



Departamento de História

Os Pendentos Da Península Ibérica Na Joalheria do Séc. XVI

Catarina Reis Silva

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Mercados da Arte

Orientador:

Prof. Doutor Luís Urbano de Oliveira Afonso,
Professor Auxiliar com Agregação
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Departamento de História da Arte

Setembro, 2019

RESUMO

A joalheria é uma das mais antigas artes decorativas existentes. A atração por materiais raros e belos, o desejo pelo embelezamento do corpo, o estatuto social e o poder sobrenatural atribuído a determinadas gemas é intrínseco à natureza humana. Estudar o adorno conduz assim à melhor compreensão da realidade de cada época da história humana.

Este estudo debruça-se sobre os pendentos, uma tipologia de joalheria que se desenvolveu muito ao longo do Renascimento a partir de novas modas, tecnologias, materiais e temáticas. Incidimos sobre a joalheria da Península Ibérica, território, à data, com uma importância geopolítica fulcral para o desenvolvimento da sociedade e da arte de uma Europa paradoxalmente global e individualista, tendo sido o motor para novas realidades sociais e culturais, potenciadas pela descoberta de novos caminhos marítimos para territórios já conhecidos e pela descoberta de mundos totalmente novos. Neste contexto, interessou entender em que medida os valores artísticos europeus se mantiveram num panorama de tão grande diversidade cultural, inerente ao encontro entre o Ocidente e o Oriente e quais as consequências na arte da joalheria.

O magnífico legado histórico constituído pelos pendentos do século XVI foi alvo de adulteração e reformulação ao longo dos séculos. Descrevem-se por isso alguns modelos que nos chegaram intactos, mas abordam-se outros que apesar de descontextualizados na origem ou no tempo, são representativos para este estudo, porque feitos à semelhança dos originais e porque demonstram o interesse das gerações vindouras por tais objetos.

PALAVRAS-CHAVE: joalheria, pedras preciosas, pendentos, Renascimento, Portugal, Espanha, Ásia, Américas

ABSTRACT

Jewellery is one of the ancient decorative arts that we know. The men attraction for the rare and the beautiful materials, the desire to enrich the human body with precious materials, the social status, and the superstition enforced by the power that men find in certain rocks and gems, it is something that became part of human nature. Study jewellery leads therefore to a better knowledge and understanding of the reality of each period of the mankind history.

This study is about pendants, a kind of jewel that knew a great development during the Renaissance, along the XVI century, following new styles, technology's, materials and themes. It was given focus to the jewellery of the Iberian Peninsula, a territory, at the time, with an enormous geopolitical importance for the society and the art development, in a global but individualist Europe. It became the motor towards a new social and cultural reality, enhanced by the discovery of new maritime routes to lands already known and by the discovery of entirely "new worlds". In this context, it was important to understand in what way did the European art values stands on along such a cultural diversity panorama supported by the meeting between East and West, and what were the consequences of it in the jewellery.

This magnificent historic legacy that the pendants of the XVI century are, suffered several reformulations along the ages, according to the fashion changes. That's why in the present study, we described some of the models that reached us intact, and were made some approaches to others, that although they disrespect either origin or time, are representative, because they were made with similarity to the originals and they show the interest of the futures generations in those type of objects.

KEY-WORDS: jewellery, precious stones, pendants, Renaissance, Portugal, Spain, Asia, Americas

ÍNDICE

RESUMO	i
ABSTRACT	ii
ÍNDICE.....	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	iv
1. INTRODUÇÃO	1
2. OS REINOS PENINSULARES E A GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XVI.....	10
3. O COMÉRCIO DE PEDRAS PRECIOSAS NO EIXO GOA-LISBOA.....	18
4. OS PENDENTES NA JOALHARIA DA PENÍNSULA IBÉRICA DO SÉCULO XVI.....	24
4.1. A joalharía europeia do Renascimento.....	24
4.2. A joalharía ibérica do século XVI	26
4.3. Os pendentes na joalharía do século XVI.....	29
4.4. Os pendentes na joalharía ibérica do século XVI.....	35
5. CONCLUSÃO	50
BIBLIOGRAFIA	53
ANEXOS	I

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Mapa da Península Ibérica no princípio do século XVI. Fonte: Green, V. H. (1984). *Renascimento e Reforma - A Europa Entre 1450 e 1600*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pág. 64 I

Figura 2 -Territórios da Casa de Habsburgo. Fonte: Green, V. H. (1984). *Renascimento e Reforma - A Europa Entre 1450 e 1600*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pág. I

Figura 3 – Mapa da Rota do Cabo. Fonte: <https://goo.gl/images/P74CQQ>.II

Figura 4 – *Retrato de Catarina de Áustria, rainha consorte de Portugal*. Anthonis Morvan Dashorst (Antonio Moro), 1552; pintura sobre madeira; 107 x 84 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P02109.II

Figura 5 - *Retrato de Isabel de Valois segurando um retrato de Filipe II*. Anguissola Sofonisba, 1561-65; Óleo sobre tela; 206 x 123 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001031..... III

Figura 6- *Retrato da Infanta Isabel Clara Eugenia*. Alonso Sánchez Coelho, 1579; Oleo sobre tela; 116 x 102 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001137. III

Figura 7- *Retrato de Filipe Manuel de Saboya*. Anguissola Sofonisba, séc. XVI; Óleo sobre tela; 122,7 x 83,3 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001980. IV

Figura 8 - *Retrato da Infanta Maria Ana (detalhe)*. Juan Pantoja de la Cruz, 1607; Óleo sobre tela; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GC-3268..... IV

Figura 9 – *Retrato da Infanta Ana Mauricia (detalhe)*. Juan Pantoja de la Cruz, 1602; Património Nacional, Madrid, Convento de Las Descalzas Reales.V

Figura 10 - *Pendente em forma de centauro*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de pedras preciosas e pérolas; 8,9 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Arte, inv. 1982.60.381.....V

Figura 11 – *Pendente em forma de salamandra*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca, e apliques de pérola e esmeralda; 7,1 x 6,3 cm. Londres, Victoria And Albert Museum, inv. M. 537-1910. VI

Figura 12 – *Pendente em forma de Pelicano em Piedade*, 1550-1575. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com rubi e apliques de pérolas; 9,9 x 3,8 cm. Londres, Victoria And Albert Museum, inv. M. 335-1870. VI

Figura 13 - *Pendente em forma de Pelicano em Piedade*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com pérola barroca e apliques de rubis e pérola; The Melvin Gutmann Collection. VII

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

- Figura 14 - *Pendente em forma de monograma IHS*, 1580-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e diamantes; 6,0 x 3,6 cm. Londres, Victoria And Albert Museum, inv. M. 248-1923. VII
- Figura 15 – *Pendente Memento Mori*, 1540-1550. Autor desconhecido. Ouro esmaltado; 8 x 2,3 cm, Victoria and Albert Museum inv.3581&PART-1856. VIII
- Figura 16 - *Pendente Memento Mori*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e cristal de rocha; 2,8 cm, The British Museum. inv.1978,1002,117..... VIII
- Figura 17 - *Pendente em forma de papagaio*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de pedras preciosas e pérolas; 9,4 x 3,6 cm, The British Museum. inv.WB.165..... IX
- Figura 18 - *Pendente em forma de papagaio*, 1560-1570. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de pérolas e pedras preciosas; Pforzheim, Schmuckmuseum. IX
- Figura 19 – *Pendente em forma de águia*, 1600-1630. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com esmeralda e apliques de pérolas; 6,6 x 3,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv.R3499. X
- Figura 20 - *Retrato da rainha Ana de Áustria, quarta mulher do Rei Filipe II*. Bartolomé González (cópia de Antonio Moro), 1616; Óleo sobre tela; 108,5 x 87 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001141. X
- Figura 21 - *Pendente em forma de cisne*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de esmeraldas e pérolas; 7 x 2,2 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv. R3405..... XI
- Figura 22 - *Pendente em forma de cisne*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pequenas pérolas; 6,4 x 3,5 cm, The Metropolitan Museum of Art. inv.17.190.893..... XI
- Figura 23 - *Pendente em forma de leão*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com pérola barroca e apliques de pedras preciosas; 7,4 x 4,9 cm. Baltimore, The Walters Arte Museum, inv. 57.618..... XII
- Figura 24 – *Pendente em forma de sapo*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e pérola barroca; 5,8 x 3,5 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. BK.17061. XII
- Figura 25 - *Pendente em forma de corsa*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas e pérolas; 8,7 x 3,6 cm, The British Museum. inv.WB.162..... XIII
- Figura 26 - *Pendente em forma de corsa*, 1570. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas. Coleção privada. XIII

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

- Figura 27 – *Pendente em forma de Agnus Dei*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de rubis e pequenas pérolas; 5,5 x 2,7 cm, The British Museum. inv.WB.164..... XIV
- Figura 28 - *Pendente em forma de Agnus Dei*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de pedras preciosas e pérolas; 4,6 x 2,2 cm, The British Museum. inv.WB.166..... XIV
- Figura 29 - *Pendente em forma de gato*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pequenas pérolas; 5,2 cm, The Metropolitan Museum of Art. inv.1982.60.391.XV
- Figura 30 - *Pendente em forma de dragão alado*,1520-1550. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pérolas. Alsdorf Collection.....XV
- Figura 31 - *Pendente em forma de monstro marinho/ hipocampus*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas e pérolas; 5,7 x 9,8 cm, The British Museum. inv.WB.159..... XVI
- Figura 32 - *Pendente palito em forma de sereia*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas; 7,6 x 1,5 cm, The British Museum. inv.WB.188..... XVI
- Figura 33 - *Pendente em forma de golfinho*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e pedras preciosas; 10,2 x 7,8 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. BK.17060 XVII
- Figura 34 - *Pendente em forma de golfinho/monstro marinho*,1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de esmeraldas e pérolas; 9,5 X 4,9 cm, The Metropolitan Museum of Art. inv.1974.356.655..... XVII
- Figura 35 - *Pendente em forma de monstro marinho/golfinho*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, com apliques de pedras preciosas e pérolas; 10,2 X 8 cm, The British Museum. inv.WB.158.....XVIII
- Figura 36 - *Gravura de pendente em forma de esfinge*, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,2 x 12,6 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18379.XVIII
- Figura 37 - *Gravura de pendente em forma de monstro marinho*, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,3 x 12,8 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18381..... XIX
- Figura 38 - *Gravura de pendente em forma de monstro marinho*, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,5 x 12,8 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1987-1. XIX

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

- Figura 39 - *Gravura de pendente em forma de monstro marinho/dragão alado*, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,3 x 12,7 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18380.XX
- Figura 40 - *Pendente em forma de cavalo marinho*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas e pérolas; 9 X 5,4 cm, The British Museum. inv.WB.157XX
- Figura 41 - *Pendente em forma de cavalo marinho*, 1550-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de pedras preciosas e pérolas; 7,1 x 2,7 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. BK.17068 XXI
- Figura 42 – *Pendente/ apito com forma de Makara*,1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, cristal de rocha e apliques de pedras preciosas e pérolas; 8 x 10,5 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv.AK-RBK-17524 XXI
- Figura 43 – *Pendente em forma de Pelicano em Piedade e Makara*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca, coral e apliques de pedras preciosas e pérolas. The British Museum. inv.AF.2859 XXII
- Figura 44 – *Retrato de Márie Rua O’Brien*, 1635-40. Autor desconhecido, óleo sobre painel. 77,5 x 64 cm. Coleção particular XXII
- Figura 45 – *Retrato de “Lady Philippa Speke”*, 1592. Autor desconhecido, óleo sobre madeira. 91,5 x 73,6 cm. Coleção privada.XXIII
- Figura 46 - *Pendente em forma de navio ou nef*, 1550-1625. Autor desconhecido. Ouro e esmaltes, 4,1 x 4 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv.44.464.....XXIII
- Figura 47 - *Pendente em forma de navio ou nef*,1580. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de pérolas; 7,2 x 5,1 cm, Victoria and Albert Museum inv. LOAN:MET ANON.2:3-1998 XXIV
- Figura 48 - *Pendente em forma de cruz*, 1575-1650. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com esmeraldas e apliques de pérolas, 9,8 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv.51.1745. XXIV
- Figura 49 - *Retrato da Imperatriz Maria de Áustria, esposa de Maximiliano II*. Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro), 1551; Óleo sobre tela; 181 x 90 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P002110.XXV
- Figura 50 - *Retrato da Infanta Isabel Clara Eugenia*. Pieter Paul Rubens e Jan Brueghel o Velho, 1615; Óleo sobre tela; 113 x 175,8 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001684.....XXV

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

- Figura 51 - *Retrato de dama com cruz ao pescoço*. Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro), 1567 Óleo sobre tela; 94 x 76 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P002116..... XXVI
- Figura 52 - *Pendente em forma de cruz*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e diamantes, 7 x 4 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv.32.100.306..... XXVI
- Figura 53 - *Gravura de pendente em forma de cruz*, 1570. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 13,7 x 9,7 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-6058. XXVII
- Figura 54 - *Pendente em forma de cruz*, século XVI - XVII. Autor desconhecido. Ouro e diamantes, 5,9 x 3,5 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.161.Joa.. XXVII
- Figura 55 - *Pendente relicário*, 1550-1600. Autor desconhecido. Madeira e cristal de rocha com ouro esmaltado e apliques de pérolas, 6,8 x 2,5 cm. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, inv.158 Our MNSRXXVIII
- Figura 56 – *Pendente relicário*, 1550-1600. Autor desconhecido. Madeira e cristal de rocha com ouro esmaltado e apliques de pérolas; 4 x 2,6 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 61.120. XXIX
- Figura 57 *Pendente relicário em forma de coluna*,1570-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e cristal de rocha; 7 x 1,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv R3411.XXX
- Figura 58 – *Pendente em forma de papagaio com relicário*,1580-1630. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado, cristal de rocha, rubi e apliques de pérolas; 6,6 cm . Londres, The British Museum, inv. AF2864.....XXX
- Figura 59 - *Pendente relicário*,1550-1600. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado e cristal de rocha; 4 x 2 cm . Londres, The British Museum, inv. WB183. XXXI
- Figura 60 - *Pendente relicário*,1591. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado e cristal de rocha; 4 x 2 cm . Londres, The British Museum, inv. WB182..... XXXI
- Figura 61 – *Pendente em forma de relicário*,1520-1550. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado e cristal de rocha. Alsdorf Collection. XXXII
- Figura 62 - *Pendente conta de rosário*,1500-1530. Autor desconhecido. Madeira e ouro; 4,1 cm. Baltimore, The Walters Arte Museum, inv. 61.20 XXXII
- Figura 63 - *Pendente conta de rosário*,1500-1525. Autor desconhecido. Madeira e ouro; 4,9 cm. Baltimore, The Walters Arte Museum, inv. 61.131XXXIII

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

- Figura 64 – *Retrato de Heinrich vom Rhein zum Mohren*. Cópia de Conrad Faber von Creuznach, 1520; Pintura sobre madeira; 52,2 x 39,7 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.37.....XXXIII
- Figura 65 – *Pendente de um rosário*, 1500-1600. Autor desconhecido. Metal e cristal de rocha, 16,5 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv.17.190.323.XXXIV
- Figura 66 – *Conta pendente de um rosário*, 1520-1550. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e ágata, 2,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library , inv.R3497.XXXIV
- Figura 67 - *Pendente em forma de jarro*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, safira e pérola; 7,6 x 2,8 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. M.239-1975XXXV
- Figura 68 – *Pendente em forma de jarro*,1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, ágata, rubi e apliques de pérolas; 7,5 x 2,9 cm. Londres, The British Museum, inv. WB185.....XXXV
- Figura 69 - *Retrato da arquiduquesa Maria da Baviera, duquesa de Stiria*. Bartolomé González, 1608 - 1617; Óleo sobre tela; 118 x 114 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P002434.XXXVI
- Figura 70 – *Pendente com representação da Virgem com o menino*, 1550-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, coral e apliques de pérolas, 5,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv.R3506XXXVI
- Figura 71 – *Pendente em forma de manuscrito miniatura*,1550. Jacobus Romanos segundo o estilo de Giullio Romano. Ouro esmaltado e rubis, 6,6 x 2,4 cm. Baltimore, The Walters Museum of Art, inv.W444.XXXVII
- Figura 72 - *Pendente com representação da Anunciação*,1550-1575. Ouro esmaltado, com apliques de pedras preciosas e pérolas; 5,5 x 8,4 cm. Londres, The British Museum, inv. WB153.....XXXVII
- Figura 73 – *Montagens do pendente com representação da Anunciação*,1550-1575. Ouro esmaltado, com apliques de pedras preciosas e pérolas; 5,5 x 8,4 cm. Londres, The British Museum, inv. WB153.....XXXVIII
- Figura 74 - *Gravura de pendente*, 1582. Jean Collaert I. Tinta sobre papel; 13,5 x 8 cm. Londres, The British Museum, inv.1869,0410.152.....XXXVIII
- Figura 75 - *Retrato de senhora com 29 anos em 1582*. Autor desconhecido,1582; Óleo sobre madeira; 58,4 x 50,7 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 483-1857.XXXIX

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Figura 76 – *Retrato de uma jovem*. Moroni Giambattista, 1560 - 1578; Óleo sobre tela; 73,5 x 65 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. SK-A-3036.XXXIX

1. INTRODUÇÃO

A joalheria é uma das mais antigas artes decorativas existentes: o primeiro registo de joalheria data de há mais de sete mil anos. As joias, os metais preciosos e as gemas sempre vieram ao encontro dos mais profundos sentimentos humanos: a atração por materiais raros, belos e robustos, o desejo pelo embelezamento do corpo, o estatuto e a superstição representada pelo poder atribuído a determinadas gemas.

No Renascimento, foram criadas peças decoradas com esmaltes e pedras preciosas cujo nível artístico é comparável aos da pintura e da escultura do mesmo período. Neste contexto, numa primeira parte, consideramos relevante para o estudo proposto uma reflexão sobre o panorama específico do mundo do século XVI. Em que medida a nova economia geopolítica e os novos diálogos civilizacionais tiveram consequências na arte da joalheria. Por outro lado, em que medida os valores artísticos europeus se mantiveram num panorama de diversidade cultural, inerente ao encontro entre o Ocidente e o Oriente. Uma questão fundamental passa por analisar de que forma o diálogo civilizacional entre diferentes culturas e o estabelecimento de pontes resultantes das novas rotas comerciais do século XVI definiu o despoletar de processos de miscigenação artística.

A análise efetuada na primeira parte deste estudo permitirá avançar para a segunda parte, onde se pretende analisar, através do exame visual das particularidades estruturais ou construtivas e dos aspetos iconográficos e decorativos, alguns pendentes criteriosamente selecionados. Partimos de estudos já elaborados por vários autores no âmbito mais específico da arte da joalheria e, dentro desta, o de uma tipologia específica: os pendentes.

Definição do objeto de estudo Este estudo debruça-se sobre os pendentes realizados no âmbito da joalheria da Península Ibérica do século XVI, analisados nos seus pontos de convergência e divergência face a uma Europa paradoxalmente global e individualista e face a um “Novo Mundo”. Entenda-se por pendentes uma tipologia de joalheria que se desenvolveu ao longo do Renascimento, a partir de novas modas, tecnologias, materiais e temáticas. Este magnífico legado histórico foi sendo alvo de adulteração e reformulação ao longo dos séculos, um processo facilitado pela pequena escala das peças, pelas matérias preciosas utilizadas e pelo processo construtivo que

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

possibilitou o seu fácil desmantelamento e reutilização, satisfazendo os gostos vindouros.

Os reinos peninsulares e o comércio de pedras preciosas

O intuito desta secção da tese é o de explorar as bases históricas da nova realidade geopolítica e os diálogos civilizacionais estabelecidos ao longo do século XVI, sem os quais não se compreenderiam as novas características da arte da joalheria europeia. Em que medida os valores europeus artísticos se mantiveram num panorama de tão grande diversidade cultural, inerente ao encontro entre o Ocidente e o Oriente? Como se fomentou esse encontro, quais as viagens feitas e quem estabeleceu essas pontes? A pesquisa realizada para dar resposta a estas questões, convergiu em primeiro lugar para a Península Ibérica, indubitavelmente o foco geográfico que, em determinado momento da história do mundo, acabou por ser de alguma forma o seu centro, e em seguida, para as viagens intercontinentais entre “Velho e Novo Mundo”. Viagens que foram fundamentais na divulgação e na apropriação de novas culturas, gostos e maneiras.

Espanha e Portugal foram sem dúvida no século XVI os principais impulsionadores das primeiras viagens de exploração marítimas. Segundo Duarte Barbosa no *Livro em que dá Relação do que Viu e Ouviu no Oriente* de c.1516 e c.1519, o processo expansionista que D. Manuel e Carlos V levaram a cabo prendeu-se, sobretudo com a falta de certos bens como as especiarias, o açúcar, etc., cuja escassez teve por consequência preços elevados, chegando a estar ao mesmo nível dos metais mais nobres (Barbosa, 1944: 7). Nuno Vassallo e Silva, no livro *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia, do século XVI ao século XVIII*, referiu a opinião de Duarte Barbosa, mas neste caso em relação às pedras preciosas. Este refere que uma das principais razões para a procura e para o interesse dos portugueses em poder contactar diretamente os centros de extração de pedras preciosas terá sido a crescente diminuição de pedras preciosas a entrar no comércio europeu via Veneza (Silva, 2008: 115). Outro factor a ter em conta referido por Priscilla Muller (1972: 36) curadora do museu Hispanic Society of America – prende-se com a busca pelo poder conquistado através das riquezas que chegavam de outros locais.

Segundo Vivian Green no livro *Renascimento e Reforma – A Europa entre 1450 e 1600*, o processo expansionista espanhol apenas teve início com a viagem de Fernão de Magalhães, da qual resultou a descoberta da América Central e do Sul. Sendo assim

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

e ao analisar o livro *Jewels and Jewellery* de Clare Phillips, podemos indentificar este momento como um ponto fundamental para o tema do nosso estudo, pois é a partir daqui que se forma uma das principais rotas de comércio e meio de transporte de novos materiais e de novas influências artísticas no que aos pendentes diz respeito. Segundo a autora eram vários os carregamentos de preciosidades que chegavam a Espanha através do porto de Sevilha (Phillips, 2000: 26-27) facto que Nuno Vassalo e Silva também referencia no capítulo “Tesouros a Oriente”, do catálogo da exposição *Jóias da Carreira da Índia*, da autoria de Hugo Crespo, patente de 13 de Novembro de 2014 a 16 de Abril de 2015 no Museu do Oriente. O autor acrescenta ainda que em Sevilha as esmeraldas das Américas Espanholas eram primeiramente adquiridas e posteriormente enviadas para Goa via Lisboa (Silva, 2015: 12).

É por isto importante destacar Sevilha como um dos principais pontos de comércio da época, fazendo a ligação entre a América Central e do Sul com o resto da Europa, em especial com Antuérpia. Para além de Phillips, também Jurgen Pohle na comunicação “Lazarus Nurnberge e os Descobrimientos Portugueses”, feita no âmbito do *VIII encontro Luso-Alemão* na Universidade de Aveiro, faz referência a Sevilha, acrescentando que houve uma deslocação gradual do comércio mundial de Lisboa para a cidade já referida, a partir do final do século XVI (Pohle, 2012: 9).

No entanto, antes desta mudança, era em Lisboa que se concentrava o principal centro europeu de comércio do século XVI. Com os descobrimentos marítimos portugueses Lisboa foi-se tornando numa cidade diferente daquilo que era no século anterior. Hugo Crespo, em “Os Portugueses e as jóias da Ásia” do catálogo da exposição *Jóias da Carreira da Índia*, considera que Lisboa beneficiou de uma condição privilegiada a partir da abertura da Rota do Cabo, pelos seus contactos únicos com as redes de comércio de gemas na Ásia. Afirma ainda que as gemas e jóias cativaram desde logo os primeiros aventureiros – comerciantes, sacerdotes, militares – que desembarcaram das naus da Carreira da Índia, à procura da grande aventura do Oriente, confiantes no retorno lucrativo de um tráfico ainda não controlado pela coroa (Crespo, 2015: 17). Para Rui Manuel Loureiro (2016: 81-84), no artigo “Algumas Notas Sobre as Cargas de Retorno da Carreira da Índia no porto de Lisboa”, afirma que era através da Rota do Cabo e de outros novos caminhos marítimos que chegavam a Lisboa os mais variados produtos exóticos e de luxo, em especial materiais preciosos como as gemas. Nuno Vassallo e Silva no capítulo “Preciosidades e Maravilhas Entre Goa e Lisboa” do catálogo da exposição *Exotica: os Descobrimientos Portugueses e as*

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Câmaras de Maravilhas do Renascimento, patente no Museu Calouste Gulbenkian entre 17 de Outubro de 2001 e 6 de Janeiro de 2002, explica que os primeiros anos da presença portuguesa na Índia foram ricos em aquisições de pedras preciosas. Refere ainda que muitas destas aquisições foram feitas especificamente através do eixo Goa-Lisboa (Silva, 2001: 32). Como tal, esta nova rota comercial e o próprio comércio de pedras preciosas serão da maior importância para o nosso estudo devendo ser entendidos como parte fundamental para a transformação da cidade de Lisboa num dos principais centros de comércio da Europa. A chegada de novos materiais como as pérolas, gemas e outras mercadorias valiosas, tiveram ainda consequências no que respeita à cultura material, marcando o imaginário coletivo da época. (Silva, 2015: 11).

No artigo “A Joalheria do Renascimento e o Comércio Oriental Português” da revista *Artes & Leilões*, também de Nuno Vassallo e Silva, o autor explica, que embora o primeiro grande centro comercial dos portugueses no Oriente tenha sido Cochim, Goa, pela sua excelente posição geográfica, vai assumir-se como o principal centro oriental do comércio das pedras preciosas (Silva, 1997: 64). É também a partir de Goa que os portugueses vão partir para todo o Oriente e é ali que de todo o lado chegam mercadores. No entanto, é importante realçar que estas novas trocas comerciais não vão acontecer apenas em Goa, os mercadores portugueses criaram uma rede comercial ao longo de vários locais e rotas comerciais. Hugo Crespo explica que o Estado Português da Índia era uma rede de portos estrategicamente situados face às antigas e experimentadas rotas comerciais do Índico (Crespo, 2015: 63), como Adém e Ormuz. Para Jorge Flores, em “Eles são ‘os que nos descobriram a nós’. Os portugueses e o mundo mercantil do Oceano Índico Ocidental c.1500-1700”, do catálogo da exposição *Portugal e o Mundo nos Séculos XVI e XVII*, patente no Museu Nacional de Arte Antiga entre Julho a Outubro de 2009, a vida comercial-marítima do Médio Oriente era em larga medida moldada por estes dois portos que controlavam respetivamente as bocas do mar vermelho e do Golfo Pérsico. Acrescenta ainda que as redes comerciais desta época nada tinham de estático, as regulares mudanças de gostos e de mercados implicavam uma reconfiguração constante das mesmas (Flores, 2009: 235).

O comércio de pedras preciosas, para além da sua dimensão primordialmente económica, encerra outra dimensão, de ordem cultural. É que as trocas, facultando a uma determinada sociedade o acesso continuado a um conjunto de produtos provenientes de outra sociedade, moldam inegavelmente o seu quotidiano, os seus gostos e potenciam interessantes fenómenos de transferência cultural. Os exemplos de

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

“migrações” bem-sucedidas nos domínios da alimentação, do vestuário, dos hábitos, dos valores e da produção artística são inúmeros (Flores, 2009: 235). Esta dimensão cultural da globalização do século XVI é de maior importância para o nosso estudo. Foi através das viagens intercontinentais que novos padrões culturais se tornaram tão preponderantes na Europa do século XVI. Outro aspeto fundamental para a circulação dos novos gostos da época foi o cariz colecionador das grandes famílias europeias. No livro *Encounters – The Meeting of Asia and Europe 1500-1800*, no capítulo “Rarities and Novelties”, Annemarie Jordan confirma este aspecto e destaca a coleção da monarca D. Catarina da Áustria (Gschwend, 2004: 38)

Os Pendentos na Joalheria do século XVI

Segundo Claude Frégnac em *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau*, e Anderson Black em *A History of Jewels*, o estilo renascentista fez-se sentir com grande força na arte da joalheria, influenciada pelas artes maiores clássicas, pelo seu sentido de ordem e simetria. No entanto, as joias datadas do período grego e romano eram, à data, praticamente desconhecidas e não poderiam ter servido de modelo, à exceção de alguns camafeus que foram sendo usados desde o século XIII de maneira consistente na Europa Ocidental (Black, 1981: 144). É ainda de referir que para Frégnac, o sentimento cristão prevaleceu durante o Renascimento, mesmo com o ressurgir do gosto pelos ideais pagãos greco-romanos. Claude Frégnac afirma que os novos ideais estéticos vinham de Itália – verdadeira pátria do Renascimento – a partir da qual, com grande rapidez, se espalhou a nova moda para o resto da Europa. Este facto terá conduzido à existência de um estilo internacional, o que muitas vezes tem impossibilitado perceber qual a origem precisa de uma joia (Frégnac, 1965: 13-14). Já Anderson Black defende que o local de origem de nascimento das joias do Renascimento, bem como a origem das joias em si é extremamente difícil de determinar, particularmente depois dos primeiros vinte anos desse período (Black, 1981: 151). Existe uma carência de exemplares da joalheria e prataria de ouro para poder verificar se as joias espanholas da época apresentam ou não características próprias que permitam distingui-las com facilidade das realizadas na mesma época noutros locais. Aos ourives que eram tradicionalmente itinerantes foi dada a grande oportunidade de viajar; estes realizavam o seu treino numa capital e acabavam por exercer a sua profissão noutra. Por outro lado, os livros de gravuras produzidos por vários artistas durante o século XVI circulavam por toda a Europa, servindo como fonte

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

de inspiração para os ourives e dificultando ainda mais a determinação da origem das joias individuais (Black, 1981: 152).

Jewels in Spain de Priscila Muller é um dos estudos consultados que mais se destaca para o estudo em curso. Muller aborda com pormenor os pendentos do século XVI em Espanha, referindo que a complexidade internacional das joias do século XVI foi o reflexo de envolvimento políticos e económicos. Joias e pedras preciosas eram adquiridas fora de Espanha durante as jornadas de Carlos V e de Filipe II e nenhum artista ou artesão espanhol, fora e dentro da península, conseguia satisfazer patronos tão exigentes. Joias de Paris, Florença e Alemanha eram inventariadas em Lisboa, em conjunto com colares de ouro, braceletes e cintas da Índia, profusamente incrustadas de pedras preciosas (Muller, 1972: 40). As cidades espanholas do mediterrâneo assimilaram as influências italianas, enquanto os artistas e artesãos da corte de Castela e Aragão se direccionaram para os países Baixos e a Alemanha. Os traços mouriscos não foram descartados no sul de Espanha, que aguardava ferverosamente as gemas, ouro e prata que chegavam do Novo Mundo na forma de joias peculiares, bem como na forma de lingotes. Em Portugal, joias da Índia eram apreciadas e valorizadas. No entanto, uma herança europeia já estabelecida perdurou nas artes, bem como uma homogeneidade das joias criadas dentro dessa tradição (Muller, 1972: 4).

Ainda assim, a autora refere que os joalheiros espanhóis estavam mais inclinados para enfatizar isoladamente as formas naturais como, por exemplo, os pendentos zoomórficos. Nestas joias surgem temas e formas abordados no vocabulário dos ourives do Novo Mundo. A aceitação pelos espanhóis, de motivos naturalistas – lagartos, sapos, tartarugas, etc. – interpretados por joalheiros gentios, terá sido condicionada pelo interesse no naturalismo científico dos europeus do Renascimento. No que diz respeito às joias exportadas da América, será também interessante focar a miscigenação entre elementos cristãos e indígenas quase imediatamente após a chegada dos conquistadores. Os índios especialistas em trabalhos em metal foram instantaneamente chamados para executarem peças nos moldes europeus (Muller, 1972: 32). Os pendentos peninsulares dos finais do século XVI, em forma de pássaros, lagartos e animais marinhos com asas, podem ser entendidos como evidência de uma consciência das joias americanas inseridas na herança patrimonial europeia (Muller, 1972: 34). Foi ainda a especificidade espanhola de contactar de forma única e constante com o Novo Mundo, num tempo em que os artistas exteriores à Península procuravam inspiração nos *grotteschi* do mundo antigo, que terá encorajado a tendência para utilizar

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

joias retratando animais isolados, vistos com realismo muitas das vezes enfatizado como eram os ouros zoomórficos americanos (Muller, 1972: 38). Neste contexto, as joias resultaram altamente individualizadas, sensíveis e vibrantes, com temáticas pagãs, litúrgicas ou heráldicas (Hackenbroch, 1979). Muller (1972) defende que joalheiros espanhóis do final do século XVI não procuravam o virtuosismo e a variedade decorativa desenvolvida e estimada pelos artistas maneiristas noutras partes da Europa Ocidental. Pelo contrário, os joalheiros espanhóis mantiveram a preferência pela conceção de criaturas menos elaboradas e mais representativas do real, embora eles não fossem completamente adversos à moda dos pendentes com formas de criaturas fantásticas e seres mitológicos. Pendentes com golfinhos, ninfas, sereias e tritões eram populares. Para a autora, o século XVI presenciou uma riqueza sem paralelo, no que toca ao fantástico e à habilidade no fabrico das joias. Infelizmente, muito do que foi criado não sobreviveu e apenas a partir de documentação escrita e visual, e das poucas peças que subsistiram, se pode entender o rasgo criativo dos ourives em Espanha, num século de atividade e desenvolvimento vitais (Muller, 1972: 103)

Além de Muller, também Ivone Hackenbroch em *Renaissance Jewellery* afirma que as joias do Renascimento estão entre as mais encantadoras manifestações dessa época e identifica o carácter específico das joias ibéricas face às restantes na Europa – considerando ser impossível desenhar uma linha separadora entre as joias portuguesas e espanholas do início do Renascimento. Esta especificidade resulta não só do impacto e estímulo que o ouro e as pedras preciosas do Novo Mundo provocaram nos artistas de então, como do período turbulento compreendido entre a Reforma e a Contra-Reforma, onde um catolicismo de mentalidade muito fechada se manifestou com mais intensidade em Espanha do que em qualquer outro país. Tal sentiu-se na joalheria ibérica deste período, através da predominância de temas religiosos (Hackenbroch, 1979: 4).

Nuno Vassalo e Silva destaca o papel de Portugal no comércio das pedras preciosas orientais ao longo do século XVI, através do eixo de Goa-Lisboa, afirmando que a crescente importação de joias e pedras preciosas desenvolveu uma atividade que se torna fundamental para a joalheria Europeia de quinhentos (Silva, 1994). No artigo “A Joalheria Feminina em Portugal na Época dos Descobrimentos”, o mesmo autor refere que a joalheria feminina ofereceu incontestavelmente uma maior variedade nas suas tipologias durante o século XVI (Silva, 1995: 102-103). Refere a importância das descrições que se encontram em vários inventários do primeiro quartel do século XVI, fascinantes pelos dados preciosos que nos permitem caracterizar a produção de joias. A

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

joalheria ganha volumetria, tornando-se manifestamente escultórica, o que se demonstra pela existência de joias com figuras, nomeadamente guerreiros ou animais – como nos surge no inventário do dote da Infanta D. Beatriz (1430-1506) – ou pela série de estampas ou alfinetes de chapéu com figuras em baixo relevo esmaltado, que são descritas no inventário do guarda-roupa de D. Manuel (Silva, 1995: 104-108).

Em *Hispanic Silverwork* Ada Johnson apresenta uma caracterização da joalheria do século XVI apoiada na observação de retratos da época. É dado destaque ao retrato da rainha Isabel de Valois, considerando este como um dos mais importantes retratos renascentistas para o estudo das vestes e dos ornamentos da época. Refere ainda que para conseguir dar resposta à crescente demanda de pedras gravadas estavam a trabalhar em Espanha, nomeadamente em Madrid, numerosos lapidários flamengos e alemães, para além dos milaneses Jacopo da Trezzo e do Clemente Birago (Johnson, 1994: 98).

O Livro de Dora Thorton *A Rothschild Renaissance - Treasures from the Waddesdon Bequest* apresenta a coleção do gabinete de curiosidades denominado de Waddesdon Bequest – entregue em 1898 ao British Museum pelo seu criador Ferdinand de Rothschild – onde se encontram as mais excecionais obras e objetos do Renascimento. Os Rothschilds, uma importante família judaica de banqueiros, foram os maiores colecionadores do século XIX. Neste estudo, Dora Thorton revela a história desta coleção tão importante – através da observação detalhada dos objetos individuais, novas fotografias e pesquisas – de alguns dos seus maiores tesouros, de onde se destacam obras-primas feitas por ourives em ouro e prata, trabalhos em joalheria com pedras preciosas, cristal de rocha, esmalte pintado, e vidro; braços e armaduras e “curiosidades”, tesouros exóticos que incorporam ovos de avestruz, cocos e nozes de Seychelles. Destas peças assinalamos dois pendentos pertencentes ao período e local em estudo: o primeiro é denominado pela autora como “The Pendant with the Annunciation” e o segundo como “A Mexican Devotional Pendant” (Thorton, 2015: 212-223).

Tanto Hugh Tait em *Seven Thousand Years of Jewellery* como Frégnac no já referido *Jewellery from the Renaissance to Art Nouveau* referem que a história das joias e das gemas é quase tão antiga como o próprio mundo, pois a joalheria foi a resposta do homem à profunda necessidade de se adornar, e conseqüentemente uma das formas de arte decorativa mais antiga. Imbuídas de grande mistério e fascínio, advindos da sua associação a propriedades mágicas, as joias revelam também um lado mais prático, apresentando-se como um objeto símbolo de estatuto e riqueza (Tait, 1965: 7). São raras

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

as joias antigas que chegaram até nós, dada a sua fragilidade, o facto de serem facilmente transformáveis noutras ou ainda porque, dado o seu valor monetário, eram um ativo que se podia transformar em rendimento líquido, em caso de necessidade (Tait, 1965: 8).

Na obra *Jewel and Jewellery*, Claire Philips tem como objeto de estudo os pendentes renascentistas. Esta explica que à exceção dos anéis, os pendentes foram as joias que chegaram em maior número até nós (Philips, 2000: 30). Usados tanto por homens como por mulheres e crianças, eram habitualmente utilizados pendurados em correntes, à volta do pescoço. As mulheres podiam também usá-los nos colares, gargantilhas e cintos ou agarrados aos corpetes, mangas, etc., presos com um alfinete ou com um laço colorido. Muitos pendentes refletiam os caprichos e paixões do usuário, assim como o mundo em expansão do século XVI. Anderson Black também faz referência ao uso dos pendentes em correntes de ouro, explicando que algumas destas eram enormes e pesadas, outras mais leves, usadas por mulheres, por toda a Europa (Black, 1981: 156).

2. OS REINOS PENINSULARES E A GLOBALIZAÇÃO NO SÉCULO XVI

No final do século XV a Península Ibérica estava dividida entre três coroas cristãs – Castela, Portugal e Aragão. A união dos tronos de Castela e Aragão deu-se através do casamento em 1479 entre Isabel e Fernando, respetivamente rainha de Castela e rei de Aragão. Em 1496 depois do casamento de Joana, filha mais nova de Fernando e Isabel, com Filipe o Belo de Habsburgo, acentua-se a influência flamenga na arte peninsular, marcada também por traços alemães que aumenta e ganha ainda mais destaque, em 1516, com a ascensão de Carlos V ao trono espanhol (Green, 1984: 150). Este tinha por objetivo fazer da Espanha católica e dos seus domínios a principal potência europeia do século XVI (Muller, 1972: 39). No final do seu reinado, Espanha passou por um período de intolerância e incessante beligerância contra os países protestantes. Como consequência, foi ficando cada vez mais isolada (Hackenbroch, 1979: 9). Quando Carlos V morre, Filipe II, seu filho, sobe ao trono e a sua corte passa para Madrid. É a partir deste momento que começa a hispanização da dinastia de Habsburgo. No entanto, a relação de proximidade cultural com Itália permaneceu inalterada. O reinado deste soberano vai ser marcado, à semelhança do que aconteceu no reinado do seu pai, por intrincadas ligações internacionais (Muller, 1972, p. 39).

Carlos V e Filipe II foram ambos grandes apreciadores de arte, ávidos patronos de artistas e artesãos, dos quais se destacam o mestre veneziano Ticiano e o mestre ourives italiano Bienvenuto Cellini, que ofereceu não só o seu trabalho, como os seus serviços. Outros mestres italianos deslocaram-se para a corte espanhola. Entre estes estavam Gianpaolo Poggini, um ourives e medalhista florentino favorecido por Filipe II, e Jacopo da Trezzo, um reconhecido gravador de gemas, medalhista, cortador de camafeus, joalheiro e escultor milanês, que a partir de meados do século, serviu a corte espanhola. (Muller, 1972: 40).

Em Espanha o processo expansionista teve início com a viagem de Cristóvão Colombo, em 1492, mas o verdadeiro período de expansão rumo à América do Sul veio a ter lugar apenas no reinado de Carlos V. Uma figura de destaque foi o navegador Fernão de Magalhães, que convenceu, a custo, o monarca a patrocinar uma viagem que tinha por objetivo alcançar pelo ocidente, as Ilhas das Especiarias. Sucederam-se outras viagens exploratórias centradas agora na expansão do império espanhol, no continente

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

americano. A crescente busca pelo ouro e prata americanos levou inúmeros aventureiros e o nome de Espanha até terras distantes da América do Sul (Green, 1984: 246-249).

Desde essa data, enormes quantidades de ouro e prata, esmeraldas e pérolas inundaram Espanha. De Espanha saíam navios com vinho, madeira, ferro, roupas e mercúrio que regressavam da América com metais preciosos, gemas, cobre, cacau, indigo e tabaco (Phillips, 2000: 26-27). Espanha tornou-se a mais rica fornecedora de ouro da Europa, controlando rigorosamente o seu preço. Os navios que transportavam o ouro, em conjunto com os outros tesouros, aportavam em Sevilha, onde a carga preciosa era descarregada e dividida: uma parte destinava-se à coroa, outra ao mercado livre.

As possessões coloniais de Espanha elevaram o país à categoria de uma potência imperial com grande potencial para alcançar a hegemonia europeia. Na primeira metade do século XVI, a expansão do império espanhol favoreceu a economia de Espanha peninsular, oferecendo às manufaturas nacionais novos mercados para os seus produtos. Antes da expansão comercial espanhola rumo às Américas, no século XVI, Barcelona e Valência, esta a um nível mais reduzido, eram os centros mais importantes de troca de pedras preciosas e joias envolvendo a área do Mediterrâneo e estendendo-se em direção ao Oriente. Sucessivos fortalecimentos da legislação local durante o final da época medieval e o início do Renascimento tornam clara a extensão deste comércio. Artistas, artesãos e joias moveram-se ao longo de rotas similares, estimulando os joalheiros das cidades costeiras. A sua primeira e principal influência continuou a ser a que mais próxima deles se encontrava, a dos seus vizinhos do Mediterrâneo, ou seja de Itália (Phillips, 2000: 26-27).

Sevilha continuou a desempenhar um papel preponderante quando todo o comércio se voltou para as novas descobertas espanholas. Era nessa cidade, num organismo denominado *Casa de Contratacion*, ou Casa de Comércio, instalada em 1503, que todo o comércio com a América era, em teoria, controlado. A política económica de Espanha foi desde o princípio uma política mercantilista: as colónias tinham de proporcionar riqueza à nação; aquilo que favorecesse a prosperidade desta era encorajado e aquilo que a ameaçasse era proibido (Green, 1984: 245). Neste âmbito, o sistema implantado era muito limitador, uma vez que o comércio externo das colónias só podia ser efetuado com a própria Espanha.

A outra potência da Península Ibérica era Portugal. Durante o século XV e a primeira metade do século XVI, o país foi governado por uma sucessão de príncipes da Casa de Avis: D. João I (1383-1433), D. Duarte (1433-1438), D. Afonso V (1438-

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

1481), D. João II (1481-1495), D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557). Todos eles mostraram grande ambição política, pelo menos tanto quanto quaisquer outros príncipes de França ou de Espanha. A partir de 1580 e por sessenta anos consecutivos, os espanhóis, aproveitando um vazio criado com a morte do Cardeal-Rei D. Henrique, anexaram Portugal como parte integrante do seu território (Green, 1984: 79).

No entanto, até essa data e sobretudo durante o reinado de D. Manuel I, tiveram lugar acontecimentos determinantes. Por altura da bem-sucedida viagem marítima de Vasco da Gama à Índia (1497), vivia-se nos mares da Ásia a chamada “Idade do Comércio”. D. Manuel I patrocinou a viagem, tendo como objetivo dominar o comércio das especiarias, muito lucrativo, mas rapidamente dominou também o das pedras preciosas. Este entendeu desde logo que seria fácil alcançar os seus propósitos comerciais, fruto da existência de toda uma logística propícia, quer ao nível militar, quer ao nível técnico. Por isso, investiu de forma crescente no comércio com o Oriente por via marítima, alcançando um inquestionável sucesso (Loureiro, 2016: 81).

Pelos mares asiáticos, cruzavam-se neste período as mais diversas mercadorias. Ao sabor de diferentes rotas, umas mais regionais e locais, outras integrando diferentes oceanos e maiores distâncias, circulavam animais como cavalos e elefantes, têxteis, desde tapetes a sedas, objetos de uso quotidiano como mobiliário de aparato e manuscritos iluminados, pérolas e pedras preciosas, plantas aromáticas, plantas medicinais e produtos alimentícios como o arroz ou o açúcar (Flores, 2009: 233-234). Os navegantes portugueses integraram-se facilmente nesta intrincada rede comercial, introduzindo também eles diversos produtos vindos do mundo Atlântico.

Para enquadrar e administrar a presença portuguesa na Ásia nasce, em 1505, o Estado da Índia. Essa presença consistia numa estrutura territorial descontínua de cidades marítimas, postos fortificados e feitorias dispostos entre a Ásia Oriental e o Japão, cujo único elo de ligação era o oceano Índico (Flores, 2009: 233). O Império Marítimo Português foi em grande medida obra de Afonso de Albuquerque, que articulou todo um plano de conquista de território contemplando localizações estratégicas, de confluência de rotas comerciais. Ganharam grande importância económica cidades marítimas como Ormuz, Goa, Adém e Malaca, tornando-se autênticas cidades-estados. Portugal ganhava assim poder de intervenção nos assuntos asiáticos. Esta presença no Oriente era assegurada pela qualidade da sua frota, mas também pela presença constante de fortes contingentes militares (Loureiro, 2016: 82).

Os Pendedes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

A Ásia Portuguesa resultou num conjunto de lugares cosmopolitas, onde confluíam múltiplas etnias, diferentes línguas e religiões e onde imperava alguma tolerância. Condições essenciais para atrair mercadores, multiplicar transações e arrecadar proveitosas taxas alfandegárias. Alguns destes lugares ganharam mais importância do que outros na medida em que articulavam o comércio marítimo com o comércio terrestre, como por exemplo Adém (Mar Vermelho) e Ormuz (Golfo Pérsico) (Flores, 2009: 238-241).

A Coroa portuguesa enviava anualmente da Europa, para as feitorias e fortalezas, centenas de funcionários civis e militares; estes eram complementados por membros de ordens religiosas; outros funcionários eram recrutados entre os locais. Com o apoio destes, os portugueses (pilotos, marinheiros, comerciantes, soldados, feitores, físicos), foram construindo conhecimento sobre a Ásia no que diz respeito à geografia física e humana, mas também acerca da geografia política. Esse conhecimento foi importante para escolher as melhores alturas para navegar, o tipo de navio e as rotas mais seguras. Permitiu identificar as mercadorias mais valiosas e perceber quais os centros de produção e distribuição mais importantes e convenientes. Permitiu ainda descodificar aliados e inimigos, regiões para se estabelecerem ou pelo contrário regiões a evitar (Loureiro, 2016: 82).

No porto da cidade de Lisboa já não atracavam somente os navios carregados de raridades vindos da costa de África, agora a cidade via também chegar embarcações do Oriente. Todos os anos partiam de Lisboa, entre os meses de março e abril, inúmeras embarcações, podendo ultrapassar a dezena, rumo a Goa. Entre Lisboa e Goa não era habitual existirem escalas e a viagem demorava mais ou menos seis meses. Em sentido inverso, os navios da Carreira da Índia saíam de Goa, e por vezes de Cochim no mês de dezembro, sendo que a viagem até Lisboa demorava pelo menos mais de seis meses. A carga destes navios era composta por uma enorme diversidade de bens e mercadorias das quais uma parte diminuta, mas altamente valiosa, incluía joias e pedras preciosas de origem asiática, transportadas muitas vezes em pequenos baús de madeiras raras que originavam lucros consideráveis (Loureiro, 2016: 84).

Por Lisboa passava toda a espécie de novidades e de raridades. A lista é infindável, desde plantas raras a animais exóticos, como aves de penas coloridas, símios de dimensões variadas, cavalos árabes e persas, e mesmo grandes felinos (Loureiro, 2016: 84). Chegavam também sementes, escravos, porcelana chinesa, objetos preciosos, diamantes, ouro, joalheria da Índia, marfim do Ceilão, gemas e cristal de rocha, objetos

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

feitos de carapaça de tartaruga e madrepérola de Guzerate, cornos de rinoceronte, armas e armaduras da China e do Japão, têxteis de Cambaia e Guzerate. Num documento datado de 1568 escrito em Lisboa por um agente Veneziano podemos consultar a seguinte lista de produtos: pérolas orientais de Ormuz, diamantes de Vijayanagara (Bisnaga), rubis da Birmânia (Pegu), almíscar, cânfora, seda e porcelana da China, âmbar-cinzento de Moçambique, pau-preto do Brasil, pimenta e gengibre de Calicute, canela do Ceilão, noz-moscada das Ilhas Banda, cravinho das Molucas e panos de Bengala. As carreiras comerciais como a Carreira da Índia facilitaram a entrada de um universo de produtos que viriam a alterar a vida da corte lisboeta e, por extensão, da população em geral. Os portugueses passaram a ser os intermediários entre a Europa do Renascimento e a Ásia. Sendo a cidade de Lisboa a cidade onde tudo acontecia, esta sofreu alterações significativas no seu quotidiano passando a conviver o conhecido com o desconhecido, o fantástico e o exótico (Gschwend, 2004: 34). No entanto, não eram apenas as vias comerciais que divulgavam as raridades do Oriente. As embaixadas da Casa Real Portuguesa, peçadas de ofertas, chegavam um pouco a todo o lado e serviam também para divulgar os produtos orientais (Crespo, 2015: 27-28). Muitos dos monarcas europeus eram colecionadores, tendo nesse contexto dinamizado um hábito de troca de presentes: servindo os seus propósitos de colecionismo acabou por se tornar uma importante atividade diplomática (Gschwend, 2004: 34-39).

As coleções privadas desta época tomaram o nome de *Gabinetes de Maravilhas* e estavam maioritariamente nas mãos dos membros mais esclarecidos da alta aristocracia da Europa Central. Nestes Gabinetes de Maravilhas, ocupavam um lugar de destaque as gemas em estado bruto, que eram entendidas como obras-primas da natureza. Também as joias e objetos preciosos em ouro ou em prata, considerados obras maiores do génio humano tinham relevância (Silva, 1997: 61-67). Lisboa desempenhou um papel crucial no florescimento destes *gabinetes de curiosidades*: lapidários, joalheiros, comerciantes e outros compradores coexistiam em Lisboa e satisfaziam a procura da Europa em pedras, drogas e raridades (Silva 2008: 142).

Não causa surpresa que tenha sido o monarca português o primeiro a possuir a primeira câmara de maravilhas com bens asiáticos. Das peças que chegavam das carreiras marítimas, D. Manuel podia escolher, antes de todos, as peças que mais gostava, peças que guardava numa divisão contígua ao seu quarto (Pinto, 2016: 7). Assim que Vasco da Gama chegou da primeira viagem marítima à Índia, em 1499, encontrou-se com o seu soberano e informou-o do que tinha nas naus. Logo o rei

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

manifestou o desejo de ver as maravilhas, os tesouros, pelo que mandou ir o capitão Nicolau Coelho às casas da rainha com “...*huma arca, em que vinhão todas as joyas, e panos pera ELRey ... Nicolao Coelho abrio a arca, e apresentou no estrado da Rainha os colares e joyas, e panos d’ElRey de Cananor e Melinde, e as cartas nas folhas d’ouro, e o pedaço do ambre, que a Rainha mais estimou, e assim o almiscre e bejoim, e porcelanas que se comprarão em Celect...*” (Correia, 1975 *apud* Pinto 2016: 7-8). Entre porcelanas, tecidos, colares e outras joias, gozavam de especial preferência por parte da rainha produtos como o *ambre*, o *almiscre* e *bejoim*. O monarca tinha especial preferência pelas joias indianas e cingalesas, que possuía em grande quantidade. Este chegou a mandar vir de Goa um importante ourives de nome Rauluchantim, que entre 1518 e 1520 produziu em Lisboa, para a corte, obras à maneira indiana. Mesmo após ter voltado para Goa, este ourives ainda assinou várias obras enviadas para a corte lisboeta (Pinto, 2016: 12-13).

O gosto pelo exótico era partilhado por várias cortes europeias. Carlos V construiu uma vasta coleção de tesouros astecas enviadas por Hernan Cortez, vindos do “Novo Mundo” – arcos e flechas de ouro, estatuetas representando diversos animais, entre outras maravilhas. Esta coleção foi a primeira com carácter itinerante, sendo apresentada a diversos públicos, em diversas cidades que estavam sob o seu domínio (Pinto, 2016: 9). A família Habsburgo destacou-se no colecionismo de raridades e *exotica*. Obcecados pela aquisição de produtos vindos da Ásia, conhecedores, sem obstáculos financeiros e gozando da influência dos seus laços familiares, puderam escolher para si os melhores exemplares das obras que chegavam à Europa e assim valorizarem tanto os seus objetos de uso quotidiano como as suas *Kunstkammern*. As grandes famílias europeias rivalizavam entre si, cada uma pretendendo ter a melhor coleção de *exotica*, fomentando assim a circulação de produtos entre cortes (Madrid, Lisboa, Viena, Praga, Graz, Innsbruck, Munich, Bruxelas), mas acabando também por difundir novos padrões artísticos e culturais. Este tráfego regular de produtos asiáticos perduraria até aos primeiros anos do século XVII (Gschwend, 2004: 38).

D. Catarina da Áustria conquistou também um lugar de destaque enquanto detentora de uma das maiores coleções na Europa do século XVI. Com laços familiares que lhe garantiam forte influência esta irmã de Carlos V e esposa de D. João III quis ser magnânima oferecendo presentes extraordinários aos seus familiares mais chegados, sendo que os tinha em quase todas as cortes europeias (Pinto, 2016: 18). Era a D. João de Castro que a rainha incumbia de comprar aquilo que desejava adquirir, tal como

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

mostra uma carta que lhe enviou, expedida de Lisboa a 18 de Março de 1547: “... o cuidado que (teve) de mandar Dioguo Vaz, ourivez, a Ceilam pera se loguo começarem a fazer as cousas, a que o mandey, istimo muito, e he muy conforme a confiança que tenho, que asy forgareis sempre de o fazer em tudo...”. O mesmo ourives Diogo Vaz saiu de Goa em 1551, com destino a Lisboa, levando na sua bagagem um verdadeiro tesouro para a D. Catarina. A lista inclui 91 pontas de ouro e pedraria, mais de 1.000 rubis pequenos, 500 esmeraldas, um pedaço de cristal grande, 9 marcos e três onças de âmbar, um colarinho e uma manilha de ouro e pedraria (Pinto, 2016: 18). D. Catarina de Áustria, boa negociante, comprava a bom preço mercadoria em Goa que depois vendia em Lisboa. Para Goa, enviava vinhos portugueses. Era com os lucros deste negócio que adquiria as peças para a sua coleção. Na Europa do Renascimento, possuía a coleção com mais peças não europeias, sobretudo raridades asiáticas, que guardava numa série de aposentos privados no Paço da Ribeira, à data o palácio real em Lisboa (Gschwend, 2004: 38).

Ainda que muitos dos estrangeiros adquirissem as raridades orientais em Lisboa, nomeadamente na Rua Nova dos Mercadores, as famílias mais importantes enviavam os seus próprios agentes – diplomatas agentes comerciais e comerciantes – ao Oriente, com vista a satisfazer as suas necessidades específicas (Pinto, 2016: 25). Nestas viagens, os agentes comerciais acabavam não só por observar os mercados como também a situação política nos locais visitados, sendo portadores dessas informações para as famílias para as quais trabalhavam, como Lazarus Nurnberger, mercador oriundo da Alemanha que viajou em 1517, ao serviço da casa dos Hirschvogel de Nuremberga para Portugal e logo a seguir para a Índia. Lazarus permaneceu em Goa durante as primeiras semanas da sua estadia no subcontinente indiano. Visitou depois Batalalá no Reino Hindu de Bisnaga cuja capital Vijayanagara, era um dos maiores centros asiáticos para o comércio de diamantes e outras pedras preciosas. Visitou ainda as feitorias-fortaleza portuguesas em Cananor, Calecute e Cochim. Comerciante muito astuto e conceituado, Nurnberger torna-se especialista do comércio de pérolas e fornecedor da Casa Imperial, negociando joias, ouro, açúcar e escravos. Acabaria por trocar Lisboa por Sevilha que, à data, se tornou um centro económico em ascensão ao nível mundial, muito por conta do sucesso da política colonial espanhola no Novo Mundo. Nurnberger personifica o comerciante característico do século XVI, tendo abarcado o mundo global, na medida em que negociou em mercados que se estenderam de Goa e da costa do Malabar, no

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Oriente, até ao México e ao Perú no Ocidente, habitando nos dois pólos comerciais da época, Lisboa e Sevilha (Pohle, 2012: 2-3).

3. O COMÉRCIO DE PEDRAS PRECIOSAS NO EIXO GOA-LISBOA

“tem rubis, diamantes tais, /que não tem preço, ou contia, /pérolas de muito grande valia, /espinelas, e tem mais /carbúnculos, ametista, /turquesas, e crísolitas, /safiras e olhos de gato, / jagunças e de tudo há trato, / e outras mais que não são ditas, tem.”

(Resende, 1991, *apud* Silva, 2001, p. 30)

O comércio de pedrarias na segunda metade do século XVI desenvolveu-se de forma extraordinária (Crespo, 2015: 13-14). O comércio português de pedras preciosas e joias orientais foi uma das atividades económicas com mais consequências para a arte europeia do século XVI (Silva, 2008: 141-142). Foram os Descobrimentos, que permitiram que Portugal participasse, de forma inequívoca, no início de um novo capítulo da história da joalheria. Desde o século VIII até então, era a cidade de Veneza que estabelecia o contacto entre os mercados de pedras preciosas do Próximo Oriente com a Europa, através de Constantinopla e Alexandria. Mas desde o século XIV que as pedrarias vinham a escassear num mercado que exigia cada vez mais materiais, liderado pelas oficinas de luxo da corte da Borgonha, responsáveis por notáveis evoluções técnicas, nomeadamente nos esmaltes (Silva, 1997: 61-67).

Entende-se, portanto, de forma clara, analisado o contexto de escassez de matéria-prima no que concerne à joalheria, a importância na procura e o interesse dos portugueses em poder contactar diretamente com os centros de extração de pedras preciosas (Silva, 2008: 115). Neste contexto, interessava a Portugal controlar toda uma rede de portos estrategicamente situados nas ancestrais rotas comerciais do Índico, assegurando o apoio logístico para um comércio que pretendia dominar. A Portugal não interessava tanto dominar a produção dos bens, mas sim controlar o comércio de produtos de maior valor. A abertura da Rota do Cabo permitiu o contacto pretendido e a criação de feitorias ou fortalezas em território aliado ou ocupado militarmente, permitiam a conquista de pontos nevrálgicos das rotas oceânicas orientais de que são exemplo Goa (1510), Malaca (1511) e Ormuz (1515) (Crespo, 2015: 63).

Na feitoria de Cochim, fundada pelos portugueses em 1501, registam-se as primeiras importações de pedras preciosas e objetos raros que se enviaram para Portugal (Dias, 2001: 29). As pedras preciosas foram, de início, adquiridas por mercadores e navegadores que as viam apenas como mais uma mercadoria para obter proveitos em

Lisboa. Afonso de Albuquerque será o protagonista de uma nova etapa para o comércio de pedras preciosas (entre as quais diamantes, rubis, espinelas, safiras, granadas, olhos de gato e jacintos), quando conquista Goa em 1510 (Dias, 2001: 27). A fixação portuguesa neste território e a estabilidade oferecida permitiu um grande desenvolvimento comercial, que trouxe inevitavelmente o aparecimento de oficinas de produtos de luxo destinados ao mercado europeu. As ruas de Goa estavam organizadas, conforme a tradição portuguesa, por profissões. Nestas, comercializavam-se raridades do Oriente trazidas por comerciantes de toda a Índia. Na rua onde se concentravam os *beneanes* de Cambaia, comercializavam-se pérolas, corais e todo o tipo de pedras preciosas (Crespo, 2015: 29-30).

Até meados do século XVII Goa será o centro oriental do comércio das pedras preciosas, rivalizando apenas com o Ceilão (Dias, 2001: 27). Para tal, contribuíram alguns factores, como as suas condições naturais e geográficas (Silva, 2008: 121), ou o facto de os proprietários de gemas e joias de todo o Oriente, encontrarem em Goa um mercado livre,¹ a par de uma redução aduaneira para as pedrarias. Confluíam, pois, para Goa os mercados do Oriente, desde o Golfo Pérsico à China, a fim de aí comercializarem os seus produtos de forma mais proveitosa. Era através de Goa que chegavam a Lisboa as pérolas e aljofres provenientes do Golfo Pérsico, da China e do Ceilão; os diamantes do centro do continente Indiano, sobretudo dos reinos de Bisnagar e Decão; as safiras e os rubis do Ceilão e de Pegu; as turquesas da Pérsia; os olhos de gato e os grandes topázios do Ceilão. De igual forma, outros objetos preciosos em marfim, cristal de rocha, âmbar, madrepérola e tartaruga, porcelanas, sedas preciosas, eram trazidos para Goa um pouco de todo o Oriente e daqui enviados para Lisboa e distribuídos por toda a Europa (Dias, 2001: 27).

A proveniência de algumas destas gemas está atestada no livro escrito por Duarte Barbosa², onde este faz um relato escrito daquilo que viu e ouviu (Barbosa,

¹ Esta realidade diferia doutros locais, pois era costume da tradição oriental que a totalidade das gemas encontradas fossem entregues ao soberano de cada reino. Eram estes que as avaliavam e posteriormente as vendiam aos estrangeiros (Silva, 1997: 64-65).

² Duarte Barbosa nasceu por volta de 1480 em Portugal. Foi um navegador português conhecido pelas suas expedições marítimas ao Oriente e pela viagem de circum-navegação da terra, levada a cabo por Fernão de Magalhães. Foi a partir dos conhecimentos adquiridos nestas viagens que Barbosa escreveu o “Livro em que dá relação daquilo que viu e ouviu no Oriente” redigido em cerca de 1516-1519.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

1946: 13). Segundo o autor, os melhores e mais preciosos rubis, a que os malabares chamavam *numpuclo*, seriam os que se encontravam em Pegu. Estas gemas eram apenas limpas no local, devido à falta de mão-de-obra especializada, sendo lapidadas noutras regiões como Paliacate, Narsinga ou Calecute. Para além destes rubis existiam também os que se encontravam na Ilha do Ceilão, a que os nativos chamavam de *maneca*, de qualidade inferior aos referidos anteriormente no que concerne à sua cor, mas mais frios e rijos. De grande valor para os locais eram reservados na sua maioria para o monarca, que posteriormente os vendia. Destacam-se ainda os rubis espinelas, que se encontravam também em Pegu, de menor qualidade, assemelhando-se às granadas, e os rubis *balaches* que surgiam em Balassia, sendo posteriormente levados por mercadores para outros países – os de melhor qualidade para Calecute e os restantes vendidos a comerciantes de Adém e Meca para serem levados para a Arábia. Estes apresentavam uma cor rosada e não eram tão rijos (Barbosa, 1946: 220-221).

Os diamantes encontravam-se no Decão e dali eram enviados para todo o lado. Os de melhor qualidade foram apelidados por Duarte Barbosa como “diamantes da mina velha” e os de menor qualidade como diamantes da “mina nova”, sendo ambos provenientes de Narsinga (Barbosa, 1946: 222). Em relação às safiras, o autor enumera quatro tipos distintos. As primeiras, e de maior valor, provinham da Ilha do Ceilão, eram as mais limpas, finas e duras. No mesmo local, encontrava-se outro tipo de safiras, estas de tamanho mais reduzido, de cor escura e de menor valor, denominadas *quinigenilão* – treze destas equivaliam a uma das referidas anteriormente. O terceiro tipo de safiras eram as de Narsinga, onde as chamavam de *cinganolão*, por serem moles e de cor mais esbranquiçada. O seu valor era muito reduzido. Também de valor reduzido eram as safiras de Calecute, as *carahotomilão*, de cor muito escura e que apenas brilhavam ao ar (Barbosa, 1946: 225-226).

Os topázios naturais encontravam-se na Ilha do Ceilão e eram chamados pelos nativos de *puceragua*. Para a cor desta pedra ser perfeita, tinha que ser de um amarelo forte, quase como a cor do ouro batido. Tratava-se de uma gema rija, pesando o mesmo que os rubis e as safiras. Fosse qual fosse o seu tamanho, valia em Calicute o mesmo que o melhor ouro, desde que considerado um perfeito exemplar. Por vezes estas gemas tinham uma cor mais clara, o que baixava o seu valor. Algumas destas pedras, quando pouco coloridas, eram usadas para falsificar diamantes.

Chamadas pelos locais de *perose*, as turquesas nasciam em Karmã, sendo dali levadas para Ormuz e em seguida para os mais variados locais – tanto por terra como

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

por mar. As mais valiosas eram aquelas que de dia tomavam a cor azul e de noite aproximavam-se da cor verde (Barbosa, 1946: 226-227). Ainda no Ceilão encontravam-se jacintos, sendo os mais procurados os de cor mais amarelada, bem como outras pedras de menor valor, como olhos de gato, crisólitos, ametistas e jagonças. Por último, cabe referir as esmeraldas, vindas do reino da Babilónia. De cor verde, e leves, eram muitas vezes falsificadas, mas fáceis de identificar olhando para a luz, sendo que as falsas tinham pequenas bolinhas como o vidro. Em Calecute valiam o mesmo que os diamantes, ou até mais, não pelo peso, mas sim pela grandeza, visto que o diamante pesa proporcionalmente mais (Barbosa, 1946: 228). Com o decorrer do tempo, acompanhando o aumento dos preços, o comércio das pedras preciosas em Goa tornou-se mais especializado, ganhando destaque os lapidários indianos. Estes e os mercadores, nomeadamente os *guzarates e cananares*, tinham toda a liberdade para contactar com os mercadores europeus. Identificam-se muitos portugueses, mas também de outras nações europeias como italianos, alemães, franceses e flamengos (Silva, 2008: 134-135).

Durante algum tempo, os mercadores europeus eram originários apenas de nações católicas; as próprias ordens religiosas responsáveis pelo missionarismo cristão no Oriente foram por muito tempo dos principais clientes das oficinas goesas (Crespo, 2015: 32). Entre os mercadores estrangeiros, surgem desde logo os venezianos, tentando evitar o total colapso da cidade enquanto entreposto europeu dos produtos do Oriente. De tal forma o negócio das pedras preciosas era rentável que muitos fidalgos portugueses partiam na Carreira da Índia com o intuito de obter grandes lucros com a compra e venda de gemas; se muitos o obtiveram, muitos acabaram por ser enganados com pedras falsas. O comércio de pedras preciosas fazia parte do imaginário coletivo, atraindo os mais aventureiros comerciantes, sacerdotes e militares para a «grande aventura do Oriente». Os negócios do tráfico de pedras preciosas não eram ao início, controlados pela Coroa que apenas detinha o monopólio do negócio das especiarias. Mas a partir de 1550 a coroa portuguesa passa a deter o monopólio do comércio das pedras preciosas administrado diretamente por um capitão-mor, cargo atribuído pelo vice-rei da Índia (Crespo, 2015: 17).

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Para salvaguardar os interesses da coroa, todas as gemas, pedras preciosas ou joias chegadas a Lisboa, passaram a ser registadas na Casa da Mina e da Índia.³ Todas as mercadorias vindas nas naus do Oriente deveriam obrigatoriamente pagar as obrigações alfandegárias. Quem tentasse vender algumas destas sem registo de despacho, arriscava perder a sua propriedade (Silva, 1997: 61-67). No entanto a existência expressiva de contrabando e de comércio privado – capitães de navio, ordens religiosas e outros – acabava por permitir o escoamento de muita mercadoria sem qualquer pagamento à Casa da Índia.

Dada a especificidade do comércio de pedras preciosas e dada a dimensão do fluxo do mesmo, foi inevitável a aproximação às grandes instituições financeiras, enquanto garante de apoio económico, pelo que este comércio cedo passa a ser dominado por banqueiros poderosos. Assim se explica, por exemplo, o interesse da Casa dos Fugger⁴ pelo mercado de Lisboa. As pedras preciosas adquiridas em Lisboa por agentes das grandes casas comerciais e financeiras europeias eram daqui enviadas para serem lapidadas no estrangeiro. A capital portuguesa fornecia fundamentalmente diamantes em bruto para o crescente mercado de diamantes em Antuérpia, tendo alcançado lugar de destaque na distribuição de mercadorias orientais no Norte da Europa (Silva, 1997: 61-67). O envolvimento de casas comerciais na Alemanha do Sul com o mercado de pedraria de Lisboa foi essencial para o poderio que estas vieram a registar. Foi o caso dos Welser que em 1538 montavam oficinas de lapidação de diamantes, que se tornaram à época, nos comerciantes europeus mais importantes, tanto em diamantes como em pedras de cor, muitas já montadas em joias (Silva, 2008: 138).

Na Europa do século XVI existia de facto um interesse generalizado por parte dos compradores, no investimento em joias com pedras preciosas, facilmente transportáveis e comercializáveis. Ao mercado ocidental interessavam sobretudo as pedras preciosas e as gemas não lapidadas: os europeus não mostravam grande apreço pelo talhe utilizado pelos lapidários do Oriente, que consideravam desvalorizar as próprias matérias-primas (Silva, 1997: 61-67).

³ Foi na Casa da Índia que se avaliaram as joias enviadas por Afonso de Albuquerque, como mais tarde as encomendadas pela Rainha D. Catarina, grande colecionadora e consumidora de pedras preciosas e joias orientais (Silva, 1997: 63).

⁴ Estes vendiam pedras e joias aos seus principais clientes, entre os quais o Imperador Fernando I ou Alberto V da Baviera.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Cabe ainda aqui referir que o fluxo comercial do eixo Goa-Lisboa acontecia nos dois sentidos, ou seja, existia mercadoria valiosa que era enviada para a Índia. Era o caso de produtos como o coral e o marfim africano. Ainda que raramente havia mercadorias, nomeadamente pedraria, que ao não serem devidamente valorizadas no mercado de Lisboa eram novamente enviadas para a sua origem no Oriente⁵. A cidade de Lisboa conheceu então um desenvolvimento extraordinário com este comércio tão particular (Silva, 2008: 115).

Com a abertura do eixo comercial Goa-Lisboa, Lisboa do século XVI acaba por tomar o lugar de Veneza na liderança do comércio das preciosidades orientais (Silva, 1995: 109-110). Os venezianos surgem agora em Lisboa como clientes, para adquirir pedraria para as suas oficinas de lapidários e joalheiros. A cidade passou a ser um ponto de chegada, mas também um ponto de partida das preciosas mercadorias, que se irradiavam para todos os cantos da Europa (Silva, 1997: 61-67). Foram as pedras preciosas, enquanto mercadoria de grande apreço, tanto pelo seu valor como pela sua beleza e raridade, que constituíram um dos grandes motores do comércio do eixo Goa-Lisboa. Foi essa extraordinária rota que sustentou o império colonial português durante anos e que permitiu que Lisboa desempenhasse um papel preponderante na Europa do século XVI no que ao comércio das pedras preciosas diz respeito (Dias, 2001: 27). Apenas escapavam ao domínio português, as pérolas e as esmeraldas da América do Sul. Mas mesmo algumas destas preciosidades acabavam por passar pela capital portuguesa, sendo que eram primeiramente adquiridas através de Sevilha e depois embarcadas para Goa, via Lisboa (Silva, 1997: 61-67).

⁵ Tal foi o caso descrito por Garcia da Orta em que um “olho-de-gato” avaliado em Goa em 600 cruzados, em Lisboa não valia mais que 90 (Silva, 1997: 65)

4. OS PENDENTES NA JOALHARIA DA PENÍNSULA IBÉRICA DO SÉCULO XVI

4.1. A joalharía europeia do Renascimento

O Renascimento, em particular numa fase mais tardia, que alguns autores denominam de Tardo-Renascimento ou Maneirismo, manifestou-se de uma forma brilhante na arte da joalharía. Neste período, foi dada uma crescente importância à utilização das pedras preciosas, seguindo uma tendência já notada no século anterior; mas é nas peças de Quinhentos que se podem encontrar as formas mais caprichosas e a utilização de um universo de pedraria até então pouco disponível. Os joalheiros e ourives do Renascimento encontraram inspiração nas formas e nas técnicas góticas, mas construíram um novo vocabulário que conferiu às joias um pendor de originalidade (Tait, 1986: 151). Contrariamente à filosofia do início do Renascimento, as joias foram ganhando ostentação em detrimento de uma simplicidade clássica (Black, 1981:161).

A maioria dos autores considera que as principais mudanças na joalharía verificadas no século XVI ocorreram em Itália, a par do que sucedeu nas artes ditas maiores (Frégnac, 1965: 13). No entanto, no seu início, a renascença italiana não representou uma verdadeira revitalização da cultura clássica, mas sim um estilo eclético (Black, 198: 144). A moda espalhou-se pela Europa. O redescobrimto pelo fascínio intemporal da mitologia pagã e da história da Antiguidade fez com que as cortes europeias fossem invadidas por temáticas antigas, como a vida dos heróis gregos e romanos, influências que se sentiriam em todas as formas de literatura e de arte, incluindo a joalharía. Para além das novas temáticas, um novo sentido de harmonia entre corpo, vestes e ornamento, deixando para trás a artificialidade da moda da corte francesa da primeira metade do século, deu lugar a uma simplicidade e graça natural. Reconhecia-se o homem comum enquanto um indivíduo cuja dignidade provinha das suas qualidades e méritos e não das suas origens ou herança (Tait, 1986: 150).

Os joalheiros italianos mantiveram-se independentes e o seu estatuto de igualdade em relação aos escultores, arquitetos e pintores permaneceu o mesmo. Os joalheiros do Noroeste da Europa, em contraste, trabalhavam lado a lado com artesãos, que se tornaram por vezes mais conhecidos que os próprios joalheiros. A origem das joias do início do Renascimento é extremamente difícil de determinar. Os ourives e

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

joalheiros eram tradicionalmente itinerantes; assim, muitos realizavam a sua aprendizagem numa capital e acabavam por exercer a sua profissão noutra. Muitos ourives viajavam procurando novos patronos e ocasiões festivas, das quais pudessem beneficiar; outros partiam para fugir de perseguições religiosas e de guerras. Por outro lado, o facto de muitos dos monarcas terem entre si frequentemente algum grau de parentesco e casarem mais do que uma vez,⁶ também não ajuda a estabelecer com facilidade o lugar de origem das joias. (Black, 1981: 151)

Muitas das formas utilizadas na joalheria eram adaptações inspiradas nos álbuns de desenhos produzidos por joalheiros e gravadores durante o século XVI. A dificuldade na determinação da origem das joias individuais resulta assim também dos efeitos da utilização destes álbuns e de gravuras, que circulavam por toda a Europa oferecendo inspiração às oficinas (Black, 1981: 152). No que toca a estes álbuns, duas das figuras mais influentes foram: Virgil Solis de Nuremberga, cujo álbum continha desenhos para fivelas de cintos, correntes e pendentos e o seu conterrâneo Erasmus Hornick, cujo livro de gravuras publicado em 1562, continha ideias que revolucionaram as formas dos broches e dos pendentos (Black, 1981: 166). Mais tarde destacou-se Hans Collaert de Antuérpia, que produziu gravuras com desenhos de pendentos baseados em monstros mitológicos considerados menos grotescos e grosseiros que os de Hornick. Outros desenhos feitos por ele apresentavam significados religiosos e mitológicos (Black, 1981: 171-172). Quanto às técnicas utilizadas, estas apenas variam em alguns aspetos, de acordo com as tradições locais e contactos com o estrangeiro. O tratado dos ourives, publicado por Bienvenuto Cellini em Florença, em 1568, permite conhecer com maior profundidade os métodos práticos utilizados nas oficinas.

A utilização de joias constituiu sempre, pelos materiais preciosos associados, uma fronteira económica e social marcante. De tal forma que em caso de necessidade, conflito ou para acompanhar a moda, eram as joias as primeiras a ser vendidas, modificadas ou fundidas. São por isso escassas as joias antigas que chegaram até nós (Johnson, 1994:123-124). Não obstante a sua fragilidade, as joias apresentavam também um lado mais prático distinguindo-se pela sua utilização e bem assim por razões de uso entre os diferentes estratos de uma sociedade (Frégnac, 1965: 7).

As joias eram usadas por homens e mulheres, sendo que as mulheres se apropriaram do seu uso e os homens perderam o domínio da sua utilização. No

⁶ O dote de cada noiva incluía sempre uma quantidade considerável de joias.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

feminino, as joias eram usadas em grande profusão. Pedras preciosas eram cosidas às próprias roupas, a colares e a toucados; os anéis eram usados em todos os dedos das mãos; até mesmo os leques eram decorados com joias; nada era deixado vazio. Os homens optavam por roupas mais luxuosas, às quais eram cosidas as mais preciosas pedrarias, em detrimento da utilização de uma profusão de joias soltas (Black, 1981: 161-165).

No plano religioso a Reforma e a Contra-Reforma influenciaram também o desenvolvimento das artes. Enquanto a Reforma resultou na supressão de alguns tipos de joias nas áreas protestantes da Europa, nos países católicos, símbolos universais como a Cruz, as peças devocionais, cenas bíblicas e as ilustrações das vidas dos santos permaneceram em constante uso (Phillips, 2000: 36).

Por volta dos meados do século, as formas, materiais e técnicas das artes ditas maiores rumaram definitivamente em direção ao Maneirismo, uma mudança que só se refletiu na joalheria dez anos mais tarde. Os sinais da mudança do paradigma artístico não se deram, pois, de um momento para o outro, mas foi no século XVI que o maior impacto se sentiu, fruto da nova e complexa economia geopolítica e da construção de novos diálogos civilizacionais.

4.2. A joalheria ibérica do século XVI

A joalheria da primeira metade do século XVI na Península Ibérica apresenta alguns problemas para o seu estudo. A crescente internacionalização dos modelos dificulta as atribuições de peças a lugares específicos e a escassez de peças físicas não ajuda na investigação. Assim, é imperioso recorrer a documentos visuais, pressupondo a sua exatidão (Johnson, 1994: 117). Nestes deve ser dada especial atenção aos retratos, que contam uma história e nos permitem ver como as joias eram usadas e aplicadas numa relação funcional com vestes e penteados (Frégnac, 1965: 8). Neste contexto, os retratos quinhentistas, em particular os dos membros da corte portuguesa e espanhola, revestem-se de grande importância, dado que oferecem a possibilidade de uma descrição rigorosa das gemas e joias (Crespo, 2015: 21). Porém, não se pode ignorar o facto de, aos pintores, interessar mais a representação de determinados atributos dos retratados do que a eventual representação realista da joia. No entanto, existem

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalharía do séc. XVI

documentos escritos que levam a concluir que o grau de fidelidade da joia pintada à joia real é muito grande, apresentando-se como uma fonte fidedigna.

Em Portugal, a joalharía apresenta duas fases muito distintas e diretamente relacionadas com a epopeia marítima dos portugueses. Assim estabelecem-se dois períodos: antes e depois de 1498. A aplicação de pedraria de origem oriental realiza-se sem preocupações de economia, observando-se uma crescente importância dos esmaltes numa rica policromia. O desenho das joias obedece a uma inspiração naturalista, sobretudo em temas vegetalista, sendo as flores um dos motivos mais apreciados. O próprio rei D. Manuel I possuía vários colares em ouro com ornatos de cunho vegetalista. A joalharía ganha volumetria, tornando-se manifestamente escultórica, o que se demonstra pela existência de joias com figuras, nomeadamente guerreiros ou animais, como nos surge no inventário do dote da Infanta D. Beatriz (1522) ou pela série de estampas, ou alfinetes de chapéu com figuras em baixo relevo esmaltado, que são descritas no inventário do guarda-roupa de D. Manuel (Silva, 1997: 61-67). Várias joias executadas na Índia são discriminadas no inventário da infanta D. Beatriz. Contudo, seria no reinado de D. João III que a joalharía teria entre nós a maior expressão, sobretudo graças às já referidas encomendas de sua mulher D. Catarina (FIG. 4) que reuniu uma das mais importantes coleções de preciosidades de quinhentos. Durante anos reuniu inúmeros objetos artísticos, entre pinturas, livros, móveis, tapeçarias e ourivesaria, com especial destaque para as joias. Infelizmente, da sua coleção, praticamente nada se conservou até aos nossos dias (Silva, 2008: 137).

A própria corte, pela crescente complexidade da etiqueta, cobre-se de vários tipos de joias como cadeias ou correntes, estampas, botões ou adagas de galantaria para os homens; colares, cintas, braceletes, pendentos, arrecadas, firmas e abotoaduras na joalharía feminina. A joia de caráter religioso goza de importante estatuto, apresentando muitos dos pendentos, firmas e estampas, motivos religiosos multiplicando-se igualmente os crucifixos, os relicários, as capas dos livros de horas e os rosários tudo em ouro esmaltado ou nigelado, com aplicações de pedraria (Silva, 1995: 102-110). No que diz respeito aos retratos da corte espanhola, o da rainha Isabel de Valois (FIG. 5) é um legado da epitome do estilo renascentista tanto nas vestes como nos ornamentos (Johnson, 1994: 94), bem como os da sua filha a Infanta Isabel Clara Eugénia (FIG. 6).

No espaço e no tempo sobre o qual se debruça este estudo, a extravagante corte espanhola aprimorou-se no que toca ao fantástico e à habilidade no fabrico das joias (Black, 1981: 165). Por conta da especificidade socioeconómica e política de Espanha,

Os Pendentives da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

aglutinadora de territórios, culturas, influências e inspirações, as joias ibéricas acabaram por diferir em carácter das restantes na Europa, tanto nos materiais luxuosos como pelos inúmeros estilos identificáveis numa só joia. Para o estudo da joalheria espanhola do século XVI, é de grande utilidade consultar o livro *Libres des Passanties* da guilda de ourives de Barcelona, que permite uma leitura dos registos das várias influências que, combinadas, formam o estilo e imaginário das joias espanholas (Hackenbroch, 1979: 11).

As joias encomendadas pelos espanhóis aos mestres dos Países Baixos eram feitas a partir de livros de ornamentos da Antuérpia, usando temas marítimos, papagaios exóticos, aves domésticas ou animais, como veículo para as esmeraldas verdes escuras e outras gemas que vinham das Américas. Ao mesmo tempo, Espanha nunca cortou os laços com Itália, o que não será surpreendente, uma vez que Nápoles, Sicília e Milão pertenciam ao império dos Habsburgos (Hackenbroch, 1979: 3-4). Enquanto os joalheiros das cidades espanholas do mediterrâneo assimilaram as influências italianas, os artistas e artesãos da corte de Castela e Aragão identificaram-se mais com os países do Norte da Europa, laço que ficou mais fortalecido em 1516 com a ascensão de Carlos V ao trono espanhol. As joias feitas no norte mostram sempre uma maior leveza em contraponto à mão pesada dos mestres espanhóis (Muller, 1972, p. 26). Em todo o caso, pode-se estabelecer uma tipologia de joia renascentista espanhola da primeira metade do século XVI. Tão específico era o seu mercado, que as joias que a ele se destinavam eram mais pesadas e as suas pedras preciosas maiores do que quaisquer outras vistas até então nos países do norte, ainda não familiarizados com as riquezas que o «Novo Mundo» tinha para oferecer. Foram os repetidos relatos sobre as peças pré-colombianas – enaltecendo a utilização de novos materiais preciosos e a abordagem de temas indígenas, com uma eficiência técnica que os europeus desconheciam – que contribuíram para estimular os joalheiros europeus do século XVI, no sentido de investigarem técnicas e igualar até certo ponto, as temáticas dos ornamentos nativos. Os artistas-artesãos europeus, por conta das conquistas espanholas, conjugaram então as formas das novas civilizações, com as formas europeias (Hackenbroch, 1979: 4).

A interação de influências do Mediterrâneo, da Europa do Norte e Hispano-Mouriscas, marcadas pelo classicismo e equilíbrio do Renascimento e pela novidade das descobertas do Novo Mundo, deram às joias peninsulares características muito

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

particulares. É o caso da tendência de decoração de utilização do arabesco⁷ na joalheria espanhola⁸ por volta de meados do século XVI, que deriva diretamente dos reportórios decorativos mouriscos. Estas decorações ornamentaram superfícies de joias cada vez mais complexas, apresentadas nos seus reversos e nas laterais, em esquemas de bandas entrelaçadas de esmalte escavado branco ou negro e em desenhos de folhas bicudas e hastes filiformes seguindo os desenhos mudéjares espanhóis (Johnson, 1994: 26).

Coexistem com estes elementos geométricos Hispano-Mouriscos alguns traços de influência flamenga, que preservam a ligação com o passado, bem como elementos do imaginário dos ourives mexicanos que documentam a existência do Novo Mundo, ainda que a representação das novas criaturas do mar e da terra sejam colocadas ao serviço das divindades mitológicas gregas, logo, remetendo para a tradição renascentista.

Outro facto que terá influenciado não só as temáticas da joalheria da Península Ibérica, mas também as suas tipologias, foi a presença da Inquisição em Espanha de uma forma muito intensa, mais do que em qualquer outro território. O turbulento período entre a Reforma e a Contra-Reforma significou, sobretudo em Espanha, a prevalência de uma mentalidade fechada fomentada por uma inquisição que se sentia afrontada com a mínima manifestação de vaidade. No final do século XVI, a economia espanhola estava em declínio e em 1588 o orgulho espanhol ficaria ferido de sobremaneira com a derrota da Invencível Armada, contribuindo para a presença crescente do carácter tradicional litúrgico que as joias desta época e local apresentam (Hackenbroch, 1979: 3). Contrastando com o espírito fechado de uma Inquisição extremamente poderosa, Espanha ia recebendo, com relativa abertura, as novidades que chegavam das Américas, resultando na produção de joias peculiares.

4.3. Os pendentos na joalheria do século XVI

Os pendentos foram um dos tipos de joalheria mais populares do Renascimento e, à exceção dos anéis, foram as joias que chegaram em maior número até nós. É nestas peças que se encontram as tipologias mais variadas e mais imaginativas com temas que

⁷ O termo arabesco refere-se aos desenhos estilizados de folhas, com ou sem entrelaçados.

⁸ Isabel I de Castela a Católica, avó de Carlos V, possuía inúmeras joias com *decoração à mourisca*, com elementos geométricos e vegetais e até letras em árabe.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

variam desde os seculares aos religiosos. Prova disso são os já referidos retratos da época, que nos mostram uma imensa variedade de formas (Frégnac, 1965: 19).

Os pendentes eram usados tanto por homens como por mulheres e crianças, habitualmente pendurados em correntes, à volta do pescoço; tal pode ser visto em dois retratos de Juan Pantoja de la Cruz de 1602 e 1607, onde se encontram representadas a infanta Maria Ana (FIG. 8) e Ana Maurícia (FIG. 9) respetivamente. O primeiro retrato encontra-se hoje em dia em Viena, no *Kunsthistorisches Museum* e o segundo em Madrid, no convento de *Las Descalzas Reales*. Ambos os retratos apresentam as duas infantas com vestes bastante trabalhadas e com um fio à volta da cintura onde se encontram os mais variados tipos de pendentes. As mulheres podiam também usá-los nos colares, gargantilhas cintos ou agarrados aos corpetes, mangas etc. – presos com alfinete ou com um laço colorido. Este tipo de joia era objeto de requinte, resultando da mais fina modelagem. Os efeitos escultóricos dados às composições executadas, bem como as montagens cuidadosamente compostas, indicam a capacidade dos joalheiros do Renascimento em conferir significado e dramatismo às joias, de forma a que estas não se perdessem nos trajes intrincados e elaborados da época (Johnson, 1994: 95-96). O crachá ou insígnia, usado no chapéu na Idade Média, foi assim transformado de um objeto modesto, de cariz normalmente religioso e amulético, numa joia completamente nova e magnífica, muitas vezes apresentando elementos mitológicos esculpidos em miniatura (Tait, 1986: 154). As insígnias passaram de moda, refletindo o movimento da joalheria para uma apropriação crescente pelo género feminino; surgem broches com sereias, serpentes do mar, dragões, lagartos e outras criaturas mitológicas.

Uma característica distinta destas joias é o uso de pérolas para representar partes anatómicas das figuras ou das bestas retratadas (FIG. 10). Na descrição de uma das joias do dote de D. Beatriz quando em 1522, partiu para Saboia, pode-se já identificar a utilização de uma pérola, representando parte do corpo de um homem: “*Hum meyo homem de pérola encastado em ouro que tem na cabeça hum elmo, e humas pernas douro, e huma espada detrás, e hum escudo (...) parte esquerda com hum diamão de ponta no meyo delle, tudo esmaltado de cores*” (Silva, 2008: 142).

As pérolas tornaram-se de facto muito populares, sobretudo no último quartel do século XVI, e em especial as pérolas barrocas.⁹ As pérolas foram, desde o

⁹ A pérola barroca é um produto proveniente da ostra do mar, apresentando forma irregular; estas pérolas são formadas quando pequenos pedaços de matéria conseguem entrar dentro da

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

desenvolvimento do trabalho de talhe nas pedras preciosas, no século XV, um dos ornamentos favoritos dos europeus. No século XVI, as pérolas adquiriram outro estatuto e interesse, com as descobertas marítimas de novas rotas comerciais para a Índia e dos novos territórios das Américas, que garantiram o aumento do fluxo desta preciosidade para a Europa. O uso das pérolas barrocas teve origem provável no Sul da Alemanha: os desenhos que nos chegam até hoje do antuérpio Erasmus Hornik, que tinha a sua oficina na Alemanha, indicam a atenção redobrada que os artesãos do Renascimento concederam àquela matéria. Foram características como as assimetrias e o aspeto bulboso das pérolas barrocas, que inspiraram os joalheiros da época na aplicação em pendentes dos mais diversos tipos. Os trabalhos mais bem-sucedidos eram aqueles em que a pérola se integrava com os restantes materiais para representar uma figura real, de forma praticamente perfeita. Aqueles em que se percebe que os materiais não se misturam de forma tão harmoniosa denotam que a ideia veio antes da pérola, e não o contrário. As características destas pérolas fazem também com que não seja de surpreender o pendor fantástico e irreal de muitos dos objetos criados, indo os joalheiros buscar os seus temas, não à religião, mas à mitologia e a lendas. As formas adquiridas com maior frequência eram as de sereias, tritões, dragões, animais e aves fabulosas. O Agnus Dei era o tema religioso que mais era usado, pois a sua forma coadunava-se na perfeição às formas que as pérolas apresentavam (Rodini, 2000: 67). As pérolas de menores dimensões destinavam-se a ficar suspensas a partir do próprio pendente conferindo-lhe maior luxuosidade. Era ainda frequente a combinação de pérolas com esmeraldas e rubis, normalmente em “talhe de mesa” (Johnson, 1994: 96-97).

A maioria dos pendentes estava suspensa por duas ou três correntes devido à sua largura e peso. Como era pretendido que os pendentes parecessem suspensos livremente, as suas partes posteriores eram sempre ricamente decoradas e em muitos casos o tema continuava a toda a volta, como se fosse uma pequena escultura, a três dimensões (Phillips, 2000: 30).¹⁰ O ouro e o esmalte eram os materiais mais

concha da ostra ou quando várias pequenas pérolas que se estão a desenvolver se aglomeram e formam estas grandes pérolas.

¹⁰ Crenças medievais nas propriedades mágicas de algumas pedras continuaram pelo Renascimento. Por esta razão, as gemas eram por vezes dispostas de uma maneira que permitisse o contacto direto com a pele; os pendentes, pela sua configuração, apresentavam-se como o tipo de joia que mais se adequava a esse fim. (Phillips, 2000: 30)

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

importantes, pois era a partir destes que se obtinham brilhantes efeitos de cor, contrastados por apontamentos de esmalte opaco em branco. Estes materiais eram acompanhados por gemas e pedras preciosas, desde diamantes até ao âmbar cinzento.

Muitos pendentes refletiam os caprichos e paixões do proprietário, assim como o mundo em expansão do século XVI. O que melhor o demonstra são os ornamentos que representam humanos grotescos nas formas de animais, inspirados na mitologia clássica. Desde o início desse século, que o fervor das explorações marítimas e o comércio com continentes distantes se expressava através de joias em forma de galeões, monstros marinhos, sereias e tritões. Animais específicos podiam ser escolhidos para fazer uma referência pessoal à pessoa a quem se destinava a joia, ou para simbolizar algo habitualmente associado ao animal escolhido – como é o caso da salamandra; acreditava-se que este animal sobrevivia ao fogo, passando por isso por situações complicadas de forma incólume. Estava também associado ao amor apaixonado.

Um exemplo deste tipo de pendente está hoje em dia exposto no *Victoria and Albert Museum* em Londres (FIG. 11). Data do final do século XVI e pensa-se que o seu local de origem seja a Europa. Este pendente incorpora materiais como ouro esmaltado em azul, pérolas e esmeraldas. Uma grande pérola barroca de forma irregular define o corpo da salamandra. O animal está suspenso por duas correntes unidas a um *cartouche*, do qual está suspensa uma pérola em forma de gota. A salamandra morde um pequeno ramo, do qual se encontra suspensa uma pequena esmeralda. Existia na época a crença de que a salamandra, uma pequena criatura anfíbia parecida com um lagarto, era impermeável ao fogo e poderia extinguir chamas. Tornou-se um atributo do fogo personificado e, como tal, estava associado à condição do amante ardente. Esta joia pode ter sido então um símbolo de amor dado a um homem ou uma mulher. A salamandra representada neste pendente faz parte das formas utilizadas dentro dos temas seculares, e o seu simbolismo era reconhecido por toda a Europa. Neste caso em concreto, o corpo da salamandra faz jus às capacidades do joalheiro, na adaptação de um objeto natural em estado bruto – pérola – aos requisitos da moda do Renascimento, resultantes do engenho e arte do Homem (Rodini, 2000: 68). Estas pérolas, bem como as pequenas pérolas brancas, tornaram-se o auge da moda no final do século XVI e os espécimes de formas irregulares eram tão valorizados quanto exemplos perfeitamente esféricos.

Para representar as crenças cristãs, os joalheiros recorriam a uma panóplia de símbolos reconhecidos internacionalmente, dos quais se destacam o *pelicano em*

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

pietade e os monogramas. No *Victoria and Albert Museum*, em Londres, podemos encontrar um pendente com a representação de um pelicano em *pietade*, datado de cerca de 1550-75 e que se pensa ter sido produzido em Espanha (FIG. 12), devido à forma como o animal é representado, isolado e bastante realista; a figura do pelicano e das suas crias forma a totalidade do corpo do pendente; outro fator que leva a crer numa origem ibérica, é o aspeto pesado deste pendente, característico dos pendentos espanhóis, em contraponto ao dos Países Baixos. Este pendente foi adquirido em 1870, à Catedral da Virgem do Pilar em Saragoça. É composto por montagens em ouro esmaltado, por um rubi que se encontra engastado no centro da figura e por pequenas pérolas. Em termos estruturais, a figura do pelicano encontra-se suspensa por três correntes que se juntam no topo a um cartucho e uma argola. Em termos decorativos apresenta esmaltes em branco para representar as penas na parte da frente e na parte de trás tem esmaltes a preto e branco, com padrões hispano-mouriscos. O pelicano em *pietade* representa uma lenda medieval onde o pelicano – animal extremamente protetor das suas crias – quando não encontrava comida para a sua prole, lhes dava o seu próprio sangue e carne. Depois desta lenda, o pelicano tornou-se símbolo da Paixão de Cristo, crucificado para redimir os pecados do mundo. O pelicano fazia parte dos bestiários enquanto símbolo de autoimolação, para além de ter sido utilizado na heráldica. A simbologia associada à autoimolação terá surgido pelo facto de o pelicano sofrer habitualmente de uma doença que deixa uma marca vermelha no seu peito. Para além do pendente referido, existem outros exemplares deste tipo de pendente, mas com características diferentes, como é o caso de uma peça, também do *Victoria and Albert Museum*, datada da mesma época mas produzida na Alemanha. Pode-se facilmente comprovar a diferença na composição, de um local de produção para outro. Podemos encontrar na *The Melvin Gutmann Collection* um pendente com características similares, mas recorrendo já ao uso de pérolas barrocas para representar o corpo da ave (FIG. 13).

No que concerne à utilização de monogramas, podemos encontrar no *Victoria and Albert Museum* um pendente representativo de um conjunto de pendentos em monograma, muito em voga desde a segunda metade do século XV, até ao final do século XVI. O pendente que aqui se refere terá sido produzido no Norte da Europa, entre 1580 e 1600 (FIG. 14). Executado em ouro e diamantes na parte da frente apresenta na parte posterior aplicações de esmaltes. Apresenta uma estrutura em forma de monograma, com as letras IHS. Cada uma das letras é feita em ouro e diamantes, em

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

forma retangular, em “talhe de mesa” definindo o corpo de cada letra. A partir da letra H é elevada uma cruz, também esta com os mesmos materiais que as restantes letras. A partir da letra I e S apresentam-se duas correntes, das quais se suspendem três diamantes em forma de prego, que representam os pregos usados na crucificação de Cristo. A parte posterior do pendente é decorada com figuras em esmalte, que representam os símbolos da paixão de Cristo.

As joias feitas de diamantes tornaram-se peças intrínsecas à vida da nobreza: para além do papel que desempenhavam em termos financeiros e de demonstração de estatuto, também se acreditava que muitos estavam imbuídos de poderes mágicos e curativos, podendo repelir pragas, bruxarias, a loucura e os espíritos malignos. Neste pendente em específico, o poder dos diamantes é reforçado pelo poder que é atribuído ao monograma IHS.

Até ao início do Renascimento, eram poucos os diamantes que chegavam à Europa, e os que chegavam, vinham maioritariamente da Índia. Estes eram adorados pela sua beleza, pelo seu valor monetário, pela sua dureza e como já foi referido, pelas suas qualidades mágicas. No início do século XVI o desenvolvimento do corte de diamante em «talhe de mesa» permitiu destacar o brilho desta pedra; com este tipo de corte o diamante fica com um brilho mais escuro e por isso aparecem muitas vezes pintados de preto nos retratos da época.

As três letras do monograma tradicionalmente colocadas no topo da cruz de Cristo, deriva do nome de Jesus em grego. IHS é formado a partir das duas primeiras letras, mais a última do seu nome em grego – as letras iota, eta e sigma. As letras gregas foram mais tarde substituídas por letras latinas e o monograma passou a ser uma frase – Iesus Hominum Salvator (Jesus Salvador do Homem), ou In Hoc Signo (Neste símbolo), ou In Hac Salus (Nesta [cruz] está a salvação).

Não obstante o valor artístico dos pendentos referidos, as peças religiosas com maior dramatismo foram as joias *Memento Mori*, com símbolos da morte expostos de forma explícita (FIG. 15,16) e com mensagens como *Remember you must die*. A sua intenção era encorajar uma vida virtuosa, lembrando ao portador da joia que teria que dar conta dos seus pecados no Dia do Juízo Final.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

No final do século XVI, os pendentos tornaram-se mais simétricos e rendilhados, contendo uma figura mais centralizada, tal como o Cupido¹¹, Hércules ou a caridade. Tanto as camadas de rendilhados como as figuras, eram feitas separadamente e depois aparafusadas umas às outras no lugar pretendido (Phillips, 2000: 30).¹²

4.4. Os pendentos na joalheria ibérica do século XVI

Os exemplares de joias do século XVI que chegaram até ao presente, produzidos na Península Ibérica, não serão suficientes para poder afirmar se apresentam ou não características próprias que permitam distingui-los com facilidade dos realizados na mesma época noutros locais. No entanto, pela sua abundância pode-se abrir uma exceção para os pendentos. Alguns deles podem não ter tido origem em Espanha, dado o reconhecimento imediato da inspiração em gravuras alemãs do gótico tardio e de elementos italianizantes. No entanto os vestígios em restos de esmaltes de alguns dos modelos remetem para uma paleta cromática típica da zona de Aragão, o que pode levar a pensar que os próprios modelos espanhóis tenham ditado uma moda, que se espalhou depois por toda a Europa (Johnson, 1994: 21).

No que ao rendilhado diz respeito, não se encontra em Espanha nada que se possa comparar aos exemplos registados nos álbuns de desenhos de Erasmus Hornick ou de Hans Collaert, que recriaram admiravelmente a natureza através de um intrincado desenho de figuras e bestas entrelaçadas. Aliás, os joalheiros espanhóis mantiveram a preferência pela conceção de criaturas menos elaboradas e mais representativas do real, embora não fossem completamente adversos à moda dos pendentos com formas de criaturas fantásticas e seres mitológicos. Para entender a aceitação destes temas nos pendentos espanhóis do século XVI deve-se reconhecer a proliferação dos textos dedicados à herança mitológica clássica e perceber a sua aplicação moral dentro de um contexto cristão. Neste contexto, as ninfas, os centauros, etc. perdem alguma da sua

¹¹ O Cupido era uma figura muito utilizada nos pendentos, sendo que na comemoração de casamentos a combinação das iniciais do casal era o tema mais utilizado.

¹² Este era um método económico e versátil de produção que permitia variações futuras (ajustes) durante a montagem. Este estilo originário do sul da Alemanha espalhou-se rapidamente por toda a Europa graças às inovações tecnológicas, nomeadamente a Imprensa e a Gravura que permitiram a reprodução dos desenhos em larga escala. (Phillips, 2000: 30)

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

aparente natureza fantástica e alcançam relevância para o tempo. Como resultado, significados mitológicos, zodiacais, alegóricos e morais interrelacionavam-se numa galáxia de criaturas que exibiam uma confusão de características e atributos (Muller, 1972: 78-79). Em Espanha não se prestou atenção suficiente aos gravadores na altura, por isso a maioria das fontes de inspiração para as peças eram de origem estrangeira. Exceção feita para o já referido álbum de desenhos de Barcelona *Libres des Passanties*, cujas gravuras se assemelham a alguns pendentes espanhóis (Johnson, 1994: 22).

Ao longo dos séculos, os temas zoomórficos foram os prediletos dos artesãos europeus e bem assim dos espanhóis. Estes temas constituem-se como característica dos pendentes espanhóis do século XVI e enquadram-se numa propensão crescente para interpretações naturalistas, ainda que contrariada pela adição de elementos decorativos não naturais como gemas, pérolas e superfícies com padrões (Muller, 1972: 74). Os pendentes figurativos e zoomórficos sobreviveram em mais quantidade, muito pelo seu propósito – a sua função como ex-votos, ou doações comemorativas sendo subsequentemente preservados nos tesouros das igrejas às quais eram oferecidos (Muller, 1972: 28). No entanto, são raramente identificados em retratos, as listas de inventários são sumárias e as referências literárias são escassas. O período de maior atividade no fabrico deste tipo de pendentes em Espanha decorreu entre c.1580 e c.1620 (Muller, 1972: 78).

Na Península Ibérica, os pendentes em forma de pássaro eram muito apreciados, a estes juntavam-se vários em forma de quadrúpedes e fabulosas criaturas marinhas (Black, 1981:166). De entre os pendentes em forma de pássaro, destacam-se os pendentes em forma de águia, pelicano e papagaio. Eram de tal forma apreciados, que se repetiram, em materiais mais modestos, ao alcance de um número maior de clientes. A representação de papagaios exóticos e cheios de cor, trazidos do “Novo Mundo” apareciam muitas vezes em coleções de espanhóis endinheirados. Os papagaios, item de troca muito apreciado, despoletaram um interesse renovado com a chegada de relatos recebidos das Américas, acerca de espécies excepcionalmente grandes e com coloridas plumagens. Em Madrid, estes animais importados adquiriram preços muito elevados. Determinar os significados específicos que possam ter sido atribuídos a estes pendentes em forma de papagaio, a este tempo e distância, não é fácil. A sua presença na arte, desde a Antiguidade até ao Renascimento e os múltiplos significados que lhe foram atribuídos, são motivos para justificar a sua importância e atenção. Em conjunto com todas as criaturas com asas, eles têm sido vistos como símbolos de pensamento e

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

espírito livre; no folclore como representativos da alma. Mais ainda, desde a Idade Média que o papagaio era considerado um símbolo da Virgem Maria e da sua conceção imaculada. Em relação à águia, as muitas qualidades atribuídas – mitológicas, heráldicas, referências pessoais – incluíam claridade de visão (a visão como um dos cinco sentidos), rapidez e nobreza de pensamento, orgulho, virtuosismo, coragem, esperança e rejuvenescimento. Tais qualidades eram muito apreciadas sendo largamente apropriadas pela joalheria. No que toca ao pendentos a águia era usada essencialmente como símbolo heráldico (Muller, 1972: 76-78).

Ainda dentro do tema das aves destacam-se dois pendentos em forma de papagaio, que se podem encontrar no *British Museum*, (FIG. 17) bem como um pendente em forma de águia e um em forma de cisne, que podem ser admirados na *Hispanic Society of America*. Estes dois datam de 1600 e foram produzidos em Espanha. Ambos mostram o gosto que os joalheiros espanhóis tinham pelos animais isolados, com grandes pedras preciosas que tornavam bastante mais pesados estes pendentos face aos dos países europeus, como já foi referido. O primeiro pendente é uma águia (FIG. 19) toda montada em ouro suspensa por duas correntes em ouro ligadas ao corpo do pendente por duas pérolas; estas duas correntes juntam-se no topo a uma cartela e uma pérola; a partir da cartela encontra-se suspensa ainda outra pérola que fica no meio das duas correntes em ouro. O peito da águia é composto por uma grande esmeralda e as asas são decoradas com esmaltes brancos e verdes para dar a sensação de penas. Numa das obras de Antonio Moro, pintor do século XVI que ficou conhecido pelos seus retratos das cortes europeias, nomeadamente no retrato de Ana da Austria (1549-1580), quarta esposa de Filipe II, pode-se observar que a soberana usava um pendente em forma de águia com duas cabeças, símbolo da Casa Real Austríaca (FIG.20) (Johnson, 1994: 94-95). O pendente em forma de cisne (FIG.21) é composto pelos mesmos materiais que a águia anteriormente referida. Um outro pendente em forma de Cisne, que se encontra no *Metropolitan Museum of Art*, datado do mesmo século, difere do cisne anterior, pois apresenta uma pérola barroca para constituir a maioria do corpo do animal demonstrando uma maior habilidade no que concerne à manufatura (FIG.22). Estes cisnes foram muitas vezes usados como símbolos heráldicos.

Pendentos com formas de leões em movimento (FIG.23) são muitas vezes atribuídos a oficinas de joalheria italianas, particularmente a Veneza, remetendo para o próprio símbolo da cidade. O simbolismo do leão nas armas de Espanha não é de menos

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

importância, embora a representação simples do leão em movimento, de postura e reprodução naturalista na maioria dos pendentes, sugira uma composição do rei dos animais, não necessariamente heráldica. Continua, no entanto, a associar-se o leão à coragem, invencibilidade e fortaleza. (Muller, 1972: 91)

Os pendentes em esmalte com formas de sapos e rãs relembram a presença de temas semelhantes em joias feitas por ourives pré-colombianos. Sujeito a múltiplos significados iconográficos, o sapo representava para os Aztecas, o Deus da chuva, enquanto para alguns dos nativos da América do Sul representava uma fonte de veneno. Na época, as pedras semipreciosas e os minerais eram largamente prescritos para uso terapêutico¹³. Também os europeus utilizaram o sapo enquanto amuleto como proteção contra o mau-olhado, aplicando profilaticamente o sapo vivo ao corpo ou usando a sua carcaça seca em tempos de praga. O pendente em forma de sapo, popular em Espanha, está talvez relacionado com uma destas utilizações e serviu possivelmente também como ex-voto. (Muller, 1972: 34-35)

No *Rijksmuseum* em Amesterdão, podemos admirar um pendente em forma de sapo (FIG.24), produzido em Espanha e que embora seja de entre 1600 e 1620 demonstra bem os tipos de animais isolados e realistas que eram produzidos em Espanha no século XVI, muitas vezes inspirados nos ouros zoomórficos americanos. Para além disso, este é um belo exemplo de como o formato da pérola barroca ditava a composição do objeto e não o contrário. Este pendente é composto por uma grande pérola barroca para o corpo e outra pérola barroca, de tamanho mais reduzido, para a cabeça do sapo. Estas duas pérolas estão ligadas por montagens em ouro, decoradas com esmaltes brancos e pretos.

Existiam pendentes com formas de outros animais, sempre associados ao seu valor simbólico, como é o exemplo de pendentes em forma de camelo, que estavam associados à sobriedade, temperança e paciência (Muller, 1972: 92).

¹³ No *Spill o libre d les dones* do poeta catalão do século XV, Jaime Roig, pode-se ler que, para as palpitações do coração (baticor), eram necessárias pérolas, para distúrbio intestinais (ventrell) era indicado o coral vermelho, para a letargia eram utilizados os cristais e para as cólicas (cresolica), era aconselhada uma crisólita. Todas elas deveriam ser pulverizadas e dispersas em saborosas limonadas. No entanto, para Roig e os seus contemporâneos, os diamantes, rubis, granadas e jacintos estavam reservados apenas para deleite e eram reservados “per testimoni des matrimoni”.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Para os espanhóis, estas réplicas dos animais na joalheria, aconteciam dentro de um contexto religioso; embora um lagarto venenoso, escorpião ou sapo fosse uma ameaça tanto para os índios como para os espanhóis, os católicos viam nos seus exemplares, assim como o fez Cortez, ofertas apropriadas para agradecer intervenções divinas solicitadas ou recebidas.

No final do século XVI, os pendentos constituídos por uma base com forma semelhante à de uma almofada na qual se encontrava um pequeno animal confortavelmente pousado, alcançaram grande popularidade. Da almofada saíam várias correntes que se juntavam no topo, unidas por um cartucho (Hackenbroch, 1979: 28). Os animais representados eram diversos, como por exemplo, o papagaio (FIG.25,26), um gato sentado, um símio brincando com um olifante, um *Agnus Dei*, que normalmente aparece nos pendentos com uma base em forma de livro (FIG.27) e não numa almofada, ou um cão a roer um osso. Estes animais eram escolhidos devido às suas qualidades simbólicas: por exemplo o cão era largamente aceite como um símbolo de fidelidade. Esta tipologia de pendentos evidencia um grau de representação naturalista desprendida que se conseguia alcançar através da utilização de materiais preciosos (Muller, 1972: 95). Muitos deles incorporavam pérolas de grandes dimensões, selecionadas criteriosamente, que realçavam a ousadia do modelo e também a delicadeza do detalhe (idem: 29). No *Metropolitan Museum of Art* existe em exposição um pendente desta tipologia, apresentando um pequeno animal, um gato, (FIG. 29) que parece ser um gato doméstico, à espera da sua taça de ração. Uma joia que se pode comparar a esta aparece numa gravura datada de 1603, da autoria de Gabriell Gomar, incluída no *Libres de Passanties*, que se encontra hoje em dia no Arquivo Histórico da cidade de Barcelona. Este álbum de desenhos contém os registos gráficos de vários candidatos à guilda dos ourives de Barcelona. Muller afirma que joias como estas já foram anteriormente consideradas alemãs, mas Hackenbrock atribui estas joias aos joalheiros espanhóis de entre 1580 e 90 (Muller, 1972: 94).

Os pendentos em forma de bestas e animais fantásticos serviam bem o propósito de utilizar as pérolas barrocas na sua forma natural, mas sempre aliada, na perfeição, à forma que se pretendia representar. Esta temática representava as perversidades da natureza, o desconhecido, monstruoso e o imprevisível. É importante esclarecer que a linha entre o factual e a fantasia era muito mais ténue no período em estudo. Embora hoje em dia se encarem os dragões e outros seres fantásticos como animais imaginários, o medo pelos monstros marinhos era real no século XVI. Assim, não é de surpreender

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

que muitos dos pendentos com formas de criaturas marinhas tenham sido produzidos na Península Ibérica pela sua óbvia ligação com o mar. Os artistas espanhóis também foram muito provavelmente influenciados pelos pendentos com formas de animais em ouro produzidos no México, considerados como talismãs. Enquanto os alemães trabalhavam com as pérolas barrocas a tender para o excesso e para o fantástico, misturando humanos com animais, as invenções espanholas eram menos elaboradas com predileção para as formas naturais, mesmo dentro do contexto dos monstros marinhos.

Destaca-se o pendente com a forma de um dragão alado (FIG.30) produzido em Espanha e datado do século XVI, pertencente à *Alsdorf Collection*. É composto por duas pérolas barrocas agarradas uma a outra, de maneira a criar o corpo do dragão e mais uma para formar o pescoço do mesmo. O dragão apresenta no pescoço uma espécie de colar, de onde surge pendurada uma pérola de forma regular; pensa-se que outra, igual a esta, estaria pendurada na sua língua. As grandes pérolas barrocas estão ligadas através de largas montagens em ouro. Também é em ouro que são compostas as asas, a cabeça, os pés e a cauda em forma de serpente. O esmalte verde translúcido com que se encontra esmaltado o ouro, representa as escamas do dragão. Existe uma certa elegância e simplicidade nesta peça que desvia as atenções para a beleza das pérolas barrocas e para a ingenuidade do artista. Para lá do seu interesse em termos de fantasia e artifício artístico, o dragão pode ser um símbolo de vigilância e força (Rodini, 2000: 68)

Pendentos com ninfas, sereias e tritões eram também muito populares, surgindo em inventários espanhóis desde 1560. Sereias penteando os seus cabelos feitos de ouro, ninfas e tritões soprando numa concha aludiam ao mar e lembravam as joias feitas nos países baixos. Em particular as ninfas, enquanto símbolo moral, estavam associadas aos vícios carnis. Para certos autores da época, estas tinham a capacidade de atrair homens e eventualmente retirar-lhes as suas faculdades de pensar e julgar, podendo conduzi-los à morte. A presença da ninfa, embora não muito frequentemente, pode identificar-se em objetos de uso pessoal, relacionando-se com valores de confiança, exortando o proprietário do objeto a triunfar face às adversidades, estabelecendo um paralelo com as ninfas, que nadando, ultrapassam as tempestades no mar. Os pendentos em forma de sereia podem ter despertado interesse a um nível mais simples. As sereias enquanto representações do mar, também foram fonte de inspiração para decorações festivas nas proas dos navios ou para mapas. (Muller, 1972: 81)

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Representativo do tipo de pendentes anteriormente referidos, indica-se um modelo realizado por volta de 1562, que se encontra em hoje dia no *British Museum*. Trata-se de um pendente-palito (FIG.32), modelo muito apreciado a norte dos Alpes, sobretudo após a publicação, em Nuremberga, de duas gravuras da autoria de Hornick com desenhos semelhantes. As composições das gravuras apresentavam, tal como este pendente, três componentes principais – o corpo e a cabeça, um cinto com cartuchos com uma faixa decorativa e a parte de baixo do pendente ligeiramente curva, a terminar numa ponta fina. Não existe, no entanto, nenhuma alusão ao uso de uma pérola barroca como a que vemos neste caso. O uso da pérola barroca poderá remeter-nos para o artista florentino Francesco Salviati. Poder-se-á argumentar que existiram gravuras anteriores às de Hornick que se assemelhassem a este desenho com o uso da pérola barroca, mas o uso das pérolas barrocas apenas ficou popular no final do século XVI, o que quer dizer, já depois das gravuras de Hornick terem sido executadas.

A simplicidade depurada deste pendente, combinada com as suas proporções harmoniosas denotam influência do desenho do Renascimento. De igual modo, o extremo cuidado e originalidade no detalhe são já sinais que aproximam o desenho desta peça ao Maneirismo. É o caso do trabalho elaborado que podemos admirar no penteado, mas também abaixo do cinto, no remate da zona entre as escamas e o corpo, com um laço na parte frontal. A cauda de escamas é rematada com uma forma de silhueta recortada que forma o gancho do palito. Foram poucas as joias do Renascimento com uma história bem documentada. O joalheiro que fez este pendente em específico viu na pérola barroca incorporada o torso de uma sereia e completou-a com a cabeça e rabo em ouro esmaltado.

Dentro da temática marítima, também se encontram pendentes em forma de hipocampus (FIG.31), figura mitológica, com cabeça e corpo de cavalo, cauda de peixe, serpente, ou dragão e por vezes com asas ameaçadoras. Estes eram frequentemente usados num contexto simbólico ligado à vigilância, prudência, lógica ou ao elemento fogo.

Como já referido os monstros marinhos podem não ter estado ligados somente ao imaginário, mas também a representações de criaturas reais. É o caso dos *delfines* – cetáceos, assim como a de outros membros da família dos golfinhos (FIG.33). O golfinho surge num contexto simbólico ligado ao cristianismo, carregando as almas dos mortos através das águas; relaciona-se assim com os conceitos de salvação e ressurreição. As figuras semelhantes a guerreiros que montam estes peixes e golfinhos

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

nos pendentos podem ser interpretados como deuses mitológicos dos mares (Muller, 1972: 85).

Sendo que os artistas espanhóis mostravam preferência pelo natural, os dentes ferozes dos peixes representados de forma consistente e estilizada podem indicar que estes não seriam necessariamente um golfinho (FIG.34,35), mas monstros marinhos, deliciosamente ferozes, lembrando os protótipos de pedra mexicanos – símbolo das forças da natureza e do mar em particular – que os “conquistadores” rejeitaram inicialmente, por serem expressões selvagens de uma civilização primitiva. Com o tempo, estas imagens passaram a ser apreciadas pelos espanhóis, que lhes foram conferindo qualidades mágicas, como se de um talismã se tratasse. Assim, estes monstros marinhos afastavam-se dos pequenos e alegres golfinhos da mitologia grega. Tal facto explica-se naturalmente pelo intercâmbio de ideias gerado com as conquistas espanholas na América (Hackenbroch, 1979: 13).

Os pendentos representando um monstro marinho mortífero podem ter sido utilizados como memória de uma perda sofrida num desastre marítimo ou terem sido utilizados como talismãs para garantir o sucesso de uma viagem marítima. Algumas destas fabulosas criaturas pareciam bem-humoradas, outras extremamente ferozes, a mostrar linhas de dentes afiados e uma língua bifurcada. No entanto e de uma maneira até curiosa, todas elas parecem reconciliadas com o seu destino de servir homens bravos. Estas criaturas tornaram-se os temas preferidos para pendentos votivos, amuletos para proteger os aventureiros espanhóis contra os perigos do mar (Muller, 1972: 87-88).

A origem destes pendentos, e de outros em forma de peixe e homens-peixe pode ser identificada em desenhos (FIG. 36,37,38,39) de Jean Collaert, de Antuérpia, publicados em 1581 e em artistas seus contemporâneos. No entanto, os desenhos da Europa do Norte eram mais sofisticados e de uma complexidade inventiva superior às dos pendentos em Espanha, de maior simplicidade. Não obstante, em 1532, em Barcelona, uma página inteira de desenhos aproximou-se, em exuberância, dos do Norte da Europa (Muller, 1972: 84-85). Todo o conjunto de criaturas marítimas estava naturalmente ligado à água, enquanto um dos quatro elementos. Os artistas e artesãos europeus da época, aproveitando-se desta conotação, usaram constantemente a figura de Neptuno, de peixes, de cavalos-marinhos (FIG.40,41), sereias e tritões.

O único pendente encontrado com origem goesa é mencionado por Hugo Crespo no catálogo das joias da Carreira da Índia. Este encontra-se hoje em dia no *Rijksmuseum*

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

em Amesterdão e data de 1600 (FIG.42). Este pendente imitava apitos da época, utilizados por homens da nobreza para darem ordens aos seus cães durante a caça. Segundo o autor, este apito é uma síntese do diálogo artístico entre a Europa e a Índia, sendo que se pode considerar esta peça uma versão goesa dos pendentes renascentistas com monstros marinhos. Com cabeça de makara, uma criatura marítima mitológica Hindu, é feito ao modo do Ceilão, em cristal de rocha com montagens em ouro, rubis e safiras (Crespo, 2015: 18-19).

No decorrer do nosso estudo encontrou-se um pendente bastante interessante, pois apresenta aquilo que consideramos ser a representação de uma makara, como no pendente anterior, no entanto, o material utilizado foi o coral (FIG.43). Este pendente encontra-se no *British Museum* e pensa-se que tenha sido produzido em Veneza no final do século XVI. O mais interessante neste pendente é que conjuga este monstro marinho com um pelicano em piedade, em ouro com aplicações de esmalte e com uma pérola barroca a representar o peito do pelicano, considerado um símbolo religioso europeu.

Há ainda que considerar, no contexto da temática marítima, os pendentes em forma de navio ou *nef* (FIG.46,47) que terão evoluído a partir de Veneza, sendo rapidamente apreciados em termos gerais e em particular nos países que detinham supremacia marítima (Black, 1981: 170). Encontram-se também em Espanha pendentes com a forma de barcos em miniatura e pendentes em forma de cabaça, com pedras semipreciosas – predominantemente verdes, mas também cornalinas – pérolas pendentes ou conjuntos de pérolas, alguns guarnecidos com filigrana de ouro simples. Embora os pendentes em forma de barco que sobreviveram até hoje sejam normalmente considerados italianos ou alemães, muitos foram documentados no século XVI, em Espanha (Muller, 1972: 69-70).

Os pendentes espanhóis do século XVI incorporam com frequência, tal como os pendentes flamengos, uma grande pérola barroca reafirmando a ligação com o mar. Sempre que a superfície das mesmas sugeria semelhanças com animais ou com o próprio corpo humano, tal facto era explorado formalmente, valorizando esteticamente a solução final, sendo desse modo engastadas na joia.

As joias litúrgicas foram para os espanhóis manifestações de uma fé mística e intensa, em que não raras vezes o fervor rondou a superstição. Eram usados amuletos com formas simbólicas, cujo significado variou desde o mais obscuro até ao mais óbvio. Entre estes, destacam-se pendentes com a forma de mão fechada, com anéis, saindo de um punho de ouro e esmalte (Hackenbroch, 1979: 24). Os pendentes devocionais, em

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

forma de crucifixo, cruz ou cruz-relicário, são também representativos desse misticismo. E mesmo que o seu primeiro propósito fosse simbolizar o ato de oração interior, eles eram também usados para adicionar brilho e cor às vestes da corte espanhola, que eram bastante sombrias e escuras. Tais pendentes eram utilizados na crença de que a proximidade com as figuras sagradas lhes garantia uma proteção especial. A razão prática prendia-se com o evitar eventuais suspeitas de heresia. A maioria dos pendentes em forma de cruz representados nos retratos dos membros da corte espanhola, em meados do século XVI, demonstra pouca profusão ornamental. Os reversos das cruzes eram compostos por gemas e aquelas sem quaisquer pedras preciosas, exibiam símbolos religiosos, com motivos decorativos esmaltados ou esculpidos (Muller, 1972: 61).

Um dos melhores exemplos dos pendentes em forma de cruz encontra-se no *Walters Art Museum* (FIG. 48). Este terá sido produzido entre 1575 e 1650 em Espanha, mas vários dos seus materiais são originários das Américas. O corpo do pendente, em forma de cruz, é montado em ouro cravejado por grandes esmeraldas de Muzo¹⁴. O conjunto completa-se com três pérolas irregulares suspensas nas terminações do braço horizontal da cruz, bem como na parte inferior do braço vertical da cruz. Na parte posterior do pendente, a cruz encontra-se decorada com elementos vegetalistas esmaltados a ouro. Este estilo de cruz com grandes pedras preciosas foi muito apreciado pelas mulheres da aristocracia mais abastada da corte espanhola, tal como pode ser comprovado a partir de vários retratos da época, como dois que se encontram no *Museo del Prado*, um da Imperatriz Maria da Áustria¹⁵ datado de 1551 da autoria de Antonio Moro (FIG.49) e o da Arquiduquesa Isabel Clara Eugénia¹⁶ datado de 1615 da autoria de Rubens e Jan Brueghel (FIG.50).

Para além desta cruz, cabe destacar mais duas: a primeira encontra-se no *Metropolitan Museum of Art*, nos Estados Unidos (FIG.52) e a segunda, no Museu

¹⁴ Em 1558, Espanha começou a explorar as minas de Muzo, na Colômbia, de onde extraiu enormes quantidades de esmeraldas de grande qualidade.

¹⁵ Também conhecida como Maria da Espanha, nasceu em Madrid em 1528 e morreu em Villa Monte em 1603. Primogénita de Carlos V, foi também a esposa do Imperador Romano-germânico Maximiliano II.

¹⁶ Isabel Clara Eugénia da Áustria foi infanta da Espanha e arquiduquesa de Áustria. Filha do rei Filipe II de Espanha e de Isabel de Valois. Foi governadora dos Países Baixos entre 1598 e 1621.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Nacional de Arte Antiga, em Lisboa (FIG.54). A primeira destas cruzes data do século XVI e devido às suas montagens em ouro e elementos decorativos executados com grande mestria, tudo aponta para que tenha sido feita numa oficina nos Países Baixos, mas ao gosto espanhol. Esta é composta, tal como a anterior, por grandes pedras preciosas, mas neste caso são diamantes em “talhe de mesa”, cravejados no corpo feito em ouro. A cruz está envolta de decorações com elementos fitomórficos e hispano-mouriscos feitos em ouro esmaltado a preto, azul verde e vermelho; este tipo de decoração prolonga-se para a parte de trás da cruz. As decorações apresentadas na parte posterior deste pendente assemelham-se àquelas que encontramos nas gravuras dos mestres dos Países Baixos.

A segunda cruz que destacamos data de entre o século XVI e XVII, sendo que foi o único pendente desta época encontrado com local de produção em Portugal. Este é feito em ouro e está cravejado por grandes diamantes em “talhe de mesa”, no que se assemelha à composição das duas cruzes referidas anteriormente. No entanto, difere na gema colocada na extremidade inferior, que é de formato triangular com talhe "rosa". O seu perímetro é circundado pelo exterior por um friso de volutas recortadas e vazadas esmaltadas a negro. No topo, um aro fixo para suspensão da peça também está esmaltado a negro. As funções de cruz e relicário eram combinadas no pendente de cruz-relicário, que continha e exibia relicários em miniatura. Aqueles que eram feitos para a realeza, eram caros nos materiais e complexos na manufatura. Foram várias as formas que os pendentos-relicários adquiriram quer retangulares, quadrados ou em forma de coluna. Estes eram quase sempre produzidos em cristal de rocha montado numa estrutura em ouro esmaltado. Frequentemente eram utilizados esmaltes em branco opaco, preto e azul. Remontam a padrões mouriscos populares no final do século, constituindo a paleta cromática utilizada no capitel e coroando o mesmo; os motivos florais da base eram coloridos em esmalte translúcido em *champlevé*, de cor vermelha brilhante, verde, azul e amarelo (Muller, 1972:70).

São raros os pendentos desta época que podemos encontrar em Portugal. No entanto podemos encontrar no Museu Soares dos Reis, no Porto, um pendente em forma de relicário, que resume as características descritas supra (FIG.55). O museu adquiriu este pendente a Manuel de Barros Vieira Borges, morador nessa cidade. Considerado um pendente devocional, pensa-se que terá sido manufaturado no México ou na Península Ibérica, entre 1500 e 1600. Executado em ouro, com aplicações de esmaltes e pérolas naturais, apresenta estrutura em forma de templo, de planta quadrada, sustentado

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

por quatro colunas que suportam o entablamento corrido encimado por telhado piramidal truncado, no qual se fixa a argola de suspensão. Quatro pérolas rematam superiormente os ângulos do templete. No interior alberga um recetáculo prismático de vidro, contendo um conjunto de figurações miniaturizadas, de oito cenas da Paixão de Cristo esculpidas em madeira, em meio-vulto, dispostas em quatro painéis verticais, em dois registos sobrepostos. Por detrás das figuras, entrevê-se um fundo coberto de penas de ave. O pendente é adornado no topo e na base com motivos decorativos de enrolamentos vegetalistas e cartelas recortadas em finos traços de ouro que se destacam de fundos esmaltados em tons branco, preto e azul. O conjunto completa-se com quatro pérolas irregulares suspensas de elos na base.

Este pendente assemelha-se a vários outros pendentes do mesmo tipo que se apresentam em diversos museus e em coleções privadas, tanto no seu caráter arquitetural como no trabalho das figuras em miniatura, esculpidas em madeira, que apresenta no interior. É o caso do pendente que se encontra no *Walters Art Museum*, (FIG.56), que apresenta semelhanças evidentes em relação ao primeiro, podendo-se mesmo chegar a confundir os dois modelos. Para além deste podemos encontrar dois exemplares de grande mestria no *British Museum* (FIGS.59-60) e um de cariz relativamente mais simples, na *Alsdorf Collection* (FIG.61). De forma retangular e não cúbica, este estrutura-se apenas através da junção de duas colunas nas suas laterais. O interior, consequência do exterior, apresenta apenas duas cenas da vida de Cristo, sendo que estas resultam de um tipo de trabalho em madeira mais grosseiro que, em conjunto com a sua base e topo em esmalte decorados com poucos ornamentos, sugere que seja uma peça do início do século XVI e não do final do mesmo século, como os exemplos anteriores. Estas características, em particular a manufatura mais simples dos painéis miniatura de madeira, sugerem que este modelo tenha sido produzido nas Américas.

A origem deste tipo de pendentes – várias vezes denominados de templetes – tem sido tema de grande debate. Várias características apontam para que estes pendentes sejam considerados de origem Europeia. No final do século XIX considerou-se que, devido ao trabalho das figuras miniaturais esculpidas em madeira, estes teriam sido executados nas oficinas do norte da Europa, pela tradição que estas oficinas tinham neste tipo de trabalho, algo que também é visível nas contas dos rosários. No entanto, entendeu-se mais tarde que estes poderiam ser considerados como trabalhos peninsulares, atendendo à utilização de cristal de rocha nas redomas que continham os painéis de madeira com figuras esculpidas, de figuras e relevos esmaltados em

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

montagens de ouro, igualmente esmaltadas, com ornamentação de motivos geométricos e cartelas recortadas e pingentes de pérolas, que caracterizaram a produção da joalheria espanhola da segunda metade do século XVI. Por outro lado, alguns dos materiais utilizados, em especial as penas de aves exóticas que eram colocadas no interior dos pendentos, fazem com que se levante a questão se estes terão sido realmente feitos na Europa, que recebia este tipo de penas vindos das novas colónias espanholas, ou se estes terão sido produzidos nas Américas, por artistas indígenas, nas oficinas das escolas supervisionadas por missionários franciscanos, onde se conjugava a tradição europeia com a tradição asteca da arte de plumária. O facto de estes pendentos terem elementos tanto da Península Ibérica – e consequentemente das suas colónias – como dos Países Baixos, pode ter a ver com a relação política entre estas duas áreas geográficas, que partilhavam o mesmo soberano. Estes pendentos-relicário eram quase sempre usados em colares ou em rosários, sendo uma constante lembrança do sacrifício de Jesus, que levaria os cristãos à sua eterna salvação.

A influência dos Países Baixos fez-se sentir excepcionalmente nos rosários espanhóis. As contas dos rosários apresentavam ornamentos trabalhados com variadas aberturas, como as que podemos encontrar no *Walters Art Museum*, produzidas na Bélgica, datadas de entre 1500 e 1530 (FIG.62,63). Constituem um excelente exemplo da tradição que os Países Baixos tinham nos trabalhos em madeira. Vemos um exemplo deste tipo de contas num retrato que se encontra no *Metropolitan Museum of Art*. Data de 1520 e pensa-se que seja uma cópia de um retrato do pintor Conrad Faber von Creuznach. Quem está representado neste retrato é Heinrich vom Rhein¹⁷, que se encontra a segurar num rosário, de onde se destaca o tipo de conta pendente que referimos anteriormente (FIG.64).

A partir dos rosários eram suspensos (Hackenbroch, 1979: 7) pendentos em forma de cruz, de relicário, ou *Agnus Dei* e uma variedade de pequenos pendentos seculares com destaque para pequenos jarros em vidro, que exalavam o cheiro de civeta e âmbar cinzento. Os perfumadores de cheiro ou de água benta eram um costume entre este tipo de pendentos (FIG.67,68). Este tipo de objetos predominou entre os desenhos dos joalheiros espanhóis até à segunda metade do século XVI. A forma mais básica consistia num recipiente suspenso por três correntes, duas presas aos lados laterais e a

¹⁷ Heinrich vom Rhein foi um membro do conselho da cidade de Frankfurt, ocupou o cargo de vice-prefeito em 1508 e deixou o cargo em 1519.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

terceira segurando a tampa; estas três correntes estavam ligadas a um anel central. Os rosários eram ocasionalmente usados à volta do pescoço (Muller, 1972: 62-65). Podemos comprovar o uso dos pendentos nos rosários, através de alguns retratos da época; é disto exemplo o retrato da Arquiduquesa Maria da Baviera (1551-1608) (FIG.69).

Para além das cruzes e crucifixos – os tipos de pendentos litúrgicos mais usados no período da Contrarreforma em Espanha – podemos encontrar outros pendentos, que serviam o mesmo propósito, reproduzindo imagens de culto como a Virgem, a Virgem e o Menino ou um santo padroeiro (FIG.70). Encontram-se ainda pendentos em forma de livro em miniatura (FIG.71), estátuas feitas de esmalte e ouro, corais trabalhados, ou cristais. No *British Museum* são vários os pendentos que encontramos com este tipo de tipologia, destacando-se aquele que Dora Thorton enquadró na tipologia a que deu o nome de *Architectural Pendant*. No pendente vemos representada a Anunciação, uma das cenas da vida da Virgem Maria (FIG.72). O anjo Gabriel é apresentado de perfil a dirigir-se à Virgem, enquanto esta se ajoelha perante uma pequena janela. Feito em ouro, as figuras estão trabalhadas em alto-relevo e decoradas com esmaltes, algo bastante usado na época como já referimos. A pomba a representar o Espírito Santo voa para baixo a partir da moldura que se encontra por cima da Virgem. A cena desenrola-se entre pilastras e arabescos, incorporando fruta, flores e máscaras, de modo a emoldurar e envolver toda a superfície. Largas esmeraldas, rubis e uma pequena pérola são incorporados neste pendente. A aplicação de uma gema na joia parece ser uma reposição moderna. A Virgem tem uma placa em ouro com linhas esmaltadas a preto tentando representar um pergaminho. Suspensas a partir da parte de baixo deste pendente estão duas pérolas pendentos e um berilo, grosseiramente presos por uma argola em ouro. Pensa-se que a produção deste pendente tenha origem em Antuérpia ou na Alemanha, pois o tipo de conceito usado assemelha-se ao de gravuras de Erasmus Hornick. Este pendente é ainda exemplo da já referida moda europeia em voga a partir de 1550, especialmente na Península Ibérica, em que os pendentos se tornaram mais estruturais e pesados, feitos em ouro e compostos por pedras preciosas de grandes dimensões. Era comum que estes pendentos possuíssem uma moldura arquitetónica, incorporando pequenas figuras em esmalte. Muitas tinham a aparência de um pequeno palco montado ou a fachada de palácios renascentistas, decoradas com estátuas.

O pendente aqui referido apresenta grandes semelhanças com duas gravuras de pendentos de uma série de vinte publicadas em 1562, da autoria de Hornick. Tanto as

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

gravuras como as próprias joias circulavam por todo o lado, especialmente em feiras. Retratos da época mostram como é que estas peças de grandes dimensões eram usadas desde a Escandinávia até ao sul da Europa, como na Península Ibérica e em Itália. Um retrato de uma mulher da nobreza com 29 anos de idade (FIG.75), no ano de 1582, provavelmente um retrato de casamento, mostra-a segundo a moda da Alemanha a usar um pendente arquitetónico com uma figura da Fortuna em esmalte. O número de joias que está a usar é o permitido pelas leis suntuárias de Nuremberga em 1583: dois anéis em cada dedo, uma cinta em prata, braceletes e grandes correntes de ouro. Todas estas joias significavam a sua riqueza e estatuto social (Thornton, 2015: 212). O retrato foi adquirido pelo *Victoria and Albert Museum* em 1857 por 2 libras, como uma “ilustração das vestes”, mostrando o renovado interesse na joalheria renascentista e nas vestes da época.

Quando a joia da Anunciação, descrita anteriormente foi catalogada na coleção de Baron Anselm em 1866, esta foi considerada um trabalho de Benvenuto Cellini, o ourives mais famoso do Renascimento. Qualquer joia da maior qualidade ou trabalho de ourives que se pensasse ser do estilo renascentista, era automaticamente atribuído a Cellini, isto até ao início do século XX. No entanto, quando o joalheiro das *Arts and Crafts* C.R. Ashbee publicou a tradução do tratado do ourives, discriminando as técnicas usadas por Cellini, apresentou várias joias da Waddesdon Basquet que não seriam desse artista, devido ao seu método de construção grosseiro e por estas não se enquadrarem no refinamento das práticas das oficinas do Renascimento. Assim, o mais provável é que estas sejam imitações feitas posteriormente no século XIX (Thornton, 2015: 214). De facto é uma realidade, que muitas das joias que se pensou serem do Renascimento são na realidade imitações realizadas no século XIX, fruto de revivalismos da moda.

5. CONCLUSÃO

A joalheria europeia do século XVI foi reflexo de toda uma nova conjuntura geopolítica que proporcionou vastos intercâmbios de joias, materiais e formas suportados pela descoberta de mundos novos. O contributo dos portugueses para o desenvolvimento da joalheria europeia da época em estudo é inquestionável: a rota comercial implementada no eixo Goa-Lisboa permitiu o desembarque, na capital portuguesa, de grandes quantidades de pedraria e de peças de joalheria, adquiridas por mercadores e lapidários das mais diversas origens. Por toda a Europa se podiam encontrar peças realizadas com pedrarias comercializadas em Portugal, nomeadamente em Lisboa. As próprias joias orientais, que chegavam constantemente ao velho continente via Lisboa, contribuíram para o despoletar de processos de miscigenação artística, traduzido por exemplo, na profusa aplicação de pedraria que as joias europeias passaram a apresentar.

Goa foi um importante centro de produção, onde se concentraram artífices vindos um pouco de toda a Ásia. As joias e objetos preciosos ali produzidos combinavam diferentes estéticas. Por um lado, identificavam-se elementos decorativos em ouro e pedraria, de cariz asiático; por outro, formas e funções estritamente europeias. Seria de esperar que o intercâmbio de artesãos entre Goa e Lisboa tivesse modificado o carácter europeu das joias da Península Ibérica. Contudo, a contribuição fundamental de Goa foi possibilitar o comércio fluído de pedras preciosas, que levou à sua utilização frequente e em particular à utilização de pérolas de forma irregular, designadas na época como pérolas «barrocas», que os joalheiros europeus adaptaram com genialidade ao gosto ocidental.

O maior legado de Portugal diz respeito à circulação de técnicas e materiais entre a Europa e a Ásia, mais do que à introdução de inovações estéticas. As naus da Carreira da Índia trouxeram até à Europa toda uma panóplia de mercadorias e raridades, muitas delas nunca antes vistas. De entre estas as pérolas e as gemas marcaram profundamente o imaginário coletivo dos europeus. A cidade de Lisboa, pela diversidade de relações que nela se estabeleciam – ao nível regional com os territórios do Oriente, adquirindo gemas e pérolas e ao nível internacional, abastecendo de pedras preciosas cidades como Antuérpia, Amesterdão, Génova e Veneza – torna-se incontornável para qualquer estudo que se debruce sobre o comércio e consumo das gemas asiáticas.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalharía do séc. XVI

O impacto que o ouro e as pedras preciosas do Novo Mundo tiveram na sociedade de então, contribuiu também, em grande medida, para o sucesso e encanto alcançados pelas joias do período em estudo. Tanto os joalheiros como os donos das joias, não podiam ficar indiferentes ao desejo generalizado de explorar o Mundo. Neste âmbito, foram os espanhóis os grandes responsáveis pelo mesclar de culturas na arte da joalharía europeia. Apresentaram à Europa os tesouros dos povos conquistados na América do Sul, através de objetos vistos com curiosidade, pouco considerados no início, mas mais tarde muito apreciados em termos artísticos. Assim, num tempo em que os artistas europeus, exteriores à Península Ibérica, procuravam inspiração nos *groteschi* do mundo antigo, os espanhóis inovaram na conjugação de temáticas, em joias de pedraria quase excessiva, retratando animais isolados, vistos com o realismo exacerbado dos zoomórficos ouros americanos.

Espanha divulgou e introduziu modelos estrangeiros na arte da joalharía da Península Ibérica, nomeadamente os da América do Sul. Neste contexto, os pendentos peninsulares dos finais do século XVI, em forma de pássaros, lagartos e animais marinhos com asas podem ser disso uma evidência, uma consciência das joias americanas inserida na herança continental espanhola de cariz europeu.

Correspondendo à extravagância das cortes europeias, a corte espanhola e portuguesa dominavam em riqueza, muito por conta das novas descobertas marítimas. As coleções levadas a cabo pelos monarcas destes Reinos foram fundamentais para a intensa e crescente procura de objetos preciosos ao gosto *exótico*. O gosto por colecionar objetos exóticos cresce nesta época e as obras eleitas surpreendem quase sempre pela originalidade da sua execução e materiais, por vezes fantasias puras, e que ao mesmo tempo materialmente testemunham o avanço geográfico de um mundo em expansão.

Existiu sem qualquer dúvida, durante o século XVI, uma miscigenação na apropriação da utilização das próprias joias, altamente influenciadas pelos tesouros que vinham das Américas e do Oriente, como braceletes, anéis, brincos, correntes de ouro, esmaltes, pedras preciosas, cristais e corais. Estes eram usados por mulheres da Península Ibérica que, no entanto, seguiam os desenhos das modas flamengas e francesas. De facto, as joias ocidentais, não descurando a influência renascentista europeia, continuaram a caracterizar-se pelo seu carácter eminentemente escultórico, recriando figuras humanas, animais ou estruturas arquitetónicas, decoradas com esmaltes de vulto pleno. A essência do gosto europeu do final do século XVI, também

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

se vai relacionar com o excesso e com a extravagância na joalheria, ao ponto de se aproximar do cómico ou do grotesco. Contudo, irá buscar a outras culturas, na matéria e no estilo, o capricho das formas, da beleza e da cor das pedrarias.

BIBLIOGRAFIA

- Barbosa, D. (1946). *Livro Em Que Dá Relação Do Que Viu E Ouviu No Oriente*. Lisboa: Agência Geral das Colónias. (Obra originalmente publicada em c.1516 e c.1519).
- Black, A. (1981). *A History of Jewels*. London: Orbis Publishing.
- Brunhammer, Y. (1998). *The Jewels of Lalique*. Flammarion Editions.
- Correia, G. (1975). *Lendas da Índia* (Vol. I). (M. L. Almeida, Ed.) Porto: Civilização Editora. (Obra original constituída por 8 volumes em 4 tomos, datada de 1858-1863).
- Crespo, H. M. (2015). *Jóias da Carreira da Índia*. Lisboa: Fundação Oriente.
- Dias, P. (2001). Os Portugueses no Oriente. In H. Trnek, *Exotica : Descobrimientos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (pp. 13-19). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Flores, J. (2009). "Eles São Os Que Nos Descobriram a Nós" - Os Portugueses e o Mundo Mercantil do Oceano Índico Ocidental, C.1500-1700. In A. d. Henriques, *Os Portugueses e o Mundo nos Séculos XVI e XVII* (T. Casal, Trad., pp. 233-244). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.
- Frade, F. V. (2015). A Actividade Mecenática da Nação Portuguesa em Antuérpia na Segunda Metade do Século. *Ao Modo da Flandres. Disponibilidade, Inovação, e Mercado da Arte (1415-1580)*. Lisboa.
- Frégnac, C. (1965). *Jewelry from the Renaissance to Art Nouveau*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- Green, V. H. (1984). *Renascimento e Reforma - A Europa Entre 1450 e 1600*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Gschwend, A. J. (2004). Rarities and Novelties. In A. Jackson, & A. Jaffer, *Encounters – The Meeting of Asia and Europe 1500-1800* (pp. 35-41). Londres: Victoria and Albert Museum.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalharía do séc. XVI

- Hackenbroch, Y. (1979). *Renaissance Jewellery*. New York: Metropolitan Museum.
- Johnson, A. M. (1994). *Hispanic Silverwork*. Nova Iorque: The Hispanic Society of America.
- Loureiro, R. M. (Dezembro de 2016). Algumas Notas Sobre as Cargas de Retorno da Carreira da Índia no Porto de Lisboa. *Rossio - Estudos de Lisboa*, 7, 80-91.
- Muller, P. (1972). *Jewels in Spain 1500-1800*. Nova Iorque: The Hispanic Society of America.
- Phillips, C. (2000). *Jewels and Jewellery*. Victoria and Albert Museum.
- Pinto, Á. S. (2016). O Mobiliário Precioso Luso-Asático e as Coleções Renascentistas (KunstKammern). *Res Mobilis - Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, 6(6 (I)), 1-35.
- Pohle, J. (2012). *Lazarus Nurnberger e os Descobrimentos Portugueses*. Universidade Atlântica.
- Reis, M. B. (1977). *Ourivesaria Civil Indo-Portuguesa. As Salvas de D. João de Castro*. Lisboa.
- Resende, G. d. (1991). *Crónica de D. João II e Miscelânea*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Rodini, E. (2000). Baroque Pearls. *Renaissance Jewellery in the Alsdorf Collection*, 25(2), 68-71.
- Silva, N. V. (Setembro - Dezembro de 1994). Tesouros da Terra de Promissam. A Ourivesaria entre Portugal e a Índia. *Oceanos*, pp. 88-100.
- Silva, N. V. (Janeiro-Março de 1995). A Joalharía Feminina em Portugal na Época dos Descobrimentos. *Oceanos*, pp. 102-110.
- Silva, N. V. (Abril - Maio de 1997). A Joalharía do Renascimento e o Comércio Oriental Português. *Arte & Leilões*, pp. 61-67.
- Silva, N. V. (2001). Preciosidades e Maravilhas entre Goa e Lisboa. In H. Trnek, & H. Trnek (Ed.), *Exótica - Os Descobrimentos Portugueses e as Câmaras de*

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

Maravilhas do Renascimento (pp. 29-36). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, N. V. (2008). *A Ourivesaria entre Portugal e a Índia: do século XVI ao século XVIII*. Lisboa : Santander Totta.

Silva, N. V. (2015). Tesouros do Oriente. In H. Crespo, *Jóias da Carreira da Índia*. Lisboa: Fundação Oriente.

Tait, H. (1986). *Seven Thousand Years of Jewellery*. Londres: British Museum Press.

Thornton, D. (2015). *A Rothschild Renaissance - Treasures from the Waddesdon Bequest*. Londres: The British Museum.

Trnek, H. (2001). Objectos Exóticos nas Kuntskammer dos Habsburgos. Respective Inventários e Conteúdos. In H. Trnek, *Exotica : Descobrimientos Portugueses e as Câmaras de Maravilhas do Renascimento* (pp. 39-63). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

ANEXOS



Figura 1- Mapa da Península Ibérica no princípio do século XVI. Fonte: Green, V. H. (1984). *Renascimento e Reforma - A Europa Entre 1450 e 1600*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pág. 64

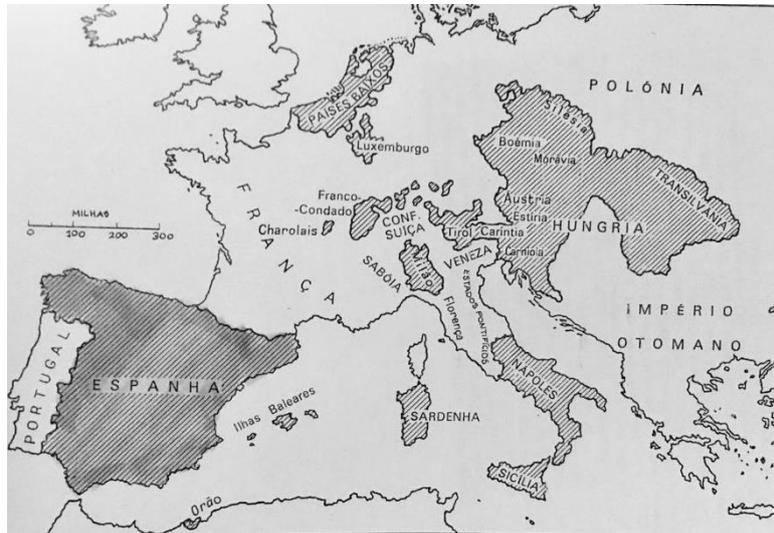


Figura 2 -Territórios da Casa de Habsburgo. Fonte: Green, V. H. (1984). *Renascimento e Reforma - A Europa Entre 1450 e 1600*. Lisboa: Publicações Dom Quixote. Pág.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 3 – Mapa da Rota do Cabo. Fonte: <https://goo.gl/images/P74CQQ>.



Figura 4 – Retrato de Catarina de Áustria, rainha consorte de Portugal. Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro), 1552; pintura sobre madeira; 107 x 84 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P02109.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 5 - *Retrato de Isabel de Valois segurando um retrato de Filipe II.* Anguissola Sofonisba, 1561-65; Óleo sobre tela; 206 x 123 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001031.



Figura 6- *Retrato da Infanta Isabel Clara Eugenia.* Alonso Sánchez Coelho, 1579; Oleo sobre tela; 116 x 102 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001137.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 7 - *Retrato de Filipe Manuel de Saboya*. Anguissola Sofonisba, séc. XVI; Óleo sobre tela; 122,7 x 83,3 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001980.



Figura 8 - *Retrato da Infanta Maria Ana* (detalhe). Juan Pantoja de la Cruz, 1607; Óleo sobre tela; Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GC-3268.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 9 – *Retrato da Infanta Ana Mauricia* (detalhe). Juan Pantoja de la Cruz, 1602; Património Nacional, Madrid, Convento de Las Descalzas Reales.



Figura 10 - *Pendente em forma de centauro*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de pedras preciosas e pérolas; 8,9 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Arte, inv. 1982.60.381.

Os Pentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 11 – *Pendente em forma de salamandra*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca, e apliques de pérola e esmeralda; 7,1 x 6,3 cm. Londres, Victoria And Albert Museum, inv. M. 537-1910.



Figura 12 – *Pendente em forma de Pelicano em Piedade*, 1550-1575. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com rubi e apliques de pérolas; 9,9 x 3,8 cm. Londres, Victoria And Albert Museum, inv. M. 335-1870.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

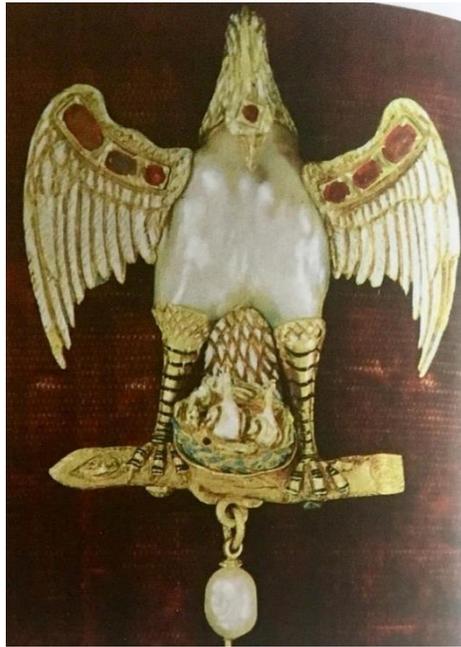


Figura 13 - *Pendente em forma de Pelicano em Piedade*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com pérola barroca e apliques de rubis e pérola; The Melvin Gutmann Collection.

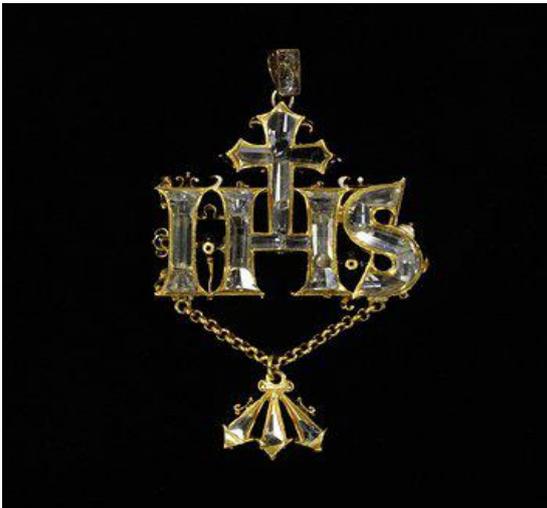


Figura 14 - *Pendente em forma de monograma IHS*, 1580-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e diamantes; 6,0 x 3,6 cm. Londres, Victoria And Albert Museum, inv. M. 248-1923.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 15 – *Pendente Memento Mori*, 1540-1550. Autor desconhecido. Ouro esmaltado; 8 x 2,3 cm, Victoria and Albert Museum inv.3581&PART-1856.



Figura 16 - *Pendente Memento Mori*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e cristal de rocha; 2,8 cm, The British Museum. inv.1978,1002,117.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 17 - *Pendente em forma de papagaio*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de pedras preciosas e pérolas; 9,4 x 3,6 cm, The British Museum. inv.WB.165



Figura 18 - *Pendente em forma de papagaio*, 1560-1570. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de pérolas e pedras preciosas; Pforzheim, Schmuckmuseum.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 19 – *Pendente em forma de águia*, 1600-1630. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com esmeralda e apliques de pérolas; 6,6 x 3,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv.R3499.



Figura 20 - *Retrato da rainha Ana de Áustria, quarta mulher do Rei Filipe II*. Bartolomé González (cópia de Antonio Moro), 1616; Óleo sobre tela; 108,5 x 87 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001141.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 21 - *Pendente em forma de cisne*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de esmeraldas e pérolas; 7 x 2,2 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv. R3405.



Figura 22 - *Pendente em forma de cisne*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pequenas pérolas; 6,4 x 3,5 cm, The Metropolitan Museum of Art. inv.17.190.893

Os Pentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 23 - *Pendente em forma de leão*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com pérola barroca e apliques de pedras preciosas; 7,4 x 4,9 cm. Baltimore, The Walters Arte Museum, inv. 57.618.



Figura 24 – *Pendente em forma de sapo*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e pérola barroca; 5,8 x 3,5 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. BK.17061.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 25 - *Pendente em forma de corsa*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas e pérolas; 8,7 x 3,6 cm, The British Museum. inv. WB.162.



Figura 26 - *Pendente em forma de corsa*, 1570. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas. Coleção privada.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 27 – *Pendente em forma de Agnus Dei*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de rubis e pequenas pérolas; 5,5 x 2,7 cm, The British Museum. inv.WB.164.



Figura 28 - *Pendente em forma de Agnus Dei*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de pedras preciosas e pérolas; 4,6 x 2,2 cm, The British Museum. inv.WB.166

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 29 - *Pendente em forma de gato*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pequenas pérolas; 5,2 cm, The Metropolitan Museum of Art. inv.1982.60.391.



Figura 30 - *Pendente em forma de dragão alado*, 1520-1550. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pérolas. Alsdorf Collection.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 31 - *Pendente em forma de monstro marinho/hipocampus*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas e pérolas; 5,7 x 9,8 cm, The British Museum. inv.WB.159



Figura 32 - *Pendente palito em forma de sereia*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas; 7,6 x 1,5 cm, The British Museum. inv.WB.188

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 33 - *Pendente em forma de golfinho*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e pedras preciosas; 10,2 x 7,8 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. BK.17060



Figura 34 - *Pendente em forma de golfinho/monstro marinho*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de esmeraldas e pérolas; 9,5 X 4,9 cm, The Metropolitan Museum of Art. inv.1974.356.655.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 35 - *Pendente em forma de monstro marinho/golfinho*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, com apliques de pedras preciosas e pérolas; 10,2 X 8 cm, The British Museum. inv.WB.158



Figura 36 - *Gravura de pendente em forma de esfinge*, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,2 x 12,6 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18379.

Os Pendentives da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 37 - Gravura de pendente em forma de monstro marinho, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,3 x 12,8 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18381.



Figura 38 - Gravura de pendente em forma de monstro marinho, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,5 x 12,8 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1987-1.

Os Pentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 39 - Gravura de pendente em forma de monstro marinho/dragão alado, 1582. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 17,3 x 12,7 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-1894-A-18380.



Figura 40 - Pendente em forma de cavalo marinho, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca e apliques de pedras preciosas e pérolas; 9 X 5,4 cm, The British Museum. inv.WB.157

Os Pentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 41 - *Pendente em forma de cavalo marinho, 1550-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com apliques de pedras preciosas e pérolas; 7,1 x 2,7 cm. Amsterdão, Rijksmuseum, inv. BK.17068*



Figura 42 - *Pendente/ apito com forma de Makara, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, cristal de rocha e apliques de pedras preciosas e pérolas; 8 x 10,5 cm. Amsterdão, Rijksmuseum, inv. AK-RBK-17524*

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 43 – *Pendente em forma de Pelicano em Piedade e Makara*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, pérola barroca, coral e apliques de pedras preciosas e pérolas. The British Museum. inv.AF.2859



Figura 44 – Retrato de Marie Rua O'Brien, 1635-40. Autor desconhecido, óleo sobre painel. 77,5 x 64 cm. Coleção particular

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 45 – Retrato de “Lady Philippa Speke”, 1592. Autor desconhecido, óleo sobre madeira. 91,5 x 73,6 cm. Coleção privada.



Figura 46 - *Pendente em forma de navio ou nef*, 1550-1625. Autor desconhecido. Ouro e esmaltes, 4,1 x 4 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv.44.464.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 47 - *Pendente em forma de navio ou nef*, 1580. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e apliques de pérolas; 7,2 x 5,1 cm, Victoria and Albert Museum inv. LOAN:MET ANON.2:3-1998



Figura 48 - *Pendente em forma de cruz*, 1575-1650. Autor desconhecido. Ouro esmaltado com esmeraldas e apliques de pérolas, 9,8 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv.51.1745.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 49 - *Retrato da Imperatriz Maria de Áustria, esposa de Maximiliano II*. Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro), 1551; Óleo sobre tela; 181 x 90 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P002110.



Figura 50 - *Retrato da Infanta Isabel Clara Eugenia*. Pieter Paul Rubens e Jan Brueghel o Velho, 1615; Óleo sobre tela; 113 x 175,8 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P001684.

Os Pendentos da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

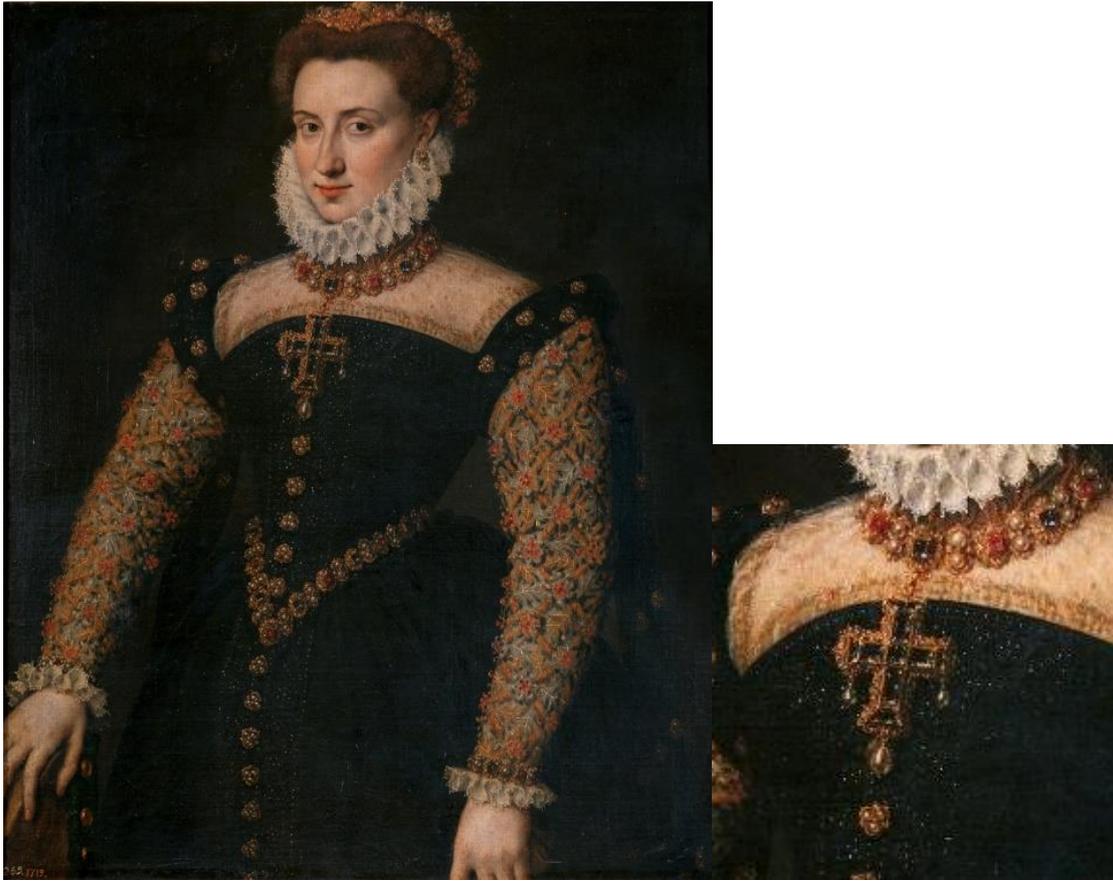


Figura 51 - *Retrato de dama com cruz ao pescoço*. Anthonis Mor van Dashorst (Antonio Moro), 1567 Óleo sobre tela; 94 x 76 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P002116.



Figura 52 - *Pendente em forma de cruz*, 1500-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e diamantes, 7 x 4 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv.32.100.306.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI

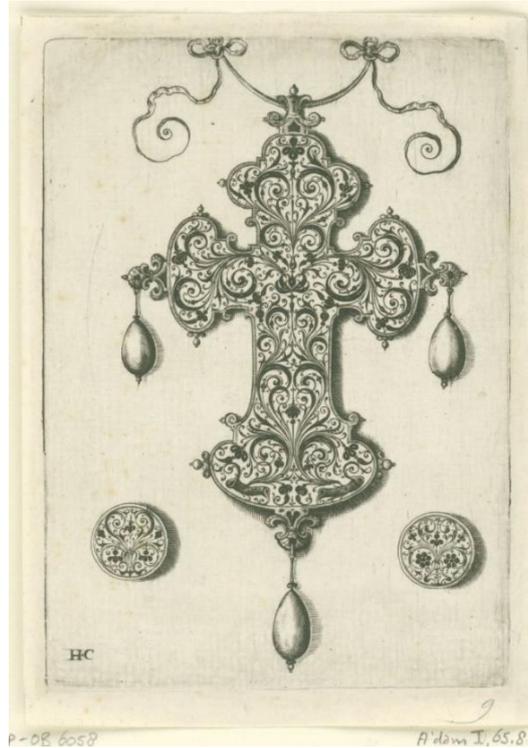


Figura 53 - Gravura de pendente em forma de cruz, 1570. Adriaen Collaert segundo Hans Collaert. Tinta sobre papel; 13,7 x 9,7 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-6058.



Figura 54 - Pendente em forma de cruz, século XVI - XVII. Autor desconhecido. Ouro e diamantes, 5,9 x 3,5 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv.161.Joa.



Figura 55 - *Pendente relicário*, 1550-1600. Autor desconhecido. Madeira e cristal de rocha com ouro esmaltado e apliques de pérolas, 6,8 x 2,5 cm. Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, inv.158 Our MNSR

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 56 – *Pendente relicário*, 1550-1600. Autor desconhecido. Madeira e cristal de rocha com ouro esmaltado e apliques de pérolas; 4 x 2,6 cm. Baltimore, The Walters Art Museum, inv. 61.120.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 57 *Pendente relicário em forma de coluna*, 1570-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e cristal de rocha; 7 x 1,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv R3411.



Figura 58 – *Pendente em forma de papagaio com relicário*, 1580-1630. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado, cristal de rocha, rubi e apliques de pérolas; 6,6 cm . Londres, The British Museum, inv. AF2864.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 59 - *Pendente relicário*, 1550-1600. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado e cristal de rocha; 4 x 2 cm . Londres, The British Museum, inv. WB183.



Figura 60 - *Pendente relicário*, 1591. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado e cristal de rocha; 4 x 2 cm . Londres, The British Museum, inv. WB182.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 61 – *Pendente em forma de relicário*, 1520-1550. Autor desconhecido. Madeira, ouro esmaltado e cristal de rocha. Alsdorf Collection.



Figura 62 - *Pendente conta de rosário*, 1500-1530. Autor desconhecido. Madeira e ouro; 4,1 cm. Baltimore, The Walters Arte Museum, inv. 61.20

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 63 - *Pendente conta de rosário*, 1500-1525. Autor desconhecido. Madeira e ouro; 4,9 cm. Baltimore, The Walters Arte Museum, inv. 61.131



Figura 64 – *Retrato de Heinrich vom Rhein zum Mohren*. Cópia de Conrad Faber von Creuznach, 1520; Pintura sobre madeira; 52,2 x 39,7 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv. 1982.60.37.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 65 – *Pendente de um rosário*, 1500-1600. Autor desconhecido. Metal e cristal de rocha, 16,5 cm. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art, inv.17.190.323.



Figura 66 – *Conta pendente de um rosário*, 1520-1550. Autor desconhecido. Ouro esmaltado e ágata, 2,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv.R3497.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 67 - *Pendente em forma de jarro*, século XVI. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, safira e pérola; 7,6 x 2,8 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. M.239-1975



Figura 68 – *Pendente em forma de jarro*, 1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, ágata, rubi e apliques de pérolas; 7,5 x 2,9 cm. Londres, The British Museum, inv. WB185.

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 69 - *Retrato da arquiduquesa Maria da Baviera, duquesa de Stiria*. Bartolomé González, 1608 - 1617; Óleo sobre tela; 118 x 114 cm. Madrid, Museu Nacional del Prado, inv. P002434.



Figura 70 – *Pendente com representação da Virgem com o menino*, 1550-1600. Autor desconhecido. Ouro esmaltado, corais e apliques de pérolas, 5,5 cm. Nova Iorque, The Hispanic Museum and Library, inv.R3506

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 71 – *Pendente em forma de manuscrito miniatura*, 1550. Jacobus Romanos segundo o estilo de Giulio Romano. Ouro esmaltado e rubis, 6,6 x 2,4 cm. Baltimore, The Walters Museum of Art, inv. W444.



Figura 72 - *Pendente com representação da Anunciação*, 1550-1575. Ouro esmaltado, com apliques de pedras preciosas e pérolas; 5,5 x 8,4 cm. Londres, The British Museum, inv. WB153

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 73 – *Montagens do pendente com representação da Anunciação, 1550-1575. Ouro esmaltado, com apliques de pedras preciosas e pérolas; 5,5 x 8,4 cm. Londres, The British Museum, inv. WB153*



Figura 74 - *Gravura de pendente, 1582. Jean Collaert I. Tinta sobre papel; 13,5 x 8 cm. Londres, The British Museum, inv.1869,0410.152.*

Os Pendentes da Península Ibérica na Joalheria do séc. XVI



Figura 75 - *Retrato de senhora com 29 anos em 1582*. Autor desconhecido, 1582; Óleo sobre madeira; 58,4 x 50,7 cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 483-1857.



Figura 76 – *Retrato de uma jovem*. Moroni Giambattista, 1560 - 1578; Óleo sobre tela; 73,5 x 65 cm. Amesterdão, Rijksmuseum, inv. SK-A-3036.