⁷, es abismalmente diferente a los anteriores y su programa iconográfico es una oda al trabajo, las tecnologías y la industria. La gran cúpula cuenta con 37 paneles vítreos encastrados en un juego geométrico de listones de hierro forjado. Se decora mediante una profusión rectilínea y en el eje central se representa un escudo de la nación. La decoración perimetral esquemática se completa mediante cuatro prefiguraciones en los vértices en chaflán: la industria, la ganadería, la pesca y la agricultura, y en sus lados puede identificarse a Mercurio, Vulcano, y las prefiguraciones del trabajo pesquero y agrícola, todas ellas flanqueadas por escenas relativas al trabajo e industria de diversa naturaleza. Completan la cúpula dos representaciones femeninas que portan el cuerno de la abundancia.

El segundo bloque que analizamos se caracteriza por contar con vidrieras de inspiración historicista. Comenzamos con el Banco del Río de la Plata, actual sede del Instituto Cervantes y uno de los edificios-estandarte de la capital. Fue proyectado por Antonio Palacios Ramilo y Joaquín Otamendi Machimbarrena en 1910 y las obras finalizaron en 1918. Décadas después y ya exonerada de su función original, sufrió distintas ampliaciones que restaron sentido al planteamiento global de Palacios finalizando con la cubrición de su patio en 1987 por el arquitecto Francisco Javier Ramos

FIG. 1 Detalle de *La Fortuna Sobre los Cuatro Continentes*. 1890. Casa Mayer. Banco de España.

⁷ La vidriera Art Decó se caracteriza por el uso de vidrio plano moldeado, que favorece su expresividad, la combinación de distintos calibres de los plomos sustentantes y un cromatismo casi limitado a la monocromía.

Esteve. El edificio destaca en su concepción monumental con una incorporación historicista al incluir las órdenes clásicas en sus ciclópeas columnas, lo que posibilita la introducción de un pseudo muro-cortina entre las mismas⁸. A esto debemos sumar su icónico acceso en chaflán que presenta cuatro grandes cariátides. El interior, en su concepción original, destacaba por su gran altura, unos 25 metros, donde las distintas estancias administrativas se agrupaban en torno a un patio central limitado por 8 grandes pilares realizados en hormigón armado⁹. El patio se encuentra cubierto por una espectacular cúpula de vidrieras que ayuda a enaltecer este simbolismo de templo de la modernidad. La cúpula no es la única vidriera del edificio. Como en los ejemplos anteriores se trata de un conjunto de un total de 21 vidrieras (fig. 2). La cúpula se ha objetivado mediante una estructura de 16 grandes listones de hierro forjado que sostienen el círculo central de la misma, y que además se apoyan en un tambor estructurado por 32 segmentos rectangulares que contienen paneles de vidriera. Este gran trabajo de ingeniería fue realizado por los altos hornos AHV del País Vasco. La vidriera por su parte, aparece firmada por el taller Mauméjean y fue proyectada a principios de la década de 1910. La cúpula contiene motivos eclécticos de inspiración neo-barroca, destacando la bordura periférica que alberga elementos vegetales entrelazados, palmetas, volutas, guirnaldas y hojas de acanto que enmarcan distintos cartuchos de motivo heráldico. Puede apreciarse el de la ciudad de Madrid rodeado de los distintos escudos de las provincias de Argentina, si bien algo recreados. Hasta 1951 Argentina contaba con 14 provincias, a saber: Buenos Aires, Catamarca, Córdoba, Corrientes, Entre Ríos, Jujuy, La Rioja, Mendoza, Salta, San Juan, San Luís, Santa Fe, Santiago del Estero y Tucumán, cuyas representaciones aparecen en la cúpula. En la parte central de la vidriera se destaca así mismo, las distintas borduras de guirnaldas, rosetas, piñas y volutas donde se inscriben los escudos de León, Castilla, Navarra, Aragón y Granada. Para cerrar este conjunto, la gran cúpula es acompañada por 20 ventanas con motivos neo-barrocos que combinan distintas escenas con especial protagonismo de la figura de Mercurio y el trabajo agrícola.



El Instituto Geológico y Minero es un edificio situado en la calle Ríos Rosas n.º 23 y sede del Museo Geominero. Fue realizado por Francisco Javier de Luque López entre 1925 y 1927 a semejanza de la Escuela de Ingenieros de Minas de Velázquez Bosco. Se trata de una obra monumental de inspiración clasicista, con un primer cuerpo de sillares de granito almohadillado de estilo renacentista y un segundo, bordeado por una balaustrada y sustentado por grandes columnas de estilo corintio, adosadas al muro. Al interior se ofrece

FIG. 2 Cúpula con motivos historicistas y heráldicos. Década de 1910. Taller Mauméjean. Instituto Cervantes.

⁸ Estas estructuras ya habían sido utilizadas por Víctor Horta en los grandes almacenes *Innovation de 1901* o por Peter Behrens en su nave de turbinas de la empresa AEG. Hitchcock, 1968.

⁹ Aparentemente este material fue ideado por el jardinero francés Joseph Monnier en 1849 y aprovechado de manera puntual en la arquitectura de François Coignet (1814-1888) y François Hennebique (1842-1921) antes de su uso generalista. Hitchcock 1981, 447.

un fastuoso espacio, que cuenta con una serie de vidrieras realizadas por el taller Mauméjean a finales de la década de 1920. En su escalera imperial, se levanta un gran vano con arco de medio punto que enmarca la caja de la escalera y que a su vez contiene una bóveda rectangular estructurada mediante arcos de medio punto que forman lunetos. Estos dos espacios son cubiertos con vidrieras que contienen el escudo de la institución en su eje central. El resto se decora con cenefas de inspiración barroca, con volutas, rocallas, ovas y hojas de acanto con tonalidades predominantemente rojas, amarillas y azules. La sala de exposición del museo es la principal de todo el edificio. Es de sección rectangular y cuenta con distintas alturas que se abren al espacio central en voladizo. Parte del interés de este conjunto radica en la conservación del espacio que no ha sufrido modificaciones sustanciales. Tanto su mobiliario como el resto de apliques ornamentales se conservan inalterados, lo que explica la sensación de museo taxonómico típico del siglo XIX. Esta gran sala se cubre con una imponente cúpula de vidrio de sección rectangular apoyada igualmente en un tambor vítreo (fig. 3). La estructura de vigas de hierro forjado está compuesta por un entramado reticular que contiene 49 espacios para vidrieras y en cuyo interior se alojan entre 8 y 35 paneles de vidrio. Su decoración se reduce a un escudo central y una cenefa perimetral abigarrada, de inspiración barroca. Cuenta con un detallista trabajo en grisalla y esmalte amarillo donde aparecen macollas, elementos vegetales entrelazados, volutas, hojas de acanto y guirnaldas. Los escudos hacen referencia a distintas regiones españolas: Bilbao, Barcelona, Huelva, Granada, S. Sebastián, Oviedo, Badajoz, León, Sevilla, Murcia, Almería, Madrid, Guadalajara, Córdoba, Ciudad Real y Jaén. Todos ellos enmarcan el escudo de la nación acompañado del toisón dorado. Este conjunto se completa con una serie de vanos mixtilíneos cubiertos por vidrieras con motivos similares, elementos vegetales entrelazados, guirnaldas y un racimo central de flores y frutas.

El ejemplo modernista lo tomamos del Palacio Longoria, actual Sociedad de Autores de la calle Fernando VI nº 6. Es un edificio palaciego realizado por el arquitecto catalán José



Grases Riera en torno a 1902 y encargado por Javier González Longoria para su domicilio particular y las oficinas de su sede bancaria. Se ha realizado siguiendo el gusto Art Nouveau más internacional, con modelos que ya se habían visto en la obra de Víctor Horta (1861-1947). Se organiza mediante dos alas en forma de “L”, conectadas mediante un cuerpo cilíndrico donde se inscribe la escalera principal. Todo su perímetro se encuentra circundado por una rejería típicamente modernista. Destaca también su sinuosa decoración de inspiración naturalista, sus bustos femeninos y molduras irregulares. En su interior es de especial relevancia su conjunto de vidrieras y también su rejería. Las vidrieras, que no se encuentran firmadas, son un *unicum* en la capital en lo que se refiere a estructura e inspiración.

FIG. 3 Claraboya con motivos heráldicos. 1925-1930. Taller Mauméjean. Museo Geominero.

Estructuralmente la cúpula se asienta en una intrincada viguería de hierro compuesta por seis nervios que no llegan a cruzarse en el vértice, inscribiendo un hexágono. En cada uno de sus espacios, un entramado reticular donde se albergan 16 paneles vítreos (fig. 4). La decoración es de tipo abstracto y de ricas tonalidades, que parece contar con un núcleo irradiador de color cálido en su centro, a modo de astro incandescente. A

medida que se avanza hacia el perímetro se van multiplicando los paneles con tonalidades frías, verdes y azules que recuerdan junto con sus estructuras filiformes, a elementos de una vegetación frondosa. Se corrobora así una de las características fundamentales del Art Nouveau que, parafraseando a Russell Hitchcock, se determina por su “linealidad antes que por su plástica”¹⁰. Esta idea



FIG. 4 Cúpula modernista. Década de 1900. Palacio Longoria.

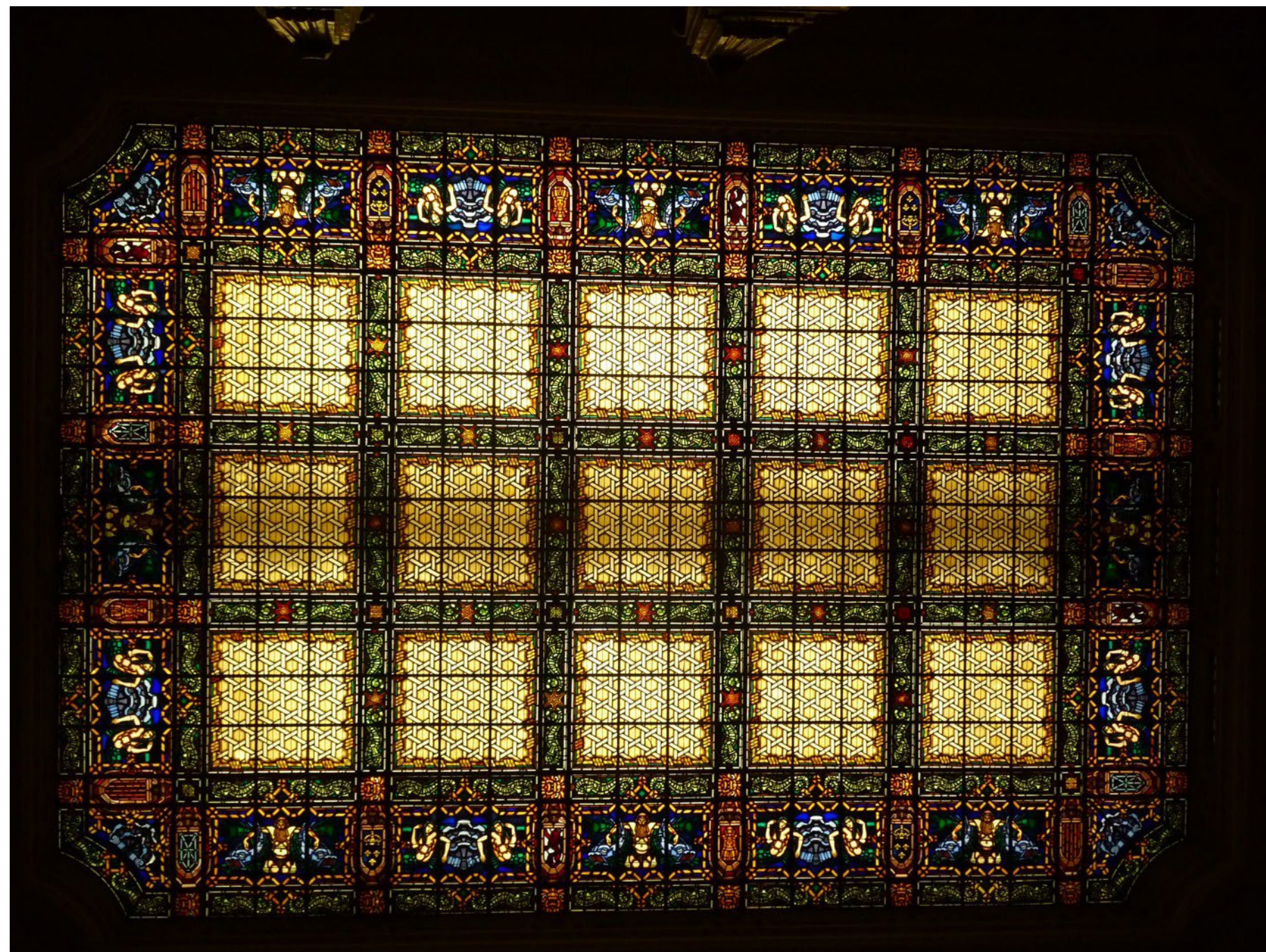
parece repetirse en la rejería de la escalera, donde las varillas se enroscan a modo de tallos acabados en flores de vidrio. Aunque no se tiene certeza del autor, podría tratarse de una obra del vidriero catalán Rigalt¹¹, dadas sus similitudes con la gran claraboya del posterior Palau de la Música de Barcelona y teniendo en cuenta que hay otras obras del artista en la capital, como en el Casino Militar y las viviendas de Gran Vía nº 16.

Finalmente, para terminar este repaso, nos detenemos en una vidriera de estilo Art Decó que se puede encontrar en la Dirección General de Marina Mercante, antiguo Ministerio de Marina y sede del Museo Naval. Se trata de un edificio monumental realizado por el arquitecto José Espelius Andoaga entre 1918 y 1925. Su planta es trapezoidal y sus dependencias se organizan en torno a dos patios entre los cuales hay una escalera monumental. De la alzada del edificio se destaca su decorativismo ecléctico con inspiración neogótica isabelina plagada de motivos marinos que ensalza el papel de estos monarcas como iniciadores de las campañas de exploración a través de los océanos. En su interior destaca la claraboya rectangular achaflanada de su escalera principal (fig. 5), mientras que sus dos patios, están cubiertos por otras dos claraboyas gemelas. En este conjunto, de estilo Art Decó, hay un alejamiento de las implicaciones tradicionales que se asocian al mismo, para recrear un espacio de rico cromatismo y temática marinera con reminiscencias simbólicas. Se compone de una estructura de vigas de hierro forjado que inscriben 156 espacios rectangulares. Es de especial interés su esquemática cenefa perimetral que combina motivos heráldicos con representaciones de nereidas, tritones, veneras, caballitos y estrellas de mar y monstruos marinos, que se entrelazan en un dinámico juego cromático. Estas vidrieras han sido realizadas por Mauméjean y se conserva un apunte del boceto original en la Real Fábrica del Vidrio de La Granja de San Ildefonso (Segovia), fechado en torno a la década de 1920. Las dos claraboyas gemelas, retoman el mismo motivo de la cenefa periférica, si bien resumido y con la presencia de heráldica que identifica a los más importantes marineros españoles: Pardo de Figueroa, Pinzón, Veraguas, Churruca, Mazarredo, entre otros.

En conclusión y como punto y final a este artículo, se debe señalar la importante relevancia que estos edificios y sus elementos decorativos vítreos constituyen para el patrimonio urbano y artístico de la capital española. Aunque los conjuntos de vidrieras y las edificaciones donde se encuentran presentan naturales divergencias en cuestiones formales y estilísticas entre sí, se hallan al menos tres nexos de unión que pueden explicar la proliferación y el interés de este tipo de obras. En primer

¹¹ Nieto Alcaide et al. 1996, 133.

FIG. 5 Claraboya Art Decó. 1920-1925. Taller Mauméjean. Museo Naval.



lugar, como ocurre con un amplio número de elementos patrimoniales, la consecución de estos conjuntos responde a un enaltecimiento de la figura del promotor, ya sea un particular (como en el caso de Javier González Longoria), una institución privada (Banco del Río de la Plata) o una pública (el resto de ejemplos). Se persigue en definitiva el reconocimiento y la representatividad del comitente de cara a la sociedad de la época. Un segundo foco puede fijarse en los propios cambios urbanísticos de la capital, en concreto a aquellos que afectaban al casco histórico. La Gran Vía, proyectada en 1898 (Banco de España, Banco del Río de la Plata) se uniría al Paseo de Recoletos — Paseo del Prado (Museo Naval, Palacio Longoria), que venía reformándose desde 1830 para conformar el centro institucional y económico de la capital. Un tercer punto puede situarse en que todos estos conjuntos no hacen otra cosa que aglutinar, interpretar y desarrollar los estilos formales que se importaban desde Europa: la monumentalidad del edificio neoclásico e historicista, el uso exacerbado de las artes aplicadas en una suerte de *horror vacui* a través de los estilos modernista (1890-1910) y Art Decó (1925-1930) y la introducción de la vidriera como elemento fundamental de cerramiento. Se debe tener en cuenta que esta confluencia de hechos haría desarrollar en la capital una importante producción vidriera, de la que había carecido hasta la fecha y que, a día de hoy, se establece como un patrimonio artístico fundamental del ensanche urbanístico madrileño. Es por tanto de vital importancia el estudio y puesta en valor de estos bienes para la conservación y divulgación de un patrimonio común.

BIBLIOGRAFÍA

- BALDASANO DE LLANOS, F.L. 1959. *El edificio del Banco de España*. Madrid: Talleres Blas.
- BONET CORREA, A. 1982. *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- CORRAL, J. 2002. *La Gran Vía. Historia de una calle*. Madrid: Ediciones Sílex.
- DA ROCHA, 2006. "Los Maumejean, una familia de maestros vidrieros franceses en España". *Revista Goya*. Nº 315.
- FERNANDEZ NAVARRO, J. M. 1991. *El vidrio*. Madrid: CSIC — Fundación Centro Nacional del Vidrio.
- GUTIÉRREZ BUENO, P. 1989. *Manual de arte de vidriería*. Madrid: Cuadernos de la UNED.
- HITCHCOCK, H. R. 1968. *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- LÁZARO, J. B. 1906. *Las Artes Decorativas Españolas*. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública, el día 16 de diciembre de 1906.
- MANAUTÉ, B. 2015. *La manufacture de vitrail et mosaïque d'Art Mauméjean: Flambe! Illumine! Embrase!* París: Ediciones Le Festin.
- NIETO ALCAIDE, V. 1974. *La vidriera y su evolución*. Madrid: Editorial La Muralla.
- NIETO ALCAIDE, AZNAR ALMAZÁN, SOTO CABA. 1996. *Vidrieras de Madrid. Del Modernismo al Art Decó*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- NIETOALCAIDE, V. 1998. "Cúpulas de hierro y vidrio". *I Actas de Arquitectura Histórica y Urbanismo del Congreso de Arquitectura y Ciudad en España de 1845-1898*. Cádiz, 3, 4 y 5 de junio. Universidad de Cádiz. UNED.
- NIETO ALCAIDE, V. 2000. "Les vitraux de Madrid du Modernisme a l'Art Déco". *Art, Technique et Science: la création du vitrail 1830 à 1930*. Colloque International. Liege.
- NIETO ALCAIDE, V. 2001. "La vidriera Art Decó en Madrid". *I Jornades Hispaniques d'Historia del Vidre. Actes Monografies 1*. Museu d'Arqueologia de Catalunya.
- NIETO ALCAIDE, V. 2011. *La vidriera española: ocho siglos de luz*. Madrid: Nerea.
- PEREZ ROJAS, J. 1990. *Art Decó en España*. Madrid: Ediciones Catedra.
- PIZZOL, S. y D. 1993. *Manual Práctico de la vidriera artística*. Barcelona: Ediciones Edunsa.
- VIÑUELA, J. M. 1984 "Las vidrieras del taller Mayer. Un programa iconográfico para un establecimiento bancario". *Banco de España. Boletín de información de difusión interna para el personal*. Nº 14.
- VVAA. 2010. *Palacios de Madrid*. Madrid: Ediciones Comunidad de Madrid.
- VVAA. 2003. *Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*. Madrid: Fundación Arquitectura COAM.

ART, LEGITIMACY AND IDENTITY DURING TAIFA KINGDOMS*

VÍCTOR RABASCO GARCÍA

Degree in History of Art and Master Degree in Medieval Hispanic Studies. Research fellow in History of Art Department, Complutense University of Madrid

vrabasco@ucm.es

vrabascog@gmail.com

* This study is framed in the I+D+i Project «Al-Andalus, los Reinos Hispanos y Egipto: arte, poder y conocimiento en el Mediterráneo medieval. Las redes de intercambio y su impacto en la cultura visual» (HAR2013-45578-R), funded by the Ministry of Economy and Competitiveness. It takes part of the Research Group «Arquitectura e integración de las artes en la Edad Media» (UCM 941377) of the Universidad Complutense de Madrid. The content is also part of a currently developing PhD under the supervision of Dr. Susana Calvo Capilla (Universidad Complutense de Madrid) and granted by a predoctoral contract (2014) for PhD students' formation (cofunded by the ESF).

RESUMO

A descentralização do poder califal de Córdoba no início do século XI provocou a emergência de múltiplos poderes locais que levaram à formação de novos estados independentes com governos de diferentes grupos étnicos. Esta configuração política dos Reinos de Taifas teve importantes consequências na estética arquitetónica, diversificando a linguagem artística da época tendo como base a arte califal.

Através dum sintético estudo comparativo vai ser analisada a motivação de alguns destes reinos para assumirem plenamente a herança anterior e outros, pelo contrário, reformularem a linguagem com soluções inéditas até ao momento na Península. Portanto, o objetivo é compreender o papel desempenhado pela arte durante o século XI no al-Andalus, como geradora de discursos ideológicos, identitários e de legitimação.

PALAVRAS-CHAVE SÉCULO XI, PODER, IDEOLOGIA, ARQUITETURA, AL-ANDALUS

ABSTRACT

Decentralization of the Caliphate power early in the 11th century fostered the appearance of multiple local powers on the head of new independent states, which were ruled by different ethnicities. This political configuration of the taifas had remarkable consequences in the architecture aesthetic. Taking the Caliphal art as a base, they diversified the artistic language of that time.

This synthetic and comparative study identifies why some taifa kingdoms fully assumed the ancient heritage and others, conversely, re-formulated this art language with solutions unseen in the Iberian Peninsula. Consequently, our target is to understand the role played by the art during the 11th century in al-Andalus as a generator of not only legitimacy, but also ideological and identity discourses.

KEYWORDS 11TH CENTURY, POWER, IDEOLOGY, ARCHITECTURE, AL-ANDALUS.



Geographic configuration and political ambitions

Fragmentation in al-Andalus from the early 11th century is well-known by all. In the political sphere, this meant a continuous pressure to take up the torch of Caliphal power. As a consequence there was an endless fight among the sovereigns to broaden their territories (González 2006, 409-450). Therefore, we attend to a remarkable development in the geographic configuration in al-Andalus throughout the century. The strongest taifas in terms of politic, army and economy expanded their territories largely and consequently, both their culture and cultural influence (Guichard and Soravia 2006).

It was common that each kingdom was governed by a prominent family that had an important position in the administration of the territory (over which they would rule later on) or that they had been promoted by the *ḥājib* al-Manṣūr¹ (978-1002) until they controlled very important cities and territories. The former responds to Andalusí families that were settled in the Peninsula from the 8th century, as it was the case of Abū al-Qāsim ibn ‘Abbād’s (c. 978-1042) ascendants in Seville or ‘Abd al-Raḥman ibn Dhī al-Nūn’s in Toledo. On the other hand, the new dynasties arriving by the end of the 10th century were families already consolidated in the North of Africa. These were seeking to expand their power or even their control in the Peninsula. Examples of this are Zāwī ibn Zīrī (1013-1019) in Granada or ‘Alī ibn Ḥammūd al-Nāṣir (caliph in 1016-1018) in Malaga (Viguera 1992). Nevertheless, in order to fully understand the situation, in which different and varied families, ethnicities and even tribes² competed to consolidate and expand their power in al-Andalus, we must travel backward in time to review the process that made the 11th century bloom (Guichard and Soravia 2006, 41-63).

The *fitna* (the civil war that lasted all over the first third of the century from al-Manṣūr’s death in 1002) confronted all those families and put them in different factions, according to the help offered to one or another side of the Umayyad family or even their support to the new Banū Ḥammūd family that also postulated for the Caliphate. However, an individualist feeling was arising behind this quest for legitimation and

support to the different caliphs. The political instability was increasingly clear and the above-mentioned families saw the possibility of taking advantage of this economic and political incertitude. Moreover, each of the new dynasties had to find the way for their power to be recognized by the other taifas. In other words, they needed the tools to carry out a legitimating process, which would allow them to take over the power left after the fall of Umayyad Caliphate (Fierro 1996). However, these kingdoms did not have a similar political or acquisitive entity as the Caliphate. The decentralization of the political power resulted in a delocalization of the economic power. Therefore, they had to use some other resources to legitimize their position in a new al-Andalus full of borders, some of them being the adoption of a *laqab*, the issuance of their own currency, territorial expansion, culture promotion, etc.³ (Viguera 1994; Guichard and Soravia 2006, 65-81).

The art as a tangible way of prestige

Focusing on the cultural aspect, it is impossible to understand the context of the taifas ignoring the essential exchanges with the neighbouring territories, specifically with other Mediterranean peoples (Valdés 1991; Constable 1994; Calvo 2017). Some artefacts nowadays preserved in Spanish institutions are proof of this, as they arrived to al-Andalus throughout this period. The caskets and rock crystal Fatimid⁴ items and also the small fragment of Song dynasty pottery, found in an archaeological dig in the Aljafería of Zaragoza are examples of this (Cabañero 2012, 231-234). Nevertheless, Andalusí pieces were subject to export to other areas in the Mediterranean. So were the well-known *bacini* in Tuscan churches (Berti and Tongiorgi 1981), more specifically those located in some churches in Pisa. This little highlight on sumptuary arts is the most remarkable

¹ This paper has followed the ALA-LC Romanization transliteration system for words unrecognized in Oxford Dictionaries.

² It is important to point out that both among Andalusí and new dynasties, there were divisions and conflicts from long. For instance, among Andalusí people there were Arab families, as in Seville or Zaragoza, but also arabized Berbers, as in Toledo or the Banū al-Aḥḥas in Badajoz. We also find North-African Berbers, both in Malaga and in Granada, as well as taifas under Slavic governments, being the case of Almeria.

³ Most specialists consider the 11th century nowadays as a period of scientific and literary bloom thanks to the utterly important culture patronage held by many of the sovereigns. Surprisingly, traditional historiography saw the Taifas Kingdoms as a time of scarce artistic shine. This possibly being for two main reasons: the limited preservation of material remains and its eclipse by the Cordoba Caliphate and its monumental works. Thanks to the latest discoveries and them being valued in the last decades, we are achieving a deeper understanding of this singular period, which allows a better appreciation of the importance of this century.

⁴ The prominent amount of pieces does not allow us to mention all of them, but the most remarkable ones are preserved in Museo Arqueológico Nacional (Madrid), the Treasure of the Saint Isidore of Leon collegiate church, Museu de Lleida, the Treasure of the Cathedral of Orense and the Treasure of the Cathedral of Astorga.

example of how forms, ideas and techniques moved fluently through any geographic, political or religious context (Azuar 1998). Moreover, it should not be forgotten that, while objects travelled around, so did pilgrims, scholars or artists (Schmidt and Wolf 2010; Calvo 2017). In this sense, we could underline the Andalusí apprenticeship of western techniques and the consequent local creation, as it is the case of lusterware. Numerous samples of the latter are preserved, mainly in the Seville taifa at the time, but also in northern kingdoms of the Peninsula, which brings again the idea of the wide diffusion of the techniques (Barceló and Heidenreich 2014). We only get to fully understand that art and architecture were received and transmitted in the same way by acknowledging this early stage of «Mediterranean globalization». Undoubtedly, this conditioned the development of ornamental shapes and artistic languages.

A fact to be highlighted is that at the same time that ideas were produced and exchanged, new materials such as plaster⁵ were included in the ornamental repertory. This material offered great benefits and more adequate solutions to the sovereigns' needs too⁶: a larger availability⁷, the procedures of removal, transportation and manufacture were less expensive and a quicker ornamental process (Cabañero 2012). In spite of many of the plaster fragments that have arrived to the present day without any colouring, we do preserve some vividly coloured samples (Cabañero 2010). Even gold and lapis lazuli⁸ pigments had been used, particularly in Toledo (González 2014), as we will see. Therefore, we understand that art was considered a highly effective vehicle of political power legitimation among these rivalries (Calvo 2014).

Starting point, evolution and Andalusí aesthetic transformation

In order to start the journey through the 11th century, we must go backwards to that Andalusí Umayyads' official art language, as the taifa kingdoms were the heirs of the Emirate and Caliphate artistic language. They all had a profound visual culture consumed for centuries. Andalusí art has its roots in

the 8th century, when the mosque of Cordoba was beginning to be constructed. Ever since, many of the monumental buildings that have been preserved stick to this tendency of homogenizing the ornamental language seeking to make an identity feature of their dynasty⁹. So was the case that this tendency had been repeated for almost three centuries more, as it can be seen at Gormaz fortress (Almagro 2008), or in the following extensions in the mosque of Cordoba and also with the construction of Madinat al-Zahra' (Calvo 2014). In the latter, all the official buildings (even private ones) had a certain uniform ornamental aesthetic¹⁰ (fig. 1). From then on, the Cordoba creating centre spread its influence all through al-Andalus seeking new patrons. That explains why each taifa re-interpreted that Umayyad art language with their own specific characteristics and surely different in each kingdom (Marinetti 1990¹¹). This is how they shifted from an «official» Umayyad aesthetic to a variety of shapes that responded to a traditional ornamental language¹², turning the 11th century into a period of finest aesthetic richness (Calvo 2011).

To try to understand this issue, it is proposed a comparative and synthetic analysis of some archaeological remains from the best preserved palaces¹³. The study target are the arcades of the palaces of the main *alcázares*. These are mainly public architectonical elements, as they were the entrance to the main reception halls, which held the role of the power representation. This characteristic makes them a very adequate example to establish analogies among the different kingdoms.¹⁴ Some of the taifas will display a fully inherited Caliphal ornamentation, others will begin to introduce certain shapes assumed from the

⁵ Possibly under the influence of other Mediterranean kingdoms, such as the Fatimid Egypt which developed a remarkable ornamental display with this material.

⁶ New studies have been presented recently: Picazo Millán, Jesús Vicente et al. 2017. "Nueva artesanía andalusí en el valle del Ebro: el taller de vasos de alabastro de Rodén" in II Congreso CAPA (Arqueología Patrimonio Aragonés). Zaragoza, 9-10 November, 2017. [URL reviewed 15/07/2018: https://www.researchgate.net/publication/322224208_Nueva_artesania_andalusí_en_el_valle_del_Ebro_El_taller_de_vasos_de_alabastro_de_Roden].

⁷ The alabaster quarries of Aragon are still ones of the most productive nowadays.

⁸ This fact proves a fully conscious use of these materials as their high cost (both economic and of the process of obtaining), positioning the taifa palace in Toledo at the highest level in terms of luxury and sumptuous display.

⁹ The logic historic progression shows this identity language would evolve, adapting to each period but without losing its characteristic essence as a symbol of the power of the government.

¹⁰ The starting point should be placed in the unique arch with alternating voussoirs, as it is the most recognizable element of the Umayyad dynasty in al-Andalus.

¹¹ On this paper the formal diversification of the artistic language on the capitals and the reinterpretation of them in each taifa will be studied.

¹² The term traditional must be understood here as the art that had been developed for centuries under Umayyad control and, therefore, had become the usual art for the 11th century society.

¹³ Until now, there are not conserved remains from all the most important *alcázares* of the 11th century. This study only refers to the most relevant remains from buildings made in that century. For instance, the Malaga *alcáza* is not included as there is no unanimity on its construction date.

¹⁴ This space must be understood as the façade of the most representative building in the kingdom being the place where the sovereign is: the materialization of power. Nevertheless, this is the base to tackle for this study in depth. Thus, it should be increased to cover also other material remains such as ceramics, wall paintings, capitals, etc. However, because of the space limitation of the paper it is not possible to deal with it.

Mediterranean context (Cabañero 2012¹⁵) and a third variety will show radically different and unseen solutions compared to the Andalusí tradition (Robinson 1992, 49-61; Rabasco 2018¹⁶). The greater or lesser correlation with respect to the Umayyad artistic language resulted of the governors' political position. In other words, it was the prevailing ideology which determined the ornamental language chosen (Rabasco 2018, 327-330). Therefore, all through this paper it will be possible to understand the reasons behind that aesthetic dissemination that led to a remarkable enrichment of the artistic environment of that time. Thus, the different artistic aspects existing from the Banū 'Abbād from Seville until Banū Dhī al-Nūn from Toledo, through of Banū Hūd from Zaragoza and Balaguer, are presented below.

As mentioned above, Seville was one of the most stable and prosperous kingdoms of the 11th century, ruled by an Andalusí dynasty of Arab origins. Its position towards the *fitna* and intentions towards the Caliphate were clear: total support to the Umayyads and a strong opposition to the Banū Ḥammūd¹⁷ Berbers' aspirations (Viguera 1992, 135-136). At the same time and possibly due to the geographic proximity between the two cities, they managed to shift the centralised power in Cordoba towards Seville. Consequently, Banū 'Abbād themselves showed as guarantee of the Umayyad tradition in al-Andalus facing the outsider threat, assuming the heritage of the Caliphate without having to take the ancient Umayyad capital.¹⁸ This can be seen in the remains of what seems to be an *alcázar* of the taifa, located in the Casa Toro-Buiza in Patio de Banderas (Tabales and Vargas 2014). The remains happen to be two paired arcades (fig. 2) placed at both sides of a large longitudinal hall (probably a power representation salon, given its remarkable measures). They would probably grant access to respective chambers. The decoration found fully responds to an inherited Caliphate artistic language: simulation of alternatively decorated voissors through wall painting. Therefore, the memories and apparent wish for Umayyad constructions such as Madīnat al-Zahrā' were undeniable, which proves a search of visual continuity in the Umayyad tradition (Ewert 1977). All this could be understood



as an attempt to legitimate their positions regarding other kingdoms through a stylistic continuity and, hence, proclaim themselves heirs of the Caliphate power as Andalusí Arabs indeed.

On the other hand, both the Zaragoza *kūra* as others of the Upper March had constant divergences with the Cordoba government even before Abd al-Rahman's arrival (756). To this, we must add the difficulty of controlling the territory, far from the Andalusí power, permitting a reactionary feeling towards the Umayyads' settlement (González 2006,

FIG. 1 East portico of Casa de la Alberca. Marble decoration. Córdoba, Conjunto Arqueológico de Madinat al-Zahra. Photo: Víctor Rabasco

¹⁵ This variety contributed even to the appearance of new artistic resources to the walls decoration assumed from the Mediterranean Sea like, for example, the mixtilinear arch.

¹⁶ New aesthetic developments like the case of Toledo, which it will explain later.

¹⁷ Banū 'Abbād probably saw the Banū Ḥammūd as foreigners trying to get the Andalusí Caliphate power, not being legitimized for it.

¹⁸ Owning Cordoba became an ambition for several kingdoms (such as Seville and Toledo) since the second



380). In this context, the Banū Hūd from Lérida (an Andalusí family with Arab origins) obtained the power of the Zaragoza taifa by 1038 in detriment of the Banū Tujīb (Viguera 1992, 59). This family built the palace of the Aljafería, the better preserved of the 11th century (in spite of the reconstructions). Consequently, it has been the most studied monument of the mentioned period (Beltrán 2008), even from the point on which this paper starts. The architectural and decorative base (fig. 3) was inherited from the Caliphate art (Ewert 1977), although with more elaborate decorations (Robinson 2002). They decided to simultaneously open their creative abilities to the Mediterranean influences (fig. 4), assimilating certain ornamental foreign shapes and solutions¹⁹ (Cabañero and Lasa 2003; Cabañero 2012). As it is a broadly studied matter,

we will simply add that the Aljafería should be considered as a transition and great originality building between the Umayyad tradition and the already indicated new decorative shapes adopted from the North-African context. Therefore, it can be understood as liberation from the Caliphate «official» artistic language, since the Zaragoza detach from the 8th century. Also, a new taste shown in the assimilation of foreign patterns might be fostered by the prominent distancing from Cordoba.

Responding to a similar context we find the case of the Castell Formós de Balaguer palace, settled inside the territories of the Lérida taifa and, consequently, strongly linked



FIG. 2 East chamber of Seville palace. Wall painting decoration. Sevilla, Casa Toro-Buiza (Patio de Banderas, Reales Alcázares de Sevilla). Photo: Víctor Rabasco

FIG. 3 North portico of Aljafería. Plaster decoration. Zaragoza, Aljafería palace (Cortes de Aragón). Photo: Víctor Rabasco

half of the 11th century (when kingdoms are stabilized and consolidated) as they did not forget that it had been the capital of the Caliphate. Therefore, control over Cordoba would have meant being the heir of the most important western Mediterranean politic system since the Roman Empire.

¹⁹ As an example, we can highlight the original apparition of the mixtilinear arch in the Northern portico, developing at its finest in the palace oratory.



to the Zaragoza one (Viguera 1992, 62-64). The palace was raised under the Banū Hūd government. It reproduces some of the building and decorative schemes already seen in the Aljafería (fig. 5). It has even been thought that its construction is owed to the same workshop (Ewert 1979). If we start on material remains preserved, Zaragoza might be considered the metropolis of the kingdom for disseminating an ornamental language shared by the territories, exactly as Umayyads did before. In this sense, the pairing of Zaragoza and Balaguers' palaces would be a good example of how an artistic language contributes to consolidate both an identity and political legitimization.

Finally, 'Abd al-Raḥman ibn Dhī al-Nūn, who belonged to an arabized Andalusī family but with Berber origins, gained Sulaimān al-Musta'īn (1009 and 1013-1016) favour when supporting his aspirations to the Caliphate. In return, the former got the control of vast territories of the Middle March. The government of the city of Toledo was delegated to his son, the future Ismā'īl al-Ẓāfir (1032-1043) (Viguera 1992, 53-54).



FIG. 4 Oratory of Aljafería. Plaster decoration. Zaragoza, Aljafería palace (Cortes de Aragón). Photo: Víctor Rabasco

FIG. 5 Arch fragment of Castell Formós palace. Polychrome plaster on brick arch. Balaguer, Museu de la Noguera. Photo: Víctor Rabasco

This city was a very reactionary spot towards the Cordoban power even back in the Emirate times and so it continued all through the *fitna* (Delgado 1987, 30-34). Moreover, the palace on which the taifa kings settled had been built by the caliph 'Abd al-Raḥman III (929-961) seeking to have a safe zone from where he could control the city. This was a direct consequence of the extinguished revolt in 932 (Monzón 2011). When comprehending the historic facts and the governing family attitude, we understand the deep detach of the Toledo taifa with any Umayyad identity sign, represented by the Banū Dhī al-Nūn.

Excavations in the Santa Fe convent of Toledo during 2006 (Monzón 2011) brought up exceptionally singular remains: a triple arcade with two faces ornamented differently (fig. 6): on one side, it displays an iconography of court representations²⁰ and, on the other side, a bestiary belonging to the eastern tradition²¹ (Monzón 2011, 257-265). Despite being a decoration in plaster, it does not follow a moulding technique but modelling and carving by hand²². These polychrome sides were coated

²⁰ The iconography shown directly points to a courtesan context as the most highlighted figures belong to the hunter world: horse-riding falconers, birds of prey capturing gazelles, etc.

²¹ This conclusion is based on the appearance of both fantastic and real beast those are not common in Western cultures. However, the determining fact is the halos over some figures' heads. This iconography was possibly assumed from the Fatimid world.

²² The use of moulds for plaster decoration allows for a potential decrease in time for the decoration as it reduces the process of design and carving. That is why it is thought to be an exceptional piece, as handmade decoration grants a more careful and artisanal process.



by materials such as lapis lazuli and gold, revealing a sumptuous artwork (González 2014), as the whole palace must have been, also according to what chroniclers such as Ibn Ḥayyān al-Qurṭubī (987-1075) related (Ibn Bassām 1978-1979). The only remaining items preserved in all the Mediterranean with which we may compare our arcade are the ones found in the Tunisian city of al-Manṣūriyya²³ (Barrucand and Rammah 2009). If we add to this some other minor archaeological findings in Toledo and also the literary references depicting exchanges with western cities (Delgado 1987, 247-250), as a result we get to prove that the Banū Dhī al-Nūn kept a certain contact with some cities in the Mediterranean Levant²⁴. Perhaps was Cairo, the door to Asia and one of the biggest commercial ports in this time.

Therefore, the archaeological remains of the Toledan *alcázar* speaks a language that consciously sought to distinguish itself from the Caliphate tradition, through foreign architectonical solutions.²⁵ In this sense, we must not forget the governing family's ideology, as they supported the Berber side during the *fitna* and consequently positioned themselves against Seville. We may consider though that the Banū Dhī al-Nūn accomplished an «anti-Umayyad» politic, which was materialized through an ornamental programme based on distinguishing themselves from the tradition. The clear purpose was to create a new identity of their own, which would legitimise them as independent governors of the Middle March.

Hypothesis and first conclusions

Unfortunately, due to the scarce and fragmented remains that have survived we cannot withdraw absolute conclusions for the moment, waiting for a more extensive and detailed study. But, what we can conclude is that architectonical ornament (among other arts which could not be addressed in this study²⁶) does play a vital role in identifying configuration in the taifa kingdoms. As seen, the evolution of the Andalusí artistic language not only responds to the aesthetic taste, but it is conditioned by a deep political message with legitimating intentions. It is this factor that determines whether a dynasty develops one or another language. At the same time, it makes it original and different from the others. In this way, we are able to understand through the art the political ideology, supporting or against the Umayyads, and the links and relations among the taifas or even with the Mediterranean and beyond. Thus, ornament becomes a visual identity symbol of a legitimating message.²⁷

BIBLIOGRAPHY

- ALMAGRO Gorbea, Antonio. 2008. "La puerta califal del castillo de Gormaz". *Arqueología de la Arquitectura*, 8: 55-77.
- AZUAR Ruiz, Rafael. 1998. "Al-Andalus y el comercio mediterráneo del siglo XI según la dispersión y distribución de las producciones cerámicas" in VV. AA. *Codex Aquilarensis. Actas I Curso sobre la Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII*. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real: 51-78.
- BARCELÓ Torres, Carmen and Heidenreich, Anja. 2014. "Lusterware Made in the Abbadid Taifa of Seville (Eleventh Century) and Its Early Production in the Mediterranean Region". *Muqarnas*, 31.1: 245-276.
- BARRUCAND, Marianne and RAMMAH, Maud. 2009. "Sabra al-Mansuriyya and Her Neighbors during the First Half of the Eleventh Century: Investigations into Stucco Decoration". *Muqarnas*, 26: 349-376.
- IBN Bassām, Abū al-Ḥasan 'Alī ('Abbās, Iḥsān ed.). 1978-9. *Al-Ḍaḥīra fī maḥāsin ahl al-ḡazīra*. Beirut: Dar al-Taqaḥa.
- BELTRÁN Martínez, Antonio. 2008. *La Aljafería*. Zaragoza: Cortes de Aragón.
- BERTI, Graziella y Tongiorgi, Liana. 1981). *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- CABAÑERO Subiza, Bernabé. 2010. "Hipótesis de reconstitución del palacio taifal del Castell Formós". *Artigrama*, 25: 283-326.
- CABAÑERO Subiza, Bernabé. 2012. "El palacio de la Aljafería de Zaragoza entre la tradición omeya y la renovación 'abbasí y fatimí" in Borrás Gualis, Gonzalo Máximo

FIG. 6 Bestiary side of taifa arch. Polychrome and carving plaster on brick arch. Toledo, Museo de Santa Cruz. Photo: Víctor Rabasco

²³ This city was one of the biggest Fatimid capitals in the 10th century, before the court was settled in Egypt. The very scarce material remaining of the Cairo Fatimid palaces do not allow us to set analogies seeking for formal or material similitudes.

²⁴ Possibly in an indirect way, through trade with other coastal taifas.

²⁵ This probably being because they lacked of another Andalusí decorating tradition they could integrate into.

²⁶ This paper should be understood as work in progress. It is the starting point of an extensive research that approaches the different kinds of arts development during the 11th century in al-Andalus. Because of that, it cannot extract definitive conclusions.

²⁷ I am extremely grateful to my colleague Alejandra Alonso Tak for her help with the translation of this article.

- and Cabañero Subiza, Bernabé (coord.). *La Aljafería y el Arte del Islam Occidental en el siglo XI*. Actas del Seminario Internacional celebrado en Zaragoza los días 1, 2 y 3 de diciembre de 2004. Zaragoza: Institución de Fernando el Católico (CSIC) and Ayuntamiento de Zaragoza: 201-248.
- CABAÑERO Subiza, Bernabé and Lasa Gracia, Carmelo. 2003. "Nuevos datos para el estudio de las influencias del Medio y el Extremo Oriente en el palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza". *Artigrama*, 18: 252-268.
- CALVO Capilla, Susana. 2011. "El arte de los Reinos de Taifas: tradición y ruptura". *Anales de Historia del Arte*, 21.2: 69-92.
- CALVO Capilla, Susana. 2014. "The Reuse of Classical Antiquity in the Palace of Madinat al-Zahra' and Its Role in the Construction of Caliphal Legitimacy". *Muqarnas*, 31.1: 1-33.
- CALVO Capilla, Susana. 2017. "Las artes en al-Andalus y Egipto. Una red de intercambios permanente" in Calvo Capilla, Susana (ed.). *Las artes en al-Andalus y Egipto*. Madrid: La Ergástula: 9-21.
- CONSTABLE, Olivia Remie. 1994. *Trade and Traders in Muslim Spain: The Commercial Realignment of the Iberian Peninsula, 900-1500*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DELGADO Valero, Clara. 1987. *Toledo islámico: ciudad, arte e historia*. Toledo: Zocodover.
- EWERT, Chistian. 1977. "Tradiciones omeyas en la arquitectura palatina de la época de los taifas: la Aljafería de Zaragoza" in VV.AA. *España entre el Mediterráneo y el Atlántico: actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: Universidad de Granada: 62-75.
- EWERT, Christian. 1979. *Hallazgos islámicos en Balaguer y la Aljafería de Zaragoza*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia.
- FIERRO Bello, Maribel. 1996. "On Political Legitimacy in al-Andalus. A Review Article". *Der Islam*, 73.1: 138-150.
- GONZÁLEZ Ferrín, Emilio. 2006. *Historia general de al-Andalus. Europa entre Oriente y Occidente*. Córdoba: Almuzara.
- GONZÁLEZ Pascual, Margarita. 2014. "La puesta en valor de un conjunto de fragmentos de arco decorados con yeserías islámicas hallado en el antiguo convento de Santa Fe de Toledo". *Informes y trabajos*, 10: 195-226.
- GUICHARD, Pierre and Soravia Graziosi, Bruna. 2006. *Los reinos de taifas. Fragmentación política y esplendor cultural*. Málaga: Sarriá.
- MARINETTO Sánchez, Purificación. 1990. "El capitel en el periodo taifa", in Ewert, Christian, Cressier, Patrice y Zozaya, Juan (ed.), *Coloquio internacional de capiteles corintios prerrománicos e islámicos (ss. VI-XII d.C.)*. Madrid: Ministerio de Cultura: 145-166.
- MONZÓN Moya, Fabiola. 2011. "El antiguo convento de Santa Fe: la desmembración del aula regula islámica y su transformación en un cenobio cristiano" in Passini, Jean and Izquierdo Benito, Ricardo (ed.). *La ciudad medieval: de la casa principal al palacio urbano*. Actas del III Curso de Historia y Urbanismo Medieval. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha: 246-275.
- RABASCO García, Víctor. 2018. "Creadores artísticos. Estudio de la simbiosis artista-mecenas para una aproximación a la cultura material del siglo XI andalusí" in Uscatescu Barrón, Alexandra and González Hernando, Irene (ed.). *En busca del saber: arte y ciencia en el Mediterráneo medieval*. Madrid: Ediciones Complutense: 321-332.
- ROBINSON, Cynthia. 1992. "Las artes en los reinos de taifas" in Dodds, Jerrylinn (ed.). *Al-Andalus. Las artes suntuarias en España. Madrid and New York: El Viso and The Metropolitan Museum of Art: 49-61*.
- ROBINSON, Cynthia. 2002. In *Praise of Song. The Making of Courtly Culture in al-Andalus and Provence, 1005-1134 A. D.* Brill: Leiden, Boston, Köln
- SCHMIDT Arcangeli, Catarina and Wolf, Gerhard. 2010. *Islamic Artefacts in the Mediterranean World*. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer. Venezia: Marsilio Editori.
- TABALES Rodríguez, Miguel Ángel and Vargas Lorenzo, Cristina. 2014. "La arqueología en el Alcázar de Sevilla. Nuevos estudios en el recinto primitivo e investigaciones derivadas de hallazgos casuales (2012-2014)". *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, 15: 9-59.
- VALDÉS Fernández, Fernando. 1991. "Aspectos comerciales de la economía peninsular en el periodo de los reinos de taifas". *Cuadernos de prehistoria y Arqueología*, 18: 319-330.
- VIGUERA Molins, María Jesús. 1992. *Los Reinos de Taifas y las invasiones magrebíes (al-Ándalus del XI al XIII)*. Madrid: Mapfre.
- VIGUERA Molins, María Jesús. 1994. "El poder político. Ejercicio de la soberanía" in Viguera Molins, María Jesús (coord.). *Historia de España Menéndez Pidal. Los reinos de taifas: al-Andalus en el siglo XI*. Madrid: Espasa-Calpe: 133-150.

NOTÍCIAS

218

CURSO
ORNAMENTO
E ARTES
DECORATIVAS:
DA ANTIGUIDADE
AO SÉCULO XVIII

CURSO ORNAMENTO E ARTES DECORATIVAS: DA ANTIGUIDADE AO SÉCULO XVIII

O Grupo de investigação “Pre-Modern Visual and Material Cultures” do IHA, FCSH-NOVA, organizou entre 9 e 21 de Julho de 2018 um Curso de Verão intitulado “Ornamento e Artes Decorativas: da Antiguidade ao século XVIII”.

O Curso contou com a participação dos investigadores do IHA, Alexandra Curvelo, Maria João Pereira Coutinho, Susana Flor, Jorge Tomás García e Pedro Flor, tendo sido abordadas questões em torno do conceito de ornamento e de forma através da Teoria e da História da Arte, com sessões temáticas que cruzaram uma cronologia e geografia abrangentes: A presença de motivos ornamentais na pintura vascular grega; O itinerário de motivos ornamentais no Império Romano; O ornamento no mundo islâmico e a sua transposição para o azulejo português dos séculos XVI e XVII; O tardo-gótico em Portugal: a importância do ornamento; Florença em Lisboa: Della Robbia e o Ornamento Renascentista em Portugal no século XVI; A ornamentação na componente escultórica da arquitectura portuguesa do séc. XVII; A retabulística barroca de Lisboa e a difusão de ornamentos de inspiração italiana e francesa e O sentido Ornamental na Pintura e Azulejaria do Período Barroco (século XVII-XVIII). A complementar as aulas teóricas, realizaram-se duas visitas guiadas, uma ao Museu Nacional de Arqueologia, e outra à Igreja de São Roque.



Com os alunos inscritos, internos e externos à FCSH-NOVA, debateram-se conceitos e deu-se a conhecer a investigação que tem vindo a ser realizada nos últimos anos no âmbito da História da Arte, particularmente em Portugal, privilegiando-se a longa duração temporal e a perspectiva dos cruzamentos culturais.

ALEXANDRA CURVELO



