Histoires en *azulejos*:
Miroir et mémoire de la gravure européenne.
Azulejos baroques à thème mythologique dans l'architecture civile de Lisbonne

Iconographie et sources d'inspiration

Thèse de Doctorat

Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art
Faculté de Philosophie et Lettres
Université Catholique de Louvain

Promoteur: Roger Van Schoute

2005

Ana Paula Rebelo Correia

Remerciements

Ce travail a pu se réaliser grâce à la collaboration de plusieurs institutions et personnes : historiens, chercheurs, propriétaires de maisons et palais, bibliothécaires, spécialistes et amis, à qui je présente mes plus sincères remerciements.

Je veux exprimer une reconnaissance toute particulière au promoteur de cette thèse, monsieur Roger van Schoute, le professeur de mes années de licence à l'Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Université Catholique de Louvain, où j'ai eu le privilège de faire mes études, qui a patiemment attendu la concrétisation de cette recherche en la soutenant avec enthousiasme et en l'enrichissant de son orientation pertinente et rigoureuse.
De même, je remercie Mme Hélène Verougstraete qui s'est montrée disponible et attentive tout au long du travail.

Un merci très spécial à Mme Isabel Mendonça, qui a accompagné ce projet avec un dynamisme constant, trouvant le temps de partager sa connaissance approfondie de l'art portugais.
J'exprime ma gratitude à l'historien d'art José Meco, grand spécialiste en *azulejos*, toujours à l'écoute de mes questions, interrogations et autres doutes, apparus tout au long de ce travail, et combien de fois éclairés par ses pistes. Je remercie également monsieur Vitor Serrão, pour sa disponibilité et pour l'intérêt qu'il a démontré au cours de l'élaboration de ce travail.
Je n'oublie pas non plus la lecture attentive de monsieur Luis Teixeira, lors de la phase finale de la rédaction, ainsi que ses conseils pertinents.

Un grand merci également à Fernando Mascarenhas, marquis de *Fronteira*, qui m'a ouvert les portes de son palais et dès le départ s'est montré ouvert à toute collaboration. De même, je dois remercier José Manuel de Oliveira, pour toute la disponibilité et l'intérêt démontré lors de l'étude des *azulejos* du palais du marquis de *Tancos.* Je remercie amicalement l'architecte Cláudia Morgado, stagiaire à la DGEMN, qui s'est proposée pour normaliser tous les plans d'immeubles présentés dans ce travail.
Ma reconnaissance va aussi à la *Fundação para a Ciência e Tecnologia*, qui m'a accordée une bourse grâce à laquelle j'ai pu mener à bon port cette thèse, ayant l'opportunité de faire des recherches aussi bien au Portugal qu'à l'étranger. Un grand merci aussi à la DGEMN (Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais), et spécialement à la directrice de l'inventaire, Margarida Alçada et au directeur des archives João Vieira, pour toutes les facilitées accordées à cette recherche.

Enfin, je ne peux oublier de remercier Pierre pour la patiente lecture de ce travail ainsi que pour son aide précieuse en ce qui concerne la langue française, et surtout Tiago et Elisa pour leur présence toujours sereine et souriante, malgré le peu de temps qui leur était parfois accordé.

SIGLES

Bibliothèques et Archives

BM	British Museum
BMP	Bibliothèque Metz-Pontiffroy
BNF	Bibliothèque Nationale de France
BNL	Biblioteca Nacional da Lisboa
BPA.	Biblioteca Palácio da Ajuda
BPM.	Biblioteca Palácio de Mafra
KBR	Bibliothèque Royale de Belgique Albert Ier
DGEMN	Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais
IAN/TT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga
MPM	Musée Plantin-Moretus

Table des matières

I. Introduction ..... pag. 1

II. Prologue

À propos de l'*azulejo* portugais (période baroque) et de son originalité.
État de la question concernant l'iconographie et les sources d'inspiration
..... pag. 13

Chapitre I

Le dernier tiers du 17ème siècle et les premiers programmes décoratifs en *azulejos* : recours aux modèles gravés et intérêt pour les sujets mythologiques.

1. La deuxième moitié du 17ème siècle et le goût pour la mythologie :
essai de contextualisation ..... p. 28
1.1. Fable et peinture ..... p. 46

2. Les *azulejos* du palais *Fronteira* et le début des programmes décoratifs.
Une caractéristique : l'utilisation systématique de gravures. ..... p. 52

2.1. Les *azulejos* de la façade représentant des nobles et des dames : un ensemble réalisé d'après des gravures de Jacques Callot. ..... p. 64
2.1.1. Circulation des modèles ..... p. 78

2.2. Les *azulejos* du mur du lac représentant des cavaliers, réalisés d'après Jacques Callot et John Droeshout. ..... p. 86

2.3. Les *azulejos* de la terrasse représentant les Arts Libéraux : un ensemble réalisé d'après des gravures de Jean Sadeler. ..... p. 103

3. Les panneaux à thèmes mythologiques du palais *Fronteira* ..... p. 123

3.1. La série des planètes, réalisée d'après une suite de gravures de Jacob Matham. ..... p. 124

3.2. Les panneaux des parois du lac : Neptune et les divinités fluviales, réalisés d'après une suite de gravures de Jean Lepautre..... p. 131

3.3. Un panneau illustrant un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide : le duel musical entre Pan et Apollon, réalisé d'après une gravure d'Hendrick Goltzius. ..... p. 141

3.4. Des sirènes et tritons d'après des gravures de François Chauveau ..... p. 147

3.5. Les panneaux hollandais : des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide d'après une suite de gravures de John Wilhelm Baur..... p. 152

4. Les dernières années du 17ème siècle :
Des panneaux à thème mythologique attribués à Gabriel del Barco p. 163
Le panneau conservé au *Museu Nacional do Azulejo*..... p. 165
Les panneaux conservés à l'Hôtel Sheraton (Lisbonne)..... p. 168
Les *azulejos* de l'escalier du palais du duc de *Lafões*. ..... p. 170

Chapitre II

Le premier quart du 18ème siècle : Intérêt pour la fable ovidienne et divulgation d'éditions illustrées des *Métamorphoses*. Permanence des modèles gravés et banalisation des modèles dans les ateliers d'*azulejos*.

1. Le goût pour la mythologie et la divulgation des images issues des éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide ..... p. 200

1.1. Présence de la fable ovidienne ..... p. 207

2. *Métamorphoses* d'Ovide et banalisation des modèles..... p.221

2.1. Les *azulejos* provenant d'édifices démolis et placés dans la maison de Jorge O'Neil..... p.222

2.2. Les *azulejos* du palais du comte d'*Óbidos*, du palais *Centeno*, de la maison dite des *Caracóis da Esperança*, du palais du marquis d'*Olhão*. ..... p. 264

2.2.1. *Azulejos* du palais du comte d'*Óbidos* ..... p. 264

2.2.2. *Azulejos* du palais Centeno ..... p. 282

2.2.3. *Azulejos* de la maison dite des « Caracóis da Esperança » : Le « Rapt d'Europe »..... p. 293

2.2.4. *Azulejos* du palais du marquis d'*Olhão* ..... p. 301

3. Les *azulejos* du palais du marquis de *Tancos* : un ensemble illustrant des épisodes des *Métamorphoses* réalisé d'après des gravures de Jean Lepautre. .....p. 319

4. Les *azulejos* du palais *Almada* :
un ensemble illustrant des épisodes des *Métamorphoses* réalisé
d' après des gravures de Crispin de Passe. .....p. 355

Chapitre III

Le deuxième quart du 18ème siècle : Nouvelles iconographies.

1. Le deuxième quart du 18ème siècle : persistance des modèles
gravés et nouvelles iconographies..... p.378

1.1. Les *azulejos* du palais *Pombal* : des épisodes des *Métamorphoses*
d'après une suite de gravures de Salomon Savery
– un essai de « crypto Histoire de l'Art »..... p. 382

1.2. Les *azulejos* du palais *Belmonte* : des épisodes de l'*Enéide* de
Virgile d'après des gravures de Carlo Cesio..... p.445

1.3. Le succès d'un modèle : « L'histoire de Vénus »
de Francesco Albani ..... p. 454
(*azulejos* du palais *Cabral* ; *azulejos* du palais du *Machadinho* ;
azulejos de la *Quinta do Espie* ; *azulejos* de la fabrique de poudre
de *Barcarena* ; *azulejos* du palais *Pimenta*)

Conclusions ..... p. 499

De l'*azulejo* au panneau d'*azulejos* : explication technique illustrée p. 508

Bibliographie ..... p. 523

Index Onomastique ..... p. 556

Index des noms de personnages de la mythologie ..... p. 569

Index des illustrations ..... p. 578

Annexe : Répertoire iconographique

1. Introduction

Ce travail de recherche, ayant comme sujet les *azulejos* baroques à thème mythologique, leur iconographie et leurs sources d'inspiration, est né d'investigations ponctuelles que nous avons développées, sur l'iconographie et les sources d'inspiration des *azulejos* à thèmes profanes dans l'architecture civile du dernier tiers du 17ème siècle, à Lisbonne.

Ces recherches ont conduit à nous poser de plus en plus de questions concernant la production d'*azulejos* de compositions figuratives[1] en tant que décor des maisons nobles à la fin du 17ème et les premières années du 18ème siècles, questions qui appelaient une étude globale de l'iconographie des *azulejos* baroques à thèmes profanes. Seule une approche méthodique de ces iconographies pouvait nous amener à répondre à ces questions. Comprendre où et quand est réellement développé le goût pour les programmes iconographiques, savoir quels étaient les thèmes profanes utilisés dans l'architecture civile, savoir quelles motivations, inhérentes au contexte culturel dans lequel ces *azulejos* étaient produits, pouvaient appeler à ces choix iconographiques spécifiques, savoir si les thèmes représentés étaient « inventés » par les peintres céramistes ou reproduisaient des modèles gravés, comprendre l'importance de la gravure dans l'œuvre des peintres d'*azulejos*, nous semblaient des questions pertinentes qui ouvraient la voie à une étude

---

[1] Pour la période concernée par cette étude, les *azulejos* comprennent trois grands groupes :
1. Les *azulejos* dits « *de padrão* », qui forment des compositions décoratives constituées par la répétition de un ou plusieurs modules, allant de 2 x 2 *azulejos* jusqu'à 16 x 16 *azulejos*. Ces compositions pouvaient tapisser la totalité des murs formant un effet de « tapis » ;
2. Les *azulejos* de composition ornementale qui comprennent les compositions uniquement à base de motifs ornementaux : rinceaux, fleurs, oiseaux, motifs architectoniques, grotesques, etc.
3. Les *azulejos* dits de composition figurative qui comprennent tout ce qui est narratif, à thème profane ou religieux.
Voir pages 508-522 : « De l'*azulejo* au panneau d'*azulejos*. Explication technique illustrée ».

qui n'avait jusqu'à présent jamais été réalisée. Cette étude constitue, pensons-nous, une contribution à la connaissance d'une période clé, mais jusqu'à présent peu connue, de la production d'*azulejos* de composition figurative, à thèmes profanes.

Pendant les dernières années du 17ème siècle et le premier quart du 18ème, l'utilisation des *azulejos* se systématise dans l'architecture civile à Lisbonne : les *azulejos* sont utilisés presque uniquement jusqu'à un tiers de la hauteur du mur, occupant toute la longueur de celui-ci (c'est ce qu'on appelle en portugais des *silhares*) ; la monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc) s'affirme et l'iconographie s'organise en séries thématiques : scènes de chasse, scènes de genre, allégories, thèmes issus de la mythologie. L'*azulejo* surgit sur les murs comme une bande dessinée, un théâtre du monde qui devient décor du quotidien. Le tremblement de terre de 1755 engloutira la plupart des palais de Lisbonne, et il est aujourd'hui difficile de faire un relevé complet de ces ensembles.

Nous avons entamé les recherches en puisant dans les édifices qui ont survécu à la catastrophe et dans les collections publiques ou privées, dans lesquelles sont conservés des panneaux d'*azulejos* provenant d'édifices disparus, ou pour diverses raisons, enlevés de leur lieu d'origine.

Nous avons parcouru les palais de Lisbonne, observé et étudié des panneaux en bon état de conservation, des panneaux très mutilés, et même des «panneaux» réduits à quelques *azulejos* dépareillés, assemblés au hasard et placés sur un mur, sans aucun critère, leur étude constituant ce que l'historien Vitor Serrão a appelé la « Crypto Histoire de l'Art »[2]. Cachés derrière des meubles pendant des décennies dans le cas des *azulejos* placés à l'intérieur, ou engloutis par la

[2] Vítor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte, Análise de obras de arte inexistentes*, Livros Horizonte; Lisboa, 2001.

végétation dans le cas des *azulejos* des jardins, beaucoup de panneaux étaient tombés dans l'oubli.

Ce travail a eu comme point de départ l'étude des *azulejos* du palais du marquis de *Fronteira*. L'édifice construit dans la périphérie de Lisbonne dans le dernier tiers du 17ème siècle, peut être considéré comme un exemple paradigmatique de l'utilisation de l'*azulejo* dans l'architecture civile de l'époque. Il est entièrement revêtu de céramique, de composition figurative ou ornementale, en monochromie, bichromie ou polychromie.

Le choix des *azulejos* de ce palais comme première étape de cette recherche s'imposait : il s'agit d'un édifice qui est resté depuis sa construction dans les mains d'une même famille et a subi peu de dégâts lors du tremblement de terre de 1755, conservant jusqu'à nos jours l'exubérante décoration en *azulejos* d'origine, entièrement à thèmes profanes. De plus, lors de notre première visite au palais, et malgré la quantité d'études publiées sur l'édifice[3], nous nous étions rendue compte que l'iconographie et les modèles graphiques éventuellement utilisés pour la réalisation de ces *azulejos* n'avaient jamais été étudiés. Nous avons examiné chaque ensemble « thématique » cherchant, pour chacun, les modèles susceptibles de les avoir inspirés. Cette recherche s'est révélée une véritable surprise, par la quantité de documentation iconographique réunie[4].

---

[3] Voir notamment : Marieta Dá MESQUITA, *História e Arquitectura – Uma proposta de Investigação, O Palácio dos Marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita*, thèse de doctorat, Lisbonne, Faculté d'Architecture, octobre, 1993 (texte polycopié). José Cassiano NEVES, *Jardins e Palácio dos Marqueses de Fronteira*, Imprensa Portuguesa, Porto, 1941. Revista *Monumentos*, nº7, Direcção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, 1997 (ce numéro est entièrement consacré au palais *Fronteira*, contenant des articles sur l'architecture, les stucs décoratifs, les *azulejos*, les sculptures).

[4] L'option de n'aborder dans cette étude que les *azulejos* à thème mythologique fait que nous n'allons pas présenter toute la documentation, ce qui dépasserait le cadre de ce travail. Sur les scènes de pêche et de chasse et leur modèle graphique. Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, "Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira", *in AZULEJO*, Nº3/7, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999, p. 5-23.
"As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes" *in MONUMENTOS*, Nº7, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997, p.60-69.

Partant du palais *Fronteira*, où apparaissent de façon « organisée » les premiers programmes iconographiques, y compris des ensembles à thèmes mythologiques, nous avons établi un relevé des thèmes profanes dans d'autres palais de Lisbonne. Très vite, nous avons été confrontée à une gigantesque quantité de panneaux d'*azulejos* à thèmes profanes. Les scènes de genre (dites en portugais «cenas galantes») et les épisodes de chasse, reproduisant essentiellement des gravures de Tempesta ou de Stradanus[5], se répétaient avec de multiples variations. La quantité de panneaux recensés obligeait à limiter le sujet.

Le travail de recherche mettait en évidence l'importance d'un thème jusqu'à présent presque ignoré, et dont nous ne soupçonnions absolument pas l'ampleur : la mythologie. Ce sujet est difficile à identifier par un néophyte car les représentations mythologiques souvent ont été oubliées ou citées uniquement comme figurant des «dieux et déesses», des fables, ou tout simplement des personnages de la mythologie. Nous découvrions peu à peu l'importance de ces représentations, qui illustraient pour la plupart des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide.

La mythologie dans les *azulejos* baroques de la région de Lisbonne surgissait ainsi comme un sujet méritant, à lui seul, une étude approfondie: les thèmes, issus d'un choix lié à une volonté d'érudition, puisqu'ils n'étaient lisibles que pour ceux qui connaissaient la culture classique, étaient restés jusqu'à nos jours pratiquement inédits, n'ayant jamais fait l'objet d'une quelconque étude ou inventaire. Comme au niveau de la peinture de chevalet, l'idée courante était celle de la presque absence de peinture à caractère mythologique au Portugal au

[5] Santos Simões fut le premier à s'intéresser à l'iconographie des *azulejos*, signalant l'importance de l'album *Venationes...*, gravé d'après Stradanus. Voir João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p.46. Sur la copie de gravures de Tempesta voir aussi Ana Paula Rebelo CORREIA, "A DGEMN e o inventário do património AZULEJO" *in El estúdio y la conservacion de la ceramica decorada en arquitectura,* Madrid, ICCROM, 2003.

17ème et 18ème siècles[6], il semblait intéressant d'aborder un thème qui était spécifique aux peintres d'*azulejos*.

Notre recherche a, de ce fait, connu plusieurs stades et divers cheminements. Les données que nous venons d'énoncer ont conduit à ne pas retenir les *azulejos* représentant des chasses et des scènes de genre, correspondant à un choix avant tout décoratif, et à aborder essentiellement les *azulejos* à sujet mythologique.

Étant donné l'absence de représentations mythologiques dans la peinture de chevalet, il fallait savoir dans quels domaines le goût pour la mythologie s'épanouissait et quelles motivations pouvaient expliquer l'intérêt pour cette iconographie en tant que décor de l'architecture civile.

Cette recherche a été réalisée en partant de l'année 1640, marquée par la Restauration de l'Indépendance, parcourant un siècle jusqu'en 1740, période des derniers *azulejos* baroques étudiés. De nombreux textes, rédigés entre ces deux dates, ont été consultés. Ces lectures ont mis en évidence combien les histoires de dieux et déesses étaient présentes dans des contextes divers[7] : littérature, théâtre, opéra, sermons, et autres manifestations publiques du domaine de l'art éphémère : joyeuses entrées, feux d'artifice, corridas, processions.

Les œuvres inspirées de la mythologie, ainsi que la littérature emblématique, étaient connues dans les milieux cultivés à travers des

---

[6] Voir à ce sujet, Luís de Moura SOBRAL, *Pintura e Poesia na época Barroca*, Editorial Estampa, Lisboa 1994, p.94. *Idem*, "Bento Coelho da Silveira e a pintura do seu tempo" *in Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo, 1620-1708*, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, p.19-39.

[7] En essayant de comprendre dans quels domaines était présente la mythologie dans la culture visuelle baroque au Portugal, nous avons été confrontée à un domaine vaste, resté jusqu'à présent inédit, et qui constituerait à lui seul un passionnant terrain de recherche. Il existe, en effet, de nombreux textes, conservés notamment aux bibliothèques de Ajuda (BA) (Lisbonne), de Mafra (BPM), et à la *Biblioteca Nacional* de Lisbonne (BNL), imprimés ou manuscrits, décrivant toute sorte d'évènements, et surtout des manifestations de caractère public telles que canonisations, fêtes religieuses, entrées royales, fêtes de mariage, etc., dans lesquelles la mythologie apparaît constamment, soit par le biais de décorations représentant des dieux et déesses, soit par le biais de représentations théâtrales ou tout autre type de mise en scène.

éditions étrangères, latines, françaises ou espagnoles[8]. Les académies littéraires, fréquentées par l'élite, portaient un intérêt considérable à la mythologie.

Il nous semblait important d'identifier la présence de la mythologie dans ces différents domaines, indéniablement liés entre eux, et constituant le cadre culturel au sein duquel se développaient les programmes iconographiques objet de cette étude. Ce relevé de différentes informations, illustrant l'intérêt pour les histoires à sujet mythologique, peut paraître au premier abord un peu éloigné du sujet même de ce travail. Il s'agit, en effet, d'un recueil d'évènements qui racontent de différentes façons, des épisodes de la mythologie, évènements qui ne sont pas intimement liés à la réalisation des *azulejos.* Mais, étant donné que les sujets mythologiques dans l'art portugais n'ont jamais été étudiés, cette recherche, réalisée pour la première fois, nous a paru fondamentale. Ayant constaté que l'Inquisition interdisait tout ce qui concernait « des amours profanes », prohibant ou censurant livres et images (voir p. 46-51), il nous a semblé important de montrer qu'il y avait cependant des «espaces d'imaginaire » où ces sujets arrivaient à s'exprimer, espaces qui étaient presque toujours du domaine des manifestations populaires ou ludiques, avec quelques exceptions pour des expressions liées à des milieux érudits, comme ce fut le cas pour la traduction de *l'Art Poétique* de Boileau.

Ce travail, dont nous venons d'exposer la genèse et les principaux contenus, est organisé en trois parties principales, selon un ordre

[8] Plusieurs exemplaires des *Emblemata,* en latin, espagnol, italien, sont conservés à la BNL : deux exemplaires de l'*Emblemata*, publiée en latin, par Guillaume Rouillé, en 1600 (cote : S.A. 5151 P et L. 3167 P) ; trois exemplaires de l'*Omnia Emblemata,* publiés par Christophe Plantin en 1573 (cote : 3060 P) et en 1581 (cotes : L. 3165 P et S.A 5154 P) à Anvers ; deux éditions espagnoles intitulées *Los emblemas,* imprimées à Lyon par Mathias Bonhome, en 1549 (cotes : F. 8167 – microfilme et L. 3168 P) ; une édition italienne intitulée *Diverse imprese accomodate a diverse moralitá*, imprimée à Lyon en 1549 par Mathias Bonhome (cote : S.A 2233 P). D'autres exemplaires sont conservés à BA, et à la Bibliothèque de l'Académie Nationale des Beaux-Arts (BANBA).

chronologique qui correspond aussi à des caractéristiques particulières des *azulejos* à sujets mythologiques. Une quatrième partie, comprenant les *Conclusions,* fait la synthèse de la recherche proposée. Un répertoire illustré réunissant les panneaux à thème mythologique, organisé par ordre alphabétique de sujets, un bref exposé illustré sur ce que c'est un *azulejo*, une bibliographie, un index onomastique et un index des noms de personnages de la mythologie, viennent compléter ce travail.

- La première partie, consacrée au dernier tiers du 17ème siècle, traite le début des programmes décoratifs en *azulejos,* étudiant essentiellement les *azulejos* du palais *Fronteira* (p. 52-151). Cette étude permettra de découvrir non seulement l'importance des gravures dans le processus de réalisation des *azulejos* mais aussi les premières manifestations d'intérêt pour les sujets à thème mythologique en tant que décor de l'architecture civile. Sont également étudiés trois ensembles de panneaux, réalisés dans les dernières années du 17ème siècle, attribués au peintre Gabriel del Barco. Ces panneaux, tous à sujet mythologique, sont particulièrement significatifs de la transition vers le 18ème siècle. Dans cet ensemble d'*azulejos*, méritent une spéciale attention ceux qui se trouvent actuellement dans l'escalier du palais duc de *Lafões*, étudiés pour la première fois dans leur totalité (p. 170-198).

- La deuxième partie, consacrée au premier quart du 18ème siècle, étudie l'intérêt suscité par la fable ovidienne et sa présence dans des domaines divers, soulignant l'importance des images issues des éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide (p. 200-221). Nous avons répertorié des panneaux à sujet mythologique dans cinq édifices. Tous sont étudiés pour la première fois ; leur étude a suscité des questions de méthodologie qu'il importe d'expliquer. Tout d'abord, le relevé systématique des panneaux à thèmes

mythologiques a permis de mettre en évidence que la plupart illustraient des sujets issus des *Métamorphoses* d'Ovide. Nous avons choisi d'étudier particulièrement ces œuvres. Par souci de clarté et parce que l'*azulejo* est un revêtement mural, nous avons traité les panneaux par édifice, présentant chaque fois que possible le plan de l'étage dans lequel se trouvent les *azulejos*. Dans les différents édifices, beaucoup de panneaux sont identiques, témoignant de la reproduction d'un même modèle. La question s'est alors posée de savoir si, quand les panneaux étaient pratiquement les mêmes, la description de chaque panneau se justifiait. Par exemple, dans plusieurs palais apparaît la même version du *Rapt d'Europe*, reproduisant dans son ensemble une même source d'inspiration, à laquelle ont été apportés des changements uniquement au niveau des détails : le paysage, les nuages, l'eau, la robe d'Europe, etc. Tout en étant consciente du caractère répétitif de l'exposé, qui peut paraître peu utile du point de vue de la recherche proposée, nous avons cependant opté pour la description systématique de chaque panneau indépendamment du fait qu'ils se répètent ou pas. Plusieurs données ont soutenu cette décision. Il s'agit d'un relevé réalisé pour la première fois, et seule la description de chaque panneau permet non seulement d'établir le registre individuel de chaque pièce, mais aussi le registre des différences. S'il semble évident au premier abord que les modèles se répètent, le fait que tous les panneaux sont anonymes et issus d'ateliers inconnus, appelle à un regard minutieux de certains détails qui pourront permettre, dans une étape postérieure, de reconnaître éventuellement la main d'un peintre ou une appartenance à un atelier. Certains détails peuvent constituer un point de repère chronologique important : les éléments décoratifs des bordures qui encadrent les panneaux, le traitement donné aux vêtements des personnages, ou encore des éléments spécifiques du paysage. Nous traitons tous les panneaux témoignant de la copie

systématique des mêmes modèles, dans l'alinéa *Métamorphoses d'Ovide et banalisation des modèles* (p. 221-318). Certains panneaux étudiés dans ce chapitre - et je me réfère à ceux conservés dans l'actuelle bibliothèque de la *Casa Museu Verdades Faria* (p. 225-237) - datent encore des dernières années du 17ème siècle, mais présentent des caractéristiques très proches de ce qui se fait au 18ème siècle, notamment l'utilisation des mêmes sources d'inspiration, raison pour laquelle ils sont présentés ici. Heureusement, nous avons aussi trouvé des ensembles d'*azulejos* faisant preuve d'une certaine originalité, certes réalisés aussi d'après des gravures, mais témoignant d'un choix plus personnel utilisant des modèles différents. Pour des raisons de chronologie, ces ensembles sont également traités dans cette deuxième partie (p. 319-376).

- La troisième partie étudie le deuxième quart du 18ème siècle. Donnant continuité aux exposés précédents, les *azulejos* répertoriés confirment l'intime liaison entre la gravure et l'*azulejo* mais montrent aussi que, à partir de 1725, l'intérêt pour de nouvelles iconographies est manifeste. Nous traitons un ensemble d'*azulejos* aujourd'hui pratiquement disparu, dont il ne reste que quelques fragments. Ces *azulejos* se trouvent au palais *Pombal* et représentent des scènes des *Métamorphoses* d'Ovide. Leur étude mérite une attention particulière et constitue le chapitre le plus original de ce travail. Il s'agit d'une approche nouvelle des panneaux d'*azulejos* réduits à l'état de fragments, permettant de reconstituer l'ensemble d'origine sur base de la recherche des sources d'inspiration (p. 382-444). Nous découvrons aussi un ensemble inédit illustrant des épisodes de l'Enéide, ensemble qui se trouve dans son lieu d'origine, le palais *Belmonte* (p. 445-453). Nous terminons ce troisième chapitre en mettant en évidence « le succès d'un modèle ». En effet, s'il est clair que, dès les années 1730, il y a une diversification des sources

d'inspiration, il y a aussi un intérêt soudain pour certains sujets, qui entraîne la banalisation de ceux-ci via des copies successives. Nous avons répertorié dans cinq édifices plusieurs panneaux d'*azulejos* réalisés d'après des modèles de Francesco Albani, divulgués par des gravures françaises. Tous sont étudiés pour la première fois (p. 454-498).

* * * * * * * * * *

Il importe de souligner ici une donnée fondamentale qui est à la base de ce travail tout au cours de son développement : nous avons travaillé essentiellement sur des images en ayant toujours comme point de départ le panneau d'*azulejos* à partir duquel la recherche était systématiquement orientée vers l'identification d'un modèle graphique. Nous abordions « une des expressions plastiques les plus originales de l'art portugais » et étions confrontée avec un paradoxe : le contenu, à savoir le sujet de cette expression plastique originale, s'avérait être copié d'après des modèles étrangers. Il ne faut pas oublier que tous les panneaux étudiés sont anonymes, même si pour certains il y a des attributions à des artistes ou ateliers. En réalité, le seul élément concret, objectif et certain dont nous disposions au départ de la recherche était le panneau d'*azulejos* lui-même. Identifier le modèle utilisé par l'artiste nous apportait aussi un élément concret et irréfutable. Cette méthode de recherche, orientée vers l'identification des sources d'inspiration, permettra, non seulement de réunir un nombre considérable de gravures issues des grands graveurs européens du 17ème siècle, et de comprendre que celles-ci circulaient au Portugal, mais aussi de dévoiler un lien jusqu'à présent méconnu, entre l'œuvre de ces graveurs et les ateliers de production d'*azulejos*.

Le relevé d'*azulejos* consigné dans cette étude est le résultat d'un dépouillement exhaustif de tout ce qu'il a été possible de voir. Certains

azulejos n'ont pas été intégrés dans ce travail, soit parce qu'ils ne se trouvaient pas dans des édifices à Lisbonne, soit parce que, chronologiquement ils ne se situaient pas dans la période traitée. Cependant, la connaissance de ces *azulejos* a permis d'établir des comparaisons, de retrouver des modèles communs, d'identifier des panneaux identiques réalisés par des ateliers divers à différentes époques, et même de pouvoir reconstituer des panneaux très dégradés, grâce à l'existence d'autres panneaux représentant le même thème et se trouvant en parfait état de conservation, ou grâce à la connaissance de la gravure qui a servi de modèle. Étant donné que le relevé systématique des iconographies est un important outil de travail pour tout chercheur, et tenant compte également qu'il s'agit du premier relevé sur les thèmes mythologiques dans les *azulejos* portugais, il nous paraissait pertinent de réunir toutes les informations, en constituant un répertoire iconographique illustré. Ce répertoire, organisé par ordre alphabétique des sujets, comprend tous les panneaux à thèmes mythologiques que nous avons vus. Y sont indiqués les thèmes représentés, l'endroit où se trouve le panneau référé, la chronologie et, chaque fois que possible, le modèle qui a servi de source d'inspiration.
Nous espérons que ce répertoire, qui est en fait une synthèse illustrée de ce travail, puisse être un point de départ pour un corpus des *azulejos* baroques à thème mythologique au Portugal.

Du fait de la particularité de l'art de l'*azulejo* telle qu'elle s'est développée au Portugal, nous avons opté pour garder les mots portugais *azulejo* et *silhar*, les mots français correspondants, « carrelage » et « lambris », n'étant pas porteurs du même sens.
De même, l'expression « étage noble », traduction littérale du portugais « andar nobre », a été adoptée pour indiquer l'étage le plus important de la demeure. Dans la 2ème moitié du 17ème siècle et encore pendant la première moitié du 18ème, les palais construits à Lisbonne ont une

caractéristique typologique bien marquée qui est «l'étage noble », reconnaissable de l'extérieur par la rangée de fenêtres avec des balcons en fer. Comme le nom l'indique « l'étage noble » était la partie la plus importante de la maison, en opposition aux étages inférieurs destinés à des zones de services. Les *azulejos* à motifs ornementaux, tels que fleurs, rinceaux, et autres éléments répétitifs, réalisés par des artisans sans grande qualification, étaient en général destinés aux zones de service. Les *azulejos* de composition figurative, à savoir tout ce qui est narratif, à sujet profane ou religieux, étaient destinés à la décoration des « étages nobles » des palais.

La plupart des *azulejos* étudiés se trouvent dans des édifices privés: par conséquent, nous n'avons pas toujours obtenu les plans des immeubles. Certains propriétaires ne les possédaient pas, d'autres ont préféré ne pas les donner.
Nous avons pris l'option de ne pas intégrer ceux du palais *Fronteira* dans ce travail : de nombreuses études concernant ce palais les ont déjà publiés, c'est notamment le cas de la thèse de doctorat de l'architecte Marieta Dá Mesquita (voir note 3).

* * * * * * * * * *

II. Prologue

À propos de l'*azulejo* portugais (période baroque) et son originalité. État de la question concernant l'iconographie et les sources d'inspiration.

Dans le palais du marquis de *Fronteira*, point de départ de la recherche, les *azulejos* et l'architecture du palais, s'accordent, aussi bien dans les espaces intérieurs qu'extérieurs, en parfaite symbiose, illustrant de façon particulièrement expressive, l'affirmation connue et reconnue selon laquelle « l'*azulejo* portugais est, dans son intime liaison avec l'architecture, une des expressions plastiques les plus originales de l'art portugais[9] ».

Il est indéniable que l'*azulejo* portugais présente des caractéristiques très particulières, étant non seulement «la peau » mais aussi l'âme des édifices dont il est, très souvent, le principal élément décoratif. L'*azulejo* (mot d'origine arabe « az-zullaiju » qui signifie pierre qui brille) est un carré de terre cuite, couvert sur une des faces d'une couche d'émail stannifère. C'est sur ce fond blanc que seront posées les couleurs, à base d'oxydes métalliques. Une seconde cuisson, à une température de 1000° produit la vitrification de cette surface donnant à l'*azulejo* sont aspect brillant. Abondamment utilisé dans l'architecture civile et religieuse, en compositions ornementales ou figuratives-narratives, l'*azulejo* a une surprenante capacité de transformer l'espace qu'il revêt: les compositions se déroulent sur des centaines, voire des milliers de petits carreaux dont la forme décompose et reconstruit les surfaces, soit par le rythme des compositions géométriques, soit par l'effet des compositions figuratives;

---

[9] Les études de José Meco, sont très importantes pour une connaissance de l'*azulejo* portugais dans son originalité. Voir José MECO, *O azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

en même temps, l'*azulejo* est un subtil diffuseur de luminosité, par l'irrégularité de la surface vitrifiée qui apporte aux couleurs les plus diverses nuances et contrastes d'ombre et de lumière.

Pendant le dernier tiers du 17ème siècle, et encore dans les premières années du 18ème, les peintres céramistes réalisent leurs œuvres en marge de toute formation érudite. Ce qui pourrait être une lacune, va se traduire dans la recherche de multiples solutions décoratives, souvent naïves, mais qui trahissent une grande liberté imaginative.

L'*azulejo* peut couvrir la totalité des murs et plafonds se confondant avec l'architecture ; l'*azulejo* peut devenir tissu brodé ou estampé sur les devants d'autel, copiant minutieusement des broderies, les cotonnades fleuries et décorées de motifs animaliers venues d'Inde, les textiles venus de Chine[10]. L'*azulejo* peut devenir moulure de porte ou de fenêtre, avec ses volutes baroques, angelots et autres ornements, dans un surprenant jeu de trompe-l'œil. L'*azulejo* peut imiter la pierre de taille, devenant balustrade[11], chaire à prêcher[12] ou tout autre élément architectural[13]. En pleine théâtralité baroque, l'*azulejo* devient figure humaine : des gardes richement habillés, représentés en grandeur nature, accueillent les

---

[10] Sur les « devants » d'autel, voir l'intéressante étude de José MECO, *Os Frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas de Azulejo*, Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, Série IV, Nº 92, Lisboa 1998. Voir également João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria Portuguesa no séc. XVII*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, Tome I, p.211-223. João Pedro MONTEIRO, *A influência Oriental na cerâmica portuguesa do século XVII*, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1994, p.18-54.

[11] Un intéressant exemple, est celui des *azulejos* de la rampe d'escalier du palais du Marquis de Minas, à Lisbonne, réalisées dans le 1er quart du 18ème et représentant une balustrade derrière laquelle personnages et animaux divers.

[12] La chaire à prêcher peinte en *azulejo* (vers 1745) sur le mur de la nef de l'Eglise de Santo António dos Olivais, à Coimbra, est un exemple remarquable de la maîtrise avec laquelle les artistes céramistes jonglaient avec la reconstruction de l'espace, à l'aide d'images "trompe l'oeil".

[13] Le panneau d'*azulejos* du *Palácio Episcopal de Faro* (actuellement Musée Maritime), réalisé par le peintre Domingos de Almeida dans la 2ème moitié du 18ème siècle et représentant la Charité, sous forme d'une statue, dans un encadrement complexe par le foisonnement d'éléments architecturaux fictifs, est paradigmatique du niveau atteint par certains peintres d'*azulejos* dans le jeux de perspective par le biais d'architectures en trompe l'œil. Dans le cas de ce panneau, l'espace est « faussement » recréé par les (faux) escaliers que l'on voit à travers les portes. Notre regard est conduit par les balustrades, les escaliers, les colonnes, dans une dynamique fictive, créée uniquement par un jeu de perspectives.

visiteurs sur le palier des maisons nobles[14]. Bref, l'*azulejo* est le support d'un imaginaire illimité, œuvre d'artistes confirmés [15] ou de simples artisans travaillant dans des ateliers de poterie.

Pour la réalisation de leur œuvre, les peintres céramistes utilisent des dessins ou gravures[16], inépuisables sources d'inspiration : de la copie simple qui se limite à adapter l'image gravée à l'échelle monumentale de l'architecture, à l'utilisation d'éléments provenant de différentes gravures que l'artiste assemble comme dans un *puzzle*, la même gravure peut donner origine à des panneaux complètement différents; en copiant sans cesse, le peintre d'*azulejos* arrive à réaliser des compositions qui semblent une création originale[17].

Matériau bon marché, l'*azulejo* est le support des compositions les plus diversifiées, pouvant évoquer une richesse visuelle sans avoir recours à des matériaux chers, tels que la pierre, les métaux précieux, les broderies au fil d'or, entre autres.

---

[14] Luísa Arruda a étudié ces représentations dites en portugais « figuras de convite ». Voir Luísa d'Orey Capucho ARRUDA, *Azulejaria Barroca Portuguesa. Figuras de Convite*, Lisboa, Inapa, 1989.

[15] Voir au sujet de la période dite des "maîtres" l'importante étude de José Meco, publiée lors d'Europalia Portugal: José MECO, "Le cycle des maîtres baroques", *in AZULEJOS,* Catalogue d'Exposition, Europalia 91, Bruxelles, p.41-52

[16] João Miguel dos Santos Simões fut le premier à souligner l'importance de la gravure dans les ateliers d'*azulejos* portugais : « As fontes de inspiração dos azulejadores já não são as obras devocionais mas os álbuns de estampas profanas que os gravadores flamengos franceses e italianos espalham pela Europa... » *(Les sources d'inspiration des peintres d'azulejos ne sont plus les œuvres de dévotion mais les albums d'estampes profanes que les graveurs flamands, fançais et italiens divulguaient en Europe...) in* João Miguel dos Santos SIMÕES, *op.cit.* p.230. Pour les sources d'inspiration au XVIIIème siècle voir, du même auteur, *Azulejaria portuguesa no século XVIII*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p.43-48.

[17] À ce sujet voir Ana Paula Rebelo CORREIA, "Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhoa" *in AZULEJO*, Nº2, Lisboa, 1992, p. 9-19; "Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira", *op.cit.*, p. 5-23; "As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes" *in MONUMENTOS*, Nº7, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997, p.60-69; "Fontes de Inspiração do azulejo português" *in As Idades do Azul,* Lisboa, Instituto do Emprego e Formação Profissional, 1998, p. 28-35; "Les images d'Europe dans les *azulejos* portugais du XVIème au XVIIIème siècles », *in D'Europe à l'Europe, le Mythe d'Europe dans l'Art et la culture de l'Antiquité au XVIIIème siècle,* Actes du Colloque tenu à l'ENS, Paris, (24-26 avril 1997), Tours, Centre de Recherches A. Piganiol, 1998, p. 199-208.
"Palácios, Azulejos e Metamorfoses", *in OCEANOS, Azulejos Portugal Brasil*, nº 36/37, Lisboa, 1998-1999, p.179-210.

Après 60 ans de domination espagnole, le Portugal récupère son indépendance en 1640 avec la montée sur le trône du roi João IV, ouvrant une nouvelle dynastie : la dynastie des *Bragança*. La paix avec l'Espagne ne sera signée que 28 ans plus tard, en 1668 (Traité de Madrid) sous le gouvernement du régent Pedro, futur roi Pedro II[18] ; pendant 30 ans, ce dernier réussira à maintenir le pays éloigné des conflits européens[19].

Lisbonne connaît un climat culturel agité, qui témoigne d'une indubitable et tenace volonté de récupérer une vie de cour. Dans les années 1668-1700, la noblesse de la Restauration construit des palais en ville ou à la campagne (périphérie de Lisbonne)[20]. Sont construits à cette époque les palais des Távoras[21] (*Campo Pequeno*), des comtes de *Redondo*[22] (*Santa Marta*), des Marialvas (*Santa Catarina*)[23], des marquis de *Alegrete* (*Mouraria*)[24], des marquis de *Tancos* (*Costa do Castelo*)[25], des comtes de

---

[18] Pedro, frère du roi Afonso VI, exerce le gouvernement du pays, en tant que régent, du 24 novembre 1667 au 12 septembre 1683, date de la mort de son frère. Voir, Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal,* 2ªa ed., vol. V "A Restauração e a Monarquia Absoluta", Lisboa, Editorial Verbo, 1980, p. 358-359.

[19] *Ibidem*, p. 220-223.

[20] José Augusto FRANÇA, *Lisboa, urbanismo e arquitectura,* 4ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, Lisboa 2000.

[21] Connu actuellement sous le nom de *Palácio Galveias*, l'édifice a été construit par la famille Távora dans la 2ème moitié du 17ème siècle comme maison de campagne. Il s'agissait d'une vaste propriété qui comprenait le palais, construit sur un plan en U, d'influence française, le jardin et un espace rural. Actuellement il ne reste plus que le palais, devenu bibliothèque municipale, intégré dans la maille urbaine de la ville qui a absorbé tout l'espace vert environnant.

[22] Le palais des comtes de *Redondo* (actuellement *Universidade Autónoma de Lisboa* ; U.A.L) a été construit dans la 2ème moitié du 17ème siècle, très probablement à partir d'une maison plus ancienne : une gravure de 1593, de George Braunio, faisant partie de l'œuvre *Urbium Praecipuarum Mundi Theatrum* et conservé au *Museu da Cidade*, montre un édifice dont la légende nous apprend qu'il s'agit du *Palatium Comitis de Redondo.* Dans une gravure de 1727, illustrant le feu d'artifice offert par le marquis de *los Balbazes*, à l'occasion de la naissance de l'infant espagnol D. Luis Antonio, nous voyons l'édifice et son espace environnant (le marquis de *los Balbazes* était logé dans le palais des comtes de *Redondo*). Cette gravure est conservée à la BNL, section Iconographie (cote : E. 550 A).

[23] Situé dans l'actuelle *Praça Camões*, exactement à la place de l'actuel parking souterrain, le palais a été détruit par le tremblement de terre de 1755. Les ruines ont été définitivement démolies en 1859. Un autre palais appartenant au marquis de *Marialva*, était situé à *Marvila*, longeant le Tage. De cet édifice il reste encore quelques vestiges avec des *azulejos* du dernier tiers du 17ème siècle. Voir à ce sujet Luísa ARRUDA, *Caminho do Oriente, Guia do Azulejo,* Livros Horizonte, Lisboa, 1998, p.116-118.

[24] Construit dans les dernières années du 17ème siècle (1694) par Manuel Teles da Silva, 2º comte de *Vilar Maior* et 1ºmarquis *do Alegrete*, le palais a été partiellement détruit par

Alvor[26], des comtes de *Calheta* (*Belém*)[27], et du comte d'*Óbidos* (*Janelas Verdes*)[28], de *Flor da Murta*[29] (*S.Bento*), du marquis de *Fronteira*[30] (*S. Domingos de Benfica*), entre autres.

Dans tous ces édifices, l'*azulejo* est l'élément décoratif qui va traduire la nouvelle vision du monde tel qu'il se construisait pour les nobles et aristocrates : les programmes iconographiques qui se déroulent sur les murs évoquent les plaisirs de la vie tels que les chasses, les promenades dans la nature, la musique et la danse, mais aussi les histoires de dieux et déesses, ou les figurations allégoriques. Ces images sont autant de références à un monde de pouvoir, de privilèges, d'érudition et de savoir, un monde qui embrasse le réel et l'imaginaire et qui est l'apanage d'une élite. Par le décor d'*azulejos* illustrant ces thèmes, les maisons recevaient ainsi leur statut de demeure aristocrate.

Ces iconographies profanes n'ont jamais été étudiées de façon systématique[31].

---

le tremblement de terre de 1755. Abandonné par les propriétaires l'édifice a été loué à des petits commerces. Il a été démoli en 1946.

[25] Actuellement propriété de la *Câmara Municipal de Lisboa*, l'édifice est en restauration. Nous verrons dans le chapitre II de ce travail, que le palais du marquis de *Tancos* conserve un des plus significatifs ensembles d'*azulejos* du début du 18ème, aussi bien de composition figurative qu'ornementale, comprenant notamment un ensemble illustrant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide d'après des gravures de Jean Lepautre.

[26] Actuellement Musée d'Art Ancien de Lisbonne (*Museu Nacional de Arte Antiga*).

[27] Le palais des comtes de *Calheta* est actuellement le Musée Agricole Tropical (*Museu Agrícola Tropical*). Les salles de l'étage noble conservent un précieux ensemble d'*azulejos*, de la fin du 17ème début 18ème siècles, de composition ornementale et figurative. Une des salles a des *"silhares"* d'*azulejos* représentant des scènes de chasse identiques non seulement par la représentation elle-même mais aussi par le style, la facture et la polychromie, aux scènes de chasse représentées dans les tourelles nord et sud du palais du marquis de *Fronteira*. Il s'agit dans les deux cas d'*azulejos* réalisés vers 1670, d'après des gravures de Stradanus. Les bordures des panneaux sont particulièrement intéressantes, représentant les animaux les plus divers. Signalons également dans ce palais, les *azulejos* néoclassiques de grande qualité.

[28] Voir Chapitre II.

[29] Situé dans la rue de *São Bento*, l'édifice est actuellement transformé en immeuble à appartements, ayant perdu tout son caractère 17ème.

[30] Voir Chapitre II.

[31] Les thèmes des 4 éléments, des 4 saisons et des 4 parties du monde, ont été étudiés par Maria João Pais de Freitas, dans sa thèse de maîtrise ; voir Maria João Lynce Costa Pais de FREITAS, *Iconografia da Memória na azulejaria do séc. XVIII. Quatro estações,*

En réalité, l'iconographie et les sources d'inspiration des *azulejos* portugais constituent un sujet jusqu'à présent peu étudié. Quelques historiens d'art s'y sont intéressés, publiant des articles dans des revues spécialisées mais ces études abordent essentiellement l'iconographie religieuse[32]. Les thèmes profanes ont suscité peu d'intérêt et la présence de la mythologie dans les panneaux d'*azulejos* est restée totalement ignorée ou oubliée. Bref, la recherche iconographique, au niveau des *azulejos*, et notamment des *azulejos* baroques, fait chez nous ses premiers pas.

Comme nous l'avons déjà signalé, le tremblement de terre de 1755 engloutira la plupart des palais de Lisbonne et il est presque impossible d'avoir une réelle connaissance de l'ampleur des revêtements en *azulejos* et des iconographies respectives.

---

quatro elementos, quatro partes do mundo, 2 vol., Lisboa, thèse de maîtrise en Histoire de L'Art, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994 (texte polycopié).

[32] Le *Museu Nacional do Azulejo*, est l'auteur de la seule publication entièrement consacrée à l'iconographie dans les *azulejos* : *AZULEJO*, nº3/7, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999. José Meco y publie un article sur les modèles flamands utilisés dans *l'azulejo* portugais, soulignant l'importance des gravures de Rubens et d'Otto van Veen. João Pedro Monteiro présente une étude sur les illustrations des *Pia Desideria*, imprimées notamment à Anvers, et utilisés par les peintres d'*azulejos* comme modèle pour leurs panneaux. Luis de Moura Sobral écrit un article très intéressant sur le programme iconographique des *azulejos* du plafond de l'église de *Mercês* à Lisbonne, et Alexandre Pais étudie le programme iconographique du Monastère de *Santa Maria de Cós*, tapissé d'*azulejos* de composition figurative, représentant des épisodes de la vie de St. Bernard et réalisés à partir de gravures d' António Tempesta, illustrations de la *Vita et Miracula D. Bernardi Clarevalensis Abbatis.* Tous ces articles s'intéressent à l'iconographie religieuse. Cependant, sont également publiés dans cette revue deux articles concernant l'iconographie profane : Dora Alcântara étudie l'utilisation des gravures de Gérard Audran, représentant les Beaux-Arts, et nous publions un article consacré aux modèles graphiques utilisés pour la réalisation des *azulejos* du palais *Fronteira*. D'autres études ont été réalisées, et il est indubitable que l'imaginaire consigné dans les *azulejos* portugais suscite un intérêt croissant. José de Monterroso TEIXEIRA publie une étude très intéressante sur les *azulejos* réalisés en 1737 par maître Bartolomeu Antunes pour l'église de Saint Antoine à *Igarassu*, au Brésil, illustrant la vie de Saint Antoine. Ayant trouvé au Cabinet des Estampes du *Museu de Arte Antiga* de Lisbonne une suite de gravures de Martin Englebrecht, d'après Thomas Sheffler, l'historien aborde l'iconographie et les sources d'inspiration de cet ensemble d'*azulejos* constituant une importante base de recherche. Voir *Memória e Futuro Continuidades Barrocas ; Igreja de Santo António de Igarassu, Conservação e Restauro,* Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 2000, p.51-67.

Quant aux collections de gravures qui arrivaient au Portugal, il est difficile d'en avoir une réelle connaissance, en partie pour les mêmes raisons. Nous savons que les maisons nobles possédaient d'importantes collections de gravures, dont très peu sont parvenues jusqu'à nous[33]. Francisco Xavier de Menezes, 4ème comte de *Ericeira* avait reçu du roi de France Louis XV le catalogue de sa librairie, comprenant cinq volumes, ainsi que vingt et un volumes d'estampes : *e a Magestade Christianissima de Luiz XV lhe mandou o cathalogo da sua Livraria em 5 tomos e 21 volumes de estampas que representavão tudo quanto mais raro e admirável se admira na corte de Paris (...)*[34]. Dans les archives de la *Torre do Tombo*, est conservé un important recueil de gravures qui avait été envoyé à la Duchesse de Cadaval en 1729. D'après les notes manuscrites du vol. 11 de ce recueil, il s'agit de « *Recueils distribués du temps du Sr. Ladvenant, garde du Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque Royale de 1721 jusqu'à sa mort, 1729 : à Mad. la Duchesse de Cadaval, selon l'ordre du 8 octobre 1729* »[35]. Ces gravures, réalisées dans les années 1677-1700, illustraient des sujets les plus divers, reproduisant non seulement les tableaux de la galerie du roi de France Louis XIV, mais

[33] La bibliothèque constituée par le 1er duc du *Cadaval*, D. Nuno Álvares Pereira de Melo, était une des plus importantes du Pays. Cette bibliothèque a été complétée par le 2ème duc, constituant une importante collection non seulement de livres imprimés mais aussi de manuscrits. Voir Joaquim Veríssimo SERRÃO, *História de Portugal, 1640-1750* (...), p.137.

[34] Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo II, Coimbra, Atlântida Editora, 1965, p.290.

[35] Sur le même vol. 11, dans une autre note manuscrite, nous pouvons lire « Recueils distribués par Mr de La Croix, adjoint de Ladvenant et de 1736 à 1750, garde du Cabinet des Estampes, a M. le Comte d'Ericeira à Lisbonne, suivant l'ordre du 21 janvier 1743. Au roi du Portugal, suivant l'ordre du 11 7bre 1743, au Cardinal Motta à Lisbonne, autre recueil en petit papier, suivant l'ordre du 11 7bre 1743 ». Cette collection de gravures, appartenant à la Maison de Cadaval, à été achetée par la Torre du Tombo en 1981. Il s'agissait de 12 volumes (actuellement, il manque le vol. 2), comprenant des gravures réalisées dans les années 1677-1700, d'après la galerie du roi de France Louis XIV. Toutes les gravures ont une légende explicative, ainsi que l'indication des dimensions du tableau qu'elles reproduisent. *Suite et Arrangement des volumes d'estampes dont les planches sont a la Bibliothèque du Roy.* Paris, imprimerie Royale, 1727 (IAN/TT, Casa Cadaval, Estampas, cote : 523/1/2). A la Bibliothèque Nationale de Paris, est conservée une note manuscrite confirmant l'envoi de plusieurs recueils d'estampes au Portugal : « *note générale des 50 recueils d'Estampes de la Bibliothèque du Roy, imprimé en 1724 et 1725 et distribués suivant l'ordre de sa majesté depuis 1727 jusqu'en 1745* » Bibliothèque Nationale de Paris, Mss. Archives, V, tome 9 et 10, pièce 49.

aussi des plans et des vues des châteaux du Louvre et des Tuileries, ainsi que les grottes, labyrinthes, fontaines et bassins (la plupart gravés par Lepautre et Sébastien Le Clerc), ou les termes, bustes, sphinx et vases du roi, à Versailles[36]. Il s'agissait très probablement d'une collection identique à celle envoyée au comte d'*Ericeira*.

Les bibliothèques des palais, des artistes, peintres, sculpteurs, architectes, conservaient sans doute une importante quantité de livres illustrés ou de suites de gravures isolées mais ces collections ont été détruites et dispersées. Le tremblement de terre de 1755 a totalement détruit le palais royal ainsi que sa bibliothèque, et la suppression des couvents, en 1834, a provoqué un éparpillement anarchique des collections dans les plus diverses institutions[37].

Dès le 19ème siècle, des historiens portugais commencent à s'intéresser à la gravure étrangère et à l'impact que celle-ci aurait pu avoir au niveau de l'imposition de modèles ornementaux et iconographiques.

Dans un article publié en 1857, le Vicomte de Juromenha[38] s'intéressait aux collections d'estampes envoyées par les Mariette au roi João V les considérant comme fondamentales pour la connaissance de l'art

---

[36] Vol. 1 *Tableaux du Roy. Représentant sept sujets de l'Ancien Testament, vingt-deux du Nouveau, cinq de la Fable, un de l'Histoire Profane, et trois allégoriques.* Vol. 2 *Tableaux du roy. Représentant cinq sujets de l'Histoire d'Alexandre le Grand* (d'après l'information de la Torre do Tombo, ce volume a disparu). Vol 3 *Médaillons Antiques du Cabinet du Roy.* Vol. 4 *Plans et élévations et vûes des Chasteaux du Louvre et des Tuileries.* Vol 5 *Plans, élévations et vues du chasteau de Versailles.* Vol 6 *Grottes et Labyrinthe, fontaines et bassins de Versailles.* Vol 7 *Statues du Roy, Antiques et Modernes a Versailles.* Vol. 8 *Thermes, Bustes, Sphinx et Vases du Roy, à Versailles.* Vol. 9 *Tapisseries du Roy, grav. D'après M. Le Brun, par Sebastien Le Clerc* (dans ce volume manquent les 4 dernières gravures, illustrant le « Renouvellement d'Alliance avec les Suisses » ; le « Siège de Douay », la « Défaite de l'armée espagnole », le « Siège de Tournay ». Vol. 10 *Carroussel. Courses de teste et de bague.* Vol. 11 *Festes de Versailles.* Vol. 12 *Plans, elevations, vues, coupes et profils de l'hostel royal des invalides.*

[37] Pour l'historique de ces collections de gravures voir Marie Thérèse Mandroux-FRANÇA, *L'image Ornementale et la littérature artistique importées du XVIème au XVIIIème siècles: un patrimoine méconnu portugais.* Câmara Municipal do Porto, 1983

[38] João António de Lemos Pereira de Lacerda, 2ème vicomte de Juromenha, né à Lisbonne le 25 mai 1807, décédé dans la même ville le 29 mai 1887.

portugais[39]. En 1915, José de Figueiredo reprend l'étude de Juromenha et souligne une fois de plus l'importance de cette collection d'estampes, qui faisait partie d'une vaste commande comprenant également des tableaux des plus grands maîtres[40]. En 1934, lors de l'exposition organisée par le Musée d'Art Ancien de Lisbonne, sur l'orfèvrerie française à la cour du Portugal, José de Figueiredo reparle de ces gravures, cette fois-ci à propos des relations entre les Mariette et les orfèvres Thomas et François-Thomas Germain[41].

Presque 50 ans plus tard, en 1983, Marie Thérèse Mandroux-França publie deux études fondamentales pour la connaissance de la circulation des gravures au Portugal. Une première étude aborde l'image ornementale et la littérature artistique importées[42] ; la seconde examine les Mariette au Portugal[43]. L'auteur réunit un maximum d'informations sur les collections de gravures livrées au roi João V, informations qui ont comme point de départ le texte du Vicomte de Juromenha. D'autres auteurs avaient saisi l'importance des modèles gravés chez les artistes portugais. En 1962, Robert Smith met en évidence l'utilisation de gravures comme modèle pour les boiseries sculptées et dorées à la feuille d'or (*talha*)[44]et en 1973, s'intéresse à l'utilisation des modèles gravés français par les peintres d'*azulejo* du 18ème siècle[45]. Dans une étude publiée en

---

[39] Le vicomte de Juromenha a publié le résultat de ces recherches en "épisodes", parus successivement dans le *Jornal de Belas Artes*, de janvier à août 1858. Un exemplaire reliant tous ces numéros est conservé la BNL, section *Reservados* ; voir *Jornal de Belas Artes,* Jan. 1857-1858 (cote : Res. 1034 A).

[40] José de FIGUEIREDO, "O Museu de Arte Antiga de Lisboa" *in Atlântida*, Dezembro 1915, p.142-143.

[41] *Museu Nacional de Arte Antiga, Exposição de Arte Francesa especialmente de ourivesaria do século XVIII,* introdução de José de FIGUEIREDO, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1934.

[42] Marie Thérèse Mandroux-FRANÇA, *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIème au XVIIIème siècles: un patrimoine méconnu* portugais, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1983.

[43] *Idem,* "Les Mariette et le Portugal", *in Actes du Colloque « Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France »,* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983, p.295-321.

[44] Robert C. SMITH, *A Talha em Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1963.

[45] *Idem,*, "French Models for portuguese Tiles" in *Apollo*, Ed. Denis Sutton, April, 1973, p.396-407.

1972, Georges Kubler soulignait l'importance des sources graphiques en tant que modèle pour la réalisation d'architectures éphémères, telles que les arcs de triomphe[46].

En ce qui concerne l'*azulejo*, Santos Simões dans son œuvre fondamentale pour la connaissance du patrimoine *azulejos* du 16ème au 18ème siècle, consacre un chapitre aux « thèmes iconographiques et leurs sources » et souligne combien l'iconographie des *azulejos* était liée aux modèles graphiques importés, à savoir des livres illustrés ou des gravures isolées, et utilisés par les artistes céramistes : *« O livro, agora ilustrado, não é apenas veículo de ideias mas compêndio normalizador, onde tudo se ensina pela imagem. As concepções estéticas e as directrizes artísticas são espelhadas em edições luxuosas que vão decorar as bibliotecas e livrarias dos nobres ou dos conventos. Aí estão os modelos, os protótipos, as regras, os riscos, as inspirações, logo adoptadas e servilmente seguidas pela coorte de artistas e artífices cada vez menos conscientes das suas capacidades criadoras (...) O azulejo português reflecte todo este clima e demonstra o poder de impregnação das ideias "lá de fora" »*[47]. Santos Simões[48] n'a pas eu le temps de faire une recherche systématique des modèles graphiques utilisés par les

---

[46] George KUBLER, *A arquitectura portuguesa chã entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706,* traduction de l'édition anglaise de 1972 par Henrique Pais da SILVA, préface de José Eduardo Horta CORREIA, Lisboa, Ed. Vega, 1988.

[47] João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII* (...) p.5: "Le livre, maintenant illustré, n'est pas seulement un moyen de divulgation d'idées mais surtout un manuel normalisateur, ou tout s'apprend par l'image. Les conceptions esthétiques et les paramètres artistiques sont divulgués via des éditions luxueuses qui vont décorer les bibliothèques et les librairies des nobles et des couvents. C'est là que l'on trouve les modèles, les prototypes, les règles, les façons de faire, les inspirations, vite adaptés et servilement suivis par une cohorte d'artistes et artisans, de moins en moins conscients de leur capacité créatrice. (...) L'azulejo portugais est un reflet de tout ce climat et il témoigne du pouvoir qu'avaient les « idées qui venaient de l'étranger. » (Traduction de l'auteur).

[48] J.M. dos Santos Simões décède en 1972, laissant inachevé le tome III consacré aux *azulejos* du 18ème siècle. Ce livre, sera publié seulement en 1979.

artistes céramistes mais il cite quelques sources constituant un important point de départ[49].

En fait, si le 17ème siècle est, dans les pays du nord, un siècle très riche en gravures, au Portugal, au 17ème siècle et pendant le premier quart du 18ème, il s'agit d'une période « *de verdadeira apatia na história da gravura artística* » (*de véritable apathie dans l'histoire de la gravure artistique*) puisqu'il n'y a pratiquement pas eu de gravure sur métal [50]. Ce manque d'artistes locaux obligeait les éditeurs à recourir aux artistes étrangers pour illustrer leurs livres. De même, les artistes portugais recouraient à la gravure étrangère pour réaliser leurs œuvres.

Nous verrons qu'il n'a pas fallu attendre les commandes de gravures faites par le roi João V pour que ce qui était connu en Europe, et notamment en France, circule au Portugal. L'arrivée au Portugal de Marie Françoise Elisabeth de Savoie, pour épouser le roi Afonso VI en 1666, est l'occasion d'échanges culturels qui susciteront de la part de la noblesse un intérêt croissant pour ce qui se faisait en France. A ce titre, le dépouillement d'un fonds de correspondances diverses, datées des années 1668 à 1675 et réunissant plusieurs lettres envoyées de Lisbonne par plusieurs personnalités à Duarte Ribeiro de Macedo, envoyé du roi du

---

[49] Il s'agit surtout de recueils illustrés à thème religieux. Parmi ces recueils, certains ont connu un succès particulier ; c'est par ex., le cas des estampes d'Adrien Collaert et Cornelis Galle, illustration de l'album *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu*, imprimé à Anvers en 1630, utilisés comme modèle pour la réalisation des *azulejos* de l'Église de Nossa Senhora dos Cardais, à Lisbonne, réalisés par le peintre Van Oort, qui a transposé fidèlement vers les carreaux céramiques les gravures choisies. Bien des années plus tard, le même album est utilisé comme base de travail pour la réalisation des *azulejos* de la salle dite « de Sainte Thérèse », au couvent de Estrela, réalisés dans les années 1750-52. Il existe un exemplaire de cet album à la BNL, section *Iconografia* (cote: E.A. 14//6 P) et un autre à la BA (cote : 21-IX-II). Voir Adrian COLLAERT, Cornelis GALLE, *Vita S. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis,* Antwerpiae, Ioannem Galleum, 1630. Sur l'iconographie de Sainte Thérèse dans les *azulejos* portugais voir également Fernando Ponce de LÉON, « Iconografia de Santa Teresa de Jesus em Portugal » *in* Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte, Universidade de Coimbra, Outubro 1990 ; *Idem*, « Os painéis de azulejo sobre Santa Teresa de Jesus no Convento de Santa Marta de Lisboa » *in Museu*, IV série, n°1, Porto, 1993.

[50] Ernesto SOARES, *História da Gravura em Portugal. Os Artistas e as suas obras*, Tome I, Livraria SamCarlos, 2ª ed. 1971, p. 16.

Portugal à Paris, s'est révélé du plus grand intérêt. La correspondance de D. Francisco de Mello ou de D. Luis de Menezes, 3ème comte d'*Ericeira*, donne maintes informations sur leurs commandes, faites en France par Duarte Ribeiro de Macedo : des tableaux, des livres illustrés et des tapisseries, mais aussi les plus divers objets de la vie quotidienne, tels que miroirs, perruques et tissus[51]. L'importance de ce qui provient de l'étranger est bien explicite dans la lettre datée du 8.8.1672, adressée par le 3ème comte d'*Ericeira* à Duarte Ribeiro de Macedo, lui commandant deux tableaux sur les batailles de la Restauration. Dans sa lettre, le comte explique qu'il a fait faire les tableaux par les deux grands peintres portugais, Bento Coelho et Marcos da Cruz mais que, malgré cela, étant donné qu'au Portugal il n'y a que « la voix et la plume étrangère qui ont de la valeur », les tableaux ne l'ont pas comblé comme il le souhaitait, raison pour laquelle il fait refaire les tableaux à l'étranger[52].

Pour l'occasion de la naissance de son fils aîné, le comte commande aux ateliers de Jean Lefèvre[53] une tapisserie représentant César écrivant ses commentaires, indiquant que la tapisserie doit être en tissu très fin et avoir des couleurs assez estompées pour s'accorder aux tapisseries de sa collection qui sont très anciennes, réalisées d'après des cartons de Raphael[54].

---

[51] IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4.

[52] IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4, Maço 7, lettre du 8.8.1672: « ...Porém, ainda que ficaram bemfeitoz porq. os pintou Bento Coelho e Marcos da Cruz, como não val senão a voz e pluma estrangeira não conseguem a estimação que eu dezejava. Dizem me que nessa corte ha os dous melhores pintores da Europa. VM por me fazer merce ha de querer falar com o melhor dellez e encomendar lhe douz quadroz em pano da ocazião do Degebe e sitio de Valença na forma que mostrão as duas plantaz incluzas advirtindo q elle se ha de acomodar as plantas tomando as vistas na forma q fique o meu retrato no primeiro pavimento em figura grande (...) » . Une partie de ces lettres a été transcrite dans le cadre d'une thèse de maîtrise ; voir Susana Maria de Almeida FLOR, *Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do século XVIII,* thèse de maîtrise, Faculdade de Letras de Lisboa, 2002.

[53] IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4, Maço 7, lettre du 13.8.1672: « ...a estopa ha de ser mto fina porq. he para dizer com os meus panos antigos e o que sobretudo me he necessario he que as cores sejão para mais abatidas q as do padrão para que digão com os panos que são tão antigos q o padrão he de Raphael (...) ».

[54] Ces tapisseries semblent avoir été réalisées en deux ans. Une lettre datée du 2.4.1674 contient les notes de frais des tapisseries ainsi que le prix de leur envoi par bateau. Un

De France, venaient également les livres illustrées, comme en témoigne la commande de Francisco de Mello, datée du 27 mars 1670 et adressée aussi à Duarte Ribeiro de Macedo, lui demandant l'achat « avec les autres livres » d'une édition « parue depuis peu » de l'Ancien et Nouveau Testament, avec des estampes, format folio[55]. L'évêque de Lisbonne était également un grand acheteur non seulement de livres mais aussi de tapisseries et autres objets[56].
L'étude des *azulejos* du Palais Fronteira montrera notamment que, bien avant les commandes de gravures faites par le roi João V, comprenant entre autres, 1439 gravures de Jacques Callot[57], l'œuvre de ce dernier était déjà connue au Portugal.

Dans les chapitres qui suivent, nous découvrirons que tous les panneaux étudiés sont réalisés d'après des gravures étrangères, mais très rarement nous avons pu trouver la gravure en question dans des fonds portugais. Le fait de l'existence même des panneaux réalisés d'après ces modèles confirme la présence de ces gravures dans nos contrées. Les ateliers

---

reçu est signé par le tapissier Jean Lefèvre. Voir IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4, Maço 7, lettre du 2.4.1674.
[55] IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4, Maço 5 – Cartas avulsas; lettre du 27.3.1670 : « ... faça-me VM favor de me enviar com os outros livros q lhe tinha pedido hum que sahio ha pouco intitulado L'histoire du Vieux et Nouveau Testament, por Royaumone, com estampas em fol. »
[56] IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4, Maço 19 – Cartas do Arcebispo de Lisboa para Duarte Ribeiro de Macedo.
[57] Marie Thérèse Mandroux-França, "Les Mariette et le Portugal", *Actes du Colloque Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France* (...), p.298.
Notre travail était pratiquement terminé lors de la parution des *Catalogues de la collection d'Estampes de Jean V, roi du Portugal, par Pierre-Jean Mariette.* Avec une introduction de Jacques Thuillier et sous la direction et coordination scientifique de Marie-Thérese Mandroux-França et Maxime Préaud, il s'agit d'une œuvre du plus grand intérêt pour la connaissance de la fameuse bibliothèque royale disparue en 1755. Marie Thérèse Mandroux y retrace le parcours de la collection de gravures commandée aux Mariette, présentant non seulement l'inventaire de ces estampes mais aussi un important recueil de correspondance entre les intéressés. Voir *Catalogues de la collection d'Estampes de Jean V, roi du Portugal, par Pierre-Jean Mariette,* 3 vol. Fundação Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France, Fundação Casa de Bragança, Lisbonne-Paris, 2003.

connaissaient ce qui se faisait en Europe et les peintres céramistes maîtrisaient avec aisance les modèles graphiques[58].

[58] Un cas curieux d'utilisation des gravures comme un album de modèles où l'on puise uniquement les éléments qui intéressent est celui des panneaux d'*azulejo* des salles d'une des tours du palais *Fronteira*, représentant des scènes de chasse, réalisées sur base d'un ensemble de gravures de Philippe Galle d'après les *Venationes* de Hans Bol. Le peintre céramiste a « rhabillé » les figures à la mode du 17ème et les a placés au gré de son imagination. Sur chaque panneau nous retrouvons plusieurs parties de gravures différentes. Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, « Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira », *op.cit.*

CHAPITRE I

Le dernier tiers du 17ème siècle et les programmes décoratifs en *azulejos* : recours aux modèles graphiques et intérêt pour les sujets mythologiques

1. La deuxième moitié du 17ème siècle et le goût pour la mythologie : essai de contextualisation.

En 1642, deux ans après la restauration de l'Indépendance, Domingos Pereira Bracamonte publie son *Banquete que Apolo hizo a los embaxadores del Rey de Portugal Don Iuan Quarto*[59] *(« Banquet offert par Apollon aux ambassadeurs du roi du Portugal Jean IV »)*. Il s'agit d'un curieux récit, racontant dans une introduction intitulée « *Gazeta de Parnaso* » (« *Gazette du Parnasse »)* que, étant Apollon dans son palais, il entend des trompettes lui annonçant la présence des ambassadeurs du roi João IV du Portugal qui venaient revendiquer la légitimité de la récupération de l'indépendance. Très vite, Apollon prend parti pour les Portugais, les héberge dans le palais de Pomone et de Flore, et ordonne de leur offrir un somptueux banquet. Il s'agit d'un repas à base de fruits et légumes dont l'auteur du récit explique les qualités et vertus, évoquant leur rapport avec le monde des divinités. Les cerises font les délices de Pomone[60] (*Mét.* XIV, 622-771), les mûres blanches sont blanches car elles n'ont pas reçu le sang des amants babyloniens, allusion à Pyrame et Thysbé, (*Mét.* IV, 55 à 166), « *cuya tragedia fue assunto, no solamente de Ovídio, mas de la mas bien contada pluma que tuvo España, digo del Apolo de los cultos, Don Luis de Gongora*»[61] ; la pomme évoque le fruit offert par Paris aux trois déesses, Junon, Vénus et Minerve ; c'est aussi la pomme qui trouble la vitesse d'Atalante lors de sa course avec Hippomène (Ovide, *Mét.* X, 560-707). Les coings rappellent les pommes d'or qu'Hercule vola dans le jardin des Hespérides[62] ; les châtaignes permettent d'évoquer Jupiter ou, une fois de plus, les amours de Pyrame

---

[59] Domingos Pereira BRACAMONTE, *Banquete que Apolo hizo a los embaxadores del Rey de Portugal Don Iuan Quarto. En cuyos platos hallaron los señores combinados, mesclada com lo Dulce de alguna poezia, y politica, la conservacion de la salud humana (...)*, Lisboa, of. de Lourenço de Amberes, 1642.
[60] *Ibidem*, p.24
[61] *Ibidem*, p.26
[62] *Ibidem*, p.39

et Thisbé[63] (*Mét.* IV, 55-166). Il s'agit d'un texte qui témoigne d'une parfaite maîtrise de la fable ovidienne, et dont le but est d'affirmer et exalter la suprématie des Portugais vis-à-vis des Espagnols.
En associant les dieux et les Portugais, l'auteur accorde à ces derniers un statut de supériorité soutenu par l'engagement des divinités.

Un an après, en 1643, paraît un petit livre intitulé *Fabula dos planetas, moralizada com vária doutrina Politica, Ethica e Economica,* où l'auteur, prenant comme point de départ les planètes, raconte l'histoire de chacune, abordant ainsi plusieurs divinités [64] . Même si l'auteur, Bartholomeu Pachão ne présente pas son livre comme un manuel, il explique que son œuvre est pionnière, puisque beaucoup d'auteurs ont écrit en diverses langues à propos des divinités, mais en langue portugaise, personne, jusqu'à présent, ne l'avait fait. Pour donner de la crédibilité à ses affirmations, chaque paragraphe est soutenu par des citations non seulement d'auteurs anciens tels Ovide où Virgile, mais aussi de citations de Lope da Vega et de poèmes de Camões. Révélant un souci iconographique précurseur des *Artefactos Symmetriacos* du Père Inácio de Vasconcelos, et laissant deviner l'influence de l'*Iconologie* de César Ripa, qu'il ne cite jamais, Bartholomeu Pachão termine chacun de ses exposés par une explication succincte sur la façon de représenter les divinités : les vêtements, les couleurs, les attitudes. Il s'agit en fait d'une sorte de manuel mythologique, avec des informations et des instructions concernant la représentation de chaque divinité.

Deux ans plus tard, en 1645, les fidèles qui assistent au sermon du Saint Sacrement, prêché à Lisbonne, à l'église de *Santa Engrácia*, par le Père António Vieira reçoivent un véritable cour de mythologie : Vieira explique le mystère de l'Eucharistie, puisant son inspiration dans la fable

[63] *Ibidem*, p.82
[64] Bartholomeu PACHAM, *Fabula dos planetas moralizada com varia doutrina Politica, Ethica & Economica,* Lisboa, of. de Domingos Lopes Rosa, 1643.

ovidienne[65]. Il raconte, entre autres, l'histoire de Daphné transformée en laurier (*Mét.*I, 452-490), de Narcisse transformé en fleur (*Mét*, III, 411-467) d'Aréthuse transformée en source (*Mét*, V, 568-623) du pêcheur Glaucus, transformé en centaure marin après avoir mangé une herbe magique (*Mét*, XIII, 905-968), présentant ces épisodes sous forme de questions dont la réponse serait irréfutable, essayant par le biais de la légende ancienne de justifier un mystère inexplicable pour beaucoup de fidèles : *« ... Mas se os gentios criam, que Dafné se converteu em louro, que Narciso se converteu em flor, que Niobe se converteu em mármore, Hipomenes em leão e Aretusa em fonte, que razão lhes fica para duvidar que o pão se converte em corpo e o vinho em sangue de Cristo ? (...)*
Se os gentios criam que a espada de Aquiles feriu a Télefo, quando inimigo e que a mesma espada o sarou depois quando reconciliado, que razão têm para duvidar que o mesmo corpo de Cristo é morte para os obstinados e vida para os arrependidos ? (...)
Se os gentios criam que Jupiter desceu à terra em chuva de ouro para render e obrigar Danaé, e em figura de águia para levar ao Céo Ganimèdes, que razão lhes fica para duvidar que desça Deus à terra em outros dous disfarces para render e se unir com os homens nesta vida, para os levar ao céu na outra ? Finalmente se os gentios crêem que Glauco, mastigando uma erva mudou a Natureza, e se converteu em Deus do mar, que dificuldade têem para crer que por meio daquele manjar soberano mudem os cristãos a natureza e de humanos fiquem divinos ? Assim que não lhes fica razão nenhuma de duvidar neste mistério aos gentios porque tudo o que se manda crer no Sacramento, creram eles primeiro nas suas fábulas ».[66]

---

[65] Raymond CANTEL, *Ovide et les sermons du Père Vieira,* Lisboa, Livraria Bertrand, 1955, p.13.

[66] « Sermão do Santíssimo Sacramento» pregado em Santa Engrácia em 1645, *in* Padre António VIEIRA, *Sermões,* Prefácio do Rev. Padre Gonçalo ALVES, volume VI, Porto, Lello y irmão Editores, 1959, p.85-120. L'extrait cité se trouve page 97. " ...Mais si les païens croyaient que Daphné s'était convertie en laurier, que Narcisse s'était transformé en fleur, que Niobé se transforma en marbre, Hypomène en lion et Aréthuse en source, qu'elle raison peut exister pour douter que le pain se convertit en corps et le vin en sang

Dans le texte de Bracamonte et dans celui de Vieira, si différents qu'ils soient, les auteurs latins, base de la pensée antique, sont requis pour justifier des vérités qui se veulent « universelles » et irréfutables : Domingos Bracamonte veut légitimer l'identité nationale et le père António Vieira puise dans la mythologie païenne pour faire l'apologie de la religion. Dans plusieurs textes des 17ème et 18ème siècles, nous trouvons un recours assidu à l'antiquité classique, en tant que «valeur sûre» pour illustrer et justifier l'idée que l'on voulait présenter, qu'il s'agisse de l'identité nationale, de la religion, où de l'exaltation d'une personne où d'une chose. En 1670, D. Diego de Villegas, en décrivant la salle du trône du palais royal, et voulant donner une idée de sa splendeur, la comparait au palais du soleil décrit par Ovide dans ses *Métamorphoses* (*...pudo compitir esta sala, con lo precioso, esquisito, y singular, con el Palacio del Sol que describe Ovídio en sus Metamorfoses...)*[67].

La connaissance des auteurs classiques était une donnée obligée de l'éducation d'une élite. Le Père António Vieira avait appris, dans sa jeunesse, le latin avec la méthode du jésuite Manuel Álvares, *De institutione Grammatica libre tres,* publiée à Lisbonne pour la première fois en 1572 et rééditée pendant deux siècles, connaissant un immense succès en Europe [68]. Cette méthode accompagnait chaque notion

---

du Christ ? (...) Si les païens croyaient que l'épée de d'Achille a blessé Télèphe et que la même épée l'a soigné une fois réconcilié, quelle raison peut-on avoir pour douter que le même corps du Christ soit la mort pour les obstinés et la vie pour les repentis (...) Si les païens croyaient que Jupiter est descendu sur terre sous forme de pluie d'or pour ravir et obliger Danaé, et sous forme d'aigle pour enlever au ciel Ganymède, quelle raison peut exister pour douter que Dieu descende sur terre sous deux autres déguisements pour s'unir aux hommes dans cette vie et pour les amener au ciel dans l'autre ? Finalement, si les païens croient que Glaucus mangeant une herbe a changé de nature et s'est transformé en dieu de la mer, quelle est la difficulté de croire que par le biais de cette souveraine nourriture les chrétiens changent de nature et d'humains deviennent divins ? Ainsi, ils n'ont plus de raison de douter de ce mystère des païens, car tout ce qu'on doit croire dans le Sacrement, ils l'ont d'abord cru dans leurs fables. » (Traduction de l'auteur)

[67] D. Diego Enriquez de VILLEGAS, *Pyramide Natalício y Baptismal a la soberana (...) Maria Francisca Isabel de Saboya,* Lisboa, of. de António Craesbeeck de Mello, 1670.

[68] Pendant deux siècles, ce manuel de grammaire a connu environ 900 éditions. La BNL possède plusieurs exemplaires. L'édition de 1594 est microfilmée. Manuel ALVARES, *De institutione grammatica libri tres,* Coimbra, of. de António de Mariz, 1594 (BNL ; cote : F.

grammaticale d'une citation empruntée à différents auteurs classiques : Cicéron, Pline, Sénèque, Virgile, et Ovide. De ce dernier, nous retrouvons des exemples puisés dans les *Métamorphoses, Les Fastes, Les Tristes,* entre autres. Connaissant parfaitement l'œuvre d'Ovide, le Père António Vieira considérait le poète latin *o mais engenhoso dos poetas* (« le plus ingénieux des poètes ») en faisant allusion à la description du palais du soleil dans les *Métamorphoses.* Bien plus que de reconnaître Ovide comme un poète de génie, le Père Vieira résume en quelques mots les qualités qui expliquent en grande partie le succès que la fable ovidienne a connu à travers les siècles. Pour lui, Ovide *melhor que todos soube exprimir os afectos da dor e da natureza* [69].

S'il n'y a pas de doute que Vieira faisait partie d'un groupe privilégié, ayant reçu une éducation rigoureuse abordant aussi bien les lettres que les sciences, les sermons qu'il faisait étaient destinés au grand public, composé de gens de différents milieux. Nous pouvons nous poser la question de savoir à quel degré ces sermons étaient perçus, mais il va de soi que le message était décodé selon le niveau d'instruction de chacun. De toute façon, émerveillés par la métamorphose de Glaucus, effrayés par la sorcellerie de Médée, ou surpris par la transformation de Daphné en laurier ou de Narcisse en fleur, histoires qui assumaient, dans le contexte du sermon, une fonction pédagogique, les fidèles se familiarisaient avec la mythologie.

Dans la deuxième moitié du 17èmesiècle, les histoires de dieux et déesses sont en fait présentes partout : elles sont divertissement dans les corridas et pièces de théâtre, elles ont un but moral dans les sermons, elles associent le monde des dieux et des hommes lors des manifestations

---

6195). Une édition *facsimilé* a été publiée en 1974. Manuel ALVARES, *Gramática Latina,* Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo, 1974.

[69] « Sermão das lágrimas de São Pedro", *in* Padre António VIEIRA, *op.cit.* vol. V, p. 108: «... mieux que tous les autres, il a su exprimer les sentiments de la douleur et de la nature ». (Traduction de l'auteur)

publiques à caractère éphémère : arcs triomphaux, feux d'artifice et autres[70]. La mythologie est également un sujet fort prisé dans les académies littéraires.

Les cercles littéraires, appelés Académies, étaient un lieu de rencontre et d'échange de savoirs. Sous forme de cours ou de conférences, on y traitait des thèmes relatifs à l'antiquité classique, à l'histoire du Portugal ou à des faits de l'actualité, censés mériter des « applaudissements » ou des critiques.

Des « maîtres » donnaient des conférences sur des sujets aussi divers que la poétique d'Aristote, la géographie, l'architecture militaire ou l'emblématique[71]. En 1647 la *Academia dos Generosos (Académie des Généreux)* commençait ses activités, interrompues en 1667 et recommencées en 1685-86. Fréquentée surtout par la noblesse, on y retrouve parmi les poètes, Alexis Collotes de Jantillet, l'auteur des *Horae Subsecivae,* œuvre dédiée au marquis de Fronteira, dans laquelle se trouve la description du palais Fronteira, dont il sera traité dans le chapitre suivant [72]. En 1676, suite à la bataille de *Ameixial*[73], la *Academia dos Generosos*, offre au comte de Villa Flor, D. Sancho Manuel, commandant

---

[70] Le programme iconographique mis en œuvre dans les manifestations publiques, à caractère éphémère, était presque toujours conçu par des érudits. Malgré le fait que ces manifestations s'adressaient à toute la population, la façon dont ce programme était perçu dépendait du niveau culturel du public.

[71] Pendant l'année 1660-61, 4 maîtres ont donné cours dans la *Academia dos Generosos*. André Cristo a parlé de la poétique selon Aristote, D.Gaspar Neri a parlé de géographie, D.João Albuquerque a évoqué la politique chez Tacite et Luis Serrão Pimentel, cosmographe du royaume, a donné un cours sur les fortifications et architecture militaire. Voir Maria Natália de Frias de Almeida FERREIRA, *Certames Académicos realizados em Lisboa nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Thèse de maîtrise, Universidade Nova de Lisboa, 1992, p.69-70 (texte polycopié).

[72] Alexis Collotes de JANTILLET, *Horae Subsecivoe,* Ulyssipone, 1679 (BNL, section *Reservados*, cote: Res. 26; l'original est conservé au palais *Fronteira*).

[73] La bataille de *Ameixial* entre les troupes portugaises et espagnoles, a eu lieu le 8 juin 1663. Les troupes portugaises étaient commandées par le comte de *Villaflor* et les troupes espagnoles par Jean d'Autriche. Le marquis de *Fronteira*, a participé à la bataille de laquelle les Portugais sont sortis vainqueurs. Cette bataille est représentée sur un des panneaux d'*azulejos* de la salle dite «salle des batailles». Ce panneau a été réalisé d'après une gravure conservée à la BNL, section *Iconografia*. Voir Francisco Sousa LOBO, « Batalhas da Restauração », in *MONUMENTOS*, n° 7, (...) p.87.

des troupes portugaises, des « applaudissements académiques » pour la victoire obtenue [74].

La préoccupation de montrer la connaissance des auteurs classiques est présente dans la couverture du premier volume de la *Academia dos Singulares* [75], publié en 1665 et dédié à Apollon, représentant une pyramide formée de 8 livres correspondant à cinq auteurs anciens : Homère, Aristote, Virgile, Ovide et Horace, et trois auteurs modernes : Camões, Gongora et Lope, au-dessus desquels brille le soleil-Apollon[76]. Dans le cadre de cette académie, António Marques Lésbio (Lisboa 1639-1709), compositeur reconnu à l'époque comme un homme de vaste érudition, nommé bibliothécaire de la *Real Livraria de Música* (Royale Librairie de Musique) en 1692, nommé Maître de la Chapelle Royale en 1698, donne un cycle de leçons sur les emblèmes d'Alciato [77]. Connaissait-il la *Declaração magistral sobre os emblemas de Andre Alciato* (...), rédigée par Diego Lopez, et traduite en portugais par Theotonio Cerqueira en 1695[78] ?. Il s'agit d'un exemplaire manuscrit, illustré de 209 dessins à la plume. Malgré la licence pour l'impression,

---

[74] *Aplauzos Academicos e rellação do felice successo da celebre victoria do Ameixial offerecidos Ao Excelentissimo Senhor Dom Sancho Manuel conde de Villaflor pello secretario da Academia dos Generosos e Academico Ambiciose,* Amsterdam, of. Jacob van Velsen, 1676 (BNL, section *Reservados*, cote: Res. 1016).

[75] Fondée par Pedro Duarte Falcão en 1663, la *Academia dos Singulares* (Académie des Singuliers), comme celles des *Generosos*, était une Académie littéraire et a connu 2 périodes d'activité régulière, de chaque fois 18 séances : la première période va du 4 octobre 1663 au 24 février 1664, les travaux étant réunis dans le volume susmentionné, dédié à Apollon. La deuxième période d'activité a eu lieu du 19 octobre 1664 au 19 février 1665 ; les travaux ont été consignés dans un volume publié seulement en 1668, sous le titre *Academias Singulares de Lisboa*, imprimé chez António Craesbeeck de Mello.

[76] Luís de Moura SOBRAL, *Pintura e Poesia na época barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

[77] Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, Tomo I, Coimbra, Atlântida Editora, 1965, p. 321-322.

[78] Diego LOPEZ, *Declaração magistral sobre os emblemas de André Alciato com todas as histórias, antiguidades, doctrina, tocante aos bons costumes Manuscrito por Diogo Lopes, natural de Valência de Ordem de Alcântara; trad. em o idioma português por Theotonio Cerqueira, e Barros Cavaleiro Professo de Christo (...)* (BNL, section *Reservados*, cod. 99221).

accordée par le Saint Office en 1749, l'œuvre imprimée n'a jamais vu le jour[79].

Pendant tout le 17ème siècle circulent au Portugal plusieurs éditions espagnoles, imprimées, de livres d'Emblèmes[80], palliant l'absence de traduction portugaise de ces œuvres.

Lieu d'échange « d'éruditions » où les participants jonglaient avec des compliments et éloges mutuels, plutôt que de développer la confrontation d'idées, les Académies ont cependant joué un rôle culturel important aux 17ème et 18ème siècles, traçant un cheminement qui conduira à la fondation de la *Academia Real de História* (Académie Royale d'Histoire) en 1720[81].

La référence aux sources anciennes, via la mythologie, était un souci pour tous ceux qui voulaient faire preuve de leur érudition, évoquant parfois dans les situations les plus surprenantes, les auteurs classiques et leurs écrits.

Le livre de António de Sousa Macedo (1606-1682), publié pour la première fois en 1676 et intitulé *Eva Ave ou Maria Triumphante Theatri da Erudição e Philosophia Cristã*, est particulièrement clair à cet égard. Dédié à la Vierge Marie, mais étant en même temps « un théâtre d'érudition et de philosophie chrétienne » l'auteur témoigne d'une profonde culture

---

[79] *A Ciência do desenho : a ilustração na colecção de códices da Biblioteca Nacional,* Lisboa, Biblioteca Nacional, 2001.

[80] La première édition espagnole, *Los Emblemas de Alciato traducidos em rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra,* a été traduite par Bernardino Daza Pinciano et imprimée à Lyon en 1549. En 1599 est publiée à Madrid, chez Iuan Iñiguez de Lequerica, l'œuvre de Hernando de Soto, *Emblemas moralizados.* En 1604, sont publiés à Saragosse, chez Iuan de Bonilla, les *Emblemas morales* de Don Sebastian de Covarrubias Orozco, réédités à Madrid, chez Luis Sanchez, en 1610. En 1615, Diego Lopez rédige la *Déclaration magistral sobre las emblemas de Andres Alciato con todas las Historias, Antiguedades, Moralidad, y Doctrina tocante a las buenas costumbres.* En 1680, est publié à Bruxelles, chez Francisco Foppens, l'œuvre de Juan de Borja, *Empresas morales.* Juan de Borja était ambassadeur auprès de la cour portugaise, envoyé par Philippe II.

[81] La *Academia Real de História* a été créée par décret du 8 décembre 1720. Chargée d'établir l'histoire religieuse du royaume ainsi que tous les faits relevants de l'histoire et des conquêtes, l'Académie avait la collaboration d'historiens tels que les clercs D. António e D. Manuel Caetano de Sousa, D. Rafael Bluteau, Diogo Barbosa Machado, entre autres. Voir Joaquim Verissimo SERRÃO, *História de Portugal, 1640-1750* (...), p.426-428.

classique citant constamment des auteurs tels qu'Origène, Sénèque, Virgile, Homère ou Ovide. Mélangeant histoire, fable et moralités, António de Sousa Macedo va jusqu'à raconter l'histoire du chasseur Actéon, mangé par ses propres chiens, pour évoquer les méfaits de la chasse[82] transformant la fable en allégorie moralisatrice : ... *Finalmente em Actéon comido pelos seus cães, allegorizarão os Poetas que com o sustento dos cães. Aves, caçadores e outros gastos das caçadas se consume a fazenda* [83]. Dans la deuxième moitié du 17ème siècle, trois évènements à caractère public, ont été importants pour la divulgation de l'imaginaire mythologique. En 1662, Catarina de Bragança, fille du roi João IV et sœur des futurs rois Afonso VI et Pedro II, part en l'Angleterre pour épouser Charles II. Des fêtes somptueuses sont organisées à Lisbonne, la ville se voit couverte de couleurs et retrouve une nouvelle architecture via les apparats éphémères. Sont construits des arcs de triomphe, les rues sont tapissées de fleurs et de verdure, les fenêtres habillées de soies brodées [84] . Nous n'avons pas beaucoup de renseignements sur l'iconographie des arcs, des feux d'artifice, corridas où autres manifestations réalisées pour l'occasion, mais il est très probable que cette iconographie soit très proche de celle des mariages qui suivirent, à savoir celui du roi Afonso VI et celui de son frère le futur roi Pedro II.

---

[82] Nous avons consulté l'édition de 1700 ; António de Sousa MACEDO, *Eva & Ave ou Maria Triumphante, Theatro da Erudição e Philosophia Cristã* (...), Lisboa, of. de Miguel Deslandes, 1700, p. 159.

[83] *Ibidem.* « ...Finalement, en Actéon mangé par ses chiens, les poètes allégorisent qu'avec l'entretient des chiens, oiseaux, chasseurs et autres dépenses de la chasse l'on détruit son patrimoine » (traduction de l'auteur).

[84] Trois gravures du graveur hollandais Dirk Stoop, au Portugal depuis 1659, illustrent trois moments des festivités: la corrida, le cortège sur la place du palais et l'embarquement de la future reine (conservées au Museu da Cidade, n° inventaire GRA 0503 ; GRA 1075 ; GRA 1076). Un récit de l'époque donne de curieuses informations (assez subjectives) sur l'évènement : António de Sousa de MACEDO, *Relation de las Fiestas que se hizieron en Lisboa con la nueva del casamiento de la Serenissima Infanta de Portugal, Donã Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña), con el Serenissimo Rey de la Gran Bretaña Carlos Segundo deste nombre. Y todo lo que sucedió hasta embarcase para Inglatierra,* Lisboa, of. de Valente de Oliveira, 1666 (BNL, section *Reservados*, cote : Res. 96 V ; microfilme F. 2922).
On peut consulter également : Virgínia RAU, *Dona Catarina de Bragança Rainha de Inglaterra,* Coimbra, Coimbra Editora, 1941 ; Ernesto SOARES, *Dona Catarina de Bragança, Rainha de Inglaterra,* Lisboa, Editora Santelmo, 1947.

En 1666, lors du mariage du roi Afonso VI avec Marie Françoise Elisabeth de Savoie[85], mythologie, emblématique et histoire nationale, s'associaient dans les décorations éphémères faites pour l'occasion. Les emblèmes d'Alciato intégraient l'iconographie des arcs triomphaux placés le long des principales rues de Lisbonne.

Le feu d'artifice réunissait un ensemble de machines de pyrotechnie représentant Atlas portant le globe terrestre : *Atlante robusto e bravo que por ser gigante, vinha sobre dous vivos penhascos de um fero animal a pelle se lhe servio de tosco ornato, por empresa o mundo todo, por escudo o próprio braço* [86], Narcisse se regardant dans les eaux : *Narciso, que enamorado se vio de puros desejos, entre aguas abrasado* [87], le cheval de Troie : *Troya que sobre hum cavallo por ser tão linda e tão bella vinha incendios motivando* , entre autres[88]. Cette association des dieux aux souverains, visait à exalter le pouvoir royal et l'identité nationale, ce que l'auteur du récit sur les feux d'artifice n'oublie pas de rappeler quand il affirme, à propos de la machine pyrotechnique figurant Atlas portant le

---

[85] Marie Françoise Isabelle de Savoie était fille du duc de Nemours et filleule de Louis XIV. À l'occasion de son mariage avec le roi du Portugal, des fêtes somptueuses ont été organisées, dont le programme iconographique présent dans les arcs triomphaux, les cortèges allégoriques et les feux d'artifice, visait à l'exaltation du pouvoir royal afin de transmettre à l'imaginaire collectif l'image d'un pays fort et stable. La bibliothèque du Palais de Vila Viçosa (Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa) conserve un album de dessins avec les décors et textes destinés aux arcs triomphaux ; cet album témoigne d'une culture visuelle qui jouait avec la mythologie, l'allégorie et l'emblématique, puisant dans l'*Emblemata* de Andrea Alciato, les *Empresas morales* de Juan de Borja ou dans l'*Iconologie* de Cesar Ripa. Voir *Arte Efémera em Portugal*, Catalogue d'exposition, Coordination João Castel-Branco PEREIRA, Ana Paula Rebelo CORREIA, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian, 2000. Ângela Barreto XAVIER, Pedro CARDIM e Fernando Bouza ALVAREZ, *Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI,* Lisboa, Quetzal Editores, 1996. Cette étude inclue la reproduction *fac-simile* de l'album intitulé « Festas que se Fizerão Pelo Cazamento Del Rey D. Affonso VI, 1666 ».

[86] "Atlas robuste et brave, figuré en géant, était sur deux grands rochers, la peu d'un animal féroce lui servait de parure et son bras était son écu » (traduction de l'auteur), in « Metaphorica Relaçam das Festas que se fizerão de fogo no Terreiro do Paço", *Applausos festivos e solemnes triumphos com que os heroes portugueses celebrarão o feliz casamento dos dous monarchas D. Afonso VI e D. Maria Francisca Isabel de Saboya(...),* of. de António Craesbeeck de Mello, 1667.

[87] *Ibidem*, : "Narcisse étant amoureux est pris de purs désirs et se meurt dans les eaux" (traduction de l'auteur).

[88] *Ibidem*,: "Troie, sur un cheval, si belle, motivait des incendies » (traduction de l'auteur)

monde sur ses épaules, que *Se Atlante sustenta o mundo e deixa os céus cançado, Portugal traga à cabeça o maior do mundo nos braços* [89].

En 1687, lors du mariage du roi Pedro II avec Maria Sofia de Neubourg, Lisbonne se transforme à nouveau en ville idéale par le biais des architectures éphémères[90]. La mythologie est présente dans la décoration des arcs triomphaux, établissant un lien entre les dieux et les souverains : l'arc réalisé par les orfèvres représentait la fable du jugement de Pâris, comparant la reine Maria Sofia à la plus belle des déesses[91]. C'est à la reine que Pâris offrirait la pomme en or, au détriment des trois déesses Junon, Minerve et Vénus, lesquelles *se mostravão ali reverentes e obsequiosas reconhecendo as soberanas ventagens que havia na Real pessoa de Sua Magestade* [92].

Afin d'expliquer l'iconographie de cet arc, et faisant preuve d'un souci didactique, Pascoal Ribeiro Coutinho publie la même année (1687) un texte racontant en détail l'histoire de Pâris[93].

---

[89] *Ibidem.*: "Si Atlas soutient le monde et laisse le ciel fatigué, le Portugal porte sur sa tête le plus grand des mondes..." (traduction de l'auteur).

[90] Sur ces fêtes, il existe un manuscrit illustré, conservé à la BA (Lisbonne) qui est une sorte de "cahier de charges" des préparatifs pour les fêtes, avec des esquisses des arcs triomphaux et autres décors : Luís Nunes TINOCO, *A Phenix de Portugal Prodigioza em seus nomes D: Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima, & Senhora Nossa Em cuja Augustissima Entrada Por Artes Liberaes Em curiozos Anagrammas Se mostra felizmente renovada a Idade de Ouro do anno de 1687. Ao muito Alto & muito Poderozo Snor. D. Pedro II. Rey de Portugal O. C. Luís Nunez Tinoco Ulyssiponense.* Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, texte n° 25 du Catalogue *Arte Efémera em Portugal* (...) p. 87-94. À consulter également: Eduardo BRAZÃO, *O casamento de D. Pedro II com a princeza de Neuburg* (documentos diplomáticos), Coimbra, Coimbra Editora, 1936. Nelson Correia BORGES, *A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II,* Porto, Paisagem Editora, 1984.

[91] Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, texte n° 24 du Catalogue *Arte Efémera em Portugal* (...) p. 74-86.

[92] Pascoal Ribeiro COUTINHO, *Arco Triunfal, Idea e Allegoria sobre a Fabula de Paris em o Monte Ida, cuja ficçam há de servir para o Arco Triunfal que a Rua dos Ourives do Ouro celebra, em applauso dos felicíssimos Desposórios das Augustas & Lusitanas Magestades,* Lisboa, 1687 : « ...lesquelles se montrèrent revérentes et soumises reconnaissant les souveraines avantages qu'il y avait dans la personne de leur Royale majesté... ». (Traduction de l'auteur)
À propos de ces fêtes, il existe une curieuse description en vers, écrite par Sebastião de Affonseca e PAYVA, *Segunda Parte da Relaçam do Triumpho que fez a cidade de Lisboa Quando os monarcas de Portugal forão à Sé desta Corte & notícia dos arcos triumphaes,* Lisboa, of. de Domingos Carneyro, 1687.

[93] Pascoal Ribeiro COUTINHO, *op.cit.*

Lors de ces festivités, une corrida fut organisée sur la place devant le palais royal. Les chars destinés au nettoyage de l'arène avaient la forme de monstres marins et suivaient un char de plus grandes dimensions, entièrement constitué d'éléments maritimes, conduit par Neptune, dieu des mers, assis sur un coquillage, et accompagné de sirènes musiciennes : *...outra carrossa de maior grandeza em que vinha sentada huma figura de Colosso representando o Deos Neptuno a quem fazião companhia quatro cereas, & diante um tritão* [94]. Neptune était également représenté sur le bateau utilisé par le roi pour accueillir la future reine, bateau qu'un chroniqueur de l'époque considérait supérieur au bateau de Cléopâtre, avec lequel elle voulait montrer à Rome l'opulence de l'Egypte : *O bergantim era de tão rica & custosa fabrica pelo entalhado & dourado, & mais adornos que bem podia por em esquecimento os que celebram a antiga fama, com que Cleopatra pretendia fazer ostentação de opulência do Egypto, & admiração à grandeza Romana* [95].

Les feux d'artifice organisés à la même occasion mettaient également en scène des figures mythologiques. Un des feux, réalisé sur le Tage, face au palais, représentait une tour entourée de monstres marins qui naviguaient au tour de la forteresse[96]. Le choix de figures mythologiques liées aux mystères de l'océan, évoquait l'épopée des Portugais lors des découvertes, rappelait les aventures et les légendes qui peuplaient l'imaginaire des navigateurs, et soulignait le courage de ceux-ci, lesquels traversant mers et tempêtes étaient arrivés jusqu'aux aux contrées les plus lointaines.

---

[94] "Un carrosse grandiose, dans lequel était assise une figure de colosse représentant le dieu Neptune accompagné de quatre sirènes et à l'avant un triton..." (traduction de l'auteur), in António Rodrigues da COSTA, *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior (hoje Marquês do Alegrete)...ao Principe Philippe Guilhelmo Conde Palatino do Rhim... Conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas & applausos, com que foi celebrada sua félix vinda, & as augustas vodas de Suas Majestades(...),* Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1694.

[95] *Ibidem*: "Le bateau était si riche et coûteux par le travail et la dorure ainsi que tous les décors, qu'il pouvait faire oublier ceux de renommée ancienne avec lesquels Cléopâtre prétendait éblouir Rome en dévoilant l'ostentation e l'opulence de l'Egypte..." (traduction de l'auteur),

[96] *Ibidem*, p. 274-275.

N'oublions pas que les *Lusíadas*, publiés pour la première fois en 1572[97], connurent au 17ème siècle 19 éditions. Le déroulement de l'histoire de l'épopée maritime des Portugais est intimement liée aux desseins des dieux : Vénus les protège, Mercure les aide, Neptune et Mars leur obéissent, les nymphes éloignent leurs bateaux des endroits dangereux tandis que Bacchus veut causer leur naufrage[98]. L'œuvre de Camões était une référence importante dans le Portugal du 17ème siècle et le mythe de la mer restait profondément ancré dans la culture. Les arcs triomphaux réalisés pour le mariage d'Afonso VI avec Marie Françoise Elisabeth de Savoie, que nous venons d'évoquer, étaient le support illustré de plusieurs vers des *Lusíadas*, exaltant les héros portugais liés aux découvertes et associant ainsi le règne d'Afonso VI aux gloires d'autrefois[99]. Pour les Portugais du 17ème siècle, les *Lusíadas* étaient considérés, selon António José Saraiva, *o testemunho de uma independência e de uma glória perdidas* [100].

Par ces quelques exemples, il est manifeste que pendant la période qui fait l'objet de notre étude, à savoir la deuxième moitié du 17ème siècle, dans la ville de Lisbonne, *centro da vida política, social, artística e religiosa da nação* [101], la mythologie est présente dans l'imaginaire collectif, par le biais d'images, de textes, de paroles. Les histoires de dieux et déesses ont une valeur pédagogique, un poids historique et une indéniable capacité d'enchanter et émerveiller.

---

[97] Cette première édition a été réimprimée en *fac-similé* par la BNL en 1921

[98] Sur la mythologie dans l'œuvre de Camões voir António José SARAIVA, *História da Cultura em Portugal,* tome 3, Lisboa, Jornal do Fôro, 1992, p.669-684.

[99] Ana Cristina Cardoso da Costa GOMES, "Alianças, Poder e Festa, os casamentos de D. Afonso VI e de D. Pedro II", *in Arte Efémera em Portugal*, (...), p. 51-73.

[100] Luís de CAMÕES, *Os Lusíadas,* edição organizada por António José Saraiva, Porto, Livraria Figueirinhas, 1878, p.13. « ...Le témoignage d'une indépendance et d'une gloire perdues » (Traduction de l'auteur)

[101] Fernando CASTELO-BRANCO, *Lisboa Seiscentista,* Lisboa, Livros Horizonte, 1990, p.23 « ...centre de la vie politique, sociale, artistique et religieuse de la nation... ». (Traduction de l'auteur).

La traduction de l'Art Poétique de Boileau

Étant un sujet de prédilection pour l'élite intellectuelle, il n'est pas surprenant que, dans le cadre des *Conferências discretas e eruditas* [102] qui ont eu lieu pendant l'année 1697, D. Francisco Xavier de Menezes[103] (4ème comte d'*Ericeira*), alors âgé de 23 ans, un des hommes les plus érudits de son temps[104], propriétaire d'un des plus somptueux palais de Lisbonne, le *Palácio da Anunciada*[105], célèbre pour sa riche bibliothèque comprenant environ 18.000 volumes[106], ainsi que pour ses tableaux de Rubens, Jules Romain, Filippo, Lippi, Guido Reni, entre autres, traduise en portugais *L'Art poétique* de Nicolas Boileau[107], paru en France en 1674[108]. Il s'agit d'une sorte de traité du savoir classique, écrit en vers, séduisant les lecteurs plutôt par le côté plaisant que par le côté pédagogique, facteurs qui pourront également expliquer le succès des histoires issues de la mythologie et racontées sur les *silhares* d'*azulejos* des demeures aristocrates de Lisbonne. Dans le Chant III (160-185), Boileau explique combien la poésie puise dans la fable son inspiration,

---

[102] En 1694, à partir du 12 Février, ont lieu chez le 4ème comte d'Ericeira, D. Francisco Xavier de Meneses, dans son palais dit «*do Cunhal das Bolas*», les *Conferências Discretas e Eruditas* (Conférences discrètes et érudites), qui donnent continuité à la *Academia dos Generosos*, entre temps disparue, et qui se prolongeront jusqu'en 1705.

[103] D. Francisco Xavier de Meneses, 4ème comte d'*Ericeira*, né le 29 janvier 1673 à Lisbonne, a reçu une éducation élitiste, connaissant les langues latine, espagnole, italienne et française. À 12 ans, il a comme maître Manuel Pimentel, cosmographe du royaume.

[104] À propos de D. Francisco Xavier de Meneses voir l'étude de Ofélia MONTEIRO, publié dans les vols. I (1962) et II (1964-1967) de la *Revista de História Literária de Portugal* (Coimbra).

[105] Le palais de *Anunciada*, situé dans la partie basse de la ville, et entièrement détruit par le tremblement de terre de 1755, était connu pour ses grandes dimensions (120 pièces), sa bibliothèque et aussi un cabinet de curiosités. Tout a été détruit en 1755.
Voir Julio CASTILHO, Lisboa Antiga, Bairro Alto, vol. I, 2ª edição, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1954, p. 247-249.

[106] Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana,* tomo II, Coimbra, Atlântida Editora, 1966, p. 289-290.

[107] Nicolas Boileau, né à Paris en 1636; décédé dans la même ville le 3 janvier 1711.

[108] La traduction du comte d'Ericeira est publiée au Portugal seulement en 1793, intégrée dans la collection de poésies *Almanaque das Musas.* Nicolas BOILEAU, *Arte Poética,* tradução do Conde da Ericeira, Prefácio e notas de José Pedro MACHADO, Colecção Bilingue, Lisboa, Tip. da Papelaria Fernandes, 1943.

donnant corps et âme aux données abstraites qui prennent la forme de dieux et déesses. Cet extrait, illustre bien ce que nous essayons de démontrer, à savoir l'enchantement et la fascination que la mythologie procurait et la capacité que les figures mythologiques avaient de donner « corps » à des entités abstraites :

> *D'un air plus grand encore la poésie épique,*
> *Dans le vaste récit d'une longue action,*
> *Se soutient par la fable et vit de fiction.*
> *Là pour nous enchanter tout est mis en usage,*
> *Tout prend un corps, une âme un esprit un visage.*
> *Chaque Vertu devient une Divinité, Minerve est Prudence, Vénus la Beauté. Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre ;*
> *C'est Jupiter armé pour effrayer la Terre.*
> *Un orage terrible aux yeux des matelots,*
> *C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.*
> *Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse :*
> *C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.*
> *Ainsi dans cet amas de nobles fictions, Le poète s'égaye en mille inventions (...) .*

L'année de la traduction en portugais de *L'Art Poétique*, le futur roi João V, fils aîné de Pedro II et de Sofia de Neubourg, fête son 5ème anniversaire. L'évènement est commémoré au palais royal par un théâtre accompagné de musique, dont les personnages représentent les différentes régions du Portugal [109] . Tout au long de la pièce les personnages prennent la forme de diverses divinités : Narcisse, Minerve, Pan, Pomone, Vénus, Neptune ou Jupiter. Cette tradition du théâtre à

[109] *Lustral Celebridad com que las esclarecidas Províncias de el Nobilíssimo Reyno de Portugal concurren Reverentes, y obsequiosas al aplauso de el felicíssimo primer lustro, que cumple el Sereníssimo Señor Príncipe D. Juan, en el faustíssimo dia 22 de Outubre de 1694 (...),* Lisboa, of. De Miguel Manescal, 1694.

thème mythologique, se maintiendra pendant des années : pour les six ans du jeune prince, la pièce de théâtre a comme principaux personnages Cupidon, Hercule, Mercure, Euphrosyne, Tamira, Aglaya, Thalia et Erato[110]. Pendant toute la pièce, diverses divinités sont évoquées : Mars, Apollon, Pan, Pluton, Saturne, Adonis, Diane et Actéon, Diane et Endymion. La cour aimait le théâtre et les plus diverses occasions étaient un prétexte pour des représentations ou autres divertissements. En fait, la cour du Portugal essayait d'imiter ce qui se faisait en Europe. On peut évoquer la comédie mythologique de Caldéron de la Barca, *Andrómeda y Perseu*, qui avait été représentée dans le palais de *Buen Retiro* en 1653[111] et surtout ce qui ce faisait en France : citons, à titre d'exemple, les tragédies lyriques de Lully, comme la tragédie-ballet *Psyché*, représenté en 1671, *Cadmus et Hermione,* tragédie mise en musique sur un poème de Quinault d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, joué en 1673 et 1674, *Thésée*, joué en 1675, Isis joué en 1677, et surtout son opéra *Proserpine*, représenté par l'Académie Royale de Musique à Paris en 1680, avec des décors de Jean Berain ou encore le *Persée* joué à Versailles en 1682. Evoquons aussi la tragédie lyrique *Cephale et Procris*, opéra présenté par l'Académie Royale de Musique en 1694, sur la scène du Palais Royal, publiée la même année à Paris[112], en 1695 à Amsterdam[113] et en 1703 à nouveau à Paris[114], ou la cantate à une voix avec symphonie, de Jean Philippe Rameau, racontant l'histoire de Diane et Actéon. De la même

---

[110] *Concurso festivo de las gracias en que obsequiosamente unidas empeñam los afectos à celebrar el faustíssimo dia 22 de Octubre de 1695 en que cumple su sexto año el serenisssimo senõr príncipe Don Juan (...),* Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1695.

[111] Calderon de la BARCA, *Andrómeda e Perseu, fac-similé* du texte original, Almagro, Museu Nacional del Teatro, 1994.

[112] *Cephale et Procris,* Tragédie mise en musique par Mademoiselle de la Guerre, Paris, Christophe Ballard, imprimeur du roi, 1694. (KBR, section Réserve précieuse ; cote : Fétis 2.654 C).

[113] *Cephale et Procris,* tragédie en musique représentée par l'Académie Royale de Musique, suivant la copie imprimée a Paris, Amsterdam, Antoine Schelte, 1695 (KBR, cote : VB 6.725 A V/5 Mus.)

[114] *Cephale et Procris,* Tragédie représentée par l'Académie Royale de Musique l'an 1694; les paroles sont de Josseph François Duche sieur de Vancy, la musique de Elisabeth Claude Jacquet Marin de Laguerre, Paris, Jean Baptiste Christophe Ballard, 1703. (KBR, cote : Faber 1.532 IV/32 Mus.).

façon que Lully présentait des figures issues de la mythologie, faisant l'apologie de la gloire de Louis XIV, adaptant la fable à la réalité nationale, dans le contexte portugais, inhérent à l'après Restauration de l'Indépendance, la préoccupation d'associer les dieux et les souverains est manifeste pendant le règne du roi João IV et les règnes de ses deux fils Afonso VI et Pedro II, comme que pour montrer que la récupération de l'identité nationale était liée à la volonté divine.

Cette présence des habitants de l'Olympe dans l'imaginaire national s'intègre parfaitement dans l'esprit des écrits de cette époque, qui ont un caractère panégyrique, caractéristique de la prose baroque, basé sur l'éloge démesuré, visant à affirmer la suprématie du pays, de la ville, où même d'une personne. Ainsi, nous trouvons des descriptions de Lisbonne, publiées pendant cette période, parlant d'une ville grandiose, moderne, capitale d'un immense empire. Les auteurs portugais[115] sont prolixes à comparer la ville aux villes mythiques de l'antiquité comme Rome ou Babylone. Selon un texte anonyme, Lisbonne est une ville dont les grandeurs dépasseraient toutes celles du monde en valeur et opulence, et dont les édifices effacent ceux de Babylone, dépassant par son culte divin et ses églises, la ville de Rome : *A cidade de Lisboa, cujas famosas grandesas, excedem quaesquer do mundo no valor & opulencia. Cujos nobres edificios abatem aos da soberba Babylonia, que de todas foy maravilha primeira. A que no culto divino & nas famosas Igrejas, compete com a mesma Roma (...)*[116]. Même le moine Domenico Laffi, qui arrive à Lisbonne au moment des fêtes du mariage de Pedro II avec Sofia de

[115] Il est intéressant de comparer les descriptions de la ville faites par des auteurs portugais et celles faites par des étrangers. Ces derniers évoquent les ruelles tortueuses, la saleté des places, la rudesse des gens. Les auteurs portugais s'émerveillent avec les églises et palais, le fleuve et les jardins.

[116] "La ville de Lisbonne, dont la fameuse grandiosité dépasse toutes celles du monde en valeur et opulence. Dont les nobles édifices surpassent ceux de Babylone, considérée par tous la première merveille. Celle que dans le culte divin et dans ses fameuses églises rivalise avec Rome (...) » (traduction de l'auteur) in Antonio ALVAREZ, *Relaçam em que se trata e faz hua breve descriçam dos arredores mais chegados à cidade de Lisboa (...),* Lisboa, 1626 (?). Il existe une édition fac-similé de cet exemplaire: A. Vieira da SILVA, *Relaçam em que se trata e faz hua breve descriçam dos arredores mais chegados à cidade de Lisboa (...),* Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa, 1970.

Neubourg (1687), laisse dans son journal une surprenante description de la ville affirmant que « ...les vieilles constructions ne valent pas grand-chose, les quartiers sont beaux mais très étroits et sinueux ; par contre, les édifices modernes, sont superbes, et on voit des palais et des temples si hauts qu'on croirait qu'ils veulent rivaliser avec les étoiles[117] ».

C'est donc dans ce contexte, où l'imaginaire collectif est nourri aussi bien de faits historiques que de ravissements entre dieux et déesses, racontés par les biais les plus divers, et où le moment présent est fréquemment expliqué et justifié par un recours à la mythologie, que nous devons entendre le goût pour les *azulejos* à thème mythologique dont un ensemble essentiel, est constitué par les panneaux du palais *Fronteira*.

[117] " As construções velhas valem pouco, os bairros são bonitos mas muito estreitos e tortos; os edifícios modernos, pelo contrário, são lindíssimos, vendo-se palácios e templos tão altos que parecem competir com as estrelas" (Traduction de l'auteur), in Brunello de CUSATIS, *O Portugal de seiscentos na "Viagem de Pádua a Lisboa" de Domenico Laffi*, Estudo crítico, Lisboa, Editorial Presença, 1998, p.58..

1.1. Fable et peinture

Avant d'aborder l'étude du palais *Fronteira*, une question qui nous semble pertinente doit être posée : s'il est clair comme nous venons de le voir, que la mythologie manifeste sa présence dans plusieurs domaines pourquoi y-a-t'il si peu de peinture de chevalet à sujet mythologique ? Les peintres portugais de la fin du 17ème siècle, et notamment Bento Coelho da Silveira[118], peintre à la cour du roi Pedro II, ou Marcos da Cruz (mort en 1683)[119], ou encore Josefa de Óbidos (morte en 1684)[120], ont laissé essentiellement des oeuvres à sujets religieux, des portraits, quelques natures mortes et des scènes de genre. Le seul peintre du 17ème siècle qui s'intéressait aux sujets profanes était Diogo Pereira (mort en 1658), artiste révélé grâce aux études de Vítor Serrão[121].

L'inventaire des peintures du marquis de *Fronteira*, réalisé en 1673 lors de la mort de la marquise, Madalena de Castro[122], est à ce titre intéressant : toutes les tapisseries étaient à sujet mythologique mais les tableaux représentaient essentiellement des portraits, des paysages ou des sujets religieux. L'inventaire des peintures appartenant aux marquis de *Penalva*, réalisé par le peintre Vieira Lusitano en 1758[123] est également éclairant : en 249 tableaux, seulement 3 sont à sujets mythologiques : le nº 97, représentant Cupidon, attribué à Domenico Piacetta ; le nº 156,

---

[118] Sur Bento Coelho da Silveira, voir deux études incontournables: *Bento Coelho e a Cultura do seu tempo*, 1620-1702, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998 ; Luis de Moura SOBRAL, *op.cit.*

[119] Vítor SERRÃO, "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do séc. XVII" *in Bento Coelho e a Cultura do seu tempo*, 1620-1702, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, p. 41-65.

[120] *Josefa de Óbidos e o tempo barroco*, Catalogue d'Exposition, coordination Vítor SERRÃO, Instituto Português do Património Arquitectónico, Lisboa, 1991.

[121] Vítor SERRÃO, "Pastorales, Feux, Naufrages. Interrogations furtives sur quelques thèmes baroques", *in Rouge et Or; Trésors du Portugal Baroque,* Catalogue d'Exposition, Coordination, Vítor SERRÃO, M. Nicolas Sainte Fare GARNOT, Musée Jacquemart-André, Institut de France, Paris, 25 septembre 2001-25 février 2002, p.17-25.

[122] Jorge MOSER, "Acerca de uma tapeçaria" *in* Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, Vol.I, nº4, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1949, p.177-201

[123] Francisco Vieira LUSITANO, *Inventário das Pinturas que em 1758 possuía a casa dos marqueses de Penalva,* Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1945.

représentant Vénus et Cupidon ; et le nº 186, représentant les neuf muses accompagnées de plusieurs génies au milieu d'un paysage « dans le style de Bartholomeu Spranger » selon l'avis de Vieira Lusitano. Il s'agissait probablement d'une version de « l'Apollon et les muses » proche de celle que nous retrouvons au palais *Fronteira*, réalisée d'après la gravure de Goltzius qui se basait sur la peinture de Spranger.

En fait, malgré cette assiduité de références mythologiques via notamment les « moyens de communication sociale » de l'époque, et tout en reconnaissant la volonté de créer une vie de cour qui se fait sentir pendant le règne du roi Pedro II, volonté dont témoigne l'activité de personnalités telles que celle de João de Mascarenhas, 1er marquis de Fronteira ou de Luis de Menezes, 3ème comte d'*Ericeira*, le Portugal reste, à la fin du 17ème siècle, prisonnier du carcan de l'inquisition, fermé à toute discussion d'idées. Depuis la deuxième moitié du 16ème siècle, l'inquisition[124] impose en effet une forte censure aux libraires et aux imprimeurs, censure exercée surtout pour les œuvres en langue vulgaire qui, contrairement aux textes écrits en latin, étaient lues par un bien plus grand nombre de gens, constituant un moyen important de circulation de nouvelles idées. L'index de 1581, publié à Lisbonne chez António Ribeiro, recommande que l'on s'abstienne de toute lecture de livres traitant de « malhonnêteté » ou d'amours profanes considérés une perte de temps et très mauvais pour les consciences[125]. Cette censure n'était pas uniquement destinée aux livres puisque l'index conseille vivement l'examen rigoureux de toute sorte d'images provenant de l'étranger, qu'il s'agisse de dessins, retables, tissus et même cartes, les considérant susceptibles de contenir « des textes ou figures indécentes et

[124] L'inquisition est instituée le 23 mai 1536.
[125] Artur Moreira de SÁ, *Índice dos livros proibidos em Portugal no séc. XVI,* Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, p. 637.

malhonnêtes, suspectes ou scandaleuses et injurieuses envers l'État Ecclésiastique... »[126].

Ainsi, sont interdites par cet index les publications en langue vulgaire d'œuvres telles que *l'Âne d'Or* d'Apulée, *l'Art d'Aimer* et les *Métamorphoses* d'Ovide, ou les œuvres de Jorge de Montemor, pour ne citer que des publications profanes. Il y a aussi les textes qui ne sont pas prohibés mais pour lesquels l'index exige la censure de certaines parties. C'est le cas de l'*Orlando Furieux*, de Ludovico Ariosto, ou du traité d'architecture de Léon Alberti, en italien, qui voit la suppression d'une partie du chapitre 13 du livre 7[127]. L'index de 1624, réunissant tous les index précédents, reste en vigueur jusqu'en 1718 et donne continuité à ces interdictions. En 1696 encore, l'évêque Joseph de Lancastre, inquisiteur général, fait publier un avis prohibant la distribution de 14 volumes des *Acta Sanctorum*, rédigés par Godofrido Heuchinio et Daniel Pepebrochio et publiés à Anvers[128].

Cette fermeture au monde extérieur est perceptible dans l'inexistence, par exemple, de traités de peinture qui auraient pu marquer le panorama artistique du 17ème siècle. Dans la première moitié du siècle Filipe Nunes publie son *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva* qui n'est autre qu'un manuel, énonçant les principes techniques que les peintres devaient maîtriser[129]. Abordant timidement une certaine liberté d'expression, l'auteur explique que le peintre doit «comprendre, composer, juger et réfléchir» pour pouvoir créer son œuvre, paramètres qui dépasseront

---

[126] *Ibidem*, p.646: "Mandamos que se examinem com muito rigor, como he costume neste reino, os debuxos, imagens, retabolos, panos, cartas, que vem de terras estranhas: porque soem aas vezes vir nelles letras ou figuras indecentes & desonestas, ou suspeitas ou escandalosas & injuriosas ao Estado Ecclesiástico (...)".

[127] *Ibidem*, p. 633: "Na architectura de Lião Baptista Alberti, na língua italiana, se há de riscar no livro 7, cap. 13, desde *Ma si egli he bene,* até *troppa abondantia.* E o mesmo se ha de fazer na Architectura Latina, de que se a italiana traduziu".

[128] *Carta edital do Inquisidor-Geral dando conhecimento e proibindo a existência e comunicação de obras impressas em Antuérpia na segunda metade do séc. XVII.* Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1996.

[129] Ce traité, publié en 1615 chez Pedro Craesbeeck, a été étudié par Leontina Ventura et publié en fac-similé. Voir *Arte da pintura, symetria e perspectiva,* introd. Leontina VENTURA, ed. fac-similé, Porto, Paisagem editora, 1983.

rarement la théorie. A la fin du siècle, Félix da Costa rédige son traité intitulé *Antiguidade da Arte da Pintura* texte qui révèle la conscience de la paralysie artistique et idéologique dans laquelle le pays se trouvait. Félix da Costa propose la création d'une académie qui suivrait le modèle français. Ce texte ne sera jamais imprimé et sa divulgation restera très limitée[130].

Le Portugal de la deuxième moitié du 17ème siècle reste éloigné des idées internationales. Les peintres ne fréquentent ni écoles ni académies puisque celles-ci n'existent pas. Il n'y pas de culture artistique, il n'y a pas de discussion d'idées. Les académies littéraires où se réunissaient les «érudits» de l'époque, n'étaient pas, sauf de rares exceptions, un lieu d'échange de réflexions, mais plutôt un lieu d'exposition d'une « érudition » basée sur l'assimilation de citations issues pour la plupart des auteurs anciens et sur l'appréciation de jeux dialectiques basés bien plus sur la forme que sur le contenu. Les peintres portugais du dernier tiers du 17ème siècle n'ont pas accompagné l'éclosion des genres qui se fait sentir ailleurs en Europe. Il n'y a pas au Portugal une vraie peinture de paysage, les natures mortes sont rares, les «vanitates», sujet de réflexion sur la caducité de la vie, n'existent pas. Les peintres sont appelés à produire des sujets religieux, véhiculant l'idéologie en vigueur et ne suscitant aucun type de réflexion. Les portraits sont surtout des documents iconographiques, avec un soin particulier dans la représentation des tissus, des bijoux et autres ornements au détriment de l'expression intérieure. L'expression artistique jaillit surtout au niveau des détails, s'attachant à tout ce qui est décoratif. La gravure reste le principal moyen d'apprentissage et d'inspiration. José de Avelar Rebelo (1637-1657) réalisait ses œuvres d'après des gravures de Raphael Sadeler, ou de H. Goltzius, s'appliquant à une « reproduction coloriée » sans âme et sans émotion. C'est le cas par exemple des tableaux représentant la

[130] Ce manuscrit a été étudié et publié par George KUBLER, *The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa,* Yale University Press, New Haven et Londres, 1967,

Passion du Christ, qui reproduisent une suite de gravures de H. Goltzius[131]. Il faut souligner que José de Avelar Rebelo était le peintre du roi João IV, ce qui nous laisse penser qu'il serait considéré un des meilleurs pour son époque. A la fin du 18ème siècle, on écrivait à propos d'André Gonçalves (1685-1672), que tous ses tableaux étaient des copies de bons originaux et qu'il avait acquis sa connaissance des grands peintres via la vaste collection qu'il possédait des meilleures gravures et copies des grands maîtres[132].

Dans ce contexte profondément religieux, rythmé par la censure de l'inquisition, les allégories et les images mythologiques n'existent pratiquement pas en peinture de chevalet. Comme l'explique Luís de Moura Sobral, à propos d'un tableau disparu de Bento Coelho da Silveira, représentant « Diane et un satyre dans un bois », *pinturas como esta, de carácter declaradamente erótico, são raríssimas na pintura barroca portuguesa* (...) et, *pouco ou nada ajustado à tradição da cultura visual portuguesa, o nu mitológico é ignorado em Portugal* [133].

En réalité, l'absence de peinture mythologique au Portugal est un sujet qui n'a jamais été abordé. L'impact réel de la censure sur les oeuvres profanes portugaises reste à étudier[134]. Or, cet impact a indéniablement des répercussions sur la peinture de chevalet qui reste profondément liée à la culture littéraire. À l'inverse, l'*azulejo* est une production artisanale qui se développe en marge de toute conception érudite, échappant aux contraintes imposées à la peinture de chevalet. Même quand il s'agit de représentations narratives, l'*azulejo* est perçu comme un élément essentiellement décoratif, un support d'imaginaire dont la surface

---

[131] Luis de Moura SOBRAL, *Pintura Portuguesa do séc. XVII*, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, p. 158-160.

[132] José Alberto Gomes MACHADO, *André Gonçalves, pintura do barroco português,* Lisboa, Editorial Estampa, 1995, p. 37

[133] *Ibidem,* p.106 « ... des peintures comme celle-ci, à caractère nettement érotique, sont très rares dans la peinture baroque portugaise (...) » (...) « ...peu ou pas du tout ajusté à la tradition de la culture visuelle portugaise, le nu mythologique est ignoré au Portugal ». (Traduction de l'auteur).

[134] Graça Almeida RODRIGUES, *Breve história da censura literária em Portugal,* Biblioteca Breve, série literatura, Lisboa, 1980, p.59.

céramique en elle-même transforme l'aspect réaliste de toute chose. Ainsi l'*azulejo* apparaît sur les murs tel un terrain de liberté où tous les sujets sont permis : le nu n'est jamais un vrai nu car sa réalisation en peinture céramique, en polychromie ou simplement en bleu sur fond blanc lui accorde un air hors réalité. Tous ce que l'on peut exprimer via la peinture en *azulejo*, apparaît « filtré » par l'essence même du support céramique. Aussi réelles que puissent être les scènes de chasse, les scènes galantes, les épisodes profanes ou religieux, ils se situent cependant dans un univers à part, bien différent de celui de la peinture de chevalet capable de reproduire l'image de la réalité.

2. Les *azulejos* du Palais Fronteira et le début des programmes décoratifs. Une caractéristique : l'utilisation systématique de gravures.

Le palais des marquis de *Fronteira*[135] à *Benfica* (périphérie de Lisbonne), construit dans les années 1665-69 par D.João de Mascarenhas (1632-1681), 2ème comte de *Torre* et 1er marquis de *Fronteira*[136], est un édifice paradigmatique de maison noble de l'époque[137].

Très nettement, l'édifice témoigne d'un projet personnel, œuvre d'un homme d'une exceptionnelle personnalité, cultivé, artiste, inventeur d'une demeure faite à la mesure des divagations de son esprit d'esthète. C'est un lieu destiné au loisir, à la détente, un lieu propice à la création d'une nouvelle vie de cour. Construit dans un endroit qui était au 17ème siècle une zone de bois et de forêts, *um pequeno vale, que sendo naturalmente aprasivel por frescura de fontes e arvoredo, merceo, ao que se pode crer, o nome que tem de Bemfica...*[138], le palais était, au départ, une maison de campagne qui comprenait des jardins, un labyrinthe[139], une *casa de*

---

[135] Le nom d'origine de la propriété est *Quinta dos Loureiros* (Villa des Lauriers).

[136] Le titre de marquis de *Fronteira* est accordé par le roi Pedro II le 7 janvier 1670.

[137] L'édifice a été étudié par Marieta Dá Mesquita dans sa thèse de Doctorat, *História e arquitectura, uma proposta de investigação (...)*. Voir également une des premières études sur le palais : José Cassiano NEVES, *op.cit.* Le palais *Fronteira* offre la particularité d'avoir toujours été dans la même famille, étant actuellement habité par monsieur Fernando Mascarenhas, 12ème marquis de *Fronteira* et président de la *Fundação das Casas de Fronteira e Alorna*, dont le siège est au palais. L'édifice a fait l'objet d'innombrables études en grande partie grâce à l'esprit ouvert et collaborant de son propriétaire.

[138] Benfica (de « Bem fica »), signifie en portugais « on est bien ici ». Voir Frei Luís de SOUSA, *História de São Domingos,* Porto, Lello & irmãos editores, 1977, Vol. I, p.809: « ... une petite vallée qui, étant naturellement plaisante par la fraîcheur des sources et des arbres a mérité, à ce qu'on peut croire, le nom qu'elle a de Bemfica » (Traduction de l'auteur).

[139] Le labyrinthe était situé à la place de l'actuel jardin de Vénus. Alexis Collotes de Jantillet explique que la terrasse "de l'Oratoire", connue actuellement comme "Terrasse des Arts", se trouvait adossée au labyrinthe, qu'elle surmontait. Voir à ce sujet, l'étude de l'architecte paysagiste Rodrigo Dias, qui essaye de reconstituer le jardin secret ou labyrinthe : Rodrigo Alves DIAS, « O Giardino Secreto » *in Monumentos*, nº7, (...) p. 31-35.

fresco[140], ainsi qu'une zone plus rurale, avec ferme et potager, le tout formant un espace unitaire[141].

Le principal élément décoratif c'est l'*azulejo*, de composition ornementale ou figurative, joint à l'architecture dans un accord parfait, recouvrant l'entièreté des murs, dans les jardins, terrasse, *casa de fresco* , et aussi à l'intérieur de l'édifice. Nous sentons, en nous promenant dans les terrasses et jardin de ce palais, une espèce « d'horreur du vide », comblée par une profusion décorative réalisée en céramique – *azulejo* et céramique relevée polychrome dans le style des *terra cota* des Della Robbia - et, pour des espaces spécifiques comme le plafond du *narthex* de la chapelle ou l'intérieur de la coupole de la *casa de fresco* , en petites pierres de couleur, des pâtes de verre coloriées, des coquillages et tessons de porcelaine, formant des compositions de *embrechados* [142]. Un curieux texte écrit au milieu du 17ème siècle décrit dans une prose panégyrique typiquement baroque, les jardins de Lisbonne, sans en citer aucun en particulier ; en le lisant, et tout en sachant qu'il ne s'agit pas de ces jardins[143], nous avons la sensation de voyager à travers les jardins du palais *Fronteira*. Y sont cités les buissons découpés en de multiples motifs, les sources et fontaines, et surtout les grottes de rocailles, réalisées à l'aide de petites pierres de couleur, de coquillages et de tessons de porcelaine. L'auteur du texte explique d'ailleurs que tous ces

---

[140] La "maison de fraîcheur" est un local qui peut avoir la forme d'un pavillon ou véranda, liée à une zone d'eau, source, bassin, fontaine, destiné comme le nom l'indique à être un espace de fraîcheur.

[141] Le tremblement de terre de 1755 a provoqué la destruction totale du palais des Mascarenhas à Lisbonne. La famille s'installe dans la maison de *Benfica* et D. José Mascarenhas, 5ème marquis de *Fronteira*, entame une grande campagne de travaux d'agrandissement qui ont donné à l'édifice son aspect actuel. Dans le cadre du travail que nous nous proposons de développer, nous abordons uniquement les *azulejos* du dernier tiers du 17ème, contemporains de la construction d'origine.

[142] José Meco considère que les "revêtements architecturaux formés par des coquillages, des petits cailloux, des tessons de porcelaine et de verre, appelés de *embrechados* constituent une des décorations les plus insolites de l'art portugais », témoignant non seulement de l'influence des jardins maniéristes italiens, mais aussi d'un goût pour certains matériaux développé via les multiples contacts avec l'Orient. Voir à ce sujet l'intéressante étude sur les « embrechados » du palais *Fronteira* : José MECO, « Os embrechados » *in Monumentos,* n°7(...), p. 51-53.

[143] Son auteur, Luís Marinho de Azevedo, meurt en 1652.

éléments qui sont artificiels dans les villes fameuses du monde, sont à Lisbonne des éléments naturels : *...Destas arvores de espinho teceo a industria humana paredes, ruas, latadas e pyramides, não penetradas dos rayos do sol, porque servem de doceis para seus rigores. Aqui, os regalados jasmins purificão as arvores, as rosas, cravos e outras flores recreão e alegrão os sentidos; o alecrim, está sempre florido, ou verde; as murtas e tomilhos contrafazem nãos, galés, gigantes, serpes e outros animais: os satyros, faunos, nimphas, tritões e serêas ministrão agoas puras, e christallinas aos tanques a que servem de fontes, abortando chuvas e rocios do Inverno. Aqui se disfarçam as penhas e rochas marítimas, e os búzios, porcelanas, nacaros, caracoes, caramujos e differentes pedras formão embrechados de lavores e debuxos, em que a arte vencera a matéria, ainda que fora de ouro. Aqui os prados parecem naturais, alcatifados de flores e boninas. E finalmente o que em Florença, Nápoles, Génova e outras famosas cidades do Mundo se acha com artificio, de Lisboa, a cada passo, he natural* (...)[144]. Cette description, probablement un peu excessive, voulant exalter les grandeurs de la ville et participant à un type de littérature destinée à valoriser le territoire de la nouvelle dynastie, est cependant très intéressante car l'auteur traite des jardins comme étant une spécificité des maisons aristocrates de Lisbonne.

---

[144] Luis Marinho de AZEVEDO, *Fundação, antiguidade e grandezas da muy insigne cidade de Lisboa, e seus vaorens illustres em Santidade, armas e Letras (...)* 2ème edition, Lisboa, of. de Luiz de Moraes, 1753, p. 105-106 : « De ces arbres avec des épines, l'art humain a tissé des murs, des allées, des pyramides, que les rayons du soleil ne pénètrent pas et qui servent ainsi de baldaquin aux rigueurs du climat. Ici, les délicieux jasmins purifient les arbres ; les roses, les œillets et d'autres fleurs amusent et rendent joyeux tous les sens ; le romarin est toujours fleuri, ou verdoyant ; les myrtes et le thym deviennent bateaux, géants, serpents et autres animaux ; les satyres, les faunes, nymphes, tritons et sirènes, font jaillir des eaux pures et cristallines dans les bassins remplis par les sources, recueillant les pluies de l'hiver. Ici, les rocs et les rochers maritimes sont déguisés, et les coquillages, les porcelaines, les nacres, les coquilles d'escargot, de crabes et les pierres les plus différentes, forment des « embrechados » travaillés, avec des dessins dans lesquels l'art dépasse la matière, même si c'était de l'or. Ici les prés semblent naturels, tapissés de fleurs et pâquerettes. Et finalement, ce qu'à Florence, à Naples, Gènes et autres fameuses villes du monde se trouve en tant qu'artifice, est à Lisbonne, à chaque pas, une chose naturelle... » (Traduction de l'auteur).
La BNL possède 6 exemplaires de cette oeuvre (cote: H.G 16423 P).

Il explique qu'il y a à Lisbonne *mais de sete mil jardins e quintas de prazer e recreação, e em algumas delas edifícios, pinturas, architecturas tão magníficas que custarão mais de doze mil cruzados* (...) [145]. Même si le nombre de sept mille risque d'être un peu au dessus de la réalité, il faut tenir compte de l'indication « villas de récréation et plaisir », et de la description du jardin comme un espace scénique, où la nature était apprivoisée par l'homme, transformant les buissons en figures diverses et les rochers en grottes d'*embrechados*, formes caractéristiques du jardin baroque. Or, de cette époque, et correspondant à cette description, il ne reste, de nos jours, pratiquement rien. Le palais *Fronteira*, plus tardif, reste un des rares édifices conservant sa structure d'origine et témoignant d'une continuité du type de propriété décrite dans ce texte.

C'est au cours du dernier tiers du 17ème siècle que l'*azulejo* de composition figurative s'impose en tant que décoration de l'architecture civile aristocrate[146] et, d'après ce qui est parvenu à nos jours de ces édifices, c'est au palais *Fronteira* que l'on trouve les premiers programmes décoratifs en *azulejo* : l'intérieur et l'extérieur sont couverts d'*azulejos* de composition ornementale et figurative, en polychromie, bichromie ou, tout

---

[145] *Ibidem*, p.105: «He argumento evidentíssimo do grande excesso, com que os campos de Lisboa se avantajão a todos os do Mundo, haver nelles (como notarão Gil Gonçalves de Avila e Duarte Nunes) mais de sete mil jardins e quintas de prazer e recreação, e em algumas delas edifícios, pinturas, architecturas tão magníficas que custarão mais de doze mil cruzados(...)»; (« C'est un argument plus qu'évident de l'avance que les champs de Lisbonne ont par rapport à tous ceux du monde (tel que l'ont remarqué Gil Gonçalves de Avila e Duarte Nunes) le fait qu'il y a plus de sept mille jardins et villas de plaisir et récréation, certaines avec des édifices, peintures et architectures si magnifiques qu'elles coûtent plus de 12 mil *cruzados* »). (Traduction de l'auteur).

[146] Sont contemporains du palais *Fronteira*, le Palais du comte de Calheta, à Lisbonne (actuellement *Museu Agrícola do Ultramar*) qui conserve dans une de ces salles un ensemble d'*azulejos* d'origine, représentant des scènes de chasse ainsi que des nobles et des dames, exactement dans le style de ceux du palais *Fronteira* et réalisés d'après les mêmes modèles gravés. Les *azulejos* provenant de la *Quinta de Chavões*, actuellement conservés au musée de la *Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*, représentant également des dames et des nobles, entre autres scènes, sont similaires aux *azulejos* du palais *Fronteira*. D'autres *azulejos* tels que ceux de la *Quinta da Cadriceira*, conservés actuellement au *Museu Nacional do Azulejo* et dans des collections privées, ainsi que ceux de la *Quinta da Trindade* (Setúbal) sont très proches par leur style et leur iconographie de ceux du palais *Fronteira*.

simplement, monochromie[147], représentant les sujets les plus divers, qui surgissent organisés par thèmes.

Dans le jardin, sur des murets et des bancs, les mois de l'année, les signes du zodiaque, les 4 éléments, les planètes, des singes et des chats à l'école, des sirènes et des tritons, des scènes de pêche et de chasse, des divinités fluviales, des figures mythologiques. Sur le mur de la terrasse, les Arts Libéraux et les qualités de l'âme, entourées d'une profusion ornementale faite de fleurs, d'animaux, d'oiseaux, d'atlantes, et autres motifs ornementaux. L'espace entre les arcs qui encadrent les Arts Libéraux est occupé par des médaillons en faïence polychrome, représentant des guirlandes de fleurs et de fruits dans la tradition des Della Robia, chacun encadrant un buste de profil, en stuc peint. Dans les salles du palais, formant des *« silhares »,* des scènes champêtres, des scènes de chasse[148], des épisodes mythologiques et une salle avec les guerres de la Restauration[149].

---

[147] La monochromie consiste en l'application d'une seule couleur sur la base blanche composée d'émail stannifère qui constitue la surface vitrifiée de l'*azulejo.* Les monochromies les plus courantes sont en bleu (sur le fond blanc) ou en manganèse (sur le fond blanc). La bichromie consiste en l'utilisation de deux couleurs sur la couche d'émail stannifère et la polychromie suppose l'utilisation de plusieurs couleurs. Jusqu'à la fin du 18ème siècle les couleurs pour la peinture des *azulejos* sont réalisées avec des oxydes métalliques dilués avec quatre couleurs de base. Le bleu est réalisé avec du cobalt, le vert avec du cuivre, le jaune avec de l'antimoine et le bordeaux avec du manganèse. L'utilisation plus où moins concentrée de ces couleurs donne les différentes nuances. Par exemple, le manganèse très concentré est utilisé pour remplacer la couleur noire.

[148] Les scènes de chasse de la *loggia* du rez-de-chaussée, représentant une chasse à l'éléphant, une chasse au sanglier, une chasse au lion et une chasse aux perdrix, ont été réalisées d'après 4 gravures de Philippe Galle d'après Jean Van der Straet, publiées à Anvers en 1578 et rééditées jusqu'au 18ème siècle. Les scènes de chasse des tours nord et sud reproduisent des détails de gravures de Philippe Galle d'après Hans Bol. Voir Ana Paula CORREIA, « Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira », *op.cit.*

[149] Les *azulejos* de cette salle, réalisés et placés dans les années 1668, représentent huit batailles qui ont eu lieu dans les frontières entre le Portugal et l'Espagne entre 1644 et 1668, batailles décisives pour la récupération de l'indépendance du Portugal. Francisco Sousa Loubo a étudié ces batailles, d'un point de vue d'histoire militaire : lors de ses recherches, il a trouvé une gravure anonyme, conservée à la BNL, section *Iconografia*, ayant servi de modèle au panneau d'*azulejos* représentant la bataille de Montes-Claros. Voir Francisco Sousa LOBO, « Batalhas da Restauração », in *MONUMENTOS*, N° 7 (...), p.87.

Un dénominateur commun caractérise ces panneaux : l'iconographie est toujours profane, même dans la chapelle dont le narthex est tapissé d'*azulejos* représentant des divinités fluviales, des satyres jouant des instruments de musique, des petites sirènes et tritons.

La diversité des solutions décoratives, la réinvention de l'espace via des éléments architecturaux dessinés en *azulejo,* l'organisation thématique des sujets, sont un préambule à la scénographie baroque qui s'affirmera dans l'art de l'*azulejo* dans le deuxième tiers du 18ème siècle. Parallèlement, les artistes continuent à faire usage d'une grammaire ornementale «archaïque» jouant avec les grotesques, les ferronneries, les rinceaux de feuillage et les mascarons divers. Peu d'*azulejos* de cette période, avec cette grammaire ornementale, provenant de l'architecture civile nous sont parvenus. Dans le palais du marquis d'*Olhão*, à *Xabregas*, quelques *azulejos* déplacés de leur lieu d'origine et placés actuellement derrière une porte d'accès dans une zone de services, restés jusqu'à présent oubliés [150], sont les derniers témoignages d'une décoration contemporaine de celle du palais *Fronteira* (dernier tiers du 17ème siècle), montrant la persistance de cette grammaire décorative à base de mascarons, ferronneries, vases et guirlandes de fruits (fig. 1). De même qu'au palais *Fronteira*, nous remarquons dans ces *azulejos* l'utilisation du bleu de cobalt, marquée d'un trait foncé en manganèse, caractéristique de la période de transition de la polychromie vers la monochromie, qui se fait sentir pendant le dernier tiers du 17ème siècle.

[150] Le palais du marquis d'*Olhão* a été acheté par Mr. José Folque, descendant du marquis d'*Olhão*, en 2001. De grands travaux de restauration ont été réalisés. C'est monsieur Folque qui nous a montré ces panneaux, dont lui-même, jusqu'au moment des travaux, ignorait l'existence.

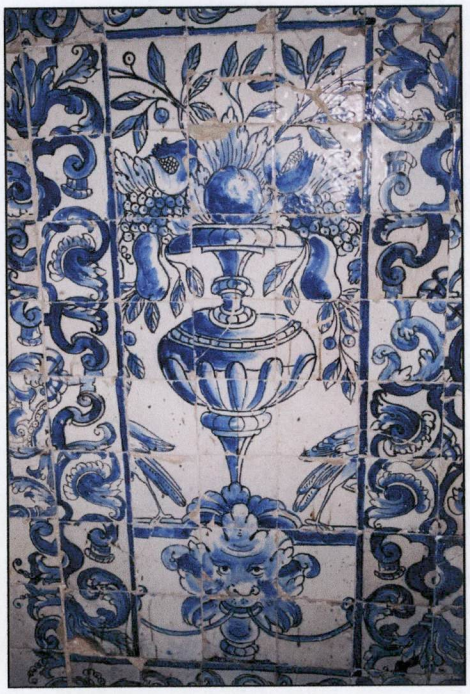


Fig. 1
Panneau d'*azulejos* qui se trouve au palais du marquis d'*Olhão*. Dernier tiers 17ème siècle.

D. João de Mascarenhas, 1er marquis de *Fronteira* et commanditaire de la décoration céramique du palais *Fronteira*, était un des généraux des guerres de la Restauration[151], considéré comme l'un des plus grands hommes d'armes et d'érudition que le royaume du Portugal ait connu[152]. Gentilhomme de la Chambre du roi Pedro II, de qui il était très apprécié, "homme très érudit" selon Alexis Collotes de Jantillet [153], décrit par D. Diego de Villegas comme étant un homme sage, digne des meilleurs exemples, prudent et attentif, plus attiré par l'être que par le paraître, attaché à la vérité plutôt qu'à la vanité *(...es prudente; atento; incansable; más estima el ser, que el parecer; mas ama la verdad que la*

---

[151] D. João de Mascarenhas a eu une action de relief dans les batailles de *Ameixial*, en 1663 et de *Montes-Claros*, en 1665. Ces deux batailles sont représentées en *azulejos*, dans la salle dite « des batailles ».

[152] Joze Barbosa, affirme, à propos de D. Francisco Xavier Mascarenhas, commandant d'un des bateaux qui partait en Inde en 1740, qu'il «...era filho segundo de D. Fernando Mascarenhas, Marquez de Fronteira, Conde da Torre, do Conselho de Estado, Vedor da Fazenda (...) hum dos grandes homens em armas e erudição, que teve este reino (...) ». Voir Joze BARBOZA, *Epitoma da vida do Illustre e Excelentíssimo Senhor D. Luiz Carlos Ignacio Xavier de Menezes, Primeiro Marquês do Louriçal, Quinto Conde da Ericeira, do Conselho de Sua Magestade* (...), Lisboa, of. de António Isidoro da Fonseca, 1743, p. 68.

[153] Alexis Collotes de JANTILLET, *Horae Subsecivae*, traduction portugaise José Cassiano Neves en 1941. Voir José Cassiano NEVES, *op.cit.* p. 16-22.

vanidad...)[154], et considéré par D. António Caetano de Sousa un homme valeureux, fier et magnifique, estimé et respecté à la cour *(Foy o marquês valeroso, altivo, magnífico : conservou respeito e authoridade na corte, e grande estimação do Príncipe Regente...*) [155], le 1er marquis de *Fronteira* était un homme de culture, soucieux des arts et des lettres, de goût cosmopolite[156], ayant dans sa maison ce qu'il y avait de meilleur à l'époque, en provenance non seulement d'Europe mais aussi d'Orient. L'inventaire réalisé en 1673, lors de la mort de Madalena de Castro, marquise de *Fronteira*, révèle la richesse des biens réunis par le 1er marquis[157]. Des tissus d'Italie, des dentelles de Flandre, des porcelaines de Chine, des meubles en bois du Brésil, des meubles allemands, des velours d'Inde, des chaises françaises, entre autres, sont décrits avec une claire préoccupation de mentionner leur lieu d'origine, ou d'indiquer qu'il s'agit d'objets provenant de l'étranger. L'inventaire comprend également un important ensemble de tapisseries, certaines réalisées à Bruxelles par les maîtres tapissiers Albert Auwerx et Guilliam van Leefdael[158], d'autres provenant d'Hollande ou d'Anvers. Le marquis possédait des tapisseries illustrant l'histoire d'Apélix, l'histoire d'Alexandre tissée avec des fils d'or et

---

[154] D. Diego Enriquez de VILLEGAS, *Pyramide Natalicio y Baptismal a la soberana (...) Maria Francisca Isabel de Saboya*, Lisboa, of. de António Craesbeeck de Mello, 1670, pag. 91.

[155] D. António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa,* tomo XI, Nova edição, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1953, p. 315.

[156] À ce titre, sont très intéressantes les lettres écrites par le marquis de *Fronteira* à Duarte Ribeiro de Macedo, diplomate envoyé à la cour de Paris entre 1668 et 1777. Dans ses lettres, le marquis s'intéresse à la politique européenne, à la mode et à l'art. Voir IAN/TT, *Casa Galveia*s, maço 14, 2ème partie.

[157] L'inventaire réalisé lors de la mort de la marquise de *Fronteira*, en 1673, est un intéressant témoignage de la décoration intérieure d'une maison du 17ème siècle, fournissant de nombreux détails sur les meubles, tapisseries, argenterie, carrosses, chevaux et même esclaves, qui faisaient partie du patrimoine « mobilier » des marquis. L'inventaire ne spécifie pas dans quelle demeure se trouvaient tous les biens. Cet inventaire, conservé au palais *Fronteira* (*Colecção da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna*) a été transcrit par Jorge de Moser, dans un article très intéressant publié en 1949 ; cet inventaire est repris par Marieta Dá Mesquita dans sa thèse de doctorat en 1992. Voir Jorge MOSER, *op.cit.* p. 177-201. Voir également Marieta Dá MESQUITA, *op.cit.* tome II.

[158] Les maîtres tapissiers signent une note d'envoi des tapisseries au marquis de *Fronteira* le 9 mai 1671, à Bruxelles. Voir Jorge MOSER, *op.cit.* p.194.

d'argent [159], l'histoire de Marc Antoine, l'histoire de Romulus et Remus, l'histoire de David, l'histoire d'Hannibal, le rapt d'Hélène, pièces qui témoignent de l'intérêt pour les sujets issus de l'antiquité classique.

Très proche du roi Pedro II, qui avait pour lui la plus grande estime[160], le marquis avait été chargé de la décoration du palais et de la chapelle royale lors du baptême de la première fille du roi, l'infante Isabel Luísa Josefa[161].
D. João de Mascarenhas, appartenait à une aristocratie nourrie de culture militaire et classique, soucieuse des arts et des lettres. Il était membre de la *Academia dos Generosos* (Académie des Généreux)[162] , fondée en 1649 par D. António Álvares da Cunha, et développant une activité régulière jusqu'aux années 1666-68.

Les *azulejos* qui décorent le palais *Fronteira*, accordant à chaque espace une fonction et un statut spécifiques, sont un miroir, une mémoire visuelle de cette culture : l'histoire réelle, les loisirs, l'imaginaire, l'allégorie et le mythe, habitent le palais via les *azulejo*s qui illustrent aussi bien les batailles de la Restauration, que des scènes champêtres, la fable ovidienne, la poésie, les sciences, les Arts et les Lettres, le tout conjugué dans un appel aux sens et à une culture de l'image que seule une élite, public privilégié de ces espaces, pouvait déchiffrer. Signalons cependant, que la décoration du palais n'est pas exclusivement en *azulejo*. Des

[159] Cette série de tapisseries a été achetée via l'ambassadeur D. Francisco de Mello. Voir Jorge MOSER, *op.cit*, p. 195
[160] D. António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa,* tomo XI, Nova edição, Coimbra, Atlântida Livraria Editora, 1953, p. 315.
[161] Dans le récit de D. Diego de Villegas, l'auteur décrit minutieusement les tapisseries qui décoraient les diverses salles du palais royal. Curieusement, quelques uns de ces ensembles ont exactement les mêmes thèmes que ceux cités dans l'inventaire des biens, réalisé lors de la mort de la marquise de *Fronteira* Madalena de Castro, en 1673. C'est le cas des tapisseries avec l'histoire d'Hélène, des tapisseries avec les succès d'Hannibal, des tapisseries avec l'histoire d'Alexandre le Grand.
[162] Sur les Académies littéraires au 17ème et 18ème siècles voir Elze Maria Henry von MATIAS, *Academias nos séc. XVII e XVIII,* Lisboa, Thèse de doctorat, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1988. (Texte polycopié).

statues de marbre, en grandeur nature, représentant des dieux de l'antiquité[163], occupent des niches dans la terrasse dite « des Arts », intercalées entre les Arts Libéraux représentés en *azulejos*. Sur la balustrade qui limite le lac, il y a un ensemble de sculptures en jaspe, œuvre de Pierre Mignard, représentant également des figures de la mythologie[164]. Les jardins, sont décorés de fontaines en marbre et de sculptures en plomb.

L'histoire du décor céramique du palais *Fronteira* reste, toutefois, une interrogation. Nous ne connaissons absolument rien des ateliers, des auteurs, des phases de production, ni des dates exactes du début de la construction et de son achèvement. Les archives de la maison de *Fronteira*[165], conservées en partie aux archives de la *Torre do Tombo* et en partie au Palais *Fronteira*, restent muettes relativement à la commande des milliers d'*azulejos* qui tapissent les murs du palais[166]. Nous savons qu'en 1669 le palais était déjà presque terminé, ainsi qu'une partie considérable de la décoration d'*azulejos*, puisque le marquis Filipo Corsini, ami et accompagnateur de Cosme III de Médicis dans son voyage au Portugal, écrit dans son journal, le 7 février 1669, que « *La casa tutta, con le muraglie del Giardino è ornata di maioliche figurate, rappresentanti*

---

[163] Il s'agit des statues de Saturne, Mars, Jupiter, Apollon, Vénus, Mercure, Diane, Marsyas.

[164] Sur une des sculptures, on peut lire « PETRUS MIGNARIAE FECIT ». Sur cet ensemble de sculptures voir Teresa Leonor VALE, «O ninfeu de Mignard», *in MONUMENTOS*, nº7, (...) p. 25-29.

[165] Le palais de *Chagas*, à Lisbonne, était l'habitation urbaine de la famille Mascarenhas. Lors du tremblement de terre de 1755, le palais et sa bibliothèque ont été détruits. C'est alors que la famille fait des travaux dans la propriété de *Benfica*, afin de s'y installer. La perte de la bibliothèque a, sans doute, entraîné la perte de documents d'archives concernant la famille et leur maison. Actuellement une partie des documents concernant la famille Mascarenhas est conservée aux Archives Nationales (IAN/TT, cote L 517), l'autre est conservée au palais *Fronteira* (*Colecção da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna*).

[166] IAN/TT, *Casa Fronteira*, L 517.

diverse historie, e favole, dicono, che fino ad ora vi habbi speso detto signore 50000 cruzadi, e vi resta ancòra molto da fare (...) »[167].

Il existe deux autres descriptions du palais, une de 1673, faisant partie de l'inventaire déjà cité, réalisé à l'occasion du décès de Madalena de Castro, Marquise de *Fronteira*[168], et une autre, écrite en latin par Alexis Collotes de Jantillet[169], imprimée en 1679, dédiée au 2ème Marquis de *Fronteira* et dont la traduction en portugais a été publiée en 1941 par José Cassiano Neves[170]. Les deux descriptions citent les divers espaces tapissés d'*azulejos* mais ne donnent aucun renseignement sur les auteurs ou les ateliers.

En 1675, le marquis fait venir de France un jardinier, qui arrivera à Lisbonne dans le bateau qui amenait la duchesse de Cadaval[171]. Très probablement ce jardinier français était destiné aux jardins du palais de Benfica.

L'originalité du palais *Fronteira* est due en grande partie au décor céramique composé de milliers d'*azulejos* qui fusionnent avec l'architecture de façon surprenante. Pourtant, nous verrons qu'il n'y pas un seul panneau qui soit une création originale. Le marquis de *Fronteira* a conçu un projet, certes personnel et original, mais fait sur base d'un

---

[167] *Viaje de Cosme de Médicis por Espanã y Portugal*, (...), p.278.
L'original de ce journal du voyage de Cosme de Médicis en Espagne et Portugal, rédigé par Lorenzo Magalloti, écrivain et poète, et illustré avec des aquarelles du peintre et architecte Pier Maria Baldi est conservé à la *Biblioteca Laurenciana* de Florence. Il existe un autre récit de ce voyage, écrit par Juan Bautista Gornia, médecin de Cosme de Médicis, dont une copie est conservée à *l'Archivio di Stato* de Florence.

[168] Voir Jorge MOSER, *op.cit.* et Marieta dá MESQUITA, *op. cit.* tome II .

[169] Pour le récit d'Alexis Collotes de Jantillet (en latin), voir : Alexis Collotes de JANTILLET, *Horae Subsecivoe,* Ulyssipone, 1679 (BNL, section *Reservados*, cote : Res. 26) ; l'original est conservé au palais *Fronteira*.

[170] José Cassiano NEVES, *op.cit*, p.15-22.

[171] IAN/TT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4 – Maço 1-A; (contient des lettres de plusieurs personnes destinées à Duarte Ribeiro de Macedo, envoyé du roi du Portugal à Paris ; la lettre du 6 août, envoyée par de la Rochelle par Samuel, Jean et Louis Pagez, intermédiaires de Duarte Ribeiro de Macedo, chargés de recevoir la marchandise expédiée depuis Paris et de la mettre dans les bateaux au départ de la Rochelle, cite « le jardinier que vous envoyez a Mr le Marquis de Fronteira... » ; la lettre du 16 août donne des nouvelles concernant l'embarquement de la duchesse de *Cadaval* et du dit jardinier français que le marquis de *Fronteira* avait demandé.)

recours constant à des modèles gravés. Après 28 ans de guerre, il y a peu d'artistes ayant une formation académique et les ateliers des peintres d'*azulejos* ne produisent qu'un travail anonyme, dont la créativité se trouve essentiellement dans la capacité d'adaptation de petites images à l'espace architectonique, et aussi dans le choix de ces images en fonction de l'espace spécifique qu'elles devaient occuper.

Tous les panneaux du palais *Fronteira* fonctionnent par « groupes thématiques » et chaque espace est consacré à un thème spécifique annonçant la systématisation des sujets qui s'imposera dès les dernières années du 17ème siècle et qui se définira au cours du premier tiers du 18ème siècle.

Sont particulièrement représentatifs du goût pour les «séries à thème», les panneaux de la façade Est, représentant des dames et des nobles, les grands panneaux qui couvrent la totalité de la paroi qui lie le lac à la galerie des rois, représentant des cavaliers sur des chevaux au galop, les panneaux de la terrasse représentant les Arts Libéraux, les panneaux du jardin représentant les planètes et, bien sûr, les panneaux à sujet mythologique.

C'est au palais *Fronteira* qu'apparaissent les premières représentations témoignant d'un intérêt pour la mythologie, en ce qui concerne l'architecture civile du 17ème siècle[172] : les panneaux commandés en Hollande pour la salle dite «salle des panneaux hollandais», les panneaux représentant Neptune sur son char et des divinités fluviales qui revêtent les parois latérales du lac, ainsi que le grand panneau représentant le duel musical de Pan et Apollon, occupant toute la paroi de l'escalier qui longe le lac et mène à la Galerie des Rois.

---

[172] La *Quinta da Bacalhoa,* à *Azeitão*, construite au 16ème siècle, conserve l'ensemble le plus ancien d'*azulejos* à thème mythologique, tous réalisés d'après des gravures. Dans le jardin, un des bacs à fleurs est revêtu d'*azulejos* de composition figurative représentant "Le Rapt d'Europe", réalisé d'après une gravure de Bernard Salomon. Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, "Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos da Quinta da Bacalhoa" *in AZULEJO,* nº2, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1992, p. 9-19.

Comme tous les autres, les panneaux à thème mythologique ont été réalisés d'après des modèles graphiques. Les peintres céramistes ont puisé dans des gravures flamandes et, ce qui est une donnée nouvelle, surtout dans la gravure française.

2.1 Les *azulejos* de la façade représentant des nobles et des dames : un ensemble réalisé d'après des gravures de Jacques Callot.

La façade Est du palais, donnant vers le « Grand Jardin », est décorée de panneaux d'*azulejos* polychromes, de composition figurative, représentant des dames et des nobles[173] (fig.3, 4), des scènes de repas[174], des sirènes et des tritons (fig. 5 et 6 et 7), des cavaliers (fig. 8). Ces panneaux occupent la partie inférieure des murs, jusqu'à environ 1,40m de haut, et remplissent les espaces entre portes et fenêtres (fig. 2). Cet ensemble d'*azulejos* est un des plus anciens et des plus naïfs de l'édifice, réalisé dans les années 1665-1668.
Dans la partie inférieure du mur, courant tout le long de celui-ci, une frise de 5 *azulejos* de hauteur représente des scènes de pêche aux poissons et à la tortue (fig. 9, 10).

Cette iconographie, avec des sirènes, tritons et autres scènes maritimes, nous ramène au moment de la construction de l'édifice, le décor céramique s'accordant, par ce qu'il représente, à l'espace qu'il revêtit : le palais était, au départ, entouré d'un bassin [175] alimenté, selon Alexis Collote de Jantillet, par deux statues de pierre qui jetaient l'eau « avec

---

[173] Les 4 panneaux figurant des dames et des nobles ont, chacun, 10 x 4 *azulejos*. Chaque *azulejo* mesure 14 x 14cm.
[174] Les panneaux figurant des scènes de repas ont, chacun, 6 x 4,5 *azulejos*.
[175] Alexis Collotes de Jantillet, lors de sa description de l'édifice parle de ce "lac". Marieta Dá Mesquita signale cette donnée dans sa thèse de doctorat. Voir Marieta Dá MESQUITA, *op.cit.*, vol.I, p. 515.

beaucoup de force »[176] . La pièce centrale du rez-de-chaussée était ouverte et se présentait comme une espèce de « grotte » tournée vers le jardin. Cette façade, apparaissait à celui qui la regardait, comme une mise en scène, un décor de théâtre : les sirènes, tritons, bateaux et pêcheurs, étaient visibles dans un encadrement d'eau, comme s'ils se trouvaient réellement dans leur élément aquatique. C'est seulement au 18ème siècle que le lac a été remplacé par la terrasse que nous voyons actuellement devant la façade et que la *loggia* a été fermée devenant un salon. Signalons que les sirènes représentées sur ces *azulejos* ont une iconographie peu courante. En général, les sirènes sont de sexe féminin et ont comme principale caractéristique leur chant envoûtant qui précipite les marins vers le naufrage. Or, les sirènes représentées sur la façade du palais *Fronteira* apparaissent accompagnées de «sirènes» du sexe masculin, dans une atmosphère joyeuse, éloignée de tout caractère maléfique, s'intégrant dans l'atmosphère de plaisir et loisir, de *« locus amenus »,* à laquelle contribuent tous les éléments décoratifs du palais.

Suivant le fil conducteur que nous nous sommes imposé comme méthode de travail, basée sur la recherche systématique des sources d'inspiration, nous avons cherché dans les recueils de gravures représentant des épisodes de pêche et de chasse, des images susceptibles d'avoir servi de sources d'inspiration pour certains de ces panneaux d'*azulejos.* C'est dans les gravures de Philippe Galle, exécutées d'après Hans Bol (Malines 1534 – Amsterdam 1593), faisant partie d'une série des *Venationes, piscationis et aucupii typi*[177], illustrant des scènes de chasse et de pêche, imprimée à Anvers en 1582, que nous avons trouvé les modèles utilisés pour les épisodes de pêche ainsi que pour la chasse à la tortue (fig. 11).

---

[176] José Cassiano NEVES, *op.cit.* p.17: *...no final dele existem dois gabinetes, luxuosamente arranjados, debaixo de cujas janelas, na mesma parede estão duas estátuas de pedra, alimentando com muita força de água um lago que fica a todo o comprimento do edifício e dela é muito abundante....*

[177] Bruxelles, KBR, Cabinet des Estampes.

pour la chasse à la tortue (fig. 11). Les peintres céramistes ont copié minutieusement chaque scène, les adaptant à l'espace à remplir.

De part et d'autre des fenêtres, des nobles, hommes et femmes, sont représentés debout, richement habillés, presque grandeur nature, comme s'ils posaient vraiment devant la façade du palais (fig. 12, 14, 16, 18). Ils ont été réalisés en polychromie, l'artiste jouant avec le contraste entre les tons clairs tels que le bleu très dilué, presque blanc, et les tons plus vifs, comme le jaune ou le vert. Un des nobles, figuré de profil, portant un chapeau de plumes, est plus âgé ; l'autre, représenté de face, habillé d'une cape jaune et portant une épée semble plus jeune.
En 1907, José Queirós affirmait que ces *azulejos* représentaient « des figures et accessoires du règne de Philippe IV »[178]. João Miguel dos Santos Simões se limite à décrire « un noble cavalier, des figures de nobles qui jouent et boivent, des scènes mythologiques et des scènes de pêche »[179]. L'historien d'art José Meco essaie une interprétation iconographique et affirme qu'il s'agirait des portraits du 1er comte de *Torre* (père du 1er marquis de *Fronteira*) et de D. João de Mascarenhas, 2ème comte de *Torre* et 1er marquis, ainsi que les portraits des épouses respectives[180].

La recherche d'un éventuel modèle graphique nous a conduit aux gravures de Jacques Callot. Ces figures de nobles et de dames ont été réalisées d'après quatre gravures[181], appartenant à une suite sans titre, désignée comme « La Noblesse Lorraine », gravée très probablement dans les années 1620-1630[182]. Ces gravures représentent « La dame au

[178] José QUEIROZ, *Cerâmica Portuguesa,* Lisboa, Edição do autor, 1907, p.35.
[179] João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, 2ª ed., Tomo II, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, p.115.
[180] José MECO "A Azulejaria" *in Monumentos*, N°7 (...) p. 54-59.
[181] Ana Paula Rebelo CORREIA, "Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira", *op.cit.*
[182] Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL, *Jacques Callot,* Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p.272-276

manchon » (fig. 13), « La dame au rosaire» (fig. 19), «Le gentilhomme à l'épée» (fig. 17) et « Le gentilhomme vieillissant » (fig. 15).

Nous ne savons pas comment ces gravures sont arrivées au Portugal. Le *Museu Nacional de Arte Antiga* possède un ensemble de 139 gravures et 5 dessins attribués à Jacques Callot, ou tout au moins mis en rapport avec l'œuvre de celui-ci. Ces gravures et dessins étaient collés sur des pages d'albums conservés à la *Academia Nacional de Belas Artes* (Académie Nationale des Beaux-Arts). Deux des dessins ont fait partie d'un lot offert à l'Académie en 1865 par Giovanni Bustelli, consul du Portugal à Florence. Un autre dessin a été offert par Carlo Beechis[183]. Un de ces dessins[184] représente la dame au manchon que nous retrouvons sur les *azulejos* (fig. 12)[185].

D. João de Mascarenhas, malgré le fait qu'il n'a jamais voyagé en dehors du Portugal, maintenait un contact assidu avec la France, notamment via son ami, le diplomate Duarte Ribeiro de Macedo (1608-1682), envoyé du Portugal à la cour de Paris entre 1668 et 1677. Le marquis entretenait avec celui-ci une correspondance régulière, s'intéressant non seulement à la politique européenne mais aussi à la mode, à la littérature et aux arts. Séduit par ce qui se faisait en France, en 1675 il charge Duarte Macedo de lui acheter des chapeaux et aussi 2 montres serties de pierres précieuses, montres qu'il souhaite les plus petites, précieuses et curieuses que possible[186]. Le marquis commande également à Duarte Macedo des livres, parmi lesquels figurent des livres de l'ingénieur

---

[183] Voir *Jacques Callot, A Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga*, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1994.
Dessins de Maîtres Français du XVIIème, XVIIIème et XIXème siècles. Collection du Musée National d'Art Ancien. Lisbonne, Alliance Française, 1984.

[184] Dessin à la plume collé sur carton, 144mm x 93mm. MNAA, section *Iconografia*, inv. 1174. Offert par Bustelli en 1864.

[185] Mme Trindade Mexia, conservatrice du Cabinet des Estampes du Museu Nacional de Arte Antiga nous a dit que tous ces dessins et gravures de Jacques Callot sont arrivés au Portugal au 19ème siècle, via un collectionneur. Nous la remercions pour sa collaboration.

[186] Voir la correspondance du marquis de *Fronteira* avec Duarte Ribeiro de Macedo, lettres de 1674 et 1675 *in* IAN/TT, *Arquivo Casa Galveias*, Maço 14, 2ème partie.

militaire Antoine de Ville, en français et en latin[187] ; pour ses jardins il fait venir, comme nous l'avons déjà dit, un jardinier français[188].
N'oublions pas que le Portugal vit, à ce moment, une période de consolidation des relations avec la France : en 1666, le roi Afonso VI épouse une française, Marie Françoise Elisabeth de Savoie ; le mariage étant annulé, la princesse devient la femme du frère de celui-ci, le futur roi Pedro II en 1668 ; lors du baptême de leur fille Maria Francisca Isabel de Saboia, le 2 avril 1669, l'abbé de Saint Romain, qui se trouvait au Portugal, est nommé ambassadeur et est invité à être parrain de l'enfant, en tant que représentant de Louis XIV.

C'est aussi à cette époque que surgit le premier hebdomadaire portugais, le *Mercurio Portuguez,* dirigé par le diplomate António de Sousa Macedo, journal qui est nettement inspiré dans son homologue français le *Mercure Galant.*

Dans ce contexte, et indépendamment de la présence de Duarte Macedo à Paris [189] et des relations amicales que celui-ci maintenait avec le marquis, il est clair que D. João de Mascarenhas, étant intimement lié à la vie de la cour, connaissait et bénéficiait des apports français ; le choix des gravures de Jacques Callot pour réaliser les figures en *azulejos* est, dans ce contexte, tout à fait compréhensible.

Malgré le recours à des modèles graphiques, copiés minutieusement mais traduisant une forte naïveté dans l'exécution, la connaissance et le choix des gravures de Callot, (même si celles-ci avaient été réalisées 30 ans auparavant) était une preuve de «modernité » et de connaissance de ce

---

[187] *Ibidem.* Il s'agissait probablement du livre *Les fortifications du chevalier Antoine de Ville*, publié par la Compagnie des Librairies et paru à Paris en 1666. C'est un livre illustré qui explique comment fortifier toute sorte de constructions militaires, comment les défendre et les attaquer.
[188] IAN/TT, *Ministério dos Negócios Estrangeiros*, Caixa 4 – Maço 1-A (lettres du 6 et 16 août).
[189] Duarte Ribeiro de Macedo est à Paris à partir de 1668, période à laquelle les *azulejos* étaient déjà réalisés.

qui se faisait à l'étranger, produit par des artistes de renom. La réputation de Callot en tant que graveur était immense, aussi bien de son vivant qu'après sa mort[190]. En 1645, le moraliste espagnol Baltasar Gracián le cite, dans son traité intitulé *El Discreto*[191], expliquant qu'un certain type de personnes toujours soucieuses de se faire remarquer « peuvent avoir place parmi les grotesques de Callot ». Abraham Bosse[192] (1602-1676), graveur et théoricien, écrit en 1667 que « *feu l'illustre Calot a esté en sont travail non la merveille de son siècle, mais de tous les autres, dont nous avons mémoire* »[193].

Les gravures de la série dite de la « Noblesse Lorraine » ont été utilisées aussi pour quelques-unes des figures assises à table sur les panneaux en dessous des fenêtres. On note clairement que le peintre céramiste a copié la partie supérieure des figures féminines réalisées par Callot (fig.13 et 19) mais a eu de grandes difficultés pour créer la partie inférieure du corps dans la position assise, préférant même ne pas dessiner de jambes. C'est le cas dans le panneau avec la « dame au manchon » (fig. 20) dont la figure assise à droite copie la « dame au manchon » de Callot, ou du panneau avec la "dame masquée" (fig. 22), elle aussi nettement copiée de la gravure de Callot (fig. 23). Ces modèles étaient utilisés au gré des artistes : deux des figures de la façade, à savoir la « dame au manchon »

---

[190] Voir l'étude de Paulette CHONÉ sur la Fortune Critique de Jacques Callot, *in* Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,*op.cit.* p.81-103.

[191] La BNL possède une édition de cette oeuvre, publiée à Coimbra en 1656; Baltasar GRACIAN, *El discreto*, Coimbra, of. de Thome Carvalho, 1656. (cote: L 16931 P).

[192] Le traité de d'Abraham Bosse, intitulé *Traicte des manieres de graver en taille douce sur l'airin. Par le moyen des eaux fortes(...),* publié à Paris chez Abraham Bosse en 1645, est traduit en portugais seulement en 1801, par José Joaquim Viegas ; Voir José Joaquim VIEGAS, *Tratado da gravura a agua forte e a buril, em maneira negra com o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce por Abraham Bosse, gravador régio.* Nova edição traduzida do francês debaixo dos Auspicios e ordem de Sua Alteza Real (...) Lisboa, Typographia Chalcographica, Typoplastica e Litteraria do Arco do Cego, 1801. Ce traité était cependant connu au Portugal au 17ème siècle comme en témoigne Félix da Costa, peintre et théoricien, auteur du traité *Antiguidade da Arte da Pintura*, écrit en 1699. Voir Aires de CARVALHO, *Catálogo da Colecção de Desenhos*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977, p.X. Dans son traité, Félix da Costa défendait l'idée de créer au Portugal une Académie des Beaux-Arts selon le modèle français. La BNL possède un exemplaire de l'édition française du traité d'Abraham Bosse (Section *Reservados,* cote : Res. 3509P).

[193] Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL, *op.cit.* p.83.

et « l'homme vieillissant » (fig. 13 et 14) se retrouvent sur le panneau du mois de juin faisant partie de la représentation des 12 mois qui couvre le mur au fond du jardin (fig. 24). Ici, le peintre céramiste les a situés dans un jardin, face à face. La figure féminine, actuellement très dégradée, peut être identifiée grâce à l'existence non seulement de la gravure, mais aussi de sa reproduction sur le panneau d'*azulejos* de la façade.

Fig. 2
Façade est
Vue générale.

Fig. 3
Façade est.
Noble, dame, cavalier. Panneaux d'*azulejos*.

Fig. 4
Façade est
Noble et dame
Panneaux d'*azulejos*

Fig. 5
Façade est.
Sirènes et tritons; scènes de repas
Panneaux d'*azulejos*

Fig. 6
Façade est
Scène de repas
Panneau d'*azulejos*

Fig. 7
Façade est
Sirène
Panneau d'*azulejos*

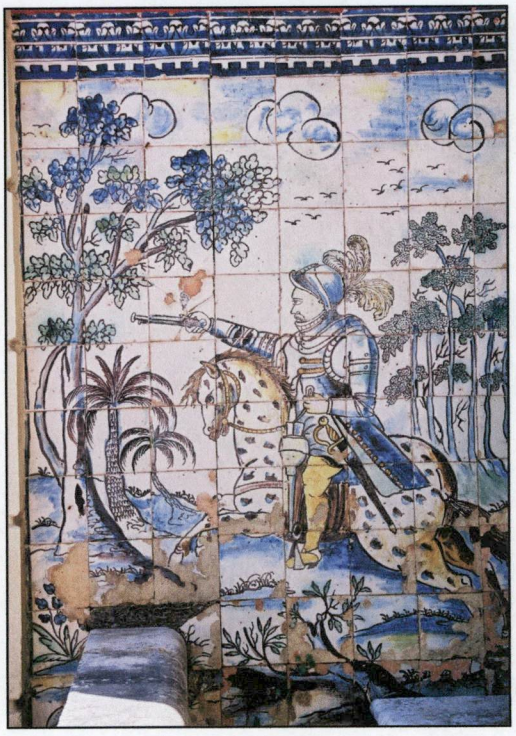


Fig. 8
Façade est
Cavalier
Panneau d'*azulejos*

Fig. 9, 10
Façade est
Pêche aux poissons; pêche à la tortue
Panneaux d'*azulejos*

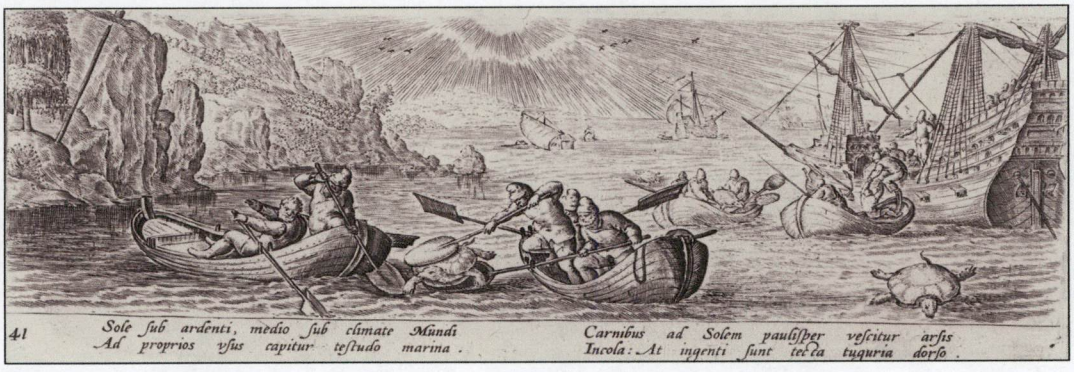


Fig. 11
Pêche à la tortue
Gravure – Hans Bol

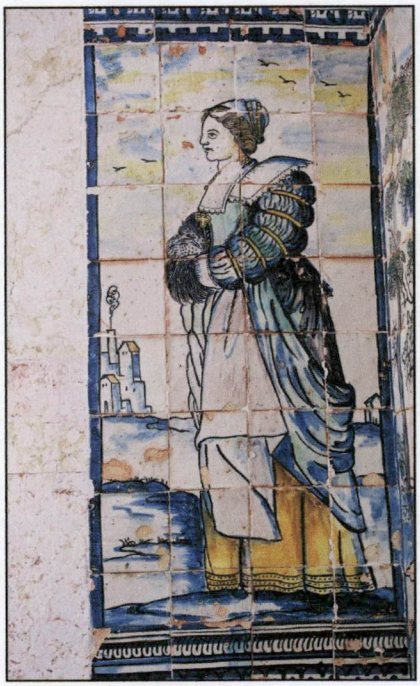


Fig. 12
Dame de profil
Panneau d'*azulejos*

Fig. 13
La dame au manchon
Eau-forte ; Jacques Callot

Fig. 14
Noble avec chapeau de plumes
Panneau d'*azulejos*

Fig. 15
Le Gentilhomme vieillissant
Eau-forte ; Jacques Callot

Fig. 16
Noble avec cape et épée
Panneau d'*azulejos*

Fig. 17
Le jeune gentilhomme à l'épée
Eau-forte ; Jacques Callot

Fig. 18
La dame au mouchoir
Panneau d'*azulejos*

Fig. 19
La dame au rosaire
Eau-forte ; Jacques Callot

Fig. 20
Un noble et deux dames assis à table
Panneau d'*azulejos*

Fig. 21
La dame au manchon
Eau-forte
Jacques Callot

Fig. 22
Deux nobles et une dame masquée
assis à table
Panneau d'*azulejos*

Fig. 23
La dame masquée
Eau-forte ; Jacques Callot

Fig. 22 (détail) **Fig. 23** (détail)
Dame masquée (détail de la gravure de Jacques Callot et détail du panneau d'*azulejos*)

Fig. 24
Mur au fond du grand jardin.
Noble et dame dans un jardin.
Panneau d'*azulejos* illustrant le mois de juin.

2.1.1. Circulation des modèles

Les *azulejos* du palais *Fronteira*, réalisés d'après les gravures de Jacques Callot,[194] ont été, très probablement, recopiées par d'autres artistes céramistes pour créer leur propre livre de modèles. Nous ne savons pas comment fonctionnaient les ateliers, mais il est certain que les images circulaient non seulement sous forme de gravures, mais aussi sous forme d'esquisses réalisées par les peintres céramistes eux-mêmes.

Le palais *Fronteira*, devait être pour l'époque une référence esthétique qui a pu influencer d'autres édifices. La *Quinta de Chavões*[195], située à *Cartaxo*, édifice contemporain du palais *Fronteira*, avait un ensemble d'*azulejos* très intéressant, en polychromie, représentant des nobles et des dames, un port avec des bateaux et plusieurs personnages sur le quai, des scènes maritimes où l'on voit des bateaux avec des soldats en armure et un bateau avec plusieurs dames dont une porte une curieuse coiffure, des scènes de chasse, des carrosses avec des nobles, des enfants jouant avec des animaux, des singes jouant et buvant, le tout représenté avec naïveté, présentant une similitude incontestable avec les panneaux du palais *Fronteira*[196]. Une observation plus attentive, révèle

---

[194] Ce rapprochement entre les *azulejos* du palais *Fronteira* et les gravures de Callot est un point de départ pour la recherche des modèles du graveur français dans les ateliers d'*azulejos* au Portugal.

[195] La *Quinta de Chavões* était une maison noble, construite au 14ème siècle, devenue au 16ème siècle propriété des comtes de *Unhão*. L'ensemble a subi une importante campagne de travaux au 17ème siècle, a été remanié au 19ème et presque totalement détruit par le tremblement de terre de 1909 et l'incendie qui suivit peu d'années après. L'édifice tomba en ruine. Aujourd'hui, l'édifice a perdu une partie de son caractère d'origine ; jusqu'en 1958, il avait conservé, sur les murets et bancs du jardin, un important ensemble d'*azulejos*, du dernier tiers du 17ème siècle, présentant de fortes similitudes avec ceux du palais *Fronteira*.
Cette propriété, n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie, l'étude la plus complète restant celle de Luiz Teixeira de Sampayo, datant du début du XXème siècle. Voir Luiz Teixeira de SAMPAYO, « Os Chavões », *in Revista de História,* Vol. 8 e 9, Lisboa, 1919-1920.

[196] Ces *azulejos* sont, depuis 1958, propriété de la *Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*. Ils se trouvaient sur les murets du jardin de la *Quinta de Chavões*, mais très probablement ils provenaient d'une autre propriété. Lors de leur restauration, en 1996, les spécialistes ont constaté que les azulejos n'étaient pas placés selon leur montage d'origine. Voir à ce sujet, Maria Manuela MALHEIRO e João Pedro MONTEIRO,

que, pour certains *azulejos*, ces similitudes sont le résultat de la copie d'un même modèle, soit d'une gravure, soit d'esquisses réalisées d'après d'autres *azulejos* copiant, eux aussi, un modèle gravé.
Sur les panneaux provenant de *Chavões*, les figures d'un noble et d'une dame (fig. 27), sont une « adaptation » du noble et de la dame réalisés sur la façade du palais *Fronteira* d'après les gravures de Callot. Sur les *azulejos* de *Chavões*, ces deux figures ont été représentées ensemble, l'une à côté de l'autre, exactement avec les mêmes couleurs que celles du palais *Fronteira* (fig. 25 et 26). Ce processus nous renseigne sur la circulation des images et les métamorphoses successives que celles-ci subissent. Au palais *Fronteira*, les figures reproduisent minutieusement les gravures de Jacques Callot. À la *Quinta de Chavões*, les figures s'inspirent de celles du palais *Fronteira*, s'éloignant du modèle originel (fig. 28 et 29). D'autres iconographies des *azulejos* de Chavões copient des modèles utilisés pour les *azulejos* du palais *Fronteira*. C'est le cas des représentations d'enfants jouant, tout à fait identiques aux enfants qui figurent sur un des panneaux d'*azulejo* du narthex de la chapelle du palais *Fronteira* (fig. 30 et 31).

Les panneaux d'*azulejos* du palais *Fronteira* marquent donc une étape importante dans l'évolution de l'art de l'*azulejo* de composition figurative en tant que décoration des maisons nobles et ont très probablement influencé la réalisation d'autres panneaux d'*azulejos* réalisés pour des édifices de la même époque. Le rapprochement de panneaux identiques, reproduisant les mêmes modèles et présentant exactement les mêmes caractéristiques stylistiques, permet de supposer l'existence d'un atelier commun.

AZULEJOS, Conservação e Restauro, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996.

Fig. 25 et 26
Panneaux d'*azulejos* de la façade est du palais *Fronteira,* réalisés d'après des gravures de Jacques Callot représentant « la dame au mouchoir » et le « Gentilhomme à l'épée ».

Fig. 27

Fig. 28 et 29

Gravures de Jacques Callot

Panneau d'*azulejos* provenant de la *Quinta* de Chavões (détail).
Dernier tiers 17ème siècle.
Réalisé d'après les panneaux d'*azulejos* du palais *Fronteira*.
Conservé au *Museu de Artes Decorativas* de la *Fundação Ricardo Espírito Santo Silva*.

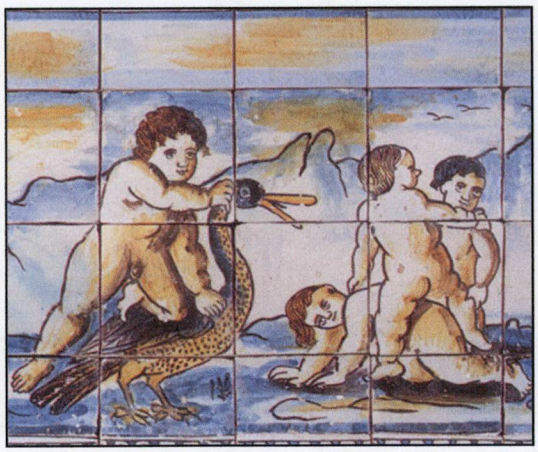


Fig. 30
Détail d'un panneau d'*azulejos* de la *Quinta de Chavões*.
Dernier tiers 17ème siècle.

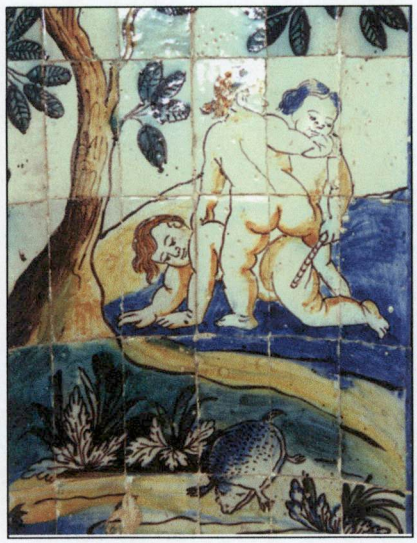


Fig. 31
Détail d'un panneau *d'azulejos* du palais *Fronteira*.
Dernier tiers 17ème siècle.

Les similitudes stylistiques et iconographiques sont évidentes dans les deux panneaux. Il est clair que le peintre céramiste a utilisé le même modèle.

Dans un autre édifice de Lisbonne, le palais des comtes de *Calheta*[197], une des salles conserve un ensemble d'*azulejos* de composition figurative, contemporain de ceux du palais *Fronteira*, et présentant des similitudes frappantes par le style, la facture et par les modèles utilisés, avec ceux-ci. Il s'agit de panneaux formant des « *silhares* », représentant des scènes de chasse, inspirés des gravures réalisées d'après Stradanus et Hans Bol, et tout à fait identiques, à l'exception des bordures, à ceux des salles des tours du palais *Fronteira* (fig. 32 et 33), témoignant de l'utilisation des mêmes modèles par les peintres céramistes (fig. 34). C'est justement dans cette salle avec les scènes de chasse, que nous retrouvons sur les coins des murs, des panneaux d'*azulejos* représentant des figures féminines et masculines réalisées aussi d'après les gravures

[197] Situé à *Belém*, le palais des comtes de *Calheta* était au 17ème siècle la propriété de D. João Gonçalves da Câmara, 4ème comte de *Calheta*. Il s'agit d'un édifice aux lignes sobres, caractéristique de l'architecture du 17ème - 18ème siècles. À l'intérieur, le palais conserve un très important ensemble d'*azulejos* des 17ème et 18ème siècles, de composition ornementale et figurative, en polychromie et en monochromie. En 1726 la propriété est vendue au roi João V. Depuis 1916 l'édifice abrite le *Museu Agrícola Tropical*.

de Jacques Callot faisant partie de sa série dite de « la Noblesse Lorraine ». Reproduites très naïvement, il est probable que le peintre céramiste n'a pas travaillé directement d'après les gravures, mais d'après une copie ou adaptation de celles-ci. Nous y retrouvons « l'homme avec cape et chapeau de plumes » (fig. 35 et 36), la « dame à l'éventail » (fig. 37 et 38), qui est reproduite deux fois avec quelques variations (fig. 39), et aussi une version très simpliste et naïve de la « dame au manchon » (fig.40), réalisée aussi d'après le modèle de Jacques Callot (fig. 41). Il est curieux de constater que, parallèlement à l'incapacité de créer ses propres figures, le peintre d'*azulejos*, aussi naïf soit-il, est à l'aise pour utiliser et adapter les modèles graphiques.

Les figures de Jacques Callot connaissent un succès considérable en tant que modèles pour les peintres céramistes. La *Quinta de Chavões*, le palais des comtes de *Calheta* et le palais *Fronteira*, ont tous les trois des *azulejos* réalisés d'après des modèles issus des gravures de Callot.

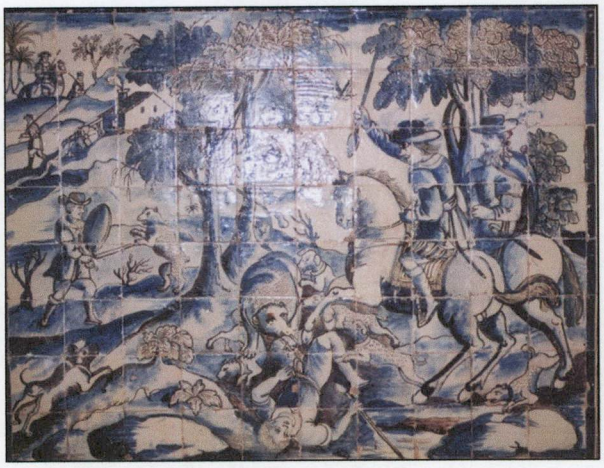


Fig. 32
Chasse à l'ours (d'après Hans Bol)
Dernier tiers 17ème siècle
Panneau d'*azulejos* – Palais des comtes de *Calheta*

Fig. 33
Chasse à l'ours (d'après Hans Bol)
Dernier tiers 17ème siècle
Panneau d'*azulejos* – Palais *Fronteira*

Fig. 34
Chasse à l'ours
Détail de la gravure de Hans Bol, ayant servi de modèle aux panneaux d'*azulejo*.

Fig. 35
Noble avec cape et chapeau de plumes
Palais des comtes de *Calheta*
Panneau d'*azulejos*

Fig. 36
Homme avec cape et chapeau de plumes
Eau-forte.
Jacques Callot

Fig. 37
Dame avec éventail (détail)
Palais des comtes de *Calheta*
Panneau d'*azulejos*

Fig. 38
Dame à l'éventail
Eau-forte
Jacques Callot

Fig. 39
Dame au manchon (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Dernier tiers du 17ème siècle.
Palais des comtes de *Calheta*

Fig. 40
Dame avec éventail (détail).
Panneau d'*azulejos*.
Dernier tiers du 17ème siècle.
Palais des comtes de *Calheta*.

Fig. 41
La dame au manchon
Eau-forte ; Jacques Callot

* * * * * * * * * *

2.2. Les *azulejos* du mur du lac représentant des cavaliers : un ensemble réalisé d'après des gravures de Jacques Callot et John Droeshout.

Le grand lac, d'environ 50m de long sur 20m de large, limité par une balustrade en marbre blanc de Carrare, est un témoignage expressif de l'importance que le premier marquis de *Fronteira* accordait à sa demeure. De chaque côté, un escalier du même marbre, limité aussi par une balustrade, conduit à une tourelle qui marque l'accès à la galerie supérieure dite « Galerie des rois »[198]. Le mur qui fait la liaison entre le lac et la galerie est entièrement revêtu d'*azulejos*, en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère) représentant en taille réelle (ou même plus grande) douze cavaliers (fig. 42) sur des chevaux au galop, identifiés jusqu'à présent, d'après la description d'Alexis Collotes de Jantillet, comme étant les ancêtres de la famille Mascarenhas[199]. Les cavaliers tiennent tous en main le bâton de commandement. Dans ce mur s'ouvrent trois grottes, toutes avec un revêtement d'*embrechados* ; celle du milieu abrite un ensemble de sculptures représentant Apollon et les muses.

Il s'agit d'un ensemble d'une grande monumentalité et d'un impact visuel non seulement du point de vue iconographique mais aussi par la profusion de tonalités de bleu inhérentes à cette peinture céramique ; les panneaux représentant les cavaliers sont limités par des bordures en faïence relevée, polychrome, représentant des guirlandes de fleurs et fruits dans la tradition des della Robia, comme on les retrouve aussi dans la terrasse dite « des Arts » ; l'espace entre chaque panneau, a été rempli par un décor d'*embrechados* composé de petites pierres de couleur, de

---

[198] Il s'agit d'une galerie entièrement revêtue d'*azulejos*, et dont le mur abrite, dans des niches, les bustes sculptés des rois du Portugal depuis le 1er, D. Afonso Henriques, jusqu'au roi João VI.

[199] José Cassiano NEVES, *op.cit.*, p.19.

coquillages et pâtes de verre. Cet ensemble plus tardif est probablement réalisé déjà dans les années 1670.

Les deux panneaux latéraux sont identifiés par des inscriptions : celui de gauche représente D. Fernam Martins Mascarenhas, capitaine des rois João II et Manuel I, ancêtre de la famille Mascarenhas (fig. 43). Une bordure avec des médaillons encadrant des bustes de figures masculines indique les titres des descendants de D. Fernam Mascarenhas [200]. Dans la partie inférieure du panneau, on peut lire l'inscription *Titulos que florecerão deste ilustre tronco* (titres qui ont jailli de cette illustre branche). Celui de droite, représenterait D. Fernando Mascarenhas, fils aîné du 1er marquis, et son successeur[201].

Ramalho Ortigão avait remarqué la similitude entre ces portraits et la tradition européenne du portrait équestre, affirmant que *...grandes painéis de azulejo figuram em tamanho natural, ao gosto caracteristicamente portuguez do século XVII, guapos e emplumados cavalleiros em grande galopada de altivo e marcial arranque, evidente reminiscencia dos admiráveis retratos equestres do infante Balthazar Carlos, de Filippe IV e do conde-duque d'Olivares, por Velásquez...*[202].

Cet ensemble de cavaliers, comme nous l'avons déjà signalé, a été réalisé quelques années après les *azulejos* de la façade. Sur les panneaux des cavaliers la monochromie s'affirme, encore sous forme d'une subtile bichromie, puisque le bleu de cobalt est souligné d'un trait manganèse. Ce passage de la polychromie à la monochromie, est

---

[200] Comte de *Santa Cruz*, comte d'*Óbidos*, comte de *Torre*, comte de *Conculim*, marquis de *Fronteira*, marquis de *Montalvão*, comte de *Sabugal*, comte de *Serém*, comte de *Castelo Novo*, comte de *Palma* et comte de *Vila da Horta*

[201] Voir Jorge MOSER, *op.cit.*, pp.177-202.

[202] Ramalho ORTIGÃO, *A Arte e a Natureza em Portugal*, vol. IV, Porto, Emílio Biel & Cª Editores, 1903. (« ... ces grands panneaux d'*azulejos* figuraient en grandeur nature, dans le goût typiquement portugais du 17ème siècle, des cavaliers emplumés (...), réminiscence évidente des admirables portrais équestres de l'infant Balthasar Carlos, de Philippe IV et du comte-duc d'*Olivares*, peints par Velasquez et conservés au Musée de Madrid... ») (Traduction de l'auteur).

caractéristique des années 1670[203]. D'après l'inventaire réalisé suite à la mort de la marquise de *Fronteira*, en 1763, ces panneaux étaient déjà achevés[204].

En observant attentivement les douze chevaux, qui semblent, au premier coup d'œil, tous différents, il ressort qu'ils ont été réalisés d'après trois modèles, représentés galopant tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite, montés par des cavaliers différents. L'ensemble, donne l'illusion de douze chevaux et cavaliers différents.

Fig. 42
Vue du lac avec les panneaux d'*azulejos* représentant des cavaliers sur des chevaux au galop.

---

[203] À partir des années 1670, les peintres céramistes vont adopter progressivement la peinture monochrome, en bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère. Plusieurs facteurs peuvent expliquer cette adoption du bleu et blanc : la concurrence des *azulejos* hollandais, le goût pour la céramique bleu et blanc venue de l'Orient, un besoin de plus en plus grande de produire de grandes quantités d'*azulejos*, pour revêtir les palais reconstruits ou construits par la noblesse, ainsi que les nombreux édifices religieux. N'oublions pas que la fin du 17ème est une période d'essor économique. Peindre en une seule couleur allait à l'encontre du goût de l'époque et permettait une significative simplification de la production, facilitant une plus grande production. Le palais *Fronteira* est particulièrement représentatif de ce moment de transition, puisque nous y retrouvons des panneaux en polychromie, des panneaux en bichromie bleu de cobalt souligné par un trait plus foncé en manganèse (sur fond blanc) annonçant le passage au bleu sur fond blanc, comme sur les panneaux hollandais placés à la fin du 17ème siècle sur une des salles du palais.

[204] Jorge MOSER, *op.cit.* pp.198.

Un des chevaux, à la longue crinière flottant au vent, monté par un cavalier portant un chapeau à plumes (fig. 43, 46, et 49) est une fidèle copie, sauf la tête du cavalier, de la gravure représentant Louis de Lorraine-Guise, Prince de Phalsbourg, à cheval [205] réalisée par Jacques Callot vers 1624[206] (fig.45). Il existe deux dessins préparatoires pour cette gravure, l'un conservé à Metz[207], l'autre à Londres au British Museum[208]. Sur le dessin de Londres, le visage a été réalisé sur un fragment de papier rapporté (fig.45) ; sur le dessin de Metz, la tête n'est pas dessinée (fig. 47), laissant supposer que le destinataire du portrait équestre n'était pas encore connu. Les trois panneaux d'*azulejos,* figurant chaque fois le même cheval, reproduisent exactement ces dessins ou gravures, à l'exception de la tête du cavalier, qui porte un chapeau à plumes.

Pourtant, sur les panneaux d'*azulejos*, la tête du cavalier semble parfaitement adaptée au corps. Ceci est surprenant, puisque les peintres d'*azulejos* maîtrisent facilement la copie mais révèlent une certaine difficulté à créer de leur propre main des compléments aux modèles copiés. La question se posait de savoir si l'auteur des *azulejos* laissait une œuvre de son invention, en ce qui concernait les portraits des cavaliers, où s'il avait copié un modèle complet, avec cheval et cavalier.
Le palais *Fronteira* étant intimement lié à la Restauration de l'Indépendance, nous avons fait un relevé des gravures et livres illustrés de l'époque, représentant des cavaliers liés aux guerres de la Restauration, dans l'espoir de retrouver un « modèle complet », avec cheval et cavalier, susceptible d'avoir servi de modèle au portrait équestre en *azulejos.*

---

[205] Le Prince de Phalsbourg à cheval ; eau-forte rehaussée de burin ; 188mm x 246 mm Metz-Pontiffroy ; Bibliothèque-médiathèque ; Réserve précieuse.
[206] Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL, *op.cit.* p.389.
[207] Metz-Pontiffroy ; Bibliothèque-médiathèque ; Réserve précieuse.
[208] Londres, *British Museum*, Add. N°27.

C'est dans un livre écrit en latin par le juriste et diplomate António de Sousa Macedo (1606-1682)[209], auteur de plusieurs écrits fondamentaux pour l'historiographie de l'époque, que nous avons trouvé la gravure du cheval et cavalier, source d'inspiration des trois portraits équestres en question.

Le livre, intitulé *Lusitania Liberata/Ab injusto castellanorum dominio./Restituta/ Legitimo Principi, Serenissimo Joanni IV. Lusitaniae./ Algarbiorum, Africae, Arabiae, Persiae, Indiae, Brasiliae &c. Regi Potentissimo (...)* a été publié à Londres chez Richard Heron en 1645, cinq ans après la Restauration de l'Indépendance[210]. Une des gravures, attribuée à John Droeshout[211], mais étant sans aucun doute une copie de la gravure de Callot, représente le roi du Portugal João IV, avec barbiche, moustache et chapeau à plumes, tenant en main le bâton de commandement, exactement comme sur le panneau d'*azulejos* (fig. 48). Il est plus que probable que cette gravure ait été le modèle utilisé par le peintre céramiste pour la réalisation d'un des panneaux des cavaliers (fig. 49) ; cheval et cavalier sont identiques dans tous les détails : l'attitude du cheval, l'habillement du cavalier, son visage, le chapeau de plumes, l'écharpe et l'épée. Seul le paysage qui s'étend sous les pieds du cheval, ne correspond pas à celui de la gravure, qui illustre une scène de bataille. Sur les panneaux d'*azulejo*, le paysage a été simplifié, réduit à quelques volumes évoquant des montagnes.

---

[209] António de Sousa Macedo, né le 15 décembre 1606, décédé le 1er novembre 1682. Docteur en Droit par l'université de Coimbra a exercé une remarquable carrière de diplomate. Il est ambassadeur du Portugal en Angleterre de 1641 à 1645, ambassadeur en Hollande de 1650 à 1652. De retour au Portugal, il est nommé, en 1663, Sécrétaire d'Etat du roi Afonso VI. Il est un des principaux auteurs des textes publiés dans l'hebdomadaire *Mercurio Portuguez,* paru entre 1663 et 1666. António de Sousa Macedo a été chargé de l'organisation des fêtes réalisées à Lisbonne pour le mariage de Afonso VI et Marie Françoise Isabelle de Savoie. Voir : *Portugal – Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artísitico*, vol. VI, Lisboa, João Romano Torres Editor, 1904-1915, p. 1084-1087.

[210] António de Sousa Macedo se trouvait à Londres où il était ambassadeur du Portugal depuis 1642.

[211] John Droeshout, graveur au burin, né à Londres vers 1596, mort dans la même ville en 1652, fils de Michel Droeshout, graveur, né vers 1570 à Bruxelles.

L'inventaire d'Ernesto Soares[212] et celui de Arthur Hind[213] signalent tous deux les gravures de Droeshout dans la *Lusitania Liberata*, mais aucun ne mentionne la similitude frappante avec la gravure de Callot, ni la ressemblance avec les *azulejos* du palais *Fronteira*.

La monographie très complète consacrée à Jacques Callot, publiée par le Musée Historique Lorrain[214], ne fait pas de référence à la gravure de Droeshout, ni à l'utilisation des gravures de Callot comme modèle pour l'ensemble des cavaliers en *azulejos* du palais *Fronteira*.

On comprend aisément que le portrait équestre du prince de Phalsbourg à cheval ait été utilisé comme modèle pour la représentation du roi João IV sur la gravure de la *Lusitania Liberata*. Callot connaissait les portraits équestres de Tempesta, qui avaient imposé une image type du cavalier aristocrate : le cheval cabré, représenté de trois quarts sur un sol qui était le décor de scènes de bataille ; citons le portrait équestre d'Henri IV, roi de France (fig. 50) ou le portrait du prince Maurice d'Orange gravé par Egbert Van Panderen[215] (fig. 52), tous les deux également proches des autres chevaux du palais *Fronteira* (fig.51). Callot représente avec équilibre et subtilité cette image idéale du prince, du noble, héroïque, élégant, parfaitement équilibré sur un cheval aux longs crins, qui semble se cabrer, le couple cheval-cavalier, faisant preuve dans le même temps d'une maîtrise absolue. C'est un consensus iconographique parfait pour traduire l'image du roi João IV, héros national, dans un pays avec une importante tradition équestre (encore présente de nos jours).

Il semble indéniable que les chevaux du palais *Fronteira*, tout en étant identiques au cheval gravé par Callot, ont eu comme modèle le portrait équestre du roi João IV, gravé par Droeshout, pour la *Lusitania Liberata*.

---

[212] Ernesto SOARES, *História da gravura artística em Portugal. Os artistas e as suas obras.* Nova edição, Lisboa, Livraria SamCarlos, 1971.

[213] Arthur HIND, *Engraving in England in the sixteenth & seventeenth centuries,* Cambridge, University Press, 1952.

[214] Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL, *op.cit.*

[215] Egbert van Panderen, dessinateur et graveur (1581-1637), grava au burin d'après des maîtres flamands et hollandais. Il grava une série de trente chevaux d'après Antonio Tempesta.

Malheureusement, suite à la destruction de la bibliothèque du marquis de *Fronteira* lors du tremblement de terre de 1755, il n'est pas possible d'affirmer que la *Lusitania Liberata* comptait parmi les livres du marquis, même si cela est tout à fait probable. Tout en étant imprimée à Londres, la *Lusitania Liberata* était une oeuvre écrite par un portugais, destinée notamment à la noblesse, en particulier la noblesse militaire, et à l'aristocratie portugaises.

Il serait exagéré d'affirmer que les cavaliers du palais *Fronteira* représentent le roi João IV. C'est un peu excessif d'avoir un portrait équestre du roi en trois exemplaires, qui se suivent les uns après les autres. Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'un groupe de généraux des guerres de Restauration (n'oublions pas que le palais est construit dans les années 1665-70, qui marquent la fin de 28 ans de guerre) et que ce modèle de cavalier était plutôt une image « référence » du cavalier héroïque calquée sur le portrait équestre du roi João IV, image sans aucun doute connue de toute la noblesse militaire.

Le dépouillement de la correspondance de D. Luis de Meneses, 3ème comte d'Ericeira, contemporain du marquis de *Fronteira*, a révélé quelques détails curieux sur l'importance accordée au portrait équestre[216]. Après avoir commandé en France des tableaux figurant les batailles de la Restauration, le comte envoie son portrait ainsi que celui du marquis de Távora, afin de les faire représenter en plein champ de bataille. Dans sa lettre, il spécifie en outre tous des détails concernant la représentation équestre, expliquant qu'ils doivent être représentés tenant les épées en main et luttant contre les troupes ennemies : *« vai o retrato do sr. Marquez de Tavora não muito natural por q foi tirado pella idea. He para se por na Batalha de Montes Claros porque no cartel de Estremoz se não*

[216] IAN/TT, Ministério dos Negócios Estrangeiros, Caixa 4 – Maço 7 (lettres envoyés par D. Luis de Meneses à D. Duarte Ribeiro de Macedo, envoyé du roi du Portugal à Paris, le 8.8.1672 et le 2.4.1674).

achou ha de estar junto ao meu retrato no claro dos terços da infantaria da vanguarda, ambos a cavallo, com as espadas na mão as bengallas penduradas por fiadores na mão da rédia pelejando com a cavalaria inimiga que nos atacava no mais se seguia a planta do Snr conde Chombers e assy em seu coadro como em outro se hade por o snor Marques de Marialva na parte que parecer mais conveniente (...). Ces instructions, laissent deviner des portraits équestres très proches de ceux représentés sur les *azulejos* du palais *Fronteira*.

Observons un des cavaliers, représenté en *azulejo* sur une des parois latérales et qui nous semble mériter une attention spéciale (fig. 53). La bordure du panneau est entièrement constituée de blasons des ancêtres de la famille Mascarenhas. Jorge Moser[217] a justement établi un rapport entre ce panneau et une tapisserie qui se trouve actuellement au Palais, et avance l'hypothèse de la représentation de D. Fernando Mascarenhas, fils aîné du 1er marquis, qui aurait eu environ 16 ans lors de la réalisation des *azulejos*. Le cavalier est le seul représenté sans moustache ou barbe, indiquant sa jeunesse, et les initiales qui figurent dans la partie supérieure du panneau sont un F et un M entrelacés, probablement les initiales de Fernando Mascarenhas. Le cavalier porte une cape, et pas une écharpe comme ceux calqués sur les modèles de Callot. Le cheval, figuré de trois quarts, dans un galop cabré, traduit l'influence des chevaux de Tempesta.

Une gravure réalisée par Jean Sadeler II, représente exactement le même cheval (fig. 54). Le peintre céramiste aura copié le cheval et une partie du corps du cavalier. La tête de celui-ci, jeune, imberbe et portant un chapeau, ne correspond pas à la gravure. Par contre, plusieurs détails confirment le recours au modèle : le cheval est exactement le même, les rênes, la façon dont le cavalier se tient, la cape qui flotte au vent, sont trop semblables entre les deux représentations pour qu'il s'agisse d'une coïncidence.

---

[217] Jorge MOSER, *op.cit.*, pp.177-202.

Le panneau d'*azulejos* représentant un cavalier sur un cheval au galop, situé sur la façade est (fig. 56), est très proche d'une gravure représentant le portrait équestre de D. Sancho Manuel de Vilhena, comte de *Villa-Flor*, un des généraux des guerres de la Restauration, vainqueur de la Bataille de *Ameixial*, et ami du marquis de *Fronteira* (fig. 55). Sur le panneau d'*azulejos* de la salle «des Batailles» représentant la Bataille de *Ameixial*, le comte de *Villa-Flor* est également représenté.

Il est clair que les peintres d'*azulejos,* via leurs propres collections de gravures où via les commanditaires des panneaux, connaissaient les modèles de portraits équestres. Tempesta, Callot, Droushout, Egbert van Panderen ou Jean Sadeler II, sont à la base de la réalisation des cavaliers au galop représentés sur le mur du lac.

Fig. 43
Cavalier sur cheval au galop
Palais *Fronteira* – mur du lac (paroi latérale gauche)
Panneau d'*azulejos*

Fig. 44
Le prince de Phalsbourg sur un cheval au galop.
Eau-forte rehaussée de burin ; 188 x 246 mm
Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy ; Réserve précieuse.

Fig. 45
Le prince de Phalsbourg sur un cheval au galop.
(La tête, à la pierre noire, est dessinée sur un morceau de papier rapporté)
Pierre noire et lavis brun ; 247mm x 340mm
Londres, *British Museum*, Add. N°27

Fig. 46
Cavalier sur cheval au galop
Palais *Fronteira* – mur du lac
Panneau d'*azulejos*

Fig. 47
Le Prince de Phalsbourg sur un cheval galopant vers la gauche.
Pierre noire et lavis brun ; tête à peine indiquée à la pierre noire ;
233 x 338mm
Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy ; Réserve Précieuse.

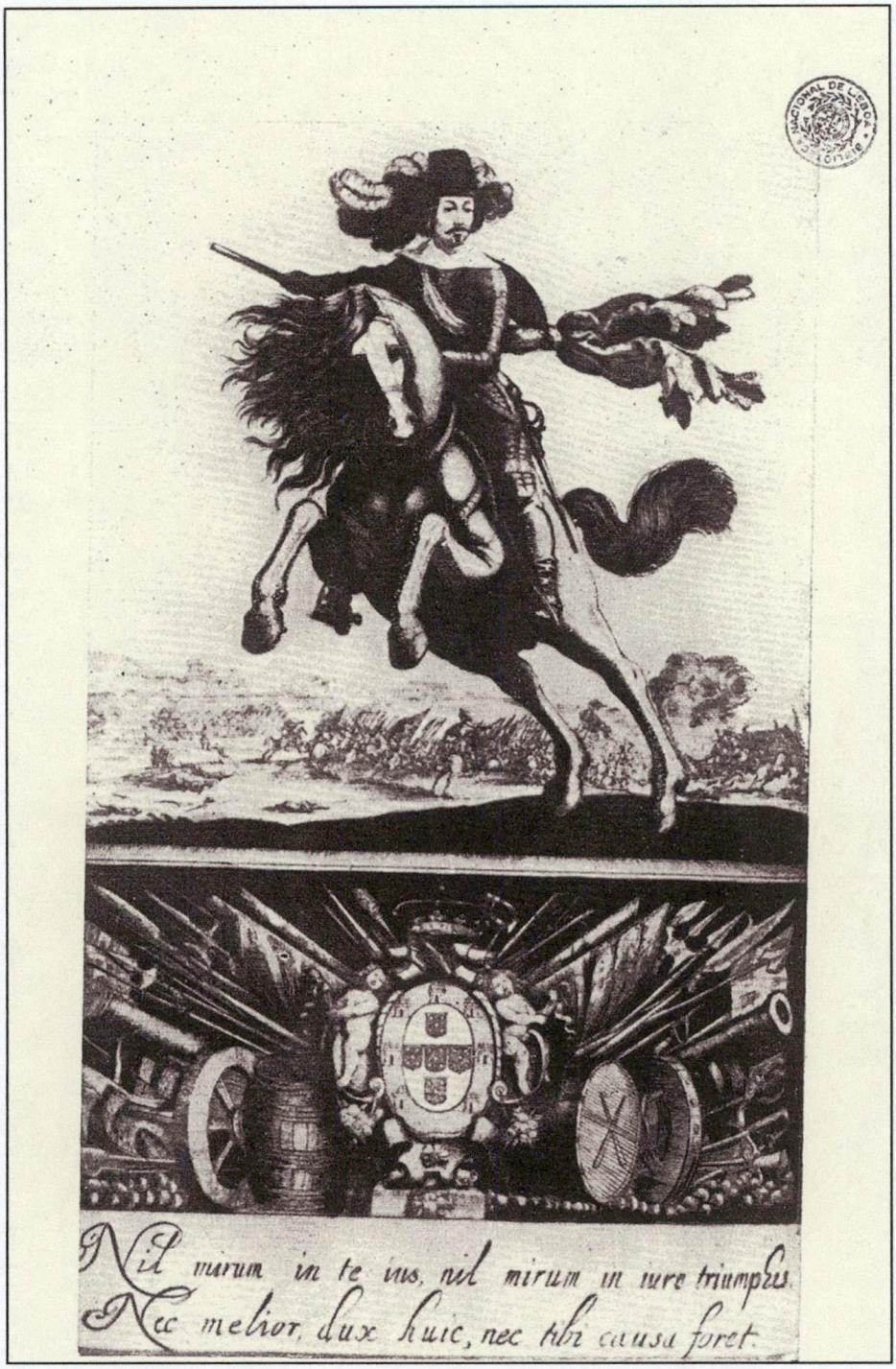


Fig. 48
Le roi João IV à cheval
Eau-forte (détail)
Gravure attribuée à John Droeshout
Illustration de *Lusitania Liberata,* Londres 1645
BNL

Fig. 49
Cavalier sur cheval au galop
Palais *Fronteira* – mur du lac
Panneau d'*azulejos*

Fig. 50
Le roi Henri IV, roi de France à cheval
Gravure
Antonio Tempesta, 1593

Fig. 51
Cavalier sur cheval au galop
Palais *Fronteira* – mur du lac
Panneau d'*azulejos*

Fig. 52
Le prince Maurice d'Orange à cheval
Gravure
Egbert Van Panderen

Fig. 53
Cavalier sur cheval au galop
Mur du lac
Panneau d'*azulejos*

Fig. 54
Portrait équestre
Gravure
Jean Sadeler II

Fig. 55
Portrait équestre du comte de Villa-Flor
Gravure anonyme. Milieu 17ème siècle.
BNL.

Fig. 56
Cavalier sur cheval au galop (comte de Villa-Flor ?).
Dernier tiers 17ème siècle.
Panneau d'*azulejos*.

2.3. Les *azulejos* de la terrasse représentant les Arts Libéraux : un ensemble réalisé d'après des gravures de Jean Sadeler I.

La terrasse dite "des Arts" fait la liaison entre les salons nobles (salle des batailles, salle des panneaux hollandais) et la chapelle[218]. Il s'agit d'un espace extérieur, tourné vers le « jardin de Vénus », limité par une balustrade en marbre, rythmée par des bacs à fleurs et des petits bancs revêtus d'*azulejos* en bleu et blanc, représentant des fleurs, des oiseaux, des chats, des singes, des moutons et autres animaux. C'est un espace intime, un espace voué à la réflexion, à la tranquillité, au loisir, à la promenade.

Le grand mur de cette terrasse s'impose comme une sorte de gigantesque « paravent » qui correspond en fait à la surface extérieure des parois d'une zone de services, et à une partie de la paroi extérieure de la salle des panneaux hollandais et de la salle des batailles. Il est entièrement couvert d'*azulejos* de composition figurative et ornementale, en bichromie, bleu souligné par un trait manganèse sur fond blanc (fig.57). Sous six arcades monumentales[219], sont représentées les figures des Arts Libéraux : l'Arithmétique (fig. 64), la Musique (fig. 66), la Dialectique (fig. 60), la Rhétorique (fig. 62), la Géométrie (fig. 70), et l'Astronomie (fig.68), se suivent, à partir de la chapelle, selon l'ordre ici présenté, ne correspondant pas à leur organisation en *Trivium* et *Quadrivium*.

La Grammaire (fig. 58), appartenant au *Trivium* (avec la Dialectique et la Rhétorique), a été placée dans le *narthex* de la chapelle, dont la

---

[218] La «Terrasse des Arts» est un des premiers ensembles d'*azulejos* que nous avons étudié lors de nos « recherches ponctuelles » étude qui a conduit à une recherche systématique des séries de gravures ayant pu être reproduites dans les milliers d'*azulejos* du Palais Fronteira. Voir Ana Paula Rebelo Correia, "As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes" *in Monumentos*, nº7, (...) p. 60-69.

[219] Chacun des panneaux mesure 3,40m de haut sur 2,70m de large, ce qui correspond à 24 *azulejos* de hauteur (dans la partie la plus haute) sur 19 *azulejos* de large.

décoration céramique est, comme nous l'avons déjà dit, entièrement profane.

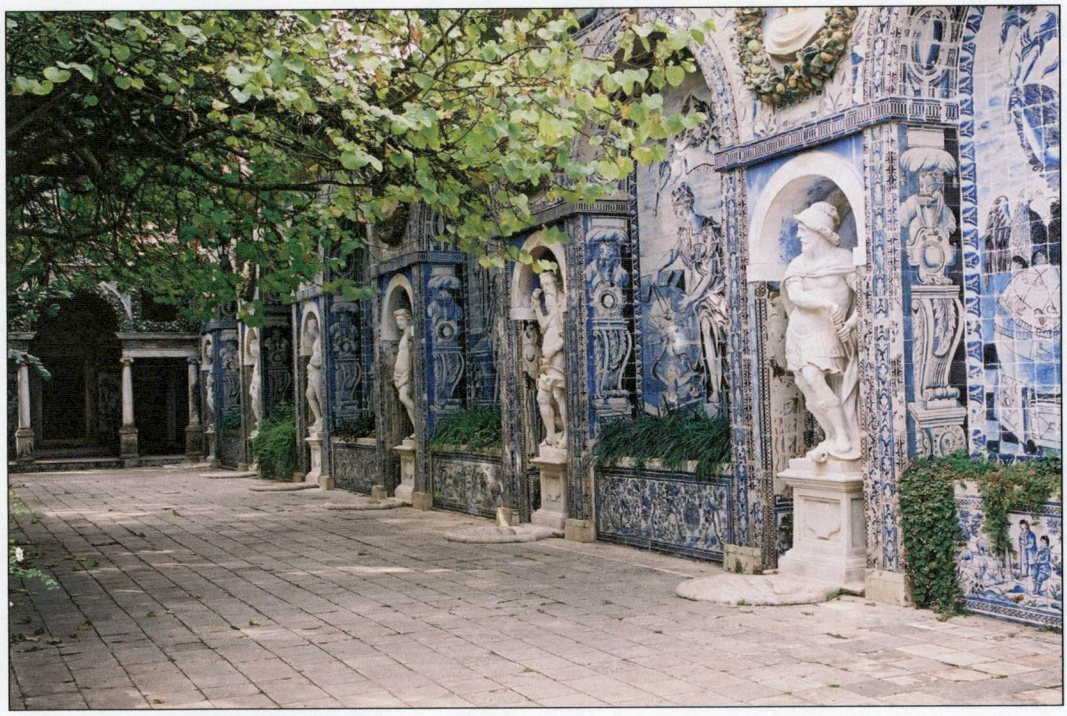


Fig. 57
Terrasse des Arts. Au fond, le *narthex* de la chapelle.

À ces sept panneaux, on ajoute une représentation de la Poésie (qui ne fait pas partie des Arts Libéraux), et qui a une place privilégiée dans cette terrasse puisqu'elle occupe à elle seule la paroi extérieure de la salle des Batailles (fig. 72).

Entre les Arts Libéraux, dans des niches revêtues d'*azulejos* de composition ornementale, représentant des arbustes avec les oiseaux les plus divers, se trouvent des statues en marbre, de grandeur nature, représentant des divinités : Diane, Mercure, Vénus, Apollon, Jupiter, Mars et Saturne. Chaque statue est sur un piédestal, devant lequel, sur le sol,

se trouve un grand coquillage, aussi en marbre, destiné, à l'origine, à recueillir l'eau qui était versée par des tuyaux en plomb[220].

Au-dessus de chaque statue, des médaillons avec des bustes d'empereurs romains sont encadrés par des guirlandes de fleurs et fruits, en faïence polychrome, dans le style des Della Robia.

Les Arts Libéraux sont représentés par des figures féminines, assises (la Grammaire, la Musique, la Réthorique, la Géométrie, l'Astronomie et l'Arithmétique) ou debout (la Dialectique), chacune avec un ou plusieurs attributs en relation avec sa fonction.

La représentation de la Grammaire (fig. 58), dans le narthex de la chapelle, se situe de part et d'autre de la fontaine en marbre, placée au milieu du mur. Cette image, que Santos Simões avait identifiée comme étant « une curieuse scène d'école »[221], ressemble à un épisode de la vie quotidienne : assise sur une chaise en osier, une femme apprend à lire à un enfant, qui se trouve debout devant elle, avec un livre en main. Cette femme a un visage austère, concentré sur la lecture et tient dans la main gauche une baguette. Par terre, des livres sont empilés, une poule couve des œufs ; au second plan, deux personnes portant un panier, essaient d'ouvrir une petite porte pour entrer dans la pièce où se trouvent la femme et l'enfant. Quittant le narthex, la première arcade de la terrasse abrite la figure de l'Arithmétique (fig. 64), habillée avec de larges draperies et soigneusement coiffée d'un chignon. Représentée assise de trois quarts, sur un banc, l'Arithmétique semble très concentrée sur les comptes qu'elle fait sur une planche. A côté, sur une table, plusieurs pièces de monnaie. La Musique (fig. 66), assise à côté d'une table sur laquelle sont disposés divers instruments, joue d'un instrument à cordes, ressemblant à un luth. La tête est figurée de profil, montrant une coiffure complexe, avec une tresse qui s'enroule en chignon. Le pied gauche est posé sur deux livres. La Dialectique (fig. 60), assise comme les autres Arts, vêtue aussi

[220] Voir description d'Alexis Collotes de Jantillet, *in* José Cassiano NEVES, *op.cit.*, p.17.
[221] João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, tome II, 1997, p.117.

d'une robe avec d'amples draperies, tient enroulé dans le bras droit un serpent, symbole du raisonnement et de l'agilité des sophistes, puisque le serpent se tourne et retourne échappant à l'adversaire. Sur sa tête, est posé un oiseau. Par terre, derrière la Dialectique, trois grands livres sont empilés ; à ses pieds, deux crapauds semblent la regarder. Au fond, entre deux arbres, on voit une figure masculine, âgée, coiffée d'une couronne de lauriers. Il s'agit probablement d'Aristote qui était, selon Isidore de Séville, le père de la Dialectique[222]. La Rhétorique (fig. 62) est le seul des sept Arts figuré debout, appuyé contre une table dont les pieds sont des sphinx. Comme les autres arts, la Rhétorique est soigneusement coiffée et habillée, portant des tresses et une sorte de casque, ainsi qu'une longue robe au drapé ample ; dans la main droite, elle porte le caducée de Mercure, symbole de l'éloquence, de l'art de bien parler et dans la main gauche elle tient un rouleau. À l'arrière, on voit un théâtre et plusieurs personnes qui assistent à une représentation, allusion à l'art de la rhétorique. La Géométrie (fig. 70) est représentée en activité, mesurant attentivement des distances sur un globe terrestre. Habillée de la même robe ample que les autres arts, elle porte une curieuse coiffure, en forme de forteresse avec quatre tours aux angles, allusion à la Géométrie en tant que science indispensable à la construction. Un serpent s'enroule autour du globe. Par terre, des instruments de mesure, compas, latte et équerre, et un crapaud qui pose ses pattes sur le globe. L'Astronomie (fig. 68) est la figure la plus imposante. Représentée assise de trois quarts, ailée, le visage de profil coiffé d'un chignon et entouré d'étoiles, l'Astronomie semble scruter l'horizon. Sa robe, assez élaborée, a sur la poitrine un soleil et une lune. A ses pieds, un globe céleste, des livres, une horloge solaire et des instruments de mesure ; à ses côtés, un aigle.
Ces types de représentation des Arts Libéraux, figurés comme des entités féminines, se sont imposés suite au poème de Martianus Capella, *De*

[222] Emile MÂLE, *L'Art Religieux du XIIIème en France,* Armand Colin, Paris, 1923, p.87.

nuptiis Mercurii et Philologiae [223] rédigé vers 410-429, qui marqua définitivement l'iconographie de ces sept arts et encouragea leur divulgation dans les Arts et la Littérature[224].

Constituant un ensemble de neuf livres, les deux premiers racontent les noces de Mercure et de la Philologie. Comme cadeau, Mercure offre à la Philologie sept « servantes » qui sont les sept Arts Libéraux.

Dans les sept livres qui suivent, chacun des Arts expose ses qualités, c'est-à-dire les fondements de sa science, constituant une véritable encyclopédie des lettres (le *Trivium*) et des sciences (le *Quadrivium*). La représentation des Arts Libéraux comme des figures féminines, chacune avec plusieurs attributs connaîtra au cours des siècles quelques changements[225]. Au 17ème siècle, leur l'iconographie sera influencée, voire « commandée » par l'*Iconologia* de Césare Ripa[226].

Le choix des Arts Libéraux pour la décoration de cette terrasse est révélateur de la personnalité de D. João Mascarenhas, dont la volonté d'affirmer une totale liberté de choix s'était déjà fait remarquer dans la décoration intégralement profane de son palais. L'option des Arts Libéraux, disciplines qui peuvent difficilement être pratiquées en temps de guerre, trouve sa place dans le contexte de la période de paix qui suit 80 années de domination espagnole, et traduit la volonté de créer une nouvelle vie de cour, où les Arts et les Sciences retrouvaient leur raison d'être. Il est intéressant de remarquer que la Grammaire a été placée

---

[223] La BNL possède deux éditions latines de cette oeuvre.
Marciano Mineo CAPELLA, *De nuptiis philologiae ex. mercurii*, Basilée, chez H. Petryj, 1532 (cote: P. 228 A et P. 229 A); *De nuptiis Philologiae*; Lyon, chez Mathias Bonhome et Vincent Simon, 1539 (cote: S.C. 23178 P).

[224] Emile MÂLE, *op.cit*, p. 75-93.

[225] Ph. VERDIER, *L'iconographie des Arts Libéraux dans l'art du Moyen Age jusqu'à la fin du XVème siècle, in* Actes du quatrième congrès international de Philosophie médiévale, Montréal, Institut d'Études Médiévales, 1969, p. 305-356.

[225] Cesare RIPA, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'Antichitá dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de Santi Mauritio et Lazaro. Di nuovo revista ed dall medessimo ampliata de 400 ed pie Imagini Ed di Figure ad intaglio adornata. Opera non meno utile que necessária à Poeti, Pittori, Scultori, ed altri per rappresentare le Virtu Vittii, Affetti ed Passioni humane.* Roma, 1603. (Ed. *facsimilé* avec introduction de Erna MANDOWSKY, Georg OLMS, Hildesheim, New York, 1970).

dans le *narthex* de la chapelle et que la Poésie semble « présider » à l'ensemble des autres Arts, ce qui n'est pas courant dans la représentation des Arts Libéraux. Ceci soulève la question qui se posera fréquemment concernant l'iconographie des *azulejos*, de savoir s'il y avait réellement un programme iconographique que l'on voulait présenter en fonction du sens même de sa signification où s'il s'agit simplement de l'application d'une suite d'images dont le contenu est valable de façon superficielle, et auxquelles on se permet d'ajouter ou de supprimer tel ou tel élément, uniquement pour des questions pratiques d'utilisation de l'espace ou pour des critères décoratifs.

Le marquis de Fronteira avait, on le sait, les moyens de faire venir de l'étranger toutes sortes d'objets luxueux, et d'orner ses jardins de statues venues de France ou d'Italie. Pourtant, en ce qui concerne les artistes locaux, et plus précisément les peintres d'*azulejos*, il ne peut pas les transformer en grands maîtres créateurs. Dans le cas précis de ces panneaux d'*azulejos*, les artistes ont suivi une suite de gravures réalisées par Jean Sadeler I (Bruxelles 1550-Venise 1600), d'après des dessins de Martin de Vos[227] (Anvers 1531-1603) et publiés dans les années 1563-1567 (fig. 59, 61, 63, 65, 67, 69, 71). Chaque gravure a dû être adaptée à l'échelle monumentale de l'architecture et convertie, à l'exception de la Grammaire, en une image de 3.40m de haut sur 2.70m de large. Essayant un peu de créativité, l'auteur des *azulejos* a supprimé, dans certains cas, le paysage représenté dans les gravures et a ajouté, dans la partie supérieure des panneaux, deux figures d'enfants ailés qui tiennent une couronne de lauriers et un phylactère avec le nom de la science représentée.

Probablement parce que le sol de la terrasse est en dalles de pierre, blanches, noires et roses, formant un damier considéré par Alexis Collotes de Jantillet « ...remarquable par les pierres de diverses

[227] Ana Paula Rebelo CORREIA, "As Fontes de Inspiração dos Azulejos da Galeria das Artes" *in Monumentos,* nº7, (...). p. 61-69

couleurs... » [228], le peintre a dessiné sur les panneaux en *azulejos* un sol de dalles blanches et noires (du bleu de cobalt très foncé), comme si les figures étaient réellement assises dans l'espace de la terrasse.
Quelques panneaux ont subi de petits changements ; c'est le cas du panneau représentant l'Arithmétique, où le peintre a remplacé les billes posées sur la table, destinées au calcul et que nous voyons sur la gravure, par des pièces de monnaie portugaises.

Ce thème des Arts Libéraux connaît au 17ème siècle un succès considérable, notamment dans la tapisserie. Les ateliers brugeois, par exemple, produiront d'importantes séries, et de même que les peintres céramistes, les tapissiers utilisaient des modèles graphiques. Citons à titre d'exemple, les tapisseries illustrant les Arts Libéraux réalisées d'après les gravures de Cornelis Schut[229], les tapisseries illustrant les travaux d'Hercule réalisées d'après une suite de 10 estampes gravées au burin par Cornelis Cort d'après Frans Floris[230], ou encore la suite de tapisseries racontant l'histoire de Psyché et Cupidon, copiant minutieusement les gravures du « Maître du Dé » réalisées d'après les fresques de Raphael qui décoraient la villa Farnèse[231].
Nous ne pouvons pas nous empêcher d'associer les *azulejos* de la Terrasse des Arts à des « tapisseries céramiques », assumant dans un espace extérieur, une fonction similaire à celle des tapisseries dans un espace intérieur.
Etudier les *azulejos* de composition figurative à la lumière des modèles graphiques utilisés pour d'autres arts décoratifs peut constituer une méthode de travail précieuse.

---

[228] La traduction du texte latin a été publiée, comme nous l'avons déjà dit, par José Cassiano NEVES, *op.cit.* p. 16-22.
[229] Guy DELMARCEL, Erik DUVERGER, *Bruges et la tapisserie,* Bruges, Musée Gruuthuse et Musée Memling, 1987, p. 453-489.
[230] *Ibidem,* p. 361-362.
[231] *Ibidem,,* p. 409.

Nous remarquons peu à peu, au cours de cette recherche, que les peintres céramistes portugais, connaissaient les gravures qui circulaient à l'époque, au même titre que d'autres artistes en Europe. Jusqu'à présent, dans les exemples ici présentés, le contraste entre la connaissance de modèles graphiques d'actualité et l'absence d'artistes confirmés pour les réaliser, est frappant.

Les gravures de Jean Sadeler existent depuis un siècle lors de la réalisation des panneaux d'*azulejos*, mais elles restaient un modèle iconographique de référence. D'après l'œuvre de Martin de Vos, Crispin de Passe[231] a gravé deux suites de gravures représentant les Arts Libéraux debout, et Jean Sadeler I[232] a gravé une suite représentant les Arts Libéraux assis, cette dernière ayant servi de modèle pour les *azulejos.* Dans les trois suites de gravures, les Arts Libéraux ont les mêmes attributs, très proches de la suite des Arts Libéraux gravée par Cornelis Cort d'après Frans Floris et publié vers 1665 par Hieronymus Cock. Cette similitude iconographique est très nette dans la représentation de la Géométrie. La gravure de Cort (fig. 73) ou la gravure de Crispin de Passe (fig.74), montrent la figure féminine coiffée d'une couronne en forme de château dans une allusion claire à l'importance de la Géométrie dans l'architecture.

La gravure représentant l'Astronomie (fig. 69) a été utilisée pour illustrer l'œuvre de Ginés de Rocamora Y Torrano, *La Sphera del Universo,* publiée à Madrid en 1599[233].

Le panneau représentant la Poésie (fig.72) est différent des autres. Il représente une figure féminine assise, au physique pulpeux, un sourire aux lèvres et les yeux mi-tournés vers le ciel, affichant une expression moins austère que celle des autres arts. Représentée de trois quarts, la

---

[231] F.W. HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts* c. 1450-1700, t. XV.

[232] *Ibidem*, t. XXI.

[233] Ginés Rocamora y TORRANO, *Sphera del universo*, Madrid, chez Juan de Herrera, 1599 (il existe un exemplaire à la BNL, cote S.A 3443P.)

Poésie est vêtue d'une robe étoilée et porte un collier aux grosses perles. Ses longs cheveux sont coiffés d'une couronne de lauriers. Contrastant avec la richesse de la robe et du collier, la Poésie a les seins nus et ne porte pas de chaussures. Autour d'elle volent trois figures enfantines ailées, chacune avec un objet différent, qu'elles semblent lui présenter: un livre, une trompette et une lyre ; à ses pieds se trouve un cygne. Comme pour les autres panneaux, dans la partie supérieure de la composition, deux figures ailées tiennent une couronne de lauriers et un phylactère avec le nom de l'entité représentée ; le sol est en dalles blanc et noir, comme celles de la vraie terrasse. Cette représentation, pleine de naïveté et en même temps extrêmement expressive, a très probablement été réalisée comme toutes les autres, d'après une gravure que, malheureusement nous n'avons pas encore trouvée.

Iconographiquement, l'auteur de l'image qui a pu servir de modèle, connaissait très probablement le récit de César Ripa, puisque la façon dont la Poésie est représentée suit minutieusement la description de l'*Iconologie*, utilisant tous les éléments que Ripa avait consignés. Selon cette description, reprise de façon un peu plus succincte par Jean Baudoin dans sa version française intitulée *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans lá pensée touchant les Vices et les Vertus (..)*[234] nous apprenons que : *De toutes les beautés mortelles, quelques grandes qu'elles soient, n'ont rien de pareil à celle de cette Déesse. Elle a le visage un peu enflammé, l'action d'une personne pensive, une Couronne de Laurier sur la teste, les Mamelles nuës & rebondies comme si elles estoient pleines de laict, une Robe de couleur celeste, toute semée d'Estoilles, une lyre en la main gauche, en la droite une maniere de Haut-bois, ou de Fluste (...). On la peint ieune & belle, pource qu'il n'est point d'homme si barbare, ny si peu sensible qui ne soit*

[234] Jean BAUDOIN, *Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les Vices et les Vertus, sont representées sous diverses figures. Gravées en cuivre par Jacques de Bie*, Paris, 1643, p.158-159. (Il existe un exemplaire de cette édition à la *Biblioteca Nacional* de Lisbonne, cote B.A. 243). La première édition de Jean Baudoin fut publiée à Paris en 1636.

charmé de sa douceur, & attiré par son mouvement. Elle est couronnée de Laurier, arbre toujours verdoyant, & qui ne craint point la foudre, pource que les Muses s'assujetissent le temps, qui plonge dans l'oubly toutes les choses du monde. Et que n'estant iamais ingrates à ceux qui les servent, elles leur donnent l'Immortalité, pour recompense de l'estime qu'ils en on faite. (...) Sa robe estoillée est un symbole de la Divinité, puisque selon les Poëtes, ce bel Art tire son origine du Ciel ; & ses Mammelles pleines de laict signifient la fecondité des pensées & des inventions, qui sont l'âme de la Poësie. Elle est pensive & toute enflammée, pour faire voir, que le Poëte a l'ame touiours pleine d'un feu qui luy est inspiré d'en haut, & qui luy eschauffe l'imagination, lors qu'il escrit sur quelque sujet (...).

Suivant encore le récit de Cesare Ripa, Jean Baudoin, explique que la lyre, la flûte et la trompette signifient les genres lyrique, pastoral et héroïque. Jean Baudoin n'a pas repris chez Ripa les références à l'oiseau qui est aux pieds de la poésie et à propos duquel Ripa explique qu'il signifie l'enrichissement de la poésie avec le temps. De même le chant du cygne s'améliore avec les années, les poètes, eux aussi, s'améliorent avec le passage du temps : *(...) Il Cigno, in vechhieza và meglio articolando continuamente la voce, per estenuarsi la gola ; & cosi i poeti vanno migliorando nell'arte loro con gli anni, come si racconta di Edipo Coloneo & di altri.*[235] . Malgré cette correspondance indéniable entre l'iconographie de la Poésie représentée sur ce panneau d'*azulejos* et la description de Ripa, il est possible que, comme pour la série des Arts Libéraux, l'atelier où ont été produits les *azulejos* ait suivi une gravure antérieure à la publication de l'*Iconologie*. N'oublions pas que Ripa lui-même, a écrit ses textes sur base d'images qu'il observait, consignant les caractéristiques et attributs que celles-ci présentaient.

Cette série des Arts Libéraux montre, une fois de plus, que les peintres céramistes arrivent, sur base de modèles gravés, à créer de nouvelles

[235] Cesare RIPA, *op.cit.*

images, donnant l'illusion d'un choix érudit, et concevant des œuvres réellement originales par leur impact visuel et leur force décorative. Les modèles copiés sont, dans le cas spécifique de ces panneaux, agrandis à une échelle monumentale et intégrés dans une profusion d'éléments décoratifs dessinés en *azulejos* qui tapissent tous les coins et recoins de l'architecture, créant des détails inattendus et arrivant à transformer complètement l'image de l'espace.

Nous ne connaissons pas d'autres représentations des Arts Libéraux réalisées en *azulejos*, et contemporaines de celle du Palais Fronteira, ce qui ne veut pas dire qu'elles n'en aient pas existé. L'iconographie des Muses, représentées en *azulejo*, n'était pas connue jusqu'au jour où un ensemble de panneaux, d'origine incertaine, a été vendu par un particulier au *Museu Nacional do Azulejo*[236].

Il s'agit d'une suite de sept panneaux, réalisés pendant le dernier tiers du 17ème siècle, représentant respectivement Apollon entouré des Muses, ainsi que six des neuf muses, chacune sur un panneau. Ces panneaux, de plus petites dimensions[237], réalisées en bichromie, bleu de cobalt et manganèse, présentent de fortes similitudes, par leur style et facture, avec les *azulejos* du palais Fronteira, laissant deviner un atelier commun.

Les Muses sont représentées assises, sous un arc triomphal, dont les ornements sont très proches de ceux des arcs qui abritent les panneaux des Arts Libéraux, de la « Terrasse des Arts ». Sur le fronton de chaque arc, des figures ailées tiennent un cartouche sur lequel est écrit le nom de la muse représentée, accompagné d'un chiffre qui laisse supposer l'existence d'une suite de gravures numérotées : 1. Melpomène, muse de la tragédie (fig. 75), est représentée couronnée, tenant de la main gauche

---

[236] Il s'agit d'un ensemble de sept panneaux représentant Apollon entouré des Muses, ainsi que neuf muses, chacune sur un panneau. Ces *azulejos* ont été achetés par le musée à un particulier, selon lequel ils proviendraient du Palais Marialva. Nous remercions le *Museu Nacional do Azulejo* pour les renseignements qu'il nous a fourni concernant ces panneaux.

[237] Les panneaux représentant les muses mesurent 1,30m de haut sur 0,93m de large.

une harpe et de la main droite une épée et un sceptre. Par terre, à ses pieds, il y a deux sceptres et deux couronnes ; 2. Erato (fig. 76), muse de la poésie lyrique, est représentée jouant du violon, couronnée d'une guirlande de fleurs ; 3. Polymnie (fig. 77), muse des hymnes héroïques porte un livre en main ; 5. Euterpe, muse de la musique, est représentée de trois quarts, couronnée de laurier et jouant de l'harpe; 6. Thalie (fig. 78), muse de la comédie et de la poésie pastorale, représentée coiffée d'une couronne de plumes, tient de la main droite une guitare et de la main gauche un masque ; à ses pieds, par terre, il y a trois masques ; la dernière, Clio, la muse de l'histoire, est représentée sans chiffre. Il manque la représentation de Terpsichore, muse de la danse et du chant, celle d'Uranie, muse de l'astronomie et celle de Calliope, muse de la poésie lyrique. Le septième panneau, représentant Apollon et les Muses (fig. 79) n'est pas complet mais les fragments qui le composent permettent de voir qu'il s'agit d'une copie, avec quelques adaptations, d'une gravure de Giorgio Ghisi [238] (fig. 80).

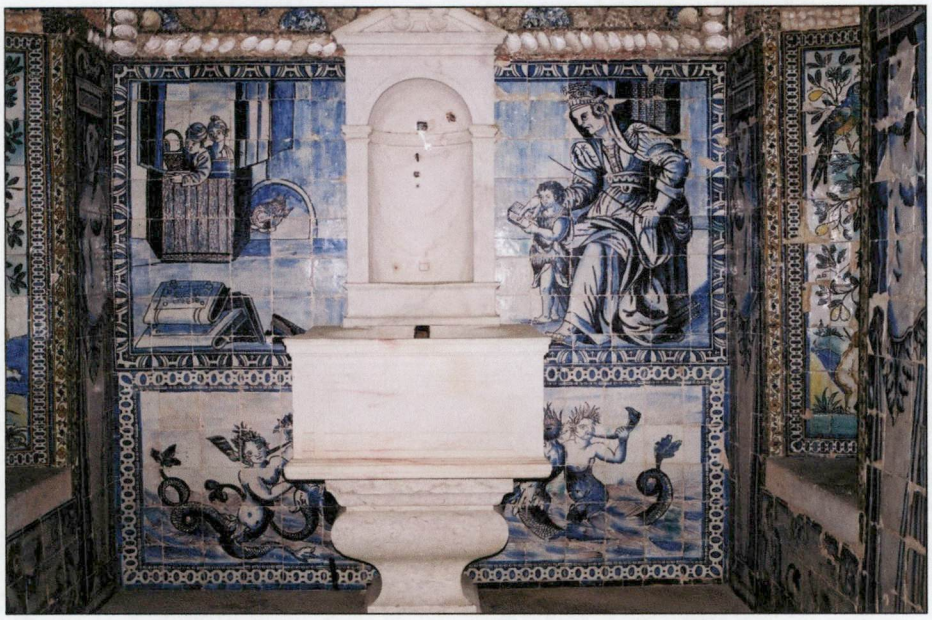
Le lieu d'origine de ces panneaux, est inconnu. Selon le particulier qui les a vendu au musée ils proviendraient du Palais Marialva à Lisbonne, édifice contemporain du palais Fronteira mais réduit de nos jours à l'état de ruine[239].

Il nous semblait important de signaler cette suite de panneaux représentant les muses, et de souligner les ressemblances avec les *azulejos* du palais Fronteira. En outre, ces muses encore entourées de mystère, étant donné l'absence de documentation les concernant, sont, comme les *azulejos* du palais Fronteira que nous étudierons ensuite, un premier témoignage de l'intérêt pour les thèmes mythologiques en tant

[238] Nous remercions Alexandre Pais, chercheur au *Museu Nacional do Azulejo*, qui nous a donné cette information.

[239] Le Palais Marialva, édifice du 17ème siècle, était situé dans la partie orientale de Lisbonne, dans l'actuelle *Rua do Açúcar*, perpendiculairement au fleuve Tage. Il faisait partie d'une grande propriété dont il ne reste actuellement qu'un semblant d'édifice dans un état de totale ruine. Cet édifice conserve cependant des vestiges d'une décoration en *azulejos* de qualité. Voir Luísa ARRUDA, *Caminho do Oriente, Guia do Azulejo,* Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p. 116-118.

que décor des *azulejos* dans l'architecture civile des dernières années du 17ème siècle, à Lisbonne.



BIBLIOTECA · NACIONAL · LISBOA
MDCCC XXV

Fig. 58
La Grammaire
Narthex de la chapelle, au fond de la Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos*

Fig. 59
La Grammaire
Gravure de Jean Sadeler d'après Martin de Vos

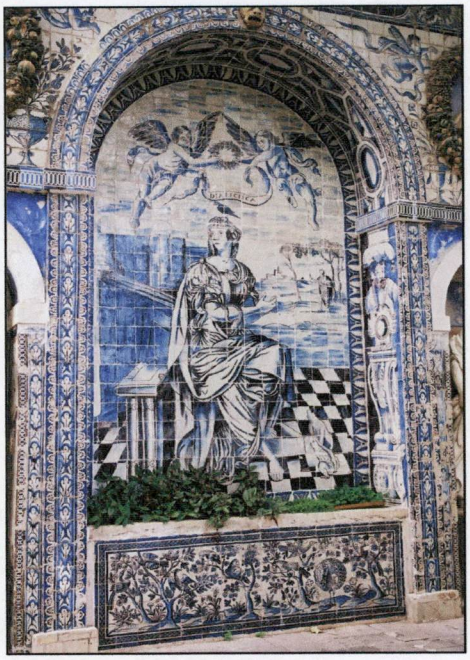


Fig. 60
La Dialectique
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos.*

Fig. 61
La Dialectique
Gravure de Jean Sadeler d'après Martin de Vos.

Fig. 62
La Rhétorique
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos.*

Fig. 63
La Rhétorique
Gravure de Jean Sadeler d'après Martin de Vos

Fig. 64
L'Arithmétique
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos*

Fig. 65
L'Arithmétique
Gravure de Jean Sadeler d'après
Martin de Vos

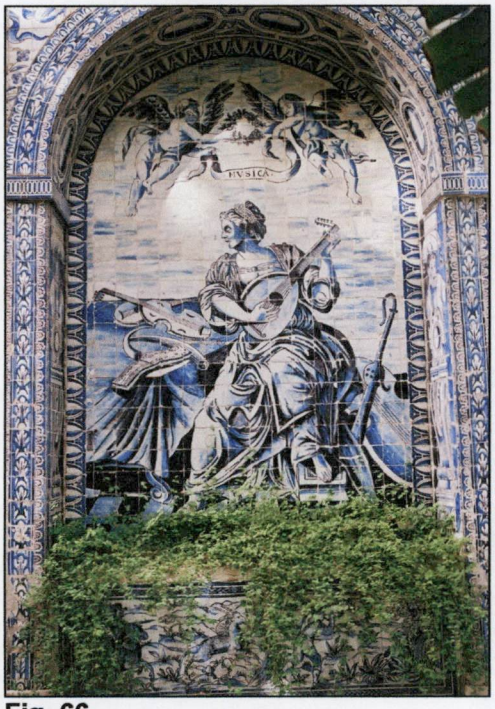


Fig. 66
La Musique
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos*.

Fig. 67
La Musique
Gravure de Jean Sadeler d'après
Martin de Vos.

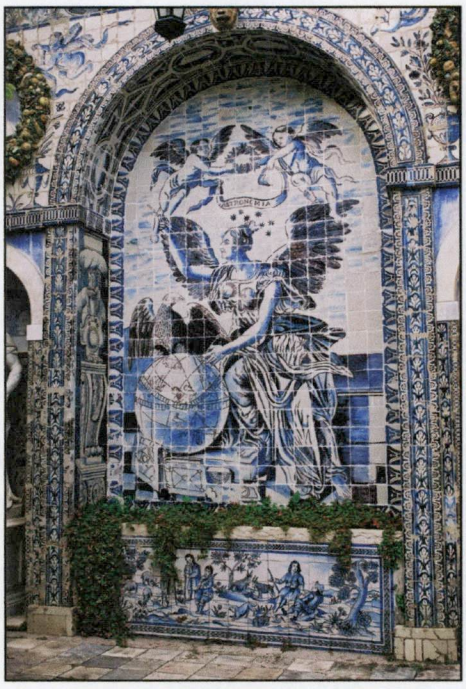


Fig. 68
L'Astronomie
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos*.

Fig. 69
L'Astronomie
Gravure de Jean Sadeler d'après
Martin de Vos.

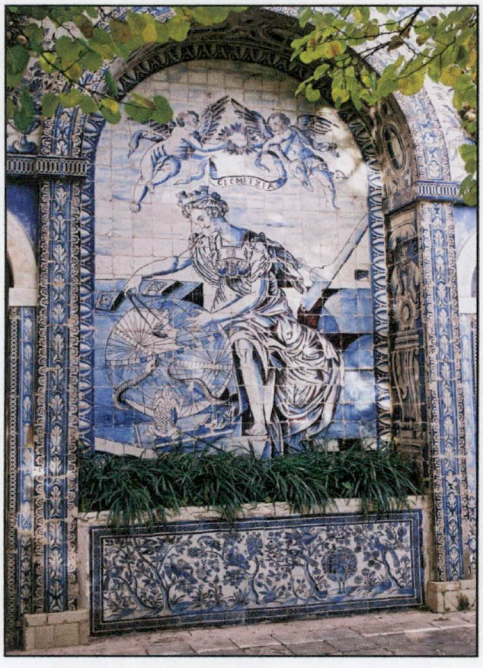


Fig. 70
La Géométrie
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos*.

Fig. 71
La Géométrie
Gravure de Jean Sadeler d'après
Martin de Vos.

Fig. 72
La Poésie
Terrasse des Arts
Panneau d'*azulejos*

Fig. 73
La Géométrie
Gravure au burin
Cornelis Cort, d'après Frans Floris. Vers 1565

Fig. 74
La Géométrie
Gravure au burin
Crispin de Passe, d'après Martin de Vos. Vers 1565.

Fig. 75
Melpomène
Panneau d'*azulejos*
Dernier tiers 17ème siècle
Museu Nacional du Azulejo

Fig. 76
Erato
Panneau d'*azulejos*
Dernier tiers du 17ème siècle
Museu Nacional do Azulejo

Fig. 77
Polymnie
Panneau d'*azulejos*
Dernier tiers 17ème siècle
Museu Nacional do Azulejo

Fig. 78
Thalie
Panneau d'*azulejos*
Dernier tiers 17ème siècle
Museu Nacional do Azulejo

Fig. 79
Apollon et les Muses
Panneau d'*azulejos* (détail)
Dernier tiers du 17ème siècle
Museu Nacional do Azulejo

Fig. 80
Apollon et les Muses
Gravure de Giorgio Ghisi

3. Les panneaux à thème mythologique du Palais *Fronteira*.

Le palais *Fronteira* abrite, pour les dernières années du 17ème siècle, les seuls ensembles d'*azulejos* à thème mythologique, conservés encore de nos jours dans le lieu pour lequel ils ont été conçus.

Ces *azulejos* se trouvent à l'intérieur, dans la salle dite «des panneaux hollandais» et à l'extérieur, dans le jardin et sur les murs entourant le lac.

A l'intérieur, il s'agit de trois panneaux commandés en Hollande et qui font partie d'un ensemble qui comprend des scènes de chasse et des épisodes de la vie à la campagne ; à l'extérieur, nous avons un ensemble de panneaux produits dans les ateliers de Lisbonne: une série représentant les planètes, deux panneaux représentant le triomphe de Neptune (murs du lac), deux panneaux représentant des divinités fluviales (murs du lac), un grand panneau représentant le duel musical entre Pan et Apollon et un petit panneau représentant la métamorphose d'Actéon. Il s'agit de programmes iconographiques quelque peu aléatoires, ayant une fonction plutôt décorative, associée à l'espace où ils se trouvent. Nous avons l'impression que le choix iconographique dépendait des gravures mises à la disposition de l'artiste, et qu'il n'y avait pas, au départ, un programme iconographique prédéfini. En tout cas, la recherche a confirmé la continuité d'une présence assidue du modèle gravé, puisque tous les panneaux qui suivent, à thème mythologique, copient minutieusement des gravures.

3.1. La série des planètes, réalisée d'après des gravures de Jacob Matham.

Dans le « Grand jardin », un des murs, situé de part et d'autre des escaliers qui mènent au palais, est revêtu d'*azulejos* polychromes, de composition figurative, réalisés, comme ceux de la façade, dans les années 1668-70. Ces panneaux représentent non seulement les planètes : la Lune (fig. 81)[240], Saturne (fig. 83)[241], Jupiter (fig. 85)[242], Mercure (fig. 87)[243], Vénus (fig. 89)[244], Mars (fig. 91)[245], mais aussi le Soleil (fig. 93)[246], et deux constellations, à savoir, celles d'Andromède (fig. 95)[247] et de Cassiopée (fig. 96)[248]. Sont présents aussi les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu[249]. Ces panneaux, qu'il s'agisse des planètes où des quatre éléments, se suivent les uns après les autres, formant un registre horizontal de 10 *azulejos* de haut[250].

Les planètes sont représentées comme des figures masculines ou féminines, selon le genre de la divinité donnant origine au nom de la planète. Ces figures, placées chacune au milieu de son panneau, sont encadrées par une moulure de fleurs et de feuilles, dessinée également en *azulejos* et imitant des guirlandes en faïence polychrome. Dans les coins de chaque panneau, des petites figures illustrent les signes du

---

[240] 10 x 27 *azulejos*.
[241] 10 x 26 *azulejos*.
[242] 10 x 26 *azulejos*.
[243] 10 x 27 *azulejos*.
[244] 10 x 27 *azulejos*.
[245] 10 x 26 *azulejos*.
[246] 10 x 26 *azulejos*.
[247] 10 x 16 *azulejos*.
[248] 10 x 11 *azulejos*.
[249] Les thèmes des quatre éléments, des quatre saisons et des quatre parties du monde, ont été étudiés par Maria João Pais de Freitas, dans sa thèse de maîtrise ; voir Maria João Lynce Costa Pais de FREITAS, *op.cit.* Le panneau représentant le feu, disparu en date inconnue, a été remplacé en 1997 par un panneau moderne, réalisé par Paula Rego. Voir João PINHARANDA, « Paula Rego no Palácio », in *Monumentos*, nº7 (...) p.89.
[250] Environ 1.40m de hauteur puisque les *azulejos* ont 14cm x 14 cm.

zodiaque liés à la planète représentée. Le style et la facture sont similaires à ceux des panneaux de la façade, à savoir naïf, colorié, extrêmement expressif et de grand impact visuel dans son ensemble. L'artiste a des difficultés à dessiner les corps, à traduire les expressions du visage, palliant cela par un soin particulier dans les détails décoratifs : les guirlandes de fleurs, les petites figures allusives aux signes du zodiaque.

Cette série des planètes, incluant le soleil, a été réalisée d'après une suite de sept petites gravures rectangulaires réalisées par Jacob Matham (Harlem 1571-1631) d'après Goltzius[251] (fig. 82, 84, 86, 88, 90, 92, 94); les gravures sont présentées dans le sens de la hauteur et le peintre céramiste a dû les adapter à la forme horizontale des murs qui exigeait des panneaux dans le sens de la longueur. Dans la gravure les figures sont encadrées par un cartouche. Sur les panneaux d'*azulejos*, ce cartouche a été remplacé par l'encadrement de fleurs et de feuillage dans le style des décorations céramiques du palais. Cette série des planètes conçue sur base d'une suite de petites gravures, montre encore une fois, la facilité avec laquelle les peintres d'*azulejos* transforment le modèle de base au gré de leur imagination, arrivant à créer à partir d'un «prototype», des compositions qui semblent vraiment originales, sans devoir « inventer » quoi que ce soit. Le panneau représentant Mars, entièrement refait à la fin du 18ème, ne correspond pas à la gravure qui représente le dieu de dos et nu. Les auteurs de la nouvelle version de ce panneau ne connaissaient sans doute pas le modèle gravé et ont représenté le dieu Mars habillé de guerrier.

Rappelons la publication, en 1643, du livre de Bartholomeu Pachão *Fabula dos Planetas, moralizada com vária doutrina Politica, Ethica e Economica,* livre qui explique non seulement l'histoire de chaque planète, en tant que divinité, mais qui donne aussi quelques instructions pour leur

[251] Nous avons publié ces gravures lors d'une première étude sur les sources d'inspiration des *azulejos* du palais *Fronteira*. Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, « Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira », in *AZULEJO,* nº 3/7 (...) p.5-22.

représentation notamment comment les habiller et les colorier. Il est certain que dans le cas spécifique de cette série de panneaux, le modèle pour leur réalisation fut une image plutôt qu'un texte. Cependant, pour un premier abord méthodique des iconographies profanes, les relevés de textes et d'images traitant un même thème constituent une donnée de travail à ne pas négliger.

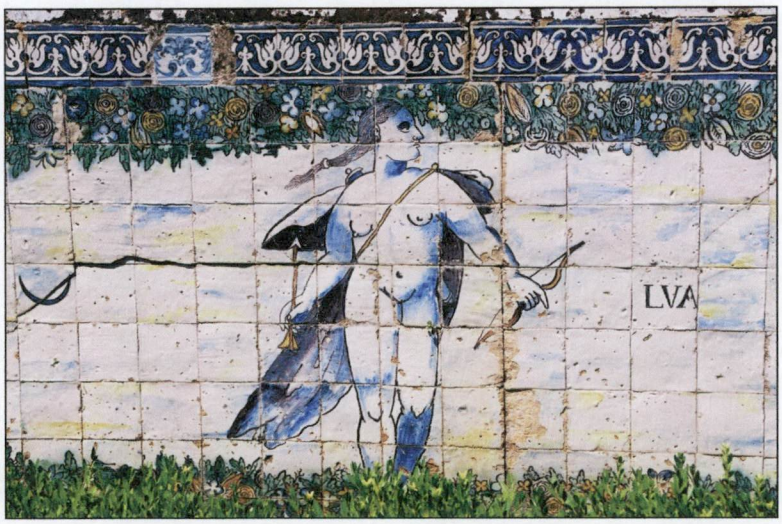


Fig. 81
La Lune
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 82
La Lune
Gravure
Jacob Matham
(d'après H. Goltzius)

Fig. 83
Saturne
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 84
Saturne
Gravure
Jacob Matham (d'après H. Golzius)

Fig. 85
Jupiter
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 86
Jupiter
Gravure
Jacob Matham (d'après H. Golzius)

Fig. 87
Mercure
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 88
Mercure
Gravure
Jacob Matham (d'après
H. Golzius)

Fig. 89
Vénus
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 90
Vénus
Gravure
Jacob Matham
(d'après H. Goltzius)

Fig. 91
Mars
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 92
Mars
Jacob Matham (d'après Goltzius)

Fig. 93
Soleil
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 94
Soleil
Gravure
Jacob Matham
(d'après H. Goltzius)

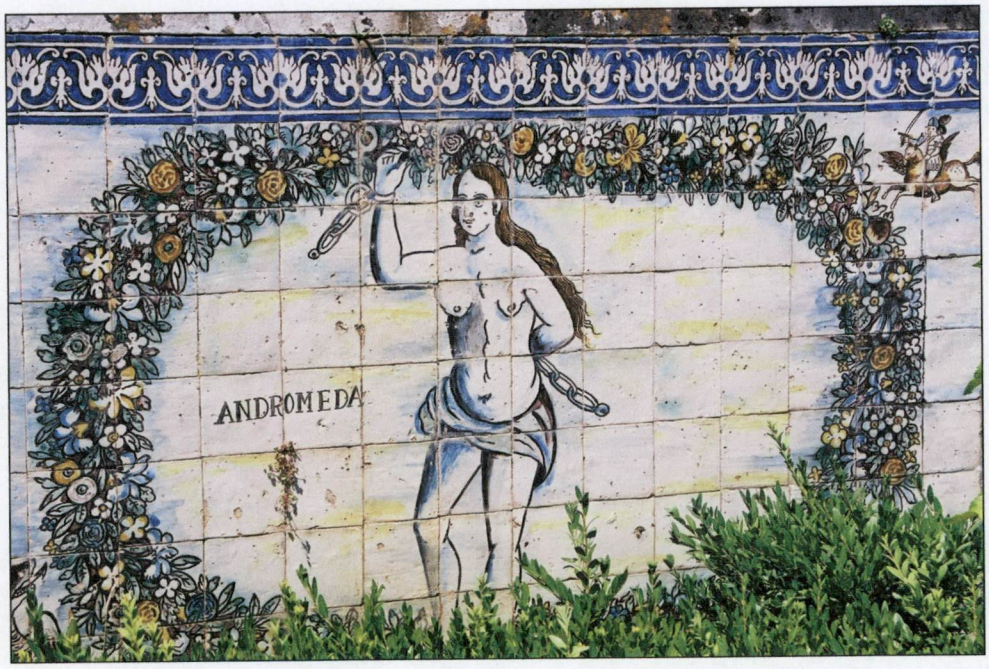


Fig. 95
Andromède
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 96
Cassiopée
Panneau d'*azulejos* (détail)

3.2. Les panneaux des parois du lac : Neptune et les divinités fluviales, réalisés d'après une suite de gravures de Jean Lepautre.

Les deux parois latérales du lac correspondent à la pente des escaliers qui, de part et d'autre, conduisent à la galerie supérieure. Ces parois sont revêtues d'*azulejos* de composition figurative, en bichromie, bleu de cobalt souligné d'un trait manganèse, représentant des divinités fluviales masculines (fig. 97), ainsi que Neptune sur son char, couronné par un petit génie (fig. 100).

Les figures occupent un espace triangulaire (qui correspond à la diagonale formée par la pente de l'escalier), ayant à la base 4,20m et de haut 1, 70m. Leur iconographie s'intègre parfaitement dans l'espace pour lequel elles ont été conçues, à savoir un espace d'eau.

Pour la réalisation des figures de Neptune et des divinités fluviales, les artistes céramistes ont utilisé une seule gravure de Jean Lepautre, faisant partie d'une suite de six grandes feuilles rectangulaires, publiées par Jean Ier Leblond vers 1650[252] (fig. 98 et 99).

L'oeuvre gravée de Jean Lepautre a eu une influence considérable sur les arts décoratifs et, au Portugal, la recherche des influences des gravures de Lepautre constituerait, à elle seule, un terrain de recherche sans aucun doute très vaste. Nous verrons dans le chapitre suivant, que pendant le premier tiers du 18ème siècle, les gravures de Lepautre, surtout les suites représentant des jardins et des fontaines, comptent parmi les sources d'inspiration favorites, utilisées dans les ateliers d'*azulejos* portugais.

Cette gravure, représentant « le triomphe de Neptune » a également servi de modèle pour la réalisation d'un bas-relief polychrome,

---

[252] Maxime PRÉAUD, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre*, Inventaire du Fonds Français, Tome 12, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.156

actuellement très dégradé, situé dans un des murs du jardin du palais et datable aussi des années 1670 (fig.101).

L'iconographie de Neptune était courante dans les fontaines et bassins. Fils de Saturne, frère de Jupiter et de Pluton, Neptune commandait les flots, déclenchait et maîtrisait les tempêtes, faisait jaillir l'eau des sources. Représenté comme un homme imposant, armé d'un trident, il se déplace sur un char conduit par des chevaux marins.

Intimement lié à un environnement aquatique, Neptune était un sujet favori, non seulement comme décor de lacs et bassins, mais aussi pour la réalisation de fontaines, comme celle commandée par le 3ème comte de d'*Ericeira*, D. Luís de Meneses, dans les années 1670-75 en Italie, au sculpteur Gian Lorenzo Bernini, et qui sera réalisée par Ercole Ferrata[253]. Il s'agissait d'une fontaine représentant le dieu debout sur un coquillage tiré par quatre dauphins, tenant en main son trident, fontaine qui était destinée au palais de *Anunciada.* Cette fontaine avec Neptune était sans doute une œuvre de grande importance puisqu'en 1687, lors des fêtes pour le mariage du roi Pedro II avec Sophie de Neubourg[254], le comte d'*Ericeira* offre un feu d'artifice dont le décor était conçu d'après son jardin

[253] Teresa Leonor Vale a étudié l'importation de sculptures italiennes au Portugal au 17ème siècle, consacrant un chapitre à la fontaine de Neptune commandée par le comte d'Ericeira et apportant de nouveaux éléments concernant l'auteur de l'œuvre, à savoir, Ercole Ferrata. Voir Teresa Leonor VALE, *Importação de escultura italiana no contexto das relações artistico-culturais entre Portugal e Itália no século XVIII,* Porto, Thèse de doctorat, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 1999, p.344-366 (texte polycopié).
[254] Voir à ce propos les études suivantes: Nelson Correia BORGES, *op.cit.*; Ana Cristina Cardoso da Costa GOMES, "Alianças Poder e Festa. Os casamentos de D. Afonso VI e de D.Pedro II"; *in Arte Efémera em Portugal* (...) p. 51-72. Voir également : António Rodrigues da COSTA, *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior (hoje Marquês de Alegrete)...ao...Principe Philippe Guilhelmo Conde Palatino do Rhim...Conduçam da Rainha Nossa Senhora a estes Reinos, festas & applausos, com que foi celebrada sua félix vinda, & as augustas vodas de Suas Majestades...* Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1694; il s'agit d'un récit du voyage fait en Allemagne par le marquis de *Alegrete*, afin d'amener au Portugal la princesse Marie Sophie. C'est une sorte de « journal de voyage », précieux témoignage pour l'étude des fêtes au XVIIème siècle.

du palais de *Anunciada*, reproduisant au centre la fameuse fontaine de Neptune[255].

Les gravures de Lepautre représentant des fontaines, figurant entre autres, Neptune, connaîtront, nous le verrons plus loin, un fort succès en tant que modèle pour les peintres d'*azulejos.*

Pendant les dernières années du 17ème siècle, la circulation de gravures dans les ateliers d'*azulejos* va fournir aux artistes une vaste panoplie d'images, favorisant la production d'*azulejos* de composition figurative, très souvent sans aucune préoccupation de caractère iconographique. La surface monumentale de l'espace à remplir appelle à l'utilisation de plusieurs modèles, et il n'est pas étonnant de voir des épisodes religieux côtoyer des scènes mythologiques. Un cas particulièrement représentatif est celui du revêtement de l'escalier du cloître est du Couvent de Saint-Vincent Hors-les-murs (*São Vicente de Fora*), à Lisbonne, dont les *azulejos* illustrent non seulement des thèmes profanes réalisés à partir de gravures de Jean Lepautre mais aussi les scènes les plus diverses, véritable catalogue des gravures utilisées : des cavaliers, des ermites, un rapt d'Europe (qui se déroule dans le bassin d'une fontaine) et des chars triomphaux avec des divinités fluviales. Il s'agit d'*azulejos* déjà en bleu et blanc, contemporains de ceux du palais *Fronteira* et très proches, stylistiquement, des *azulejos* des parois du lac que nous venons d'étudier.

Sur l'un des chars, nous voyons Neptune et Amphitrite (fig. 102) sur l'autre la néréide Galatée et son amoureux, le jeune Acis fils de Pan (fig.105). Le cyclope Polyphème, amoureux de Galatée et furieux du refus de celle-ci, surprendra le couple écrasant Acis avec un rocher. Acis sera métamorphosé en fleuve par Galatée[256]. L'histoire de Galatée connaît un

[255] Ana Paula Rebelo CORREIA, texte n°35 du catalogue d'exposition *Arte Efémera em Portugal* (...), p.113.
[256] Ovide, *Métamorphoses*, XIII, 738-897.

succès considérable au 17ème siècle dans la peinture, sculpture et musique[257].

Présentant la plus grande similitude avec les *azulejos* du palais *Fronteira*, ces panneaux reproduisent, avec quelques adaptations, deux frises faisant partie de deux séries gravées par Lepautre. La gravure avec Acis et Galatée fait partie de la série éditée par Jean Ier Leblond probablement dans les années 1650-51 [258] (fig 106). La gravure représentant Neptune et Amphitrite fait partie d'une série intitulée *Frises Feuillages ou Tritons marins antiques et modernes nouvellement dessignées et gravées par J. le Pautre* (fig. 103).

Cette série a été publiée par Pierre II Mariette et rééditée par Jombert en 1751. Mariette n'a rien publié de la production de Lepautre d'avant 1655[259]. Cette série date très probablement des années 1660. Il est surprenant de voir que, très vite (cinq à dix ans plus tard), les gravures circulent déjà dans les ateliers des peintres d'*azulejos* portugais. Dans le cas précis des *azulejos* de *São Vicente de Fora*, datables des années 1675-1680, le peintre céramiste a copié les modèles de Lepautre d'une manière assez libre. Le char de Neptune et d'Amphitrite est devenu un char « terrestre », tiré par de vrais chevaux. Le dieu des mers, toujours équipé de son trident, ne traverse pas l'océan mais il se promène dans un paysage campagnard, avec des paons posés sur les branches des arbres. De même, s'inspirant de la gravure d'Acis et Galatée, l'auteur des *azulejos* a « créé » un carrosse terrestre, ajoutant des roues au véhicule

[257] Jean-Baptiste Lully met en musique la pastorale héroïque Acis & Galatée ; représentée le 6 septembre 1686 au château d'Anet, le spectacle connu un grand succès. Signalons, déjà au 18ème siècle, le Acis et Galatée composé en 1718 par George Frideric Handel (1685-1759).

[258] D'après Maxime PRÉAUD, *Graveurs du XVIIème siècle, Tome 12, Jean Lepautre,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.10 : «...dater les estampes de Lepautre est un exercice extrêmement délicat (...), p.11 : « ...ainsi peut-on dire, par exemple, que tout ce qui a été publié par Jean Leblond l'a été avant le mois de mai 1666, date de sa mort (...) ».
C'est le 3 septembre 1650 que Lepautre signe un contrat avec l'éditeur Jean Ier Leblond pour la réalisation de 60 planches formant 5 livres. Il est probable que cette série avec Acis et Galatée, fasse partie de ces planches.

[259] *Ibidem*, p.11.

des divinités. Les chevaux n'ont plus une queue de poisson, ils ont quatre pattes et galopent dans un paysage bucolique, avec quelques ruines et une vache paisiblement couchée. Sur base de gravures à thème mythologique, le peintre céramiste a réalisé des compositions décoratives, traduisant uniquement l'aspect galant du sujet.

Par contre, dans un autre couvent, le *Convento de Odivelas* (Couvent d'Odivelas), et pratiquement de la même époque (années 1670-75), on réalisa un panneau représentant Neptune et Amphitrite[260], polychrome (bleu, jaune, vert et manganèse), reproduisant, cette fois-ci minutieusement, la gravure de Lepautre: les chevaux sont des chevaux marins et le char, tout en ayant des roues, se déplace sur l'eau (fig. 104).

Il nous semble important de noter ici la similitude entre ces panneaux et les *azulejos* du palais *Fronteira* et le fait que tous aient été réalisés d'après les mêmes modèles gravés. Il est intéressant aussi de remarquer la présence de panneaux à thème mythologique dans des édifices religieux. S'agit-il d'un but uniquement décoratif, ou pouvons-nous évoquer à nouveau les sermons du Père António Vieira puisant dans la fable les arguments nécessaires à expliquer certains mystères de la religion ? [261]. L'aspect plaisant, presque ludique des images induit à penser qu'il s'agit plus d'une préoccupation esthétique que d'un but didactique. Sur ce même mur, à côté des chars de Neptune et Amphitrite, la jeune Europe, enlevé par Jupiter métamorphosé en taureau, est représentée dans l'eau dans le bassin d'une fontaine ! Cette naïveté dans la « traduction » de l'image accompagne l'aspect archaïsant de la peinture des *azulejos* contrastant avec l'utilisation dans ces ateliers de gravures issues des grands graveurs de l'époque.

---

[260] Ce panneau de 8 x 20 *azulejos* est conservé au *Museu Nacional do Azulejo*, Inv.141 Fundo antigo.

[261] Il serait très intéressant d'étudier les *azulejos* à thème mythologique dans les édifices religieux. Le thème dépasse le cadre de ce travail, consacré à l'architecture civile, mais fera, nous l'espérons, l'objet d'études ultérieures.

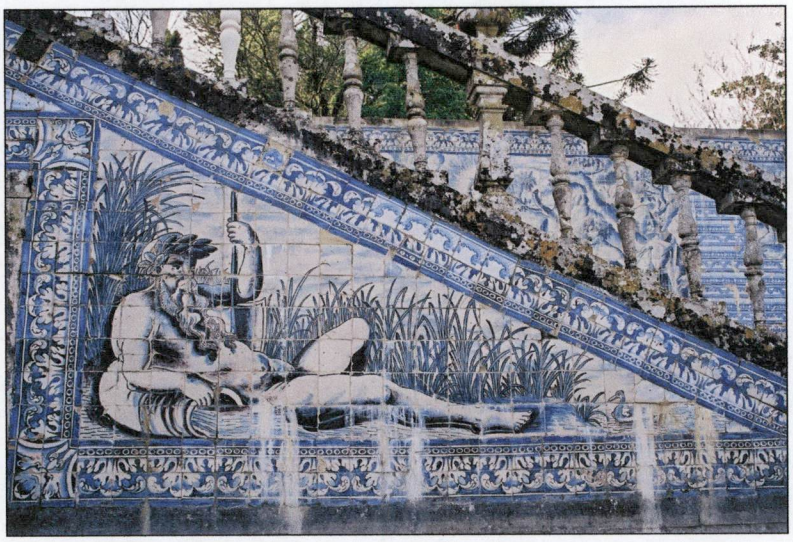


Fig. 97
Divinité fluviale
Mur latéral du lac
Panneau d'*azulejos*

Fig. 98
Triomphe de Neptune
Eau-forte ; frise décorative
Jean Lepautre ; publié par Leblond vers 1650
À gauche, détail de la divinité fluviale utilisée comme modèle pour le panneau d'*azulejos* (fig. 96)

Figure 99
Triomphe de Neptune (détail de la fig. 97)
Eau-forte ; frise décorative
Jean Lepautre ; publié par Leblond vers 1650

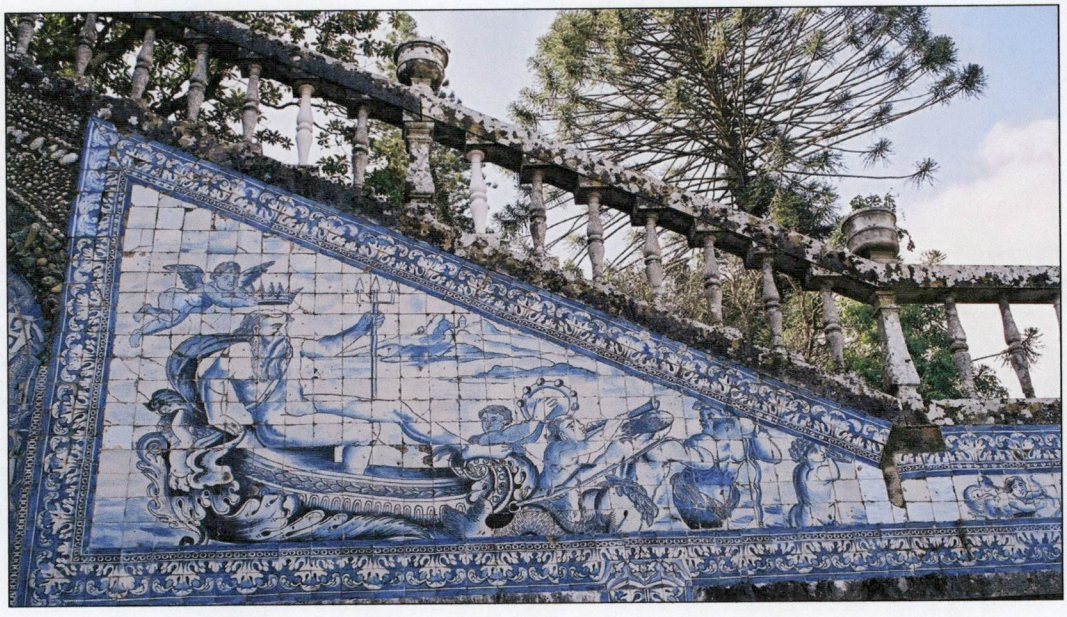


Fig. 100
Triomphe de Neptune
Mur latéral du lac
Panneau d'*azulejos*

Fig. 101
Triomphe de Neptune
Bas relief ; mur du jardin ; dernier tiers 17ème siècle.

Fig. 102
Neptune et Amphitrite
Couvent de *São Vicente de Fora* (Saint Vincent hors-les-murs)
Mur de l'escalier du cloître est
Panneau d'*azulejos* (détail).

Fig. 103
Neptune et Amphitrite
Gravure
Jean Lepautre

Fig. 104
Neptune et Amphitrite
Panneau d'*azulejos*
MNA, Fundo antigo, inv. 141

Fig. 105
Acis et Galatée
Couvent de São Vicente de Fora (Saint Vincent hors-les-murs)
Mur de l'escalier du cloître est.
Panneau d'*azulejos* (détail)

Fig. 106
Acis et Galatée
Gravure (détail)
Jean Lepautre

3.3. Un panneau illustrant un épisode des *Métamorphoses* d'Ovide : le duel musical entre Pan et Apollon, réalisé d'après une gravure d'Hendrick Goltzius.

La paroi qui longe l'escalier qui mène à la galerie des rois (à gauche du lac), est entièrement revêtue d'*azulejos* en monochromie (bleu sur fond blanc) illustrant un épisode du Jugement de Midas lors de la dispute musicale entre Pan et Apollon (fig. 107), épisode raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses* (XI, 146-179). Le roi Midas, représenté debout (déjà avec les oreilles d'âne, punition d'avoir préféré la musique de Pan, à celle d'Apollon) assiste au concert d'Apollon qui joue du violon (et pas de la lyre) entouré par trois muses : Melpomène (muse de la Tragédie), Calliope (muse de la Poésie) et Polymnie (muse des hymnes héroïques). Timolus, couronné de feuilles de chêne, est assis entre Midas et Apollon. Au centre, Minerve, habillée de guerrière, portant un casque avec plumes et une lance, accompagnée de la chouette, un de ses attributs, parle avec la Clio, muse de l'Histoire, qui tient un livre en main. Remarquons d'ores et déjà que, sur les *azulejos*, Minerve a un visage sans yeux, ni nez, ni bouche. Des neuf muses, seule quatre sont représentées.
Dans la partie inférieure du panneau, sans aucune relation apparente avec l'iconographie du jugement de Midas, se trouve une figure humaine à tête de cerf, couchée par terre et attaquée par deux chiens (fig. 111). Il s'agit d'un détail de l'épisode de la métamorphose du chasseur Actéon, lequel, ayant surpris Diane au bain fut transformé par celle-ci en cerf et mangé par ses propres chiens (Ovide, *Métamorphoses*, III, 131-252).

Pour la représentation du Jugement de Midas, le peintre céramiste a copié une gravure d'Hendrick Goltzius[262] (fig. 108) datée de 1590, et trahissant l'influence d'une peinture de Bartholomeus Spranger,

[262] Nous remercions Mr. Fernando Mascarenhas, 12ème marquis de *Fronteira* et actuel propriétaire du palais, qui nous a donné cette information.

représentant « Minerve rendant visite à Apollon et aux muses » (fig. 110). La gravure est une pièce rectangulaire et toutes les muses y sont représentées. Si nous la regardons attentivement, nous remarquerons que l'espace est organisé selon une ligne diagonale qui divise imaginairement la composition en deux triangles.

L'auteur des *azulejos* n'a pas eu de difficulté à reprendre un des triangles (la partie supérieure de la gravure) qui correspondait parfaitement à l'espace triangulaire de la paroi qui limite l'escalier. Faisant preuve de maîtrise de son art dans l'adaptation d'une petite gravure à l'échelle monumentale de l'architecture, et jouant avec les diverses tonalités de bleu et blanc pour reproduire les nuances de clair obscur inhérentes au modèle graphique, l'auteur des *azulejos* n'a pourtant pas eu la capacité d'adapter la tête de Minerve aux nouvelles dimensions de la composition. Sur la gravure, le visage de Minerve est figuré de profil, presque tourné vers l'arrière, rendu par un jeu d'ombre et de lumière. Sur le panneau d'*azulejos* l'artiste a copié le visage de profil mais n'a pas osé (ou n'a pas compris l'iconographie) ajouter les traits physionomiques nécessaires (fig. 109).

Observons maintenant l'image d'Actéon située dans la partie inférieure du panneau. Pour la réaliser, le peintre a utilisé une gravure illustrant le même thème, provenant d'une *Emblemata* de Andrea Alciato, (fig. 112)[263]. Les *Emblemata*, recueils d'emblèmes moraux, étaient connus au Portugal comme dans le reste de l'Europe. Nous avons déjà évoqué les cours sur les emblèmes d'Alciato donnés par António Marques Lésbio, membre de l'Académie des Singuliers (*Academia dos Singulares*), homme de grande érudition et talent, à propos duquel Barbosa Machado écrit : *Na Poetica e Oratoria mereceo os geraes applauzos da Academia dos Singulares na qual foy Collega, e Mestre explicando os Emblemas de Alciato, e illustrando todos os assumptos, ou fossem heróicos, ou Lyricos com as metricas expressoens da Sua Musa, alcançando sempre o*

[263] Andrea ALCIATI, *Emblemata,* Padoue, 1661

primeiro premio nos Certames litterarios[264]. Pourtant, le choix de cette image semble être bien loin des cours de Marques Lésbio, étant difficile d'y déceler un quelconque but iconographique. Nous sommes face au contraste entre le modèle choisi et la façon dont il a été utilisé et la question se pose de savoir si le peintre à qui on donne des gravures, connaît le sens des images.

Tout au long de ce parcours à travers les *azulejos* du palais *Fronteira* il apparaît que des images plus archaïques côtoient des gravures plus modernes, toutes étant « transformées » par l'habilité des peintres céramistes. Il s'avère de plus en plus nettement que les peintres d'*azulejos* utilisaient des images qui leur permettaient de remplir un espace déterminé, sans avoir toujours une préoccupation iconographique, même si le commanditaire avait cette préoccupation. Il est certain que dans le choix de la décoration céramique de sa demeure D. João de Mascarenhas a voulu affirmer sa liaison au monde de la culture, en connaisseur qu'il était de l'histoire et de la mythologie classiques. Même si ce panneau ne présente pas un programme iconographique cohérent (ce que la présence d'une « métamorphose d'Actéon » aux pieds d'Apollon confirme) ces images à thème mythologique participaient non seulement à un jeu d'érudition, très prisé par une élite soucieuse d'afficher sa connaissance de la culture classique, mais étaient aussi porteuses d'une force décorative incontestable.

Malgré ces paradoxes, malgré l'archaïsme du travail fourni par les artistes dans la transposition de ces modèles érudits, aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu, ce grand mur entièrement revêtu d'*azulejos* de composition figurative, constitue, pour le dernier tiers du 17ème siècle l'ensemble le plus imposant et le plus ancien, représentant un épisode des *Métamorphoses,* annonçant déjà le succès futur de la fable ovidienne en tant que décor des maisons nobles.

---

[264] Diogo Barbosa MACHADO, *Bibliotheca Lusitana,* Tome I, Coimbra, Atlântida Editora, 1965, p. 321-322.

Fig. 107
Dispute musicale entre Pan et Apollon
Panneau d'*azulejos* (détail)
Mur de l'escalier du lac.

Fig. 108
Dispute musicale entre Pan et Apollon
Eau-forte
Hendrick Goltzius.

Fig. 109
Minerve et Clio – détail du panneau d'*azulejos* représentant la dispute musicale entre Pan et Apollon.
Mur de l'escalier du lac.

Fig. 110
Les muses rendent visite à Apollon
Bartholomeu Spranger
Huile sur toile

Fig. 111
Panneau d'*azulejos* (détail)
Actéon transformé en cerf

Fig. 112
Actéon transformé en cerf
Illustration de l'*Emblemata,* (publié à Padoue, 1661).

3.4. Des sirènes et tritons d'après des gravures de François Chauveau

Une des particularités iconographiques des panneaux de composition figurative du palais *Fronteira* est la nette attirance pour les figures issues du milieu maritime. Dans le narthex de la chapelle, dont la décoration présente l'originalité d'être entièrement profane, les *azulejos* représentent, entre autres, des sirènes et tritons, figurés dans la partie inférieure des murs. Entourant la porte de la chapelle un groupe de sirènes et tritons jouent des instruments de musique.

Nous avons vu au point 2.3. de ce travail que sur un des murs du narthex était figurée une scène d'école, représentation allégorique de « la Grammaire » (fig. 113)[265]. En dessous, de part et d'autre de la fontaine en pierre, le mur est couvert d'*azulejos* en bleu et manganèse, représentant des sirènes accompagnées de tritons qui jouent de la trompe (fig. 113 et 115)[266].

Pour la réalisation de ces êtres marins, le peintre n'a pas utilisé un livre représentant des sirènes et autres divinités aquatiques mais il s'est inspiré d'une page de titre d'une suite de gravures réalisées par François Chauveau (1616-1676), illustrant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide[267].

Sur la gravure (fig.114), les sirènes et tritons tiennent une grande coquille qui sert de siège à un enfant ailé, tenant des deux mains une ample banderole sur laquelle est inscrite une dédicace *à Messire Nicolas Lumague.* Adaptant cette composition au mur du narthex, au milieu duquel il y une fontaine en pierre, le peintre a copié minutieusement les sirènes et tritons et les a placés de part et d'autre de la fontaine

---

[265] 8 x 16 *azulejos.*
[266] 5,5 x 16 *azulejos.*
[267] KBR (Bruxelles), Cabinet des Estampes, cote : SII 60773 à 61395, Fond Fétis – Chauveau.

exactement comme ils étaient figurés sur la gravure, placés de part et d'autre de la grande coquille (fig. 114 et 115).

Tout en traduisant les images de la gravure de façon naïve, le peintre récupère avec aisance la structure du modèle graphique dans un contexte complètement différent, arrivant à construire une image originale où les sirènes et tritons semblent tenir la fontaine en pierre.

Une des figures marines représentée sur un des panneaux de la partie inférieure d'un des murs (fig. 116)[268], n'est autre qu'une copie du pêcheur Glaucus transformé en monstre marin après avoir mangé une herbe magique, épisode raconté par Ovide dans le livre XIII des *Métamorphoses*. Représenté ici hors de tout contexte, uniquement en tant qu'être marin, ce n'est que parce que nous avons retrouvé le modèle d'après lequel le peintre a réalisé ce personnage que nous savons que, au départ, il s'agit d'une représentation de Glaucus. L'auteur des *azulejos* a trouvé son modèle dans une gravure de François Chauveau[269] (fig. 117), représentant Glaucus parlant à la nymphe Sylla, gravure qui fait partie de la série des *Métamorphoses* dont la page de titre a été utilisée comme modèle pour les *azulejos* qui entourent la fontaine (fig. 118).

Nous pouvons ainsi, ajouter à la liste des graveurs connus dans les ateliers d'*azulejos* le nom de François Chauveau, un des grands graveurs français du 17ème siècle. Il est probable que le marquis de *Fronteira* possédait les œuvres de Jean Racine, de Molière (Jean-Baptiste Poquelin), de Nicolas Boileau ou de Jean de la Fontaine, illustrées par François Chauveau, connaissant ainsi ses gravures.

Au fur et à mesure du déroulement de la recherche et de la quantité de graveurs que nous retrouvons via les copies en *azulejo*, de plus en plus de questions surgissent, concernant l'organisation des ateliers d'*azulejos* et leur rapport avec le commanditaire.

---

[268] 3 x 6 *azulejos*.

[269] KBR (Bruxelles), Cabinet des Estampes, cote : SII 60773 à 61395, Fond Fétis – Chauveau.

Fig. 113
Narthex de la chapelle (mur à droite de celui qui entre)
Revêtement d'*azulejos* organisé en deux registres :
Dans le registre inférieur, des sirènes et des tritons.
Dans le registre supérieur, « la Grammaire ».
La partie supérieure du mur est revêtue de coquillages, pierres de couleur et fragments de céramique.

Fig. 114
Gravure de François Chauveau
Page de titre du *Recueil de diverses pièces de la Metamorphose d'Ovide.*

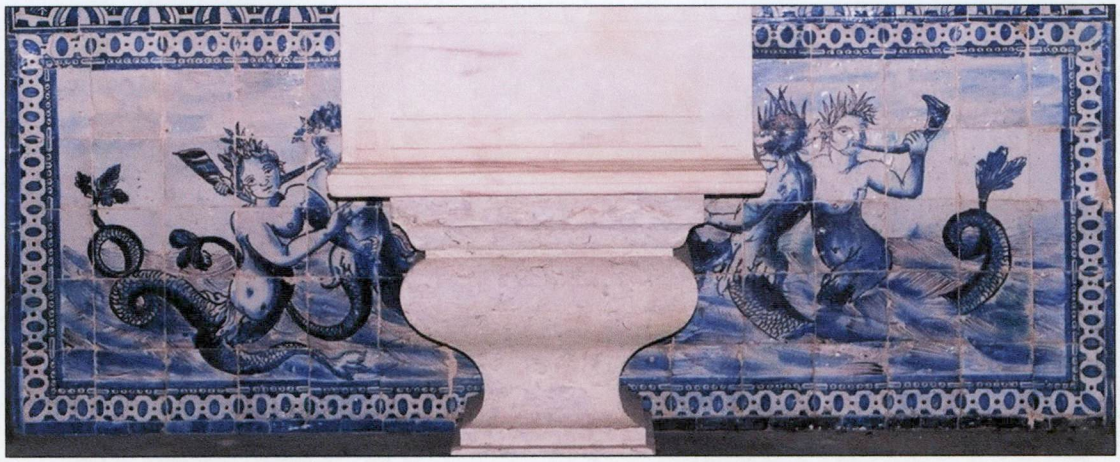


Fig. 115
Mur du narthex de la chapelle ;
Détail des *azulejos* du registre inférieur.
Composition réalisée d'après la gravure de François Chauveau

Fig. 116
Mur du narthex de la chapelle ;
Figure marine
Composition réalisée d'après la gravure de
François Chauveau, représentant Glaucus et Scylla.

Fig. 117
Détail de la gravure de François
Chauveau.

Fig. 118
Glaucus et Scylla
Gravure de François Chauveau
Fait partie du *Recueil de diverses pièces de la Metamorphose d'Ovide.*

3.5. Les panneaux hollandais : des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide d'après une suite de gravures de John Wilhelm Baur.

Une des salles du palais, située au premier étage et donnant vers la terrasse dite « des Arts », est tapissée d'*azulejos* commandés en Hollande avant 1678[270] et attribués à Adriaen et Jan van Oort[271]. Il s'agit de onze panneaux en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère), formant des *silhares* de 13 *azulejos* de hauteur.

Ces panneaux constituent le plus ancien ensemble connu d'*azulejos* hollandais commandés pour un édifice civil au Portugal[272]. Nous n'avons, pour le moment, aucune donnée concernant la commande de ces panneaux, sauf la référence d'Alexis Collote de Jantillet qui indique dans son *Horae Subsecivoe* qu'il s'agit d'*azulejos* provenant de Hollande[273].

La disposition des panneaux est incongrue et ne permet pas de parler, dans ce cas, d'un programme iconographique : cinq panneaux sont de composition ornementale, représentant des guirlandes de fruits et de feuillage ; les six autres panneaux sont de composition figurative-narrative ; un panneau représente une scène de chasse au loup[274] (fig. 119), un autre une scène champêtre avec des vaches et une bergère[275] (fig. 123), un autre panneau évoque un paysage maritime[276] et les trois derniers illustrent des épisodes de la mythologie puisés dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Sur un panneau est représenté un des épisodes de l'histoire du faune Pan et de la nymphe Syrinx, cette dernière se

---

[270] La description d'Alexis Collote de Jantillet, réalisée en 1678, décrit ces panneaux. Nous savons donc que en 1678 ils étaient déjà placés, la salle entant terminée et meublée. Voir José Cassiano NEVES, *op. cit.*, p.18

[271] Rainer MARGRAAF, "Influence du carreau céramique hollandais sur la production faïencière portugaise" *in Flandre et Portugal, Au confluent de deux cultures,* Anvers, Fonds Mercator, 1991, p.201-211.

[272] Sur les carreaux hollandais au Portugal, voir J. M. dos Santos SIMÕES, *Les carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1955.

[273] José Cassiano NEVES, *op. cit.*, p.18: "...as partes mais baixas das paredes são cercadas dos lados com pinturas importadas da Holanda, imitando o género variado de pintura de caça, montes e bosques...".

[274] 13 x 34,5 *azulejos*.

[275] 13 x 50,5 *azulejos*.

[276] 13 x 16 *azulejos*.

réfugiant dans un buisson de roseaux pour échapper aux assauts de Pan. Syrinx finira métamorphosée en roseaux et c'est avec un de ces roseaux que Pan fera sa flûte (*Mét.* I, 689-712) (fig. 126)[277]. Sur un autre, Médée s'enfuit sur un char tiré par des dragons ailés (*Mét.*VII, 1-452) (fig. 128)[278], et le troisième illustre le moment du combat des centaures et les Lapithes, suite au mariage de Pirithos et d'Hippodamie (*Mét.* XII, 210-535) (fig. 130)[279]. Les panneaux sont entourés chacun d'une bordure de 2 x 2 *azulejos*, chaque *azulejo* figurant le même motif décoratif de fins rinceaux de feuillage et fleurs avec des papillons et libellules. C'est une bordure très délicate, peu adaptée à une surface monumentale et totalement différente des bordures portugaises réalisées à cette période.

Les peintres hollandais ont une technique de peinture céramique minutieuse, destinée à des pièces de petites dimensions et pas vraiment adaptée à l'échelle de l'architecture. Ces panneaux, très proches du modèle graphique montrent une peinture précise, réalisée à l'aide de fins traits de pinceau, reproduisant toutes les nuances de la gravure.

Jusqu'à présent, nous avons trouvé les modèles utilisés pour cinq panneaux : la chasse au loup copie des éléments d'une gravure d'Antonio Tempesta (fig. 120), le panneau avec des scènes champêtres s'inspire aussi, en partie, d'une gravure de Tempesta (fig. 124), que nous retrouvons reproduite sur d'autres panneaux d'*azulejo* du début du 18ème siècle, comme ceux du palais Centeno (fig. 125).

Les gravures de Tempesta ont été abondamment utilisées comme modèle par les peintres d'*azulejos*, pour la réalisation de scènes de chasse[280]. Ces gravures pouvaient être copiées dans leur totalité, ou adaptées partiellement au sujet que l'on voulait représenter. Pour le panneau représentant une chasse au loup, le peintre céramiste a copié le cavalier

[277] 13 x 15 *azulejos*.
[278] 13 x 15 *azulejos*.
[279] 13 x 16 *azulejos*.
[280] L'étude de la présence des modèles de Tempesta dans les ateliers d'*azulejos* portugais n'a pas encore été réalisée.

qui, sur la gravure, est occupé à chasser le cerf (fig. 120). Ce même modèle, représentant une chasse au cerf a été intégralement reproduit sur un des panneaux d'*azulejos* du palais Centeno (fig. 121), réalisé dans les premières années du 18ème siècle, ainsi que sur un panneau du palais du marquis de *Tancos*, réalisé à la même époque (fig. 122)[281], les deux étant de production portugaise.

Les trois panneaux à thème mythologique, sont une copie précise de trois gravures de Johan Wilhelm Baur, faisant partie d'une édition des *Métamorphoses* d'Ovide, *Bellissimum Ovidii Theatrum*, œuvre publiée pour la première fois à Vienne en 1639 et rééditée plusieurs fois, notamment en 1687 et 1703.

Né à Strasbourg, ayant voyagé et vécu trois ans en Italie, Wilhelm Baur s'installe à Vienne en 1637 et devient peintre à la cour de l'empereur Ferdinand III. C'est pendant son séjour à Vienne, et peu de temps avant sa mort, qu'il réalise les 150 planches illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide, une des œuvres les plus significatives de sa carrière[282]. Dans cette suite de gravures, Baur intègre les figures du monde ancien aux paysages et architectures à l'italienne, qu'il était habitué à réaliser dans ses peintures. Après sa mort, son œuvre connaîtra une considérable diffusion dans toute l'Europe, grâce à l'activité de deux graveurs et éditeurs. Melchior Küsel d'Augsbourg (1626-1683) achète une grande partie des dessins de Baur, fait des gravures et les publie dans une œuvre intitulée *Joannis Guillielmi Baurn Iconographie complectens.* Ce livre aura une fonction de « livre de modèles » dans lequel plusieurs artistes puiseront des éléments d'inspiration. Les illustrations des

---

[281] Ces deux palais, dont nous traiterons plus loin, construits à la fin du 17ème siècle conservent un remarquable ensemble de panneaux d'*azulejos* du premier quart du 18ème, représentant des scènes de chasse, des épisodes mythologiques et des scènes de genre. Les scènes de chasse ont toutes été réalisées d'après des gravures de Antonio Tempesta. À ce propos voir Ana Paula Rebelo CORREIA, « A DGEMN e o inventário do património AZULEJO » in *El Estudio y la Conservación de la Cerámica Decorada en Arquitectura, un compendio de colaboraciones* (...), p.121-129.

[282] *Johan Wilhelm Baur, 1607-1642 : maniérisme et baroque en Europe*, Catalogue d'Exposition, Strasbourg, Musées de Strasbourg, juin 1998, p 32-35.

Métamorphoses en font partie, et seront recopiées et rééditées à Nuremberg par l'éditeur Paul Fürst[283].

Le panneau représentant « Pan et Syrinx » (fig. 126) copie la planche 14 du livre I (fig. 127), le panneau représentant « Médée sur son char » (fig. 128) copie la planche 65 du livre 7 (fig. 129) et le panneau représentant « le combat des centaures et des Lapithes » (fig. 130) copie avec une véritable rigueur graphique la planche 116 du livre 12 (fig. 131). Nous ne savons pas si ces panneaux ont été réalisés d'après des gravures envoyées du Portugal pour servir de modèle où s'ils ont été réalisés et conçus en Hollande d'après des modèles disponibles sur place. Mais il est intéressant de constater que les gravures de Tempesta étaient très courantes comme modèle dans les ateliers d'*azulejos* portugais et que, concernant les *Métamorphoses* de Baur, nous les retrouvons aussi utilisées comme modèle sur des panneaux réalisés au Portugal. C'est le cas d'un panneau attribué à Gabriel del Barco, conservé au *Museu Nacional do Azulejo*, dont nous traiterons dans l'alinéa suivante.

[283] *Ibidem.*

Fig. 119
Chasse au loup
Panneau d'*azulejos* hollandais (détail)

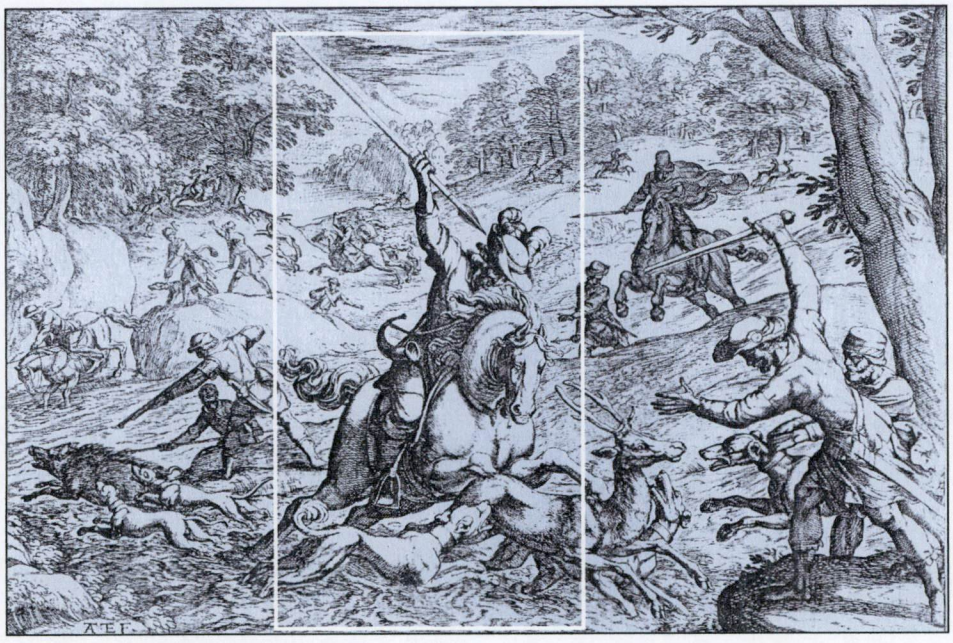


Fig. 120
Chasse au cerf
Gravure d'Antonio Tempesta

Fig. 121
Chasse au cerf
Panneau d'*azulejos* (détail)
Palais Centeno
Vers 1720.

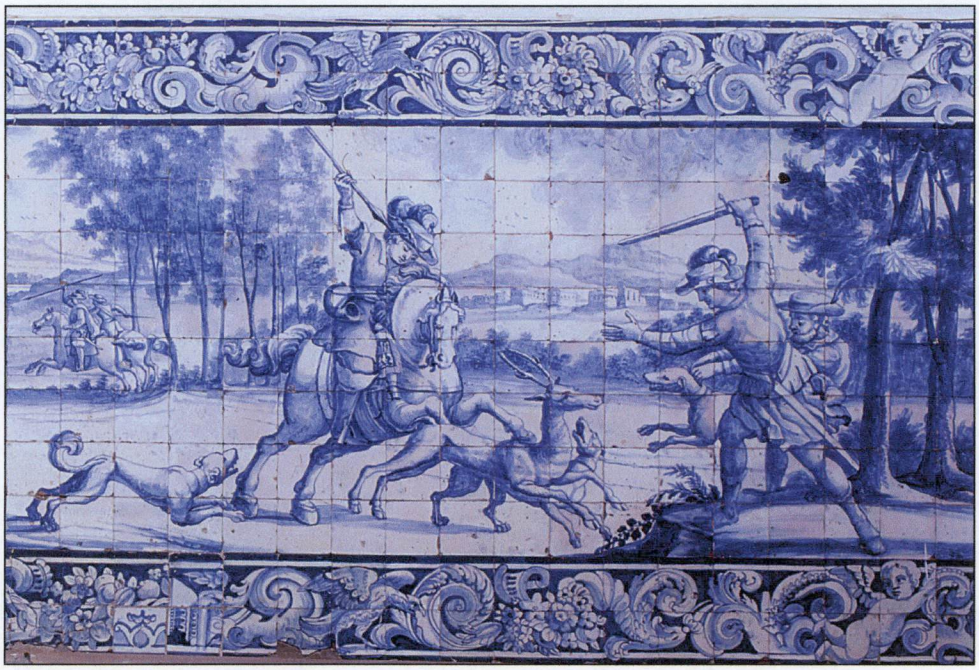


Fig. 122
Chasse au cerf
Panneau d'*azulejos* (détail)
Palais du marquis de Tancos
Vers 1710-15

Fig. 123
Scènes champêtres
Panneau d'*azulejos* hollandais (détail)
Palais *Fronteira*.
Réalisé d'après plusieurs gravures dont une d'A. Tempesta

Fig. 124
Scène de chasse
Gravure de Antonio Tempesta

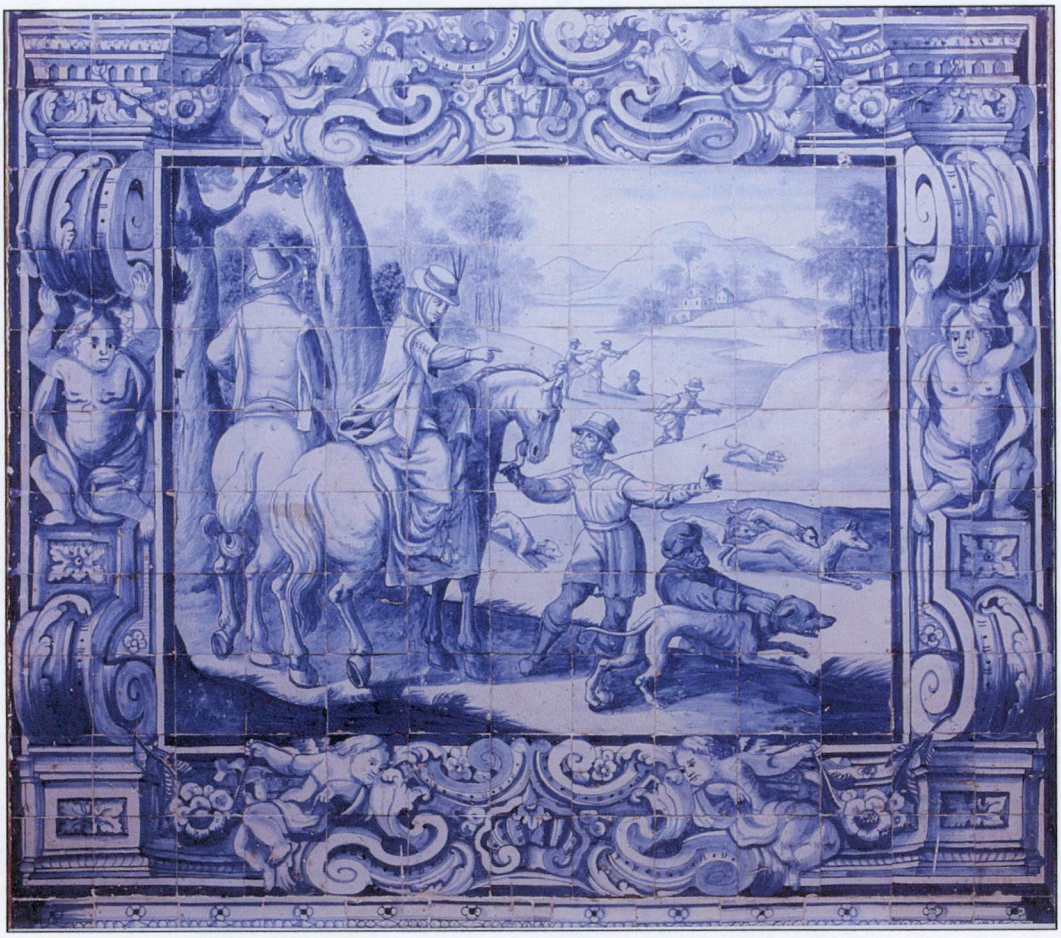


Fig. 125
Scène de chasse
Panneau d'*azulejos* réalisé d'après une gravure de A. Tempesta
Palais Centeno
Vers 1720.

Fig. 126
Pan et Syrinx
Panneau d'*azulejos* hollandais (détail)
Palais *Fronteira*.

Fig. 127
Pan et Syrinx
Gravure de Johan Wilhelm Baur
Planche 14 du livre 1 de *Bellissimum Ovidii Theatrum.*

Fig. 128
Médée sur son char tiré par des dragons ailés
Panneau d'*azulejos* hollandais
Palais *Fronteira*.

Fig. 129
Médée sur son char tiré par des dragons ailés
Gravure de Johan Wilhelm Baur
Planche 65 du livre 7 de *Bellissimum Ovidii Theatrum.*

BIBLIOTECA GVLBENKIAN

Fig. 130
Combat des centaures et des Lapithes
Panneau d'*azulejos* hollandais
Palais *Fronteira*.

Fig. 131
Combat des centaures et Lapithes
Gravure de Johan Wilhelm Baur
Planche 116 du livre 12 de *Bellissimum Ovidii Theatrum.*

4. Les dernières années du 17ème siècle : des panneaux à thème mythologique attribués à Gabriel del Barco.

- Un panneau conservé au *Museu Nacional do Azulejo*.
- Les panneaux conservés à l'Hôtel Sheraton (Lisbonne)
- Les *azulejos* de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.

Quand nous écrivons que le palais Fronteira est, pour le 17ème siècle, l'édifice qui conserve l'ensemble le plus ancien de panneaux à thème mythologique, il ne faut pas oublier que le palais Fronteira est un des seuls édifices à avoir résisté au tremblement de terre de 1755. D'autres maisons nobles avaient certainement des programmes décoratifs à thème mythologique.
Il est probable cependant, qu'à la fin du 17ème siècle et pendant le premier quart du 18ème, ce patrimoine d'*azulejos* à thème mythologique, apanage d'une élite cultivée, soit moins courant que les scènes de chasse ou les scènes de genre puisque, malgré le tremblement de terre ou d'autres vicissitudes, une quantité considérable de panneaux illustrant ces deux thèmes est parvenue jusqu'à nous.

Pour les dernières années du 17ème siècle, il est possible de déduire l'existence d'*azulejos* à thème mythologique dans l'architecture civile uniquement d'après quelques panneaux enlevés de leur lieu d'origine, récupérés et placés dans d'autres édifices, ou conservés dans des collections privées ou publiques. C'est le cas de la suite de panneaux représentant les muses, provenant du palais Marialva et conservés au *Museu Nacional do Azulejo*, dont nous avons traité dans les alinéas précédents, ensemble qui présentait de grandes similitudes avec les *azulejos* du palais Fronteira.

C'est le cas aussi d'une série de panneaux réalisés dans les dernières années du 17ème siècle et attribués à Gabriel del Barco, peintre espagnol

qui travaille et vit au Portugal à partir de 1669[284]. Cet artiste, un des rares peintres de l'époque à signer son travail, a produit une grande quantité de panneaux destinés aussi bien à l'architecture religieuse qu'à l'architecture civile[285]. Grâce à son expérience de peintre décorateur de plafonds (peinture sur bois, à fresque et à « tempera ») Gabriel del Barco possédait une notion de l'amplitude de l'espace qui constituera la principale caractéristique de sa peinture sur *azulejos*. Il s'agit d'une peinture fort expressive, mettant en valeur le mouvement, les formes pleines et arrondies, les coups de pinceau spontanés, évoquant par quelques touches, le sol, les feuilles des arbres, les nuages. C'est une peinture destinée à de grands ensembles, traduisant une vision nouvelle de la peinture céramique non seulement dans l'occupation de vastes surfaces avec des cycles narratifs mais aussi dans l'option systématique de la monochromie, en bleu sur fond blanc.

Gabriel del Barco semble travailler surtout par intuition en ce qui concerne sa perception de l'espace et des formes, sa peinture restant écartée de toute conception érudite. Malgré une force expressive indéniable, son œuvre est empreinte d'une grande naïveté, notamment dans la réalisation des personnages. Les expressions sont rudes, figées, presque agressives, les attitudes sont maladroites, les corps sont disproportionnés. Au niveau de l'invention, Gabriel del Barco reste un « interprète d'images » travaillant essentiellement à partir de gravures.

---

[284] Sur Gabriel del Barco voir: José MECO, "O Pintor de Azulejos Gabriel del Barco" in *História e Sociedade,* nº 6, Lisboa, Cooperativa História e Sociedade Publicações, Dezembro 1979, p. 58-67. *Idem,* "O Pintor de Azulejos Gabriel del Barco (Conclusão)", in *História e Sociedade,* nº7, Lisboa, Cooperativa História e Sociedade Publicações, Maio, 1981, p. 41-49.*Idem*, "Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, nº85, Lisboa, Câmara Municipal, 1979, p.69-124. *Idem*, *Azulejos de Lisboa,* Catalogue d'exposition, Lisboa, Câmara Municipal, 1984, p. 52-54.

[285] Selon Vitor Serrão, Gabriel del Barco avait un atelier à *Santa Catarina*, à Lisbonne, le quartier des potiers où l'artiste habitait. Vitor SERRÃO, *História da Arte em Portugal; O Barroco,* Lisboa, Editorial Presença, 2003, p. 121-124.

Quelques panneaux à sujets mythologiques, attribués à del Barco, sont parvenus jusqu'à nous. Tous ont été enlevés de leur lieu d'origine à une époque indeterminée. Un ensemble de panneaux, daté de 1698, provenant d'une maison située dans l'ancienne *Calçada dos Cavaleiros* (chaussée des cavaliers)[286], à Lisbonne, a été acheté par un particulier qui les a vendu à des collectionneurs[287]. Actuellement, un panneau est conservé au *Museu Nacional do Azulejo*, deux panneaux sont conservés à l'Hôtel Sheraton à Lisbonne, un panneau est chez un collectionneur privé[288].

Encore de Gabriel del Barco, mais de provenance inconnue, un ensemble réunissant divers panneaux a été placé sur les murs de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.

Le panneau conservé au *Museu Nacional do Azulejo*

Dans les collections du *Museu Nacional do Azulejo* est conservé un panneau qui faisait, à l'origine, partie d'un ensemble plus vaste, constituant un *silhar* de 12 *azulejos* de haut, sur lequel figuraient plusieurs épisodes de la mythologie[289]. Provenant comme nous l'avons dit, d'une maison située *Calçada dos Cavaleiros*, à Lisbonne, ce fragment de *silhar* est très mutilé, ce qui en empêche la lecture iconographique. Les *azulejos* sont en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère).
Le seul panneau avec une figure complète représente un personnage féminin assis (fig. 132), jouant du luth, et des figures d'enfants ailés accompagnés d'un chien, qui semblent conduire un personnage masculin

---

[286] Actuelle *Calçada de Santo André* (chaussée de Saint André). La maison a été démolie dans les années 1960.
[287] Nous remercions José Meco, studieux de l'oeuvre de Gabriel del Barco, qui nous a donné cette information.
[288] Selon José Meco le panneau a été acheté par Jorge de Brito (Cascais). L'iconographie n'est pas identifiée. Il nous a été impossible de contacter Jorge de Brito pour savoir si le panneau est toujours dans sa collection et ce qu'il représente.
[289] N° d'inventaire 900. Ce panneau a été offert au Musée par un particulier.

(Adonis ?) vers un personnage féminin (Vénus ?). Dans la partie supérieure de la composition, on peut reconnaître un épisode du livre 11 des *Métamorphoses*, plus précisément le moment où Junon convoque Iris pour que celle-ci persuade le Sommeil d'aller, sous forme d'un songe, annoncer à Alcyone le naufrage et la mort de son mari *(Mét.* XI, 410-748). La composition était encadrée par une bordure de 2 x 2 *azulejos*, ayant comme motifs décoratifs des rinceaux de feuillage.

Les trois représentations – le personnage jouant du luth, « Vénus et Adonis », Iris et Junon, n'ont pas de liaison iconographique et trahissent des emprunts à trois sources à sujet mythologique, à partir desquelles l'auteur des *azulejos* a « inventé » une nouvelle composition. Pour la représentation d'Iris et de Junon (fig. 135), le peintre a copié une gravure appartenant à la suite d'illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide, oeuvre du miniaturiste, dessinateur et graveur John Wilhelm Baur (fig. 133, 134) dont les gravures avaient également servi de modèle pour les *azulejos* hollandais du palais Fronteira.

Fig. 132
Iris se présente à Junon (en haut)
Panneau d'*azulejos* attribué à
Gabriel del Barco (détail).
Vers 1695
Museu Nacional do Azulejo, nºinv. 900

Fig. 133
Iris se présente à Junon.
Planche 108 du livre 11 de *Bellissimum Ovidii Theatrum.*
Gravure de Wilhelm Baur

Fig. 134
Junon convoque Iris
Détail de la gravure de Willhelm Baur,
Planche 108 du livre 11 de
de *Bellissimum Ovidii Theatrum.*

Fig. 135
Junon convoque Iris
Détail du panneau d'*azulejos*
attribué à Gabriel del Barco

Les panneaux conservés à l'Hôtel Sheraton (Lisbonne).

À l'hôtel Sheraton sont conservés deux grands panneaux, faisant partie de l'ensemble provenant de la maison de la *Calçada dos Cavaleiros*. Un des panneaux, le seul actuellement exposé dans la salle à manger de l'hôtel, représente deux personnages féminins accompagnés de plusieurs enfants ailés (fig. 136, 137)[290]. Dans le coin gauche, un personnage féminin assis, portant un chapeau et tenant un bouquet de fleurs, semble étranger au reste de la composition. Le panneau, constitué de 12 x 25 *azulejos* est entouré d'une bordure (2 x 2 *azulejos*, incluse) représentant des enroulements de feuillage, identique à celle du panneau conservé au *Museu du Azulejo*.

Il est malheureusement impossible, malgré la connaissance de ces panneaux conservés au *Museu Nacional do Azulejo* et à l'Hôtel Sheraton, de reconstituer la série d'*azulejos* provenant de la maison de la *Calçada dos Cavaleiros*, puisqu'une grande partie a été dispersée chez des collectionneurs privés.

[290] Le deuxième panneau est démonté et gardé dans une des réserves de l'Hôtel Sheraton. Il nous a été impossible de le voir.

Le démembrement d'un ensemble en plusieurs panneaux, est un des obstacles à la recherche thématique. La plupart des *azulejos* enlevés de leur lieu d'origine et transformés postérieurement en panneau autonome ne sont plus lisibles du point de vue de l'iconographie puisque les différents éléments de la représentation ont été séparés les uns des autres.

Fig. 136
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème siècle
Attribué à Gabriel del Barco
Hôtel Sheraton (Lisbonne)

Fig. 137
Panneau d'*azulejos* (détail fig. 136)
Fin 17ème siècle
Attribué à Gabriel del Barco
Hotel Sheraton (Lisbonne

Les *azulejos* de l'escalier du palais du duc de *Lafões*

Un autre ensemble d'*azulejos* illustrant des sujets mythologiques et attribué également à Gabriel del Barco est conservé au palais du duc de *Lafões*, dit aussi « Palácio do Grilo » (palais du grillon), situé dans la partie orientale de la ville de Lisbonne.

C'est seulement à partir du 18ème siècle, suite au tremblement de terre de 1755, que l'édifice est connu comme palais *Lafões*[291]. Le titre de duc de *Lafões* a été accordé par le roi João V à son neveu et filleul, Pedro de Bragança[292], lors du baptême de celui-ci le 17 février 1718[293]. En 1755,

[291] Voir à ce sujet, José Sarmento de MATOS, Jorge Ferreira PAULO, *Caminho do Oriente, Guia Histórico*, Tomo II, Lisboa, Livros Horizonte, 1999, p.77-87

[292] D. Pedro de Bragança Sousa Tavares Mascarenhas da Silva (1718-1761).

[293] D. Pedro Henrique de Bragança Ligne Sousa Mascarenhas da Silva, 1er duc de *Lafões* est né le 16 janvier 1718 à Lisbonne et décède dans la même ville le 26 juin 1761. Il était le fils aîné de D. Miguel, fils naturel du roi Pedro II, père du roi Jean V.

le palais que la famille possédait à Lisbonne, situé à *Carmo* (centre de la ville) est entièrement détruit par le tremblement de terre[294]. C'est à ce moment que le 1er duc entame une importante campagne de travaux dans la propriété de campagne, la «Quinta do Grilo », connue depuis sous le nom de *Palácio Lafões.* Le palais était en réalité une propriété rurale avec des champs cultivés, des potagers et des vignobles, dont l'édifice principal est transformé au long du 18ème siècle [295]. En 1977, Irisalva Moita achète pour le *Museu da Cidade* un ensemble de 21 dessins du 18ème siècle, comprenant, entre autres, les projets d'agrandissement de l'édifice. D'après les dessins, le premier duc avait souhaité avoir un palais somptueux intégrant cependant l'ancienne construction[296]. Le 1er duc meurt en 1761, sans descendance. Son frère, João Carlos de Bragança, absent du Portugal depuis 1757, ne rentre au pays que vingt deux ans plus tard, récupérant le titre de 2ème duc de *Lafões*[297]. Homme de grande érudition, formé en droit à l'Université de Coimbra, il a vécu à Londres, devient membre de la *Royal Society* de Londres, voyage en Suisse, en Italie, en France, en Egypte, en Russie, va jusqu'au Danemark, découvre la Laponie. João Carlos de Bragança

---

Portugal, Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Numismático e Artístico, João Romano Torres Editor, Lisboa 1904-1915, Vol. IV, pág. 26.
Sarmento de Matos a reconstitué l'historique des successifs habitants du palais. Voir José Sarmento de MATOS, Jorge Ferreira PAULA, *op.cit.,* p. 77-79.

[294] Le palais, connu comme palais des marquis de *Arronches*, était situé dans le quartier de Carmo, derrière l'église de *Sacramento*. L'édifice était dans la famille via Luísa Casimira de Nassau e Sousa, femme de Miguel de Bragança, ce dernier étant fils naturel du roi Pedro II. La propriété dite *Quinta do Grilo*, dans la périphérie de Lisbonne, était dans la famille également via Luísa de Nassau e Sousa. Voir Irisalva MOITA, *Projectos Pombalinos destinados à reconstrução do Palácio Marialva, ao Loreto, e à ampliação do Palácio dos Duques de Lafões, ao Grilo,* Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série IV, nº 93, tomo II, Lisboa, 1999.

[295] Les dessins relatifs à la rénovation de l'édifice suite au tremblement de terre, ont été révélés pour la première fois par Irisalva Moita lors de l'exposition commémorative du 2ème centenaire de la mort du marquis de *Pombal* et publiés dans le catalogue *Lisboa e o Marquês de Pombal,* Lisboa, 1982. En 1999 Irisalva Moita publie une étude plus complète des dessins. Voir Irisalva MOITA, *Projectos Pombalinos* (...).
Une partie de ces dessins est republiée en 1999 par José Sarmento de MATOS, Jorge Ferreira PAULO, *op.cit.*, p.82-83

[296] Irisalva MOITA, *op.cit.* p.3.

[297] Né le 5 mars 1719 à Lisbonne et décédé dans la même ville le 10 novembre 1806. Baptisé le 25 avril 1719 João Carlos de Bragança a eu comme parrain le roi João V.

retrouve le Portugal déjà sous le règne de Maria I, est nommé conseiller de guerre et conseiller d'état. En 1779, il s'installe dans la partie ancienne du palais et recommence des travaux dans l'édifice. C'est dans le palais que le duc va fonder la même année, la *Academia Real das Ciências.* Il y installe une librairie et constitue une galerie de peinture.
En réalité le projet ambitieux conçu par le 1er duc n'a jamais été réalisé dans sa totalité. Au début du 19ème siècle est construit un nouveau corps de logis (fig. 138) comprenant le « salon noble » qui donne vers les jardins. Cette construction est une version modeste du projet conçu par le premier comte et consigné dans les dessins du *Museu da Cidade.* Pendant le second quart du 19ème siècle, sous l'impulsion de Ana Maria de Bragança, 3ème duchesse de *Lafões*, le palais connaît encore une importante campagne de travaux au niveau de la décoration intérieure de l'édifice.

C'est sur le mur de l'escalier principal, construit dans le nouveau corps de logis et conduisant au « salon noble », que se trouvent les *azulejos* illustrant des épisodes mythologiques (fig. 139).
L'accès au palais, habité depuis le 18ème siècle par les ducs successifs de *Lafões*, a toujours été difficile, ce qui explique en partie le peu d'études sur l'édifice et le peu d'études sur ces *azulejos* dont l'histoire reste un mystère. En 1998, Luísa Arruda fait une première étude des *azulejos* [298]. L'auteur a reconnu des représentations allusives à l'histoire de Diane et Actéon et a soulevé quelques questions concernant la provenance des panneaux.
La possibilité de voir l'escalier nous a permis d'apporter de nouveaux éléments à l'étude de Luísa Arruda et de faire quelques rectifications[299].
Selon L. Arruda, sur un des *azulejos* du mur de l'escalier, une inscription indique que « *Manuel Gomes/assentou/26 de Dezembro de 92* » [300]

[298] Luísa ARRUDA, *op.cit.,* pp.103-111.
[299] Nous remercions Mr. Manuel de Bragança, neveu du duc de *Lafões*, qui nous a facilité l'accès à son palais.

(Manuel Gomes les a placés, 26 décembre 92). En réalité, ce qui est écrit sur l'*azulejo* (fig. 141) c'est « *M. Gomes Acentou/ 31.12.92*» (M. Gomes les a placés 31.12.92). Nous ne savons pas si le prénom commencé par M. est celui de Manuel ni si la date de 92 correspond à 1792 ou à 1892.
M. Gomes reste un carreleur inconnu jusqu'à ce jour. Relativement à la date, la facture de l'*azulejo* ainsi que l'écriture et l'orthographe sont caractéristiques de la fin du 19ème siècle. Il est donc probable, que tous les *azulejos* qui composent les *silhares* du hall d'entrée et de la cage d'escalier aient été placés à la fin du 19ème siècle. Cette hypothèse est renforcée par le fait que, sur les trois portes en haut de l'escalier il y a une décoration en *azulejos*, en bleu et blanc, représentant un blason sur un fond de panoplie militaire (fig. 140). Ces trois panneaux sont signés et datés « *Manuel Joaquim Dias 1894* » ce qui confirme qu'il y a eu à la fin du 19ème siècle des travaux de décoration impliquant le placement d'*azulejos*.

Du point de vue iconographique la description de Luísa Arruda se réfère uniquement à des épisodes de la vie de Diane. En réalité, les murs de cet escalier sont bien plus intéressants. Ils réunissent des fragments de plusieurs ensembles, de provenance inconnue, illustrant des scènes galantes, des scènes de chasse, des épisodes de la mythologie. Tous ces *azulejos* ont été réalisés dans les dernières années du 17ème siècle, déjà en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère).
Étant donné la disparition de presque tous les revêtements céramiques de la fin du 17ème siècle, les *azulejos* réunis sur les murs de cet escalier sont précieux en tant que témoignage aussi bien de l'importance des *azulejos* figuratifs comme décor de l'architecture civile que de la qualité atteinte par les peintres céramistes dans les réalisations en monochromie (bleu et blanc). Pour cette raison, et parce que cet ensemble d'*azulejos* reste en partie inédit, il nous a semblé important de traiter l'escalier dans

[300] Luísa ARRUDA, *op.cit.*, p.105.

sa totalité et de ne pas aborder seulement les *azulejos* à sujet mythologique.

En tant qu'accès principal d'une maison aussi importante que celle des ducs de *Lafões*, l'escalier d'une seule volée est de dimension modeste, 2,15m de large sur 9,5m de long, discret, aux lignes sobres. Il mène, en face et à droite, au grand salon du palais (fig. 139). Les *azulejos* forment des *silhares* de 12 *azulejos* de haut et couvrent les murs du hall d'entrée, du premier palier et de la rampe d'escalier. Il ressort, dés le premier regard, que ces *azulejos* n'on pas été conçus pour une rampe d'escalier ni pour être vus en diagonale.

Hall d'entrée

Dans le hall d'entrée, à gauche (de celui qui entre), deux épisodes différents, formant un seul *silhar*, couvrent le mur. Le premier (fig. 142) représente une scène de chasse au sanglier : un personnage féminin équipé d'un arc et un personnage masculin armé d'un javelot chassent un sanglier. Il s'agit d'un épisode de la chasse au sanglier de Calydon, réalisé d'après une gravure d'Antonio Tempesta (fig. 144). Nous sommes probablement en présence d'un panneau qui faisait autrefois partie d'un *silhar* de plus grandes dimensions, à sujets mythologiques. À côté, occupant un autre pan de mur et représenté un peu plus en arrière-plan, un cavalier et deux chasseurs à pied, chassent également un sanglier (fig.144). Ces *azulejos* ont été appliqués sur le mur comme s'il s'agissait d'un « tapissage » en papier ; le panneau se plie pour faire le coin et continuer sur le pan de mur suivant, système impensable au 17ème siècle et qui dénonce une application postérieure. Cette représentation est suivie d'une scène galante sans aucun rapport avec l'épisode de chasse. Sur un fond de paysage, des nobles et des dames se promènent.

Les dames sont coiffées de *fontange*[301] et leur représentation rappelle les personnages d'Antoine Trouvain. Il s'agit d'une peinture naïve, peu expressive, traduisant la copie maladroite de gravures. Ces deux ensembles d'*azulejos*, de provenance inconnue et réunis pour former un seul *silhar* sont l'œuvre de deux artistes différents.

Le panneau illustrant la chasse au sanglier de Calydon (fig. 142) a été réalisé par un peintre qui domine parfaitement les tons bleus, travaillant par un jeu continu de contrastes d'ombre et de lumière avec lequel il souligne chaque forme : le modelé des visages et des bras, les plis des drapés, la texture des arbres. C'est une peinture qui essaie de quitter les limites du dessin pour s'exprimer via les touches de pinceau, dans une nouvelle conception de la peinture céramique narrative, destinée à revêtir de grandes surfaces. La composition est expressive et dynamique, bien organisée dans l'espace. Le *silhar*, est encadré d'une bordure de 2 x 2 *azulejos*, représentant verticalement des colonnes torsadées avec chapiteau corinthien et horizontalement des rinceaux de feuillage, caractéristiques de la production de Gabriel del Barco. Ces colonnes rappellent les colonnes torsadées en bois sculpté que l'on voit dans les retables de *talha* à partir des années 1650. Cette bordure, comme les panneaux, est une récupération de différents éléments. Dans une dépendance de l'église *São José dos Carpinteiros* (Lisbonne), il y a un panneau identique, sans aucun doute réalisé par le même artiste (fig.143). Les deux panneaux copient rigoureusement le même modèle, agrandit à la même échelle : chaque panneau a, sans la bordure, 8 *azulejos* de haut sur 12 de large[302].

Sur le mur à droite (pour la personne qui entre), les *azulejos* formant un seul *silhar* proviennent aussi de divers endroits. Ils ont été réalisés par

---

[301] Coiffure à rubans superposés, portée par la duchesse de Fontange maîtresse de Louis XV.

[302] Nous remercions l'historien José Meco qui a mis à notre disposition la reproduction photographique en noir et blanc de ce panneau.

différents peintres et se retrouvent réunis ici formant une sorte de *patchwork* céramique.

Le premier panneau est composé de trois fragments provenant de trois ensembles différents, assemblés les uns aux autres sans aucun rapport (fig. 146 et 147). Y sont figurés un chasseur portant un fusil sur l'épaule (fig. 147 A); un homme et un serpent (fig. 147 B) ; un homme couché sur un rocher, blessé à la poitrine par une flèche, un dragon en bas du rocher (fig. 147 C). Cette dernière représentation a des caractéristiques très proches de la peinture de Gabriel del Barco et faisait sans doute partie de l'ensemble comprenant les panneaux allusifs à la vie de Diane qui se trouvent sur les murs de la rampe d'escalier. Fait encore partie du même *silhar*, un panneau dans lequel sont représentés un paysan accueillant un mendiant (fig. 148) et un berger avec une chèvre (fig. 150). Ce panneau présente des caractéristiques stylistiques identiques à celui représentant la chasse au sanglier de Calydon, qui se trouve sur le mur en face. Il est très probable qu'à l'origine ces deux panneaux faisaient partie d'un même ensemble. Curieusement, nous retrouvons un panneau identique à celui qui représente le paysan accueillant un mendiant dans l'église des *Comendadeiras de Avis* (fig. 149). Il s'agit de la reproduction précise d'un même modèle, avec le même style au niveau du dessin et de la peinture, dénonçant la main d'un même peintre. Jusqu'à présent cet artiste reste inconnu mais son oeuvre semble représentative de la maîtrise acquise dans l'utilisation de la peinture en bleu sur fond blanc dès les dernières années du 17ème siècle[303].

[303] Il serait intéressant d'essayer de faire un relevé de l'œuvre de cet artiste. Il s'agit d'un sujet qui dépasse le cadre de ce travail mais qui pourrait apporter de nouveaux éléments pour la connaissance de l'œuvre des peintres *d'azulejos* des dernières années du 17ème siècle aux premières années du 18ème. Ce peintre a un style particulier dans le rendu des visages et dans le modelé du corps, indépendamment du fait de travailler sur des gravures. Cette répétition de panneaux dans l'architecture civile et dans l'architecture religieuse fait penser à un atelier avec une production en série.

Le *silhar*, est encadré par une bordure de 2 x 2 *azulejos*, similaire à celle du mur en face, représentant verticalement des colonnes torsadées avec chapiteau corinthien, et horizontalement des rinceaux de feuillage (fig 152, 153).
Occupant l'espace de l'épaisseur du mur entre la porte et le hall d'entrée, un panneau avec un personnage féminin portant un panier de linge sur la tête est encadré par une bordure de 2 x 2 *azulejos* ornée de rinceaux de feuillage. Il s'agit nettement de la récupération d'un élément provenant d'un ensemble postérieurement démembré et utilisé ici comme motif autonome (fig. 151).

Rampe d'escalier (fig. 139)

- Mur à droite de la personne qui monte.

Un palier marque l'accès à la rampe d'escalier. Sur le mur, formant *silhar*, un panneau de 12 *azulejos* de haut représente Diane chasseresse avec un filet en main et deux personnages féminins, en tenue guerrière, en train de combattre (fig. 154, 155). Ce panneau est composé de deux fragments qui ne faisaient pas à l'origine partie du même ensemble. L'observation attentive du panneau montre aussi qu'avant d'être placé sur ce mur, la partie qui représente les deux guerrières avait été coupée sans doute pour être adaptée à un autre espace. Les deux parties ont été à nouveau « colées » mais on voit clairement la rangée verticale d'*azulejos* coupée en deux (fig. 154).
L'ensemble du panneau est encadré par une bordure de 2 x 2 *azulejos*, représentant verticalement des colonnes torsadées avec chapiteau corinthien (les mêmes que sur les panneaux du hall d'entrée), et horizontalement des rinceaux de feuillage.

La représentation de Diane chassant avec un filet, réduite à un peu moins de la moitié de sa longueur (12 x 4 *azulejos*) (fig. 156), devait faire, à

l'origine, partie d'une composition identique à celle qui se trouve au palais du comte d'Óbidos, à Lisbonne, réalisée vers 1715, représentant Diane et une de ses compagnes chassant avec un filet qu'elles tiennent chacune par une extrémité (fig. 157).

Sur le mur de la rampe d'escalier, les *azulejos* forment un *silhar* de 48 *azulejos* de long sur 12 *azulejos* de haut, encadré par une bordure différente : verticalement les mêmes colonnes torsadées et horizontalement des rinceaux de fleurs et fruits très proches de ceux d'une des salles du palais du marquis de *Tancos*, attribués aussi à Gabriel del Barco[304].

Cette bordure, garde sa structure d'origine malgré la réadaptation au mur de l'escalier. Sur le socle de la colonne et sur le chapiteau, le dessin d'une boucle assure la liaison avec la boucle qui tient les festons de fleurs et de fruits des bordures horizontales.

Les *azulejos* qui composent le *silhar*, illustrent plusieurs épisodes de la vie de Diane qui ne sont plus disposés selon leur organisation d'origine.

Le premier panneau représente Diane chassant le lion (12 x 4 *azulejos*) (fig. 158) et a été placé à côté de la représentation du chasseur Actéon, déjà partiellement métamorphosé en cerf, qui s'en va après avoir surpris Diane au bain avec ses nymphes (*Mét.*III, 131-252) (12 x 21 *azulejos*) (fig. 161). À côté, Diane et les nymphes sont représentées assises sur un rocher (18 x 12 *azulejos*) (fig. 162). La dernière représentation est celle d'un personnage masculin, probablement un chasseur, figuré debout, un bâton en main ; par terre, près de son pied on voit un serpent (fig. 167). Ces trois épisodes sont assemblés les uns aux autres comme un collage, sans qu'il n'y ait aucun souci dans la continuité du paysage ou dans la logique de l'histoire représentée. Ici aussi, Gabriel del Barco a eu comme source d'inspiration des modèles qui seront utilisés quelques années plus

[304] José MECO, « Há que preservar os azulejos do Palácio do Marquês de Tancos », *in História,* nº 29, Lisboa, Edições Projornal, Março de 1981.

tard, vers 1715, pour la réalisation des panneaux illustrant des épisodes de la vie de Diane, du palais du comte *d'Óbidos* (fig. 163). La représentation de Diane au bain avec ses nymphes repoussant le chasseur Actéon (fig. 160, 161) suit la même source d'inspiration malgré quelques différences. L'Actéon de Gabriel del Barco a un corps humain et une tête de cerf (fig. 164) tandis que l'Actéon du panneau du palais du comte d'Óbidos a une tête humaine avec des bois de cerf (fig. 165). Nous retrouvons la représentation d'Actéon avec une tête de cerf sur un revêtement en *azulejos* réalisé à l'extrême fin du 17ème siècle dans un atelier de Coimbra (fig. 166). Ces *azulejos* se trouvent sur le muret du patio du cloître du couvent de Jesus, à Aveiro, lieu pour lequel ils ont été conçus[305]. Nous y retrouvons également la représentation de Diane chassant le lion (fig. 159), identique à celle de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.

- Mur à gauche de la personne qui monte

Le même système d'assemblage de plusieurs fragments de panneaux afin d'en reconstituer un seul, a encore été utilisé. Le panneau du mur du premier pallier représente une fontaine en rocaille, avec deux mascarons desquels jaillit de l'eau (12 x 17,5 *azulejos*). Un personnage masculin, figuré debout, est à côté de la fontaine (fig. 170). C'est une peinture d'une grande naïveté qui rappelle les fontaines représentées sur les panneaux de la *Casa Museu Verdades Faria*, que nous traiterons dans les pages qui suivent. La bordure, identique à celle du mur en face, est constitué de 2 x 2 *azulejos* représentant verticalement des colonnes torsadées et horizontalement des rinceaux de feuillage.

Sur le mur de la rampe d'escalier, le *silhar* de 48 *azulejos* de long réuni trois représentations qui intégraient à l'origine trois panneaux différents. La première composition, constituant un panneau de 12 x 22 *azulejos*, représente Diane et Junon transformant Callisto en ourse (*Mét.*II,401-508)

[305] Amaro NEVES, *Azulejaria Antiga em Aveiro,* Aveiro, edição do autor, 1985.

(fig. 171). Comme pour les panneaux précédents, Gabriel del Barco a emprunté ses personnages à un modèle qui continuera à être utilisé dans les premières années du 18ème siècle. Cette source d'inspiration a été reproduite sur deux panneaux réalisés vers 1715 et qui se trouvent, l'un au palais du comte d'*Óbidos* (fig. 172) et l'autre au palais du marquis d'*Olhão* (fig. 173). A côté de cette représentation de Diane et Junon, le peintre a reproduit, en plus petit et en second plan, le groupe de Diane et ses compagnes assises sur un rocher (fig. 169), identique à celui représenté en premier plan sur le panneau du mur en face (fig. 168). À côté, provenant d'un autre panneau, un personnage masculin habillé d'une tunique et coiffé d'une couronne de feuillage est endormi contre un rocher (12 x 5 *azulejos*). Peu d'éléments iconographiques permettent de l'identifier. D'après les coupes qui sont par terre et la couronne de feuilles de vigne qu'il porte sur la tête, il est possible qu'il s'agisse de la représentation de Bacchus endormi (fig. 174). Les derniers *azulejos* du mur de la rampe constituent un curieux panneau, totalement différent, aussi bien dans le style que dans l'iconographie, des autres compositions. Il s'agit de la représentation de deux dames figurées debout, richement habillées et coiffées de fontange (fig. 175, 176), rappelant les gravures d'Antoine Trouvain (fig.177). L'une tient en main un oiseau, l'autre semble nettoyer un fusil tournant son regard vers le spectateur.
Comme dans le mur en face, le *silhar* termine par un véritable *patchwork* réalisé avec des fragments d'*azulejos* découpés de façon à correspondre à l'angle du mur qui marque le passage vers le palier supérieur (fig. 178).

Les *azulejos* à thème mythologique attribués à Gabriel del Barco n'ont jamais fait l'objet d'aucune étude, et il s'agit ici d'un premier essai de regroupement thématique.
La possibilité d'étudier cet escalier a été de grande importance pour acquérir une meilleure connaissance des premiers *azulejos* baroques réalisés en monochromie, bleu sur fond blanc, appliqués aux grandes

surfaces dans l'architecture civile. Grâce au relevé systématique de panneaux à thèmes mythologiques il est possible, peu à peu, d'établir des comparaisons entre des fragments et des panneaux complets et de retrouver la lecture d'images actuellement mutilées. Ces similitudes entre panneaux dévoilent une circulation d'images relativement peu diversifiée, aboutissant à la banalisation des modèles qui se fera sentir durant les premières années du 18ème siècle.

Fig. 138
Palais du duc de *Lafões*
Façade du corps de logis construit au 19ème siècle.
La porte entre les deux lampes donne accès à l'escalier où se trouvent les *azulejos* de la fin du 17ème siècle.

Fig. 139
Escalier du palais du duc de *Lafões*
Murs revêtus d'*azulejos* de la fin du 17ème siècle illustrant des sujets mythologiques.
Ces *azulejos* ont été placés au 19ème siècle.

Fig. 140
Escalier du palais du duc de *Lafões*
Porte qui donne accès au grand salon.
Dans la partie supérieur des portes, détail des *azulejos* réalisés
et placés à la fin du 19ème siècle.

Fig. 141
Détail d'un *azulejo* sur lequel est écrit *M. Gomes Acentou 31-12-92* (M. Gomes les a placés).
La facture de l'*azulejo* ainsi que l'écriture sont caractéristiques du 19ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões*

Fig. 142
Panneau d'*azulejos* représentant Atalante chassant le sanglier de Calydon
Mur du hall d'entrée (à gauche de celui qui entre)
Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 143
Atalante chassant le sanglier de Calydon
Panneau d'*azulejos* d'une dépendance de l'église *São José dos Carpinteiros* à Lisbonne.
Fin 17ème siècle.

Fig. 144
Atalante chassant le sanglier de Calydon
Gravure. Antonio Tempesta.

Fig. 145
Chasse au sanglier ; panneau d'*azulejos* faisant partie de la représentation d' Atalante chassant le sanglier de Calydon. Mur du hall d'entrée (à gauche de celui qui entre). Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 146 (détail fig. 146)
Panneau d'*azulejos* situé sur le mur du hall d'entrée (à droite de celui qui entre).
Récupération d'*azulejos* provenant de trois ensembles. Le fragment de plus grandes dimensions (détail **fig. 146**), représentant un personnage masculin couché sur un rocher et transpercé par une flèche, ferait partie de la suite d'*azulejos* attribués à Gabriel del Barco et placés sur la rampe d'escalier. Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 147
Détail des trois fragments de différentes origines, réunis dans un seul panneau, faisant partie du *silhar* du mur du hall d'entrée.
Escalier du palais du duc de *Lafões*

Fig. 148
Panneau d'*azulejos* situé sur le mur du hall d'entrée (à droite de celui qui entre).
La bordure réutilise deux séries différentes d'*azulejos* : verticalement, des colonnes torsadées sur console ; horizontalement, des rinceaux de feuillage. La différence dans la tonalité de bleu, dans la facture, ainsi que la façon dont les deux bordures (verticale et horizontale) s'assemblent montrent bien qu'il ne s'agit pas de la composition d'origine.
Escalier du palais du duc de *Lafões.*

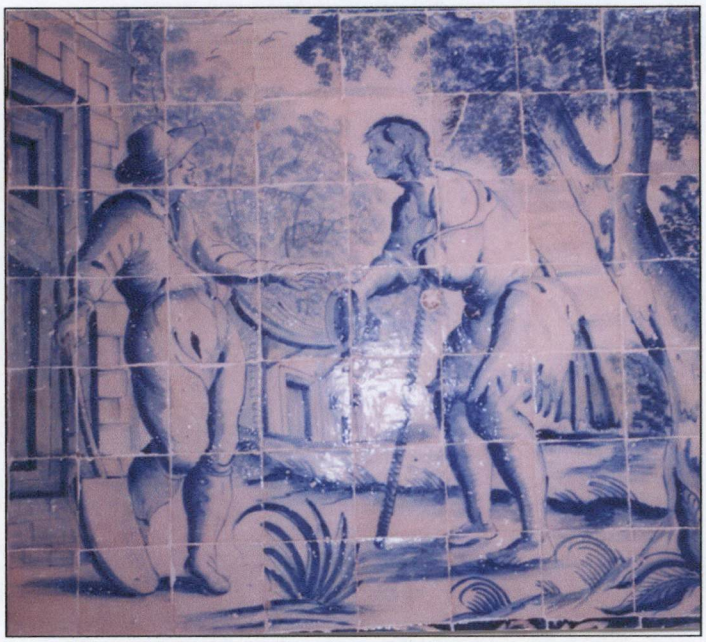


Fig. 149
Détail d'un des panneaux qui constitue le revêtement en *azulejo* de l'église des *Comendadeiras de Avis* (Lisbonne). Réalisé dans les dernières années du 17ème siècle ou dans les toutes premières années du 18ème, il s'agit exactement de la même représentation, présentant les mêmes caractéristiques stylistiques, laissant soupçonner la main du même peintre.

Fig. 150
Berger avec une chèvre. Panneau d'*azulejos*.
Mur du hall d'entrée (à droite de celui qui entre).
Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 151
Panneau d'*azulejos* occupant l'épaisseur du mur entre la porte d'entrée et le hall (situé à droite de celui qui entre). Il s'agit de la récupération d'un motif provenant d'un ensemble de plus grandes dimensions, utilisé ici comme motif autonome, encadré par une bordure de rinceaux de feuillage.

Fig. 152 et 153
Détail de la jonction entre la bordure verticale – colonne torsadée – et la bordure verticale - festons de fleurs et fruits. Une boucle dessinée sur le socle (détail **fig. 153)** et une boucle dessinée sur le chapiteau assurent la liaison avec les festons de fleurs et fruits.

Fig. 154
Détail du panneau d'*azulejos* qui se trouve sur le mur du premier palier.
Au milieu, dans la rangée verticale, on voit nettement que les *azulejos* avaient été coupés pour être adaptés aux dimensions d'un autre espace.

Fig. 155
Mur du premier palier de la rampe d'escalier (à droite de celui qui monte).
Panneau d'*azulejos* composé de deux fragments provenant de deux épisodes différents : à gauche, Diane chasseresse avec un filet en main, représentation nettement incomplète qui a été assemblée à la représentation de deux personnages féminins, en tenue guerrière, en train de combattre. Le relevé systématique des panneaux à sujet mythologique, de la fin du 17ème siècle et du début 18ème, a permis de trouver des images identiques, réalisées à partir de la même source d'inspiration.
Cette représentation de Diane avec un filet serait, à l'origine, identique à celle représentée sur un panneau du palais du comte d'*Óbidos*, réalisé vers 1715.

Fig. 156
Diane chasseresse (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 157
Palais du comte d'*Óbidos*.
Panneau d'*azulejos* représentant Diane à la chasse.
Vers 1715.

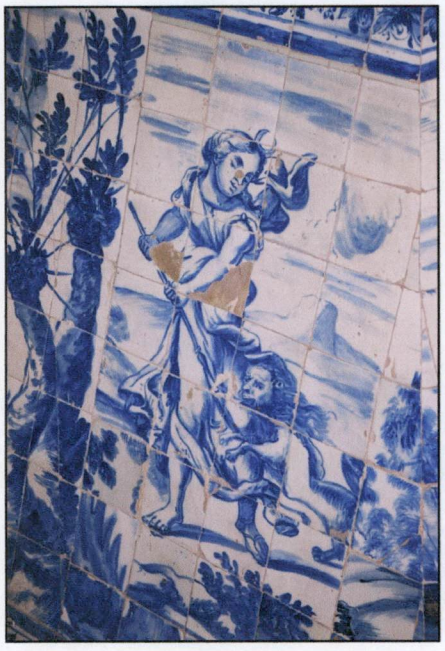


Fig. 158
Diane chassant le lion (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões*

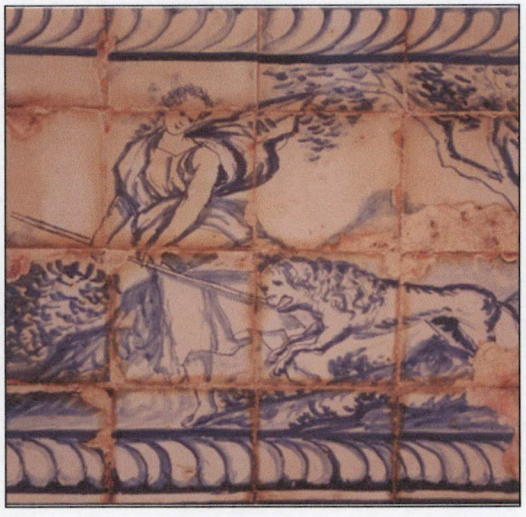


Fig. 159
Diane chassant le lion
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle
Aveiro, Couvent de Jesus. Patio du Cloître.

Fig. 160
Palais du comte d'*Óbidos*
Panneau d'*azulejos* représentant Diane et Actéon.
Vers 1715
Reproduction d'un modèle utilisé pour les *azulejos* qui se trouvent actuellement sur les murs de l'escalier du palais du duc de *Lafões*, réalisés à la fin du 17ème siècle.

Fig. 161
Diane et Actéon (détail)
Escalier du palais du duc de *Lafões*.
Fin 17ème siècle.

Fig. 162
Diane et ses nymphes
Détail de l'épisode de Diane au bain surprise par le chasseur Actéon.
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle
Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 163
Diane et ses nymphes
Détail de l'épisode de Diane au bain surprise par le chasseur Actéon.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715
Palais du comte d'*Óbidos*.

Fig. 164
Actéon (détail).
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème siècle
Escalier du palais du duc de *Lafões*

Fig. 165
Actéon (détail).
Panneau d'*azulejos*
Vers 1715
Palais du comte d'*Óbidos*.

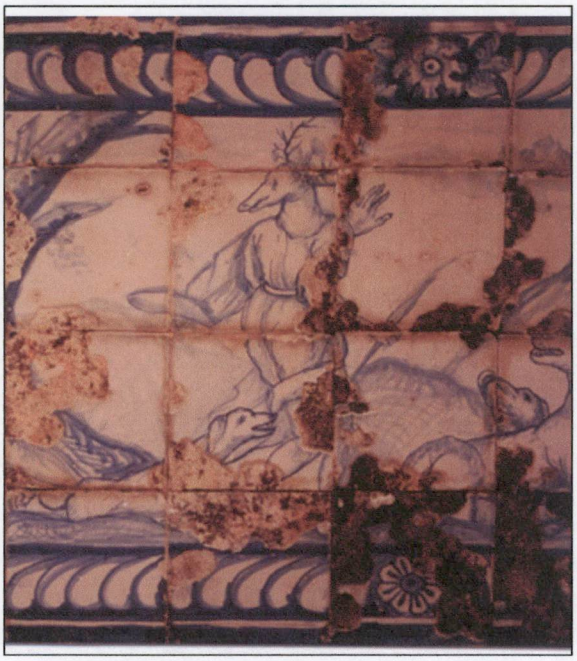


Fig. 166
Le chasseur Actéon métamorphosé en cerf.
(détail). Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Aveiro, Couvent de Jesus. Patio du Cloître.

Fig. 167
Un chasseur (?) (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 168
Diane et ses nymphes assises sur un rocher (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões* (mur à main droite de celui qui monte).

Fig. 169
Diane et ses nymphes assises sur un rocher (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões* (mur à main gauche de celui qui monte).

Fig. 170
Mur du premier palier de la rampe d'escalier (à droite de celui qui monte).
Panneau d'*azulejos* représentant une fontaine. La partie gauche du panneau a été complétée avec des *azulejos* représentant des arbres, provenant d'un autre panneau. Dans la rangée inférieure, le troisième *azulejo* porte l'inscription *M. Gomes acentou 31.12.92.*

Fig. 171
Diane et Junon transforment Callisto en ourse (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões* (mur à main gauche de celui qui monte)

Fig. 172
Diane et Junon transforment Callisto en ourse (détail)
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos*.

Fig. 173
Diane et Junon transforment Callisto en ourse (détail)
Panneau d'*azulejos*
Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão*.

Fig. 174
Bacchus endormi (?) (détail)
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões*
(mur à gauche de celui qui monte)

Fig. 175
Détail de la partie supérieure du mur de la rampe d'escalier (à gauche de celui qui monte)
Panneau représentant des dames coiffées de fontange.
On remarque nettement la réutilisation d'*azulejos* provenant de différents ensembles.
Fin 17ème siècle.
Palais du duc de *Lafões*.

Fig. 176
Dames coiffées de fontange (détail).
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de *Lafões*.

Fig. 177
Dame coiffée de fontange (détail).
Gravure. Antoine Trouvain

Fig. 178
Détail des *azulejos* de la partie supérieure du mur de la rampe d'escalier.
Plusieurs fragments d'*azulejos* dépareillés ont été récupérés et découpés pour faire l'angle correspondant à l'arrêt de l'escalier et au passage vers le palier.
Palais du duc de *Lafões*.
Fin 17ème siècle.

CHAPITRE II

Le premier quart du 18ème siècle : Intérêt pour la fable ovidienne et divulgation d'éditions illustrées des *Métamorphoses.* Permanence des modèles gravés et banalisation des modèles dans les ateliers d'*azulejos.*

1. Le goût pour la mythologie et la divulgation des images issues des éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide.

Il est évident qu'au tournant des 17ème et 18ème siècles, la production d'*azulejos* suit son cours, indifférente au passage d'un siècle à l'autre. De même, le goût pour la mythologie, qui s'épanouissait dans les domaines les plus divers dans les dernières années du 17ème siècle, reste bien présent dans ces domaines, s'adaptant à l'air du temps. La poésie, la musique, le théâtre[306], les manifestations publiques, trouvent dans le monde des divinités un terrain privilégié pour raconter des histoires d'amour, d'aventures, de triomphes, bien au goût d'une esthétique baroque qui se permettra d'enjoliver tous ces thèmes de maints détails décoratifs, voluptueux et galants.

Les *Métamorphoses* d'Ovide, récupérées au Moyen Âge[307], lues, copiées, commentées, moralisées[308], traduites en plusieurs langues et illustrées, connaissent depuis le 15ème siècle une divulgation à l'échelle européenne grâce à l'essor de l'imprimerie[309]. Cette compilation de fables, organisée en 15 livres et racontant deux cent trente et une histoires, s'impose comme un véritable manuel du savoir mythologique. Le récit, qui commence avec la création du monde et se termine au siècle d'Auguste et à la métamorphose de l'empereur en astre, offre une double lecture allégorique. Le Moyen Âge se souvient de l'autorité des anciens pour y

---

[306] Jacqueline MONFORT, *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750),* vol. IV, Paris, Arquivos do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, p.566-599.

[307] Voir à ce sujet Françoise LECOCQ, "Europe 'moralisée' imitation et allégorisation" in *D'Europe à Europe, le mythe d'Europe dans l'Art et la culture de l'Antiquité au XVIIIème siècle,* Actes du Colloque, Collection Caesarodunum XXXIbis, Tours, Centre de Recherches A. Pigagniol, 1998, p. 263-276.

[308] *Ibidem*, p.263-264. L'oeuvre intitulée *Ovide moralisé*, est un écrit anonyme rédigé probablement au début du 14ème siècle, par un moine bourguignon.

[309] Entre 1497 et 1800 ont été imprimées en Europe environ trois cents éditions illustrées réunissant environ trente mille gravures sur bois, cuivre ou à l'eau-forte. Voir à ce sujet Gerlinde HUBER-REBENICH, « L'iconographie de l'Enlèvement d'Europe, d'après les éditions des *Métamorphoses* d'Ovide parues jusqu'en 1800 »*in D'Europe à l'Europe,* (...), p.163-172.

retrouver des allégories chrétiennes, l'époque baroque y trouve ce qu'elle y cherche (pensons au sermon du Saint Sacrement du père António Vieira soutenu par les épisodes de la fable ovidienne[310]) mais surtout, elle trouvera dans le monde des divinités un prétexte pour développer des histoires galantes aux sous-entendus érotiques.

Les nombreuses éditions illustrées offrent les modèles pour la représentation des différents épisodes de la fable. L'image s'impose comme une traduction visuelle du texte, elle connaîtra des adaptations multiples et sera même récupérée dans d'autres contextes, servant d'illustration pour les livres d'emblèmes[311] et les traités d'alchimie[312]. Les éditions de Bernard Salomon[313] et Virgil Solis[314] ont établi l'essentiel, apportant une sorte de « matrice » du sujet principal.

En 1595, le titre d'une édition espagnole imprimée à Anvers et illustrée par 174 gravures de Virgil Solis (qui reprend les illustrations de Bernard Salomon) explique clairement que le livre est illustré *...con sus figuras para provecho de los Artifices*[315]. La peinture de chevalet, les murs et plafonds des palais[316], les jardins avec leurs fontaines, deviennent le support de l'imaginaire ovidien.

---

[310] « Sermão do Santíssimo Sacramento» pregado em Santa Engrácia em 1645, *in* Padre António VIEIRA, *op.cit.,* p.97.

[311] C'est le cas de l'*Emblematum Liber* de Andrea Alciati, publié en 1531 ou de l'*Emblemata* de Nicolas Reusner publiée à partir de 1563.

[312] Nous retrouvons des images issues de la fable ovidienne dans le traité *Atalanta fugiens* de Michel Mayer, publié en 1618 à Oppenheim par Jérome Galler. L'œuvre est illustrée par Théodore de Bry. Voir Stanislas Klossowski de ROLA, *Le Jeu d'Or, Figures hieroglyphiques et emblèmes dans la littérature alchimique du XVIIème siècle,* Paris, Thames & Hudson éditeurs, 1997, p.68-104.

[313] Robert A. BARON, *A Bernard Salomon Working Bibliography*, est disponible sur www.studiolo.org. C'est une bibliographie très complète qui comprend non seulement les oeuvres de B. Salomon mais aussi les études réalisées jusqu'au 20ème siècle.

[314] V. Solis, graveur au burin et à l'eau forte, Nuremberg, 1512-1562.

[315] *La transformationes de Ovídio en Lengua española, repartidas en quinze libros, com las Allegorias al fin dellos y sus figuras, para provecho de los Artífices (...)*, Anvers, en casa de Pedro Bellero, 1595.

[316] Au niveau de l'imaginaire mythologique le Portugal reste un cas à part, par le peu de représentations mythologiques existantes au 16ème et 17ème siècles. Le sujet n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Le palais de S. Miguel, à Évora, remodelé au 16ème siècle, est un des rares édifices conservant un ensemble de fresques à thème mythologique, signées Francisco de Campos et datés de 1578. Ces fresques illustrent des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. Voir à ce sujet Joaquim Oliveira CAETANO,

La majolique italienne du 16ème et 17ème siècles[317] trouvera dans les illustrations de Bernard Salomon/Virgil Solis une de ses principales «bases de données d'images » pour les représentations mythologiques.

Dès le début du 17ème siècle, nous assistons à un envahissement du modèle issu des éditions lyonnaises[318] par toutes sortes d'éléments superflus qui transformeront la fable en évènement galant. Pensons aux *Métamorphoses* d'Ovide en rondeaux, rédigées par Isaac de Benserade à la demande de Louis XIV et illustrées par des gravures de Sébastien Leclerc et François Chauveau[319] et qui, certes de façon encore discrète, annoncent déjà une nouvelle vision des illustrations de la fable ovidienne : un peu plus de mouvement, de mise en scène, de détails. Certains thèmes connaîtront une plus grande fortune que d'autres et, à l'intérieur d'un thème, un moment spécifique sera le favori. Il s'agit presque toujours de sujets qui racontent une histoire d'amour, impliquant le rapt ou la délivrance, ces deux moments culminant souvent par la métamorphose et offrant des images dont on devine une composante érotique, allégée non seulement par le fait même qu'il s'agit d'une mise en scène de figures de la mythologie, mais aussi par le fort impact décoratif que ces représentations offraient. C'est le cas de l'enlèvement d'Europe, qui se manifeste dans la représentation du moment précis où Europe s'en va sur le dos de Jupiter changé en taureau; c'est le cas aussi de la représentation d'Andromède, qui privilégiera le moment où, attachée au

---

José Alberto SEABRA, *Frescos quinhentistas do Paço de S. Miguel,* Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

[317] Bertrand JESTAZ, "Les modèles de la majolique historiée. Bilan d'une enquête", in *Gazette des Beaux-Arts,* VI, T. LXXIX, avril 1992, p.215-240.

[318] En 1557, est imprimé à Lyon, chez Jean de Tournes la *Métamorphose d'Ovide Figurée*, illustrée par Bernard Salomon. Cette édition illustrée connaît un grand succès et les illustrations seront reprises, entre autres, par Virgil Solis pour illustrer une autre édition des *Métamorphoses*, publiée en 1563 par Johan Spreng, et pour illustrer l'*Emblemata* de Nicolas Reusner imprimée en 1581.

[319] Maxime PRÉAUD, *Inventaire du Fond Français,* tome 8, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1980.

rocher, la jeune fille, nue, va être mangée par le dragon, juste au moment où le vaillant Persée, montant Pégase, viendra la délivrer.
Ces représentations, tout en restant fort ancrées aux modèles «imposés» par les gravures de Bernard Salomon, vont se transformer au rythme de l'esthétique baroque : Jupiter, changé en taureau, sera présenté comme un animal docile, couvert de festons de fleurs, entouré de *putti* qui virevoltent autour de lui chargés de guirlandes de fleurs et de flambeaux. Europe n'est plus la victime d'un rapt, mais le personnage principal d'un voyage de noces, préparé par ses amies qui l'entourent de mille et une attentions. De même, Andromède n'est plus toute seule attachée au rocher au milieu de l'océan. Des *putti* portant les instruments nécessaires l'entourent, souriants, coupant de leurs tenailles les chaînes qui l'emprisonnaient. Ce changement dans le type de représentation, divulgué non seulement par les éditions illustrées, mais aussi par une importante circulation de gravures réalisées d'après l'œuvre d'artistes de l'époque, sera minutieusement suivi par les peintres d'*azulejos*.

Malgré le peu d'exemplaires qui nous restent d'*azulejos* figuratifs du 16ème siècle, il est intéressant de comparer l'enlèvement d'Europe réalisé en *azulejos* pour un muret dans la Quinta da Bacalhoa[320], vers 1563 (fig. 179) et l'enlèvement d'Europe réalisé dans les premières années du 18ème siècle (fig. 181) de provenance inconnue, et actuellement placé dans une pergola située au Jardin Zoologique de Lisbonne. Le premier, représentant l'essentiel de l'évènement, suit fidèlement le modèle

[320] La *Quinta da Bacalhoa* est une propriété du 15ème siècle, située à *Azeitão*, de l'autre côté du Tage. Entièrement restaurée par Brás de Albuquerque, fils du vice-roi des Indes, au 16ème siècle, la maison conserve encore de nos jours un significatif ensemble d'azulejos du 16ème siècle, parmi lesquels deux panneaux à thème mythologique, illustrant le rapt d'Hippodamie (d'après une gravure d'Enea de Vico) et le rapt d'Europe. Achetée en 1937 par une Américaine, la propriété a été vendue en 2002 à Joe Berardo, qui en est l'actuel propriétaire. Pour une première approche expliquant l'historique et fournissant une bibliographie assez complète, il est intéressant de consulter la fiche d'inventaire de la DGEMN (Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais) disponible sur Internet www.monumentos.pt , nº d'inventaire IPA 151206025 et 151206005.

graphique de Virgil Solis[321] (fig. 180), le second, copie une gravure de Jean Lepautre (fig. 182) sur laquelle nous voyons, ajoutés au modèle de base, les *putti* avec des guirlandes de fleurs et autres ajouts galants. Les images circulent, conditionnés par une stabilité formelle, presque immuable, changée uniquement par des détails.

Fig. 179
Rapt d'Europe (détail)
Panneau d'*azulejos*
Quinta da Bacalhoa
Vers 1565

Fig. 180
Rapt d'Europe
Gravure de Bernard Salomon
Vers 1557

Fig. 181
Rapt d'Europe
Panneau d'*azulejos*
Provenance inconnue
Actuellement au Jardin Zoologique de Lisbonne
Début 18ème siècle.

Fig. 182
Rapt d'Europe
Gravure de Jean Lepautre (détail)
Vers 1630

[321] Ana Paula Rebelo CORREIA, « Contribution à l'étude des sources d'inspiration des peintres d'azulejos portugais du XVIème siècle » *in Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, t.XXV, 1992, p. 101-106.

Nous retrouvons cette même « permanence » des modèles sur les toiles du plafond de la salle à manger du palais du *Correio-Mor*, réalisées dans le premier quart du 18ème siècle, et représentant plusieurs d'épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide[322].

Comparons l'enlèvement d'Europe figuré sur une des toiles (fig. 183), avec les peintures de Francesco Albani illustrant le même thème (fig. 184 et 185), et avec la peinture de Bernard Agesci (fig. 186) réalisée dans la deuxième moitié du 18ème siècle d'après Albani : la peinture du plafond est une oeuvre naïve, construite comme un collage, dénonçant la copie un peu raide d'un modèle. Equilibrée sur le taureau, le bras droit tendu d'un geste figé, Europe regarde le spectateur d'un sourire inexpressif. Le contraste est total avec la remarquable version de Bernard d'Agesci. Pourtant, les similitudes entre l'Europe du palais du *Correio-mor* et l'Europe d'Albani où d'Agesci sont là, non seulement du point de vue formel mais aussi du point de vue chromatique, témoignant de la connaissance des modèles qui circulaient en Europe.

Nous avons vu dans les chapitres précédents qu'au Portugal, tout au long de la deuxième moitié du 17ème siècle, malgré la censure de l'Inquisition, les *Métamorphoses* d'Ovide étaient une référence culturelle. Cette censure est sans doute une des causes de l'absence de traductions portugaises de l'œuvre, publiées avant le 19ème siècle[323]. À la *Biblioteca Nacional* de Lisbonne, nous avons consulté un manuscrit anonyme que l'écriture situe dans la première moitié du 18ème siècle, intitulé *Fabulas gregas traduzidas em português* [324] . Ce texte semble être une traduction manuscrite d'une édition des *Métamorphoses*. Il s'agit d'un cahier qui

[322] Ces peintures sont attribuées à José da Costa Negreiros (1714-1759), disciple du peintre André Gonçalves. Voir M. P. Tamagnini, « O Palácio do Correio-Mor em Loures », *in Revista Belas-Artes,* n°31, Lisboa, 1977.

[323] António Feliciano de CASTILHO, *As Metamorphoses poema em quinze livros,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1841. (De cette oeuvre seul le tome I a été publié)

[324] *Fabulas Gregas traduzidas para português* (s.d.) (BNL, section *Reservados*, cote Ms 226-n°163)

commence avec le livre 9 et l'histoire d'Achélous, terminant dans le livre 12 avec la fable 6, *Apollo mudado na figura de Pâris.*

À en croire la numération, cette traduction comprenait plusieurs cahiers et couvrait les quinze livres des *Métamorphoses.* Il s'agit d'une version très détaillée, racontant chaque fable avec profusion de détails. Ce document laisse supposer qu'il y a eu quelques tentatives de traduction mais nous ne savons pas s'il s'agissait d'un travail privé ou destiné à la publication.

Fig. 183
Enlèvement d'Europe.
Peinture sur toile.
Plafond de la salle à manger
du Palais du *Correio-Mor.*
1er quart du 18ème siècle

Fig. 184
Francesco Albani
Enlèvement d'Europe.
1ère moitié dur 17ème siècle
Huile sur toile.
Florence, Musée des Offices.

Fig. 185
Francesco Albani
Enlèvement d'Europe.
Huile sur toile. 1ère moitié 18ème siècle.
Musée de l'Hermitage

Fig. 186
Bernard d'Agesci
Enlèvement d'Europe
Huile sur toile ; 2ème moitié 18ème siècle.
Niort, Musée Bernard d'Agesci.

1.1. Présence de la fable ovidienne

En 1708, la mythologie a sans aucun doute émerveillé l'imaginaire de ceux qui ont pu assister au feu d'artifice réalisé lors des fêtes de mariage du roi João V avec Marianne d'Autriche[325]. Réalisé sur le *Terreiro do Paço* (parvis du palais), ce spectacle pyrotechnique, mélange de théâtre et de feu d'artifice, illustrait l'histoire de Vénus et de Vulcain, ce dernier étant chargé de forger une flèche digne du cœur des souverains. Selon le scénario mis en oeuvre, Vulcain devait déplacer son «atelier» de forgeron jusqu'à la place du palais royal de Lisbonne, car la flèche ne serait parfaite que si elle bénéficiait de la proximité du roi et de la reine. Pour cette difficile entreprise, Vulcain avait la collaboration des cyclopes, chargés de déplacer le Mont Etna vers le *Terreiro do Paço.* Cette mise en scène pyrotechnique a impliqué la construction d'une machine représentant le Mont Etna, ainsi que d'un édifice fictif représentant le Palais de Vénus. Dans les rues, les arcs de triomphe racontaient, eux aussi, la fable ovidienne. Par exemple, l'arc construit par les orfèvres, représentait l'histoire d'Atalante et Hyppomène (Ovide, *Mét.* X, 560-707) ; préoccupé par la juste interprétation que le public pourrait faire des images présentées, et conscient des différents niveaux d'assimilation du message, Jasinto Robrilvo publie un petit feuillet expliquant minutieusement le sens de la fable et son rapport avec le mariage royal[326]. Nous apprenons ainsi que la course d'Atalante symbolise la volonté avec laquelle les orfèvres de l'or fêtent le mariage royal, et que la

---

[325] *Relaçam dos artifícios de fogo que se fazem no Terreiro do Paço, em obséquio dos felicíssimos Desposórios dos Sereníssimos Senhores D. João V e de Marianna de Áustria, Reis de Portugal,* Lisboa, of. de Joseph Lopes Ferreyra, 1708. Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, "Fogos de Artifício e Artifícios de Fogo" *in Arte Efémera em Portugal* (...), p.101-141.

[326] Jasinto Pacheco ROBRILVO, *Arco Triunfal Idea e Allegoria sobre a fabula de Hypomenes et Athalanta, cuja ficçam há de servir para o arco que os ourives do ouro celebram em applauso dos felicíssimos desposórios das Augustas Magestades de Portugal,* Lisboa, of. dos herdeiros de Domingos Carneiro, 1708.

couleur rouge de la robe d'Atalante est le symbole de l'amour ardent du souverain.

A la cour, les représentations à sujet mythologique ponctuent les anniversaires et autres fêtes. En 1709, le jour de Sainte Marianne, c'est-à-dire le jour du nom de la reine, on joue au palais une comédie dont le texte imprimé explique en détails la mise en scène, représentant le Mont Parnasse[327] : « *Es el teatro el Monte Parnaso con sus dos cimas desiguales, como le figuran las fabulas ; en la mas alta está el cuerpo del sol, à cuya influencia debe sus consonancias la poesia ; en la segunda el cavallo Pegaso, autor de la fuente misteriosa de los Poetas. En la falda del monte, donde llegan a unirse sus dos elevaciones, se ve una gruta, y en ella el Furor Poetico, àzia el qual se encaminan Alcides y la correspondencia de Amor (...)*[328] ». L'auteur du texte insiste sur le fait que le Parnasse a les deux sommets différents « tel qu'on le représente dans les fables », traduisant l'influence des images puisés dans des éditions illustrées.

En 1711 c'est la fable d'Acis et Galatée, accompagnée par la musique de violons, violoncelles et flûtes[329], qui sera jouée au palais, pour l'anniversaire du roi. L'année suivante, le jour de la fête du roi, à la Saint Jean, la reine offre au souverain une pièce de théâtre accompagnée de musique, mettant en scène la fable d'Alphée et d'Aréthuse[330]. Le 22 octobre 1713, on construit dans le palais royal une véritable machine

---

[327] *Loa para la comédia com que Su Magestad que Dios guarde, festeja al dia del nombre de la Reyna nuestra Señora,* Lisboa, of. de António Pedrozo Galran, 1709, p.3-8.

[328] *Ibidem.*

[329] *Fabula de Acis y Galatea, Fiesta Armonica com violinos, violones, flautas y ubues, à la celebridad de los felizes años del Augustissimo Señor D. Juan V Rey de Portugal, (...),*Lisboa, of.Deslandesiana, 1711.

[330] Luis Calisto de Acosta y FARIA, *Fabula de Alfeo y Aretusa, fiesta harmoniosa com toda la variedad de instrumentos músicos com que la Reyna Nuestra Señora D. Mariana de Áustria celebro el real nombre del Rey Nuestro Señor D. Juan V a 24 de Junio deste año de 1712,* Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1712.

théâtrale afin d'y représenter la comédie *El poder de la Armonia*[331]. La pièce, dont les personnages principaux étaient Junon et Niobé était jouée par les dames de la cour et nécessitait une mise en scène assez élaborée : Junon s'envolait dans son char tiré par des paons : « ... *al tiempo que va acabãdo de cantar Iris, viene Juno atravessando el teatro por lo alto en un carro tirado de pavones (...)*[332], le ciel étoilé devenait palais somptueux : ...*y mudando-se el teatro de ciel estrellado, sera en el ultimo foro la perspectiva de sumptuoso palácio y salen Juno y Iris*[333] ».

Nous retrouvons aussi le théâtre à thème mythologique dans un contexte religieux : en 1714, pour fêter l'élection de l'abbesse Margarida du Portugal, on joue au couvent de *Santa Clara*, à Lisbonne, une pièce mélangeant des allégories chrétiennes ainsi que plusieurs épisodes de la fable ovidienne. La Religion, la Vertu, la Noblesse et le Respect côtoient les aventures de diverses divinités et notamment l'histoire d'Apollon poursuivant Daphné[334], poursuite à la fin de laquelle « ...*se ha de ir llebantando debaxo de los pies de Dafne, muy dispacio un laurel, y le ha de hir encubirendo pouco a pouco de modo que pueda dizir las coplas que se le siguen sin estar de todo formado en laurel...* ».

En 1729, lors de « l'échange des princesses » [335] des machines pyrotechniques furent construites représentant le temple de Jupiter et le

---

[331] *Idem, La comedia el poder de la Armonia, fiesta de Zarzuela, que a los felices años del Rey Nuestro Señor Don Juan V se representou en su Real Palácio el dia 22 de Octubre de 1713 (...),* Lisboa, of. Deslandiana, 1713.
[332] *Ibidem,* p.8
[333] *Ibidem,* p.34
[334] *Fiesta de Zarzuela com que el Real convento de Santa Clara de Lisboa celabra a felis election de su excelentissima Prelada Margarita de Portugal,* Lisboa, of. de Miguel Menescal, 1716. Une note manuscrite, sur la page de titre, indique que l'auteur de la pièce c'est Diego Correa de Sá, vicomte de Asseca. (Cet exemplaire ce trouve à la BNL, cote L 3307//16A).
[335] En 1727, fut accordé le mariage de la princesse du Portugal, Maria Bárbara de Bragança, fille du roi João V, avec le prince espagnol, futur roi Fernando VI d'Espagne, fils de Filipe V et de Isabel Farnésio. De même, le prince du Brésil, D.José, marierait la princesse espagnole Mariana Vitória de Bourbon. Le mariage a été accordé pour l'année 1728 mais les festivités ont débuté dès 1727. C'est sur la rivière Caia, dans un palais

temple de Diane[336]. Par la même occasion, le 4ème comte d'Ericeira écrit sa *Fabula de Eco y Narciso*[337] et on joue au Théâtre de Santos une pièce sur l'histoire d'Endymion et Diane[338].

Les évènements privés pouvaient aussi être le sujet d'une fable. Évoquons le mariage de Joanna de Bragança avec Luiz Joseph de Castro Noronha de Ataide e Sousa, marquis de Cascais, en 1737, à l'occasion duquel le 4ème comte d'*Ericeira*, D. Francisco Xavier de Meneses, écrit un poème constitué de 113 chants, où sont racontés dans une prose panégyrique typiquement baroque, la généalogie et la biographie des futurs mariés, parcours intimement lié à la vie des dieux. Francisco Xavier de Meneses demande son inspiration à Apollon et à l'amour. Tout au long du poème, intitulé *Templo de Neptuno*[339] (*Temple de Neptune*), les mariés sont conduits jusqu'au temple de Neptune dans le char de Cupidon. Les détails du périple sont multiples et l'inquisiteur chargé d'apprécier l'œuvre et de l'approuver, considère que le poème est très juste et parfait parce qu'il traduit par des mots la totale vérité des choses, rendant visible ce que nous lisons : *Os nossos olhos estão vendo o que lemos* .

La fable ovidienne quitte aussi les sphères érudites, s'impose par le « merveilleux » de ses histoires, se popularise, devient sujet d'opéras comiques et participe même aux spectacles tauromachiques, dits *corridas*[340].

---

construit pour l'occasion sur un pont, qu'eut lieu « l'échange des princesses », dans une cérémonie luxueuse, bien au goût de la cour du roi João V. Voir à ce sujet José Manuel TEDIM, *A Troca das Princesas,* in *Arte Efémera em Portugal* (...), p. 191.

[336] Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, "Fogos de Artifício e Artifícios de Fogo" in *Arte Efémera em Portugal* (...), p.101-141.

[337] Francisco Xavier de MENEZES, *Fabula de Eco y Narciso,* Lisboa, Imprensa Ferreiriana, 1729.

[338] *Fiesta que en obsequio de el dia de el nombre de el Serenissimo Senor Principe de las Astúrias celebro en su Palazio el Marques de Los Balbazes (...)* Lisboa, of. de Musica, Maio 1729.

[339] Francisco Xavier de MENEZES, *Templo de Neptuno, Epithalamio no Felicíssimo Casamento da Excellentissima Senhora D. Joanna Perpétua de Bragança com o excellentissimo Senhor D. Luís Joseph de Castro Noronha Ataíde e Sousa, Marquez de Cascais,* Lisboa Ocidental, of. Sylviana, 1738, p.59

[340] Il y a plusieurs références à des *corridas*, au long des 17ème et 18ème siècles, mais peu de récits détaillés ont été publiés. Ceux que nous connaissons et qui peuvent nous éclairer sur l'iconographie des *corridas* ont été écrits après 1740.

Le théâtre du Bairro Alto[341] joue les opéras comiques de António José da Silva[342], intitulées *Os encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Jupiter e Alcmena* (1736), prétexte pour une acerbe critique de la cour du roi João V[343], *Labirinto de Creta* (1736), ou *Precipício de Faetonte* (1738).

Les *corridas*, où la lutte entre le cavalier (presque centaure) et le taureau n'est pas sans évoquer le «merveilleux» des histoires de la mythologie, sont le prétexte pour faire défiler des chars allégoriques, aux montages audacieux, véritable mise en scène ambulante d'histoires fantastiques et d'allégories. En 1741, lors de la corrida réalisée à Lisbonne à l'occasion de la fête (religieuse) de *Nossa Senhora dos Remédios* (Notre Dame des Remèdes), défilèrent plusieurs chars représentant des épisodes de la vie d'Apollon : Apollon tuant le serpent Python, Apollon luttant contre les cyclopes, Apollon berger, Apollon et Daphné, entre autres[344] . En 1752, aussi lors d'une *corrida*, un des chars triomphaux figurait « ...*a carroça de Neptuno, trazendo na popa a mesma Deidade marina, por hum e outro bordo todos os Deuses daquelle húmido elemento entre os quais aparecerão várias Nimphas e junto a Neptuno a Deosa Thetis...*»[345] . Dans la même *corrida*, on représenta le rapt d'Europe avec un vrai taureau, évènement considéré à l'époque « un des plus curieux ». Sur le taureau était placée une poupée, représentant Europe, avec un bras

---

[341] José de Oliveira BARATA, *História do Teatro em Portugal, séc. XVIII, António José da Silva (O Judeu) no palco Joanino,* Lisboa, Difel, 1998.
[342] António José da SILVA (O Judeu), *Obras completas,* prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá Costa Editora, 1958, vol. IV, p.91-208.
[343] *Idem*, *Amphytrião ou Júpiter e Alcmena,* prefácio e notas de Francisco TORRINHA, Porto, Bibliotheca Lusitana, 1916.
[344] Voir *Relaçam do primeiro dia da festividade triunfal com que o divertimento dos touros de cavallo se faz na praça do Campo Pequeno em obséquio da milagrosa imagem de Nossa Senhora dos Remédios (...)*, Lisboa, 1741; cette curieuse description, une des plus complètes que nous ayons trouvée concernant l'iconographie d'une corrida, est conservée à la BPM (cote 2-55-7-18).
[345] *Relaçam do Sumptuoso Aparato com que o Supremo Senado pretende celebrar o primeiro dia da segunda celebridade de touros.* Ce récit est conservé à la BPM (cote 2-9-6-10); « ...le carrosse de Neptune, figurant sur la poupe cette divinité marine et d'un et de l'autre côté tous les dieux de cet humide élément parmi lesquels il y avait plusieurs nymphes et à côté de Neptune la déesse Thétis. » (Traduction de l'auteur)

articulé, muni d'une pique. Au fur et à mesure que le taureau courait dans l'arène Europe bougeait son bras et piquait l'animal le faisant courir de plus en plus vite.

Même s'il s'agit indéniablement d'une popularisation du mythe, les textes écrits à l'occasion pour expliquer les différents moments de la corrida montrent une préoccupation didactique dans l'explication du contenu mythologique et aussi la volonté de souligner la nouveauté de toutes ces représentations au niveau de leur conception technique : « *...o primeiro sera um carro primorosamente guarnecido figurando hum espesso bosque, cujo artefacto será novo assombro da Architectura, reconcentrará em seu centro a hum vivo simulacro daquela fabuloza Europa, que das margens de hum rio a roubou a Jupiter na figura de um touro : a este investirá hum também não fingido, mas sim verdadeiro, porem ella tão varonilmente por fingida saberá triunfar do objecto verdadeiro que se lhe apresentar ; como a outra por verdadeira, se não soube livrar do fingimento que lhe apareceu...* »[346].

Les processions, avec leur défilé de chars allégoriques, constituaient un véritable spectacle, support mobile de tout cet imaginaire lié au monde des dieux : lors des fêtes religieuses célébrées à Lisbonne en l'honneur de Notre Dame de la Victoire, un des chars allégoriques illustrait un des thèmes les plus représentés dans les *azulejos* : « *...em perspectiva de penhascos e mar a cujas margens estará preza Andrómeda, para ser devorada de hum monstro marinho que se descobrirá sahindo das águas,*

---

[346] *Extracto Novo da Pompoza Festividade com que o dia de touros finalizou os obsequiozos cultos que tributão à feliz aclamação da sempre Augusta e Fidelíssima Magestade do Soberano Monarcha o Senhor Dom José I*, (...), Lisboa, 1752; « ...le premier sera un char précieusement garni représentant un bois dont la conception sera un véritable prodige d'architecture ; il y aura en son centre un vif simulacre de cette fabuleuse Europe, qui sur les berges du fleuve fut enlevée par Jupiter sous la forme d'un taureau : vers celui-ci viendra un autre qui n'est pas un faux, mais un vrai ; cependant elle, tout en n'étant pas vraie, saura triompher sur le vrai objet qu'à elle se présentera, tandis que l'autre, tout en étant vraie, n'a pas su échapper au faux taureau qui lui était apparu... ». (Traduction de l'auteur).

e na eminência do mesmo carro virá voando Pégazo o valoroso Perseu, adornado de todas as circunstâncias próprias da fábula...» [347].
Malgré cette connaissance de la fable ovidienne utilisée dans les circonstances les plus diverses (érudit, populaire, en spectacle musical, *corrida*, feu d'artifice etc.), il faut attendre la 2ème moitié du siècle pour sentir une volonté de consigner dans un cadre théorique les épisodes de la mythologie.

Timidement, apparaissent les premiers dictionnaires portugais de mythologie, ou autres œuvres à caractère pédagogique. Pourtant, déjà en 1733, conscient de cette lacune le père Ignácio da Piedade Vasconcelos publie son œuvre *Artefactos Symmetriacos e Geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica e da Pintura (...)*[348], livre destiné à expliquer les principes de la peinture, sculpture et architecture, dictant des « règles infaillibles » pour la symétrie des corps humains, la sculpture et la peinture des « dieux fabuleux ». L'œuvre est dédiée à la reine et, dans le préface, l'auteur explique qu'il s'agit du premier livre rédigé en portugais traitant de ces matières, et qu'il l'a conçu justement parce qu'au Portugal il n'y avait pas d'œuvres traitant ces disciplines (à savoir, les principes de la peinture, sculpture, architecture et des prémices iconographiques) au contraire de ce qui se passait dans toutes les autres nations. Il ajoute que ce fut un grand travail de chercher des œuvres étrangères et d'y trouver tout ce qu'il faudrait savoir. Le livre est organisé en quatre chapitres.

---

[347] *Extracto das entradas que se hão-de fazer no último dos três dias de festividade de Nossa Senhora da Victória em Sacavém (...)* s.d; ce texte est conservé à la BPM (cote 2-9-6-10): « ...Andromède attachée au rocher pour être dévorée par un monstre marin qui sortira des eaux, et dans le même char viendra aussi Pégase et le valeureux Persée, avec tous les détails propres à la fable... ». (Traduction de l'auteur).

[348] P. Ignácio da Piedade VASCONCELOS, *Artefactos Symmetriacos e Geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica e da pintura. Com certos fundamentos, e regras infalliveis para a Symmetria dos corpos humanos, Escultura e Pintura dos Deoses fabuloso (...) offerecidos à Serenissima Senhora D. Marianna de Áustria, Rainha de Portugal (...)*, Lisboa Occidental, of. de Joseph António da Sylva, 1733.

Le deuxième chapitre, consacré à la mythologie « *Trata de como se devem fazer as figuras das Fabulas para os Escultores e Pintores saberem como lhes devem lançar as roupas ; que insignias hão de ter (...)* »[349]. Pour la rédaction de ce chapitre, qui est un véritable manuel d'iconographie, Ignácio de Vasconcelos s'inspire nettement de l'œuvre de César Ripa, qu'il ne cite pourtant jamais ; son texte est accompagné de notes bibliographiques, montrant qu'il a puisé ses connaissances chez Ovide (*Métamorphoses)*, chez Pietro Valeriano (*Hieroglyphica),* chez Virgile, Homère, les Emblèmes d'Alciato et autres, indications qui sont un témoignage du contenu des bibliothèques portugaises du 18ème siècle.

Une des références, fréquemment citée par Ignácio Vasconcelos, est le *Teatro de los dioses de la gentilidad.* Écrit par le père Baltasar da Vitoria et publié pour la première fois à Salamanque en 1620-1623, ce livre sera réédité en 1673[350] et aussi pendant le 18ème siècle[351]. Dans le prologue, l'auteur explique que son seul but est d'expliquer au lecteur « l'aveuglement » dans lequel vivaient les anciens : « ...*Solo pretendo mostrar al ignorante el desatino tan desigual y la ceguera tan grande con que vivió sempre la antiga gentilidad...*» [352] . Sous ce prétexte moralisateur, il avance un peu plus dans son explication sur l'intérêt qu'il porte à la vie des dieux et explique le pourquoi du titre qu'il a donné à son œuvre en comparant la vie des dieux à une pièce de théâtre dans laquelle le même auteur peut jouer plusieurs rôles et être aussi bien le roi que le majordome ; après cette comparaison, il conclut que dans ces changements et représentations les érudits ont puisé quantité de

---

[349] *Ibidem*, livre II, p. 69:*Traite de comment doivent se faire les figures des fables pour que les sculpteurs et peintres sachent comment il faut les habiller ; quels insignes ils doivent avoir...* . (Traduction de l'auteur).
[350] Padre Baltazar da VITORIA, *Teatro de los dioses de la gentilidad,* Madrid, Imprenta Real 1673.
[351] *Idem*, *Primera (tercera) parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad,* corregido aora nuevamente, Barcelona, of. de Juan Pable Marti, 1722, (trois volumes).
Ibidem, Madrid, of. de Juan de Ariztia, 1737-1738, (trois volumes).
Ibidem, Madrid, 1776.
[352] *Ibidem*, édition de 1722, Tome I, p.2.

moralités et de doctrines très importantes à la vie humaine : « ...*de estos pricipales Dioses es el assumpto de este tratado (...) al qual le he intitulado Teatro de los Dioses de la Gentilidad : porque assi como en el Teatro se representam varias y diversas figuras, y el que un avez le haze de Rey, luego sale hecho lacayo ; y la que representa una dama, sale luego hecha una muger baxa. Assi estos representan unas vezes mucha autoridade, y divindad : otras salen en humildes formas y figuras, haziendo de si mil enlaños, y metamorfoseos, de cuyas mudanças y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes à la vida humana...*»[353]. Cette présentation est curieuse, défendant un côté moral mais offrant aussi un côté ludique (la présentation de la vie des dieux comme un théâtre), ce dernier aspect étant incontestablement celui qui allait encourager le lecteur à lire attentivement le *Teatro de los dioses*.

Ce livre a sans doute été une œuvre fondamentale pour la divulgation et connaissance de la mythologie pendant les 17ème et 18ème siècles. Baltasar da Vitoria offre au lecteur un texte foisonnant de détails qui font preuve d'un dépouillement exhaustif de sources, sans jamais tomber dans un énoncé ennuyeux ; le récit est très vif, l'auteur s'exprime d'une façon presque « visuelle », présentant le tout dans un esprit très didactique. Accompagnant le récit proprement dit, nous trouvons non seulement des explications sur l'origine des fables, mais aussi des notes historiques et bibliographiques. Parallèlement, Baltasar da Vitoria donne au lecteur d'autres textes qui s'inspirèrent de la fable en question, comme par exemple les livres d'emblèmes, les *Lusíadas* de Camões, ou encore

[353] *Ibidem*, p. 4: « Ce traité traite des principales divinités (...) et il est intitulé *Teatro de los Dioses de la Gentilidad:* parce que, comme au théâtre, on joue plusieurs personnages, une fois on est le roi, l'autre on est le laquai ; une fois on est une dame une autre fois on joue une femme de basse condition. De même (les divinités) représentent parfois beaucoup d'autorité et de divinité : et parfois elles prennent des formes et figures humbles, faisant mil péripéties et métamorphoses, dont les changements et représentations ont permis aux savants d'y puiser beaucoup de moralités et doctrines importantes pour la vie humaine... » (Traduction de l'auteur).

les poèmes de Lope da Vega, dont il transcrit chaque fois les extraits plus significatifs.

En lisant attentivement ce *Teatro de los Dioses*, nous nous demandons jusqu'à quel point, cette oeuvre n'a pas joué, au Portugal, un rôle dans la divulgation des histoires mythologiques, plus important encore que les multiples versions du texte ovidien, qui étaient utilisées surtout par leurs images. Baltasar da Vitoria ne se limite pas aux histoires racontées par Ovide et il puise dans bien d'autres sources. Par exemple, il explique en détails l'histoire du Jugement de Pâris, qui ne fait pas partie des *Métamorphoses*, mais bien du *Dialogue des Dieux* de Lucien de Samosate[354].

Les *Artefactos Symmetriacos* ont été particulièrement bien accueillis par l'élite de l'époque. La première partie du livre est constituée de plusieurs poèmes, écrits par le marquis de Alegrete, Manuel Telles da Sylva, par le comte de Ericeira, D. Francisco Xavier de Menezes, par le vicomte de Asseca, Diogo Correa de Sá, par le comte de Vimioso, D. José de Portugal et par d'autres encore. Tous les poèmes sont des éloges de l'auteur et de son œuvre. Luis Francisco Pimentel, cosmographe du roi reconnaît lui aussi que, dans le contexte du Portugal, il s'agissait d'une œuvre fondamentale : *de semelhante obra, escrita na lingoa nacional nã ha duvida se necessitava neste Reyno...*[355]

Pour le religieux João Baptista, inquisiteur du Saint Office, le livre contient seulement des matières utiles, traitées avec grande clarté ; il explique aussi qu'il s'agit du premier livre à traiter tous ces sujets dans la langue nationale, ce qui évitait de puiser dans les œuvres étrangères, souvent très couteuses : *...tudo trata na nossa lingua sendo o primeiro que nella*

---

[354] Né à Samosate (Syrie) vers 125, décédé en Egypte vers 190 ap. JC

[355] P. Baltazar da VITÓRIA, *op.cit.*, p. 4: « d'une telle oeuvre, écrite dans la langue nationale, il n'y a pas de doute que le Royaume en avait besoin... » (Traduction de l'auteur).

escreve, no que poupa a todos o trabalho de mendigar pelas estranhas, facilitando o dispendio de comprar livros estrangeiros... [356].

Après les *Artefactos symmetriacos* , il faudra attendre l'année 1744 pour voir paraître le livre *Lugares communs de Letras humanas e appendix ao Theatro de los dioses.* Il s'agit d'un dictionnaire *Historico e Poetico muito útil para a intelligencia dos livros pois nelle se achão juntos os principais nomes dos mais famosos homens, cidades, rios e montes que se encontram nas letras sagradas, e huma muito ampla noticia das Fabulas e das Historias profanas* (...)[357]. En 1761 est imprimé le livre *Principios da mythologia escritos e illustrados com breves notas*[358]. En 1772, Silva Rego, qui considère que *de todas as fábulas que os antigos e modernos escreveram até agora as mais excellentes são as Metamorphoses de Ovídio*[359], traduit vers le portugais une «version» des *Métamorphoses*, non illustrée et destinée à l'éducation des enfants[360]. Malgré que son auteur considère son livre comme un manuel dans lequel *acharão os mestres tudo o que devem ensinar e os discipulos tudo o que se lhes é necessário aprender*[361], il ne s'agit pas d'une traduction du texte ovidien, mais plutôt d'une interprétation simpliste, réduisant chaque fable à de petites histoires moralisatrices. En 1779, José Pedro da Fonseca traduit,

---

[356] *Ibidem*, p.5: « ...tout y est traité dans notre langue, étant le premier à écrire en portugais, épargnant à tous le travail mendier dans d'autres contrées et réduisant les frais découlant de l'achat de livres étrangers » (Traduction de l'auteur).

[357] Balthazar Luis ULYSBONENSE, *Lugares communs de Letras humanas e appendix ao Theatro de Los dioses. Contem as historias, fabulas, províncias, cidades, montes, rios mais famosos e conhecidos do mundo (...),* Lisboa, of. Herdeiros de António Pedrozo Galvão, 1744, p.5.: « Historique et poétique très utile pour l'intelligence des livres car nous y trouvons réunis les principaux noms des lettres sacrées et une notice très vaste des fables et des histoires profanes (...)... » (Traduction de l'auteur).

[358] António de FIGUEIREDO, *Principios da mythologia escritos e illustrados com breves notas,* Lisboa, off. Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1761.

[359] José António da Silva REGO, *Compêndio das Metamorphoses de Ovidio com huma sucinta e methodica explicaçam a cada Fabula para instrucçam dos Meninos da Escola*, Lisboa, of. da Viúva de Ign. Nog. Xisto, 1772. p. 2 : « De toutes les fables que les anciens et modernes ont écrit jusqu'à présent les plus excellentes sont les Métamorphoses d'Ovide. » (Traduction de l'auteur)

[360] José António da Silva REGO, *op.cit.*

[361] *Ibidem,* p.2: «...les maîtres y trouveront tout ce qu'ils doivent enseigner et les élèves tout ce qu'il doivent apprendre» (Traduction de l'auteur).

également du français, le dictionnaire de Chompré, expliquant qu'il s'agit d'une version résumée de la fable destinée à l'intelligence des poètes, des panneaux et des statues[362]. En 1780, est traduite du français la *Noticia da mythologia onde se contém em forma de diálogo a historia do pragmatismo*[363]. En 1793, Fernando Garcia rédige son *Tratado da fabula dos deoses da Gentilidade*, avec des textes en prose, poèmes et dessins relatifs à chacune des divinités[364].

Ce petit nombre d'œuvres en portugais, à caractère didactique, se reportant à la mythologie, était pallié par la présence d'éditions étrangères, dans les bibliothèques des maisons nobles et dans les bibliothèques des artistes ; les nombreuses références données par les auteurs en sont un témoignage.
Le testament de l'architecte João Francisco Ludovice, arrivé au Portugal en 1701, montre la quantité de livres et les collections de gravures qu'il possédait[365]. Nous retrouvons dans sa collection 118 gravures d'après Raphael ou son école, 69 d'après Annibale Carracci, 11 d'après Francesco Albani et 80 d'après Pietro da Cortona. Il y a aussi des gravures d'après Titien, Véronèse, Carlo Maratti, entre autres. Parmi ses livres, nous trouvons l'*Iconologia* de César Ripa, des cahiers d'ornements, des albums avec des dessins de maisons, jardins et fontaines, des traités d'architecture. Ces gravures, comme nous l'avons déjà dit, participaient à

---

[362] Pedro José da FONSECA, *Diccionario abbreviado da fabula para intelligencia dos poetas, dos painéis e das estatuas, são tirados da historia poética por Mr. Chompré (...) agora traduzido do francez em portuguez,* Lisboa, Regia of. Typografica, 1779. L'oeuvre connaît un grand succès et est rééditée plusieurs fois jusque 1920.
[363] *Noticia da mythologia onde se contém em forma de diálogo a historia do pragmatismo,* Lisboa, Typ. Rollandiana, 1780.
[364] Fernando GARCIA, *Tratado da fabula dos deoses da gentilidade,* 1797 (Manuscrit conserve à la *Biblioteca Nacional* de Lisboanne, cote: COD. 13110)
[365] IAN/TT, *Testamentarias*, Maço J-275, João Frederico Ludovice, 1759. Ce testament à été transcrit par Horácio Bonifácio dans sa thèse de doctorat. Voir Horácio Manuel Pereira BONIFÁCIO, *Polivalência e Contradição, Tradição seiscentista; o barroco e a inclusão de sistemas eclécticos no séc. XVIII, a segunda geração de arquitectos,* Thèse de doctorat (texte polycopié), Lisboa, Universidade Técnica, 1990, tome II, p.298.

la formation des artistes, étaient une base de travail, une source d'inspiration.

Au Portugal circulaient plusieurs éditions illustrées traitant de la mythologie, notamment celles de l'abbé Antoine Banier, riches en explications, qu'il s'agisse de la traduction des *Métamorphoses*[366], de *l'Explication historique des fables*[367] ou de *La mythologie et les fables*[368], expliquées par l'histoire. Comme nous l'avons déjà signalé, étaient également connues les éditions des *Métamorphoses* illustrées par Bernard Salomon, Virgil Solis, Wilhelm Baur, entre autres.

Ces éditions illustrées apportaient une double source d'inspiration, textuelle et graphique que nous retrouvons aussi bien dans des recueils de textes, anonymes, du 18ème siècle, réunissant plusieurs poèmes, nettement inspirés de la fable, que dans les panneaux d'*azulejos*, reproduisant l'illustration de ces textes. Citons le poème de Manuel Pinheiro Arnaut, *Fabula de Alpheo e Arethusa*[369], ou les poèmes anonymes *Fabula de Hippomanes e Athalanta, Fabula de Jupiter e Leda,* ou encore les *Fabula de Polifemo e Galatea,* e *Fabula de Narciso* de Jacinto Freire de Andrade[370], tous révélant une connaissance de la fable acquise dans la lecture d'œuvres étrangères.

Nous verrons que les éditions des *Métamorphoses* illustrées par François Chauveau, Crispin de Passe, Salomon Savery, étaient également connues au Portugal puisque nous retrouverons des reproductions de ces illustrations dans les panneaux d'*azulejos*.

---

[366] Abbé Antoine BANIER, *Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, 1637; la BNL possède une édition de 1764, imprimée à Amsterdam chez Arkstée & Merkus (cote: L.2642P à L.2644P).

[367] *Idem*, *Explication historique des fables,* Paris, chez F. le Breton, 1711 ; la BNL possède une édition de 1742, publiée à Paris chez Briasson (cote : H.G. 15407P à 15409P).

[368] *Idem*, *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire,* 8 vol., Paris, chez Briasson, 1738-1740.

[369] *Poezias Lyricas Portuguesas. A diversos assuntos e por differentes autores;* p s.d.; (BNL, section *Reservados,* Cod. 3253).

[370] Jacinto Freire de ANDRADE, *Fabulas de Narciso*, s.d. (BNL, section *Reservados*; cote: cod. 10913).

D'après les panneaux d'*azulejos* répertoriés, il ressort que, dès les premières années du 18ème siècle, dans les maisons nobles, la mythologie est un sujet de choix, et s'impose en tant qu'illustration pour les *silhares*, qui restaient une des principales options décoratives pour les espaces intérieurs.

Le récit d'un français voyageant à Lisbonne vers 1725-30 explique que dans la ville de Lisbonne « *on y voit de beaux palais & généralement parlant les maisons de Lisbonne sont assez jolies (...) elles ont de grands appartements, la plupart carrelés, avec des plafonds où l'on voit des peintures ou des figures en relief dorées... (...). Les maisons ordinaires sont de moilon ou de bois & de brique les dedans sont plaqués de petits carreaux de fayance jusqu'à hauteur d'appuy, ce qui leur est commun avec celles du premier ordre & rend les appartements très gais...* » [371]. Quelques années plus tard, un autre français est également séduit par les décors en faïence des murs des maisons : « *Tous les corridors et les appartements sont, en ce pays, communément garnis de fayance, ce qui, dans les pays chauds, procure, outre le plaisir de la vue, l'avantage d'une fraîcheur agréable et bien necessaire ici. Quoique ce ne soit pas les plus nobles lambris que ceux que forme la porcelaine, je ne vois pour moi rien de plus gai et qui plaise davantage* »[372].

Le relevé ici développé, montrant la présence de la mythologique dans différents domaines nous semble fondamental pour comprendre l'atmosphère dans laquelle le goût pour certaines images s'est imposé. Il y a, au-delà d'une vision plus érudite du monde classique, un goût pour le « merveilleux », un intérêt pour les histoires remplies de péripéties impensables dans le monde des humains (la métamorphose est

---

[371] *Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour du Portugal (...)* Paris, chez Pierre Prault, 1730, p. 9 -10.

[372] Jacques AMAN, Albert-Alain BOURDON, «Une description de Lisbonne en juin de 1755 par le chevalier de Courtils», in *Bulletin des Etudes Portugaises,* Institut Français au Portugal, nouvelle série, tome 26, 1965, p. 126.

impossible, par exemple) et en même temps chargées de sentiments profondément humains (ce qui pousse à la métamorphose c'est toujours la passion entre deux êtres), c'est-à-dire une fascination pour la dualité entre le merveilleux et le réel, qui est à la base de la fortune que connurent ces images.

La reproduction minutieuse des gravures comblait les lacunes des peintres d'*azulejo* qui, en réalité, étaient essentiellement des « copistes », et apportait une touche d'érudition et de réalisme à leur art.

Nous verrons, dans les pages qui suivent, que pendant le premier tiers du 18ème siècle les panneaux d'*azulejo* à thème mythologique copient essentiellement des gravures issues d'éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide, publiées au 17ème siècle.

2. *Métamorphoses* d'Ovide et banalisation des modèles.

Pour les premières années du 18ème siècle nous avons répertorié des panneaux d'*azulejos* à thème mythologique dans cinq édifices. Un de ces édifices, la *Casa Museu Verdades Faria* , est une maison du 20ème siècle dans laquelle ont été placées des *azulejos* du 17ème et 18ème siècles. Les autres quatre édifices, à savoir le palais du comte d'*Óbidos*, le palais du marquis d'*Olhão*, le palais Centeno et le palais du marquis de *Tancos*, sont des demeures du 17ème siècle conservant les *azulejos* d'origine, placés dans les premières années du 18ème siècle. La plupart de ces panneaux d'*azulejos* illustrent des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide issus d'un même modèle graphique.

2.1. Les *azulejos* provenant d'édifices démolis et placés dans la maison de Jorge O'Neil (*Casa Museu Verdades Faria*).

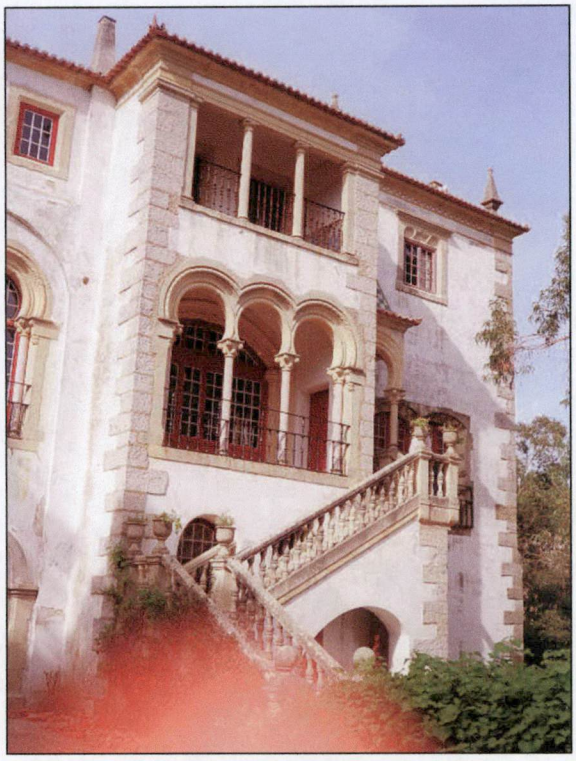


Fig. 187
Maison de Jorge O'Neil
Casa Museu Verdades Faria
Vue de la façade principale

Dans les années 1919-1920, l'homme d'affaires d'origine irlandaise, Jorge O'Neil, demande à l'architecte Raul Lino de construire une maison (fig. 187), dont l'architecture évoquerait en même temps ses racines irlandaises et la tradition portugaise. L'architecte a su concilier ce souhait, intégrant dans la demeure une tour en pierre, réminiscence des constructions fortifiés irlandaises, dite tour de Saint Patrick, et utilisant comme principal élément décoratif pour les espaces intérieurs de l'édifice, l'*azulejo*, élément créateur d'une atmosphère indéniablement portugaise.

La maison, située à Estoril et transformée aujourd'hui en musée[373], abrite un important ensemble d'*azulejos* de composition figurative, formant des *silhares*, réalisés dans le premier quart du 18ème siècle, tous en monochromie, bleu de cobalt sur fond blanc. Placés par Raul Lino, ces *azulejos* proviennent sans doute d'édifices démolis à propos desquels nous ne savons rien. Malgré l'importance du commanditaire et celle de l'architecte, nous n'avons pas de document relatif à l'origine des *azulejos*, dont l'histoire reste un mystère.

Parmi ces *azulejos*, une série de panneaux placés dans plusieurs salles illustrent des thèmes mythologiques. L'ensemble n'a jamais fait l'objet d'une quelconque étude, et leur iconographie est restée jusqu'à nos jours non étudiée.

Les panneaux à thème mythologique ont été placés dans quatre pièces de l'édifice :

- L'escalier (palier du rez-de-chaussée – fig. 230).
- La salle dite des fontaines (rez-de-chaussée – fig. 202).
- Un salon qui sert actuellement de bibliothèque (2ème étage – fig. 188).
- La salle qui sert de secrétariat, que nous appellerons salle « des Métamorphoses » (2ème étage – fig. 214)[374].

Il s'agissait tout d'abord d'identifier chacune des représentations. La plupart des panneaux illustre des épisodes de la fable ovidienne.

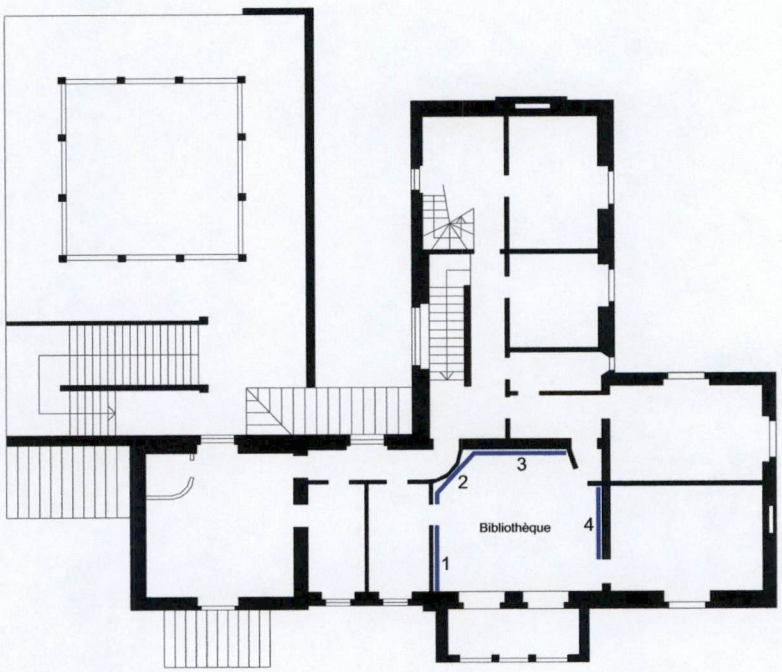
Les *azulejos* semblent provenir de cinq ensembles très différents, réutilisés dans la décoration de cette maison : la bibliothèque abrite les *azulejos* les plus anciens, appartenant à une même série; sur le mur de l'escalier ont été placés des épisodes provenant de trois ensembles

[373] En 1950 la maison est achetée par Enrique Mantero Belard, qui y habitera avec son épouse, Gertrudes Verdades de Faria; en 1974, par testament, Enrique Mantero Belard laisse la maison à la *Câmara Municipal* de Cascais, afin que celle-ci soit utilisée comme musée sous le nom de Verdades de Faria. En 1988, la *Câmara Municipal* de Cascais installe dans la tour dite de Saint Patrick, le Musée de Musique Régionale Portugaise. Actuellement le musée s'appelle *Casa Museu Verdades Faria.*

[374] Nous remercions la direction de la *Casa Museu Verdades Faria* qui nous a donné une copie des plans de l'immeuble (fig. 188, 202, 214, 229).

différents : un rapt d'Europe (*Mét.*II, 836-875), l'épisode de Diane et le berger Endymion, et un fragment de l'épisode de Mercure tuant Argus (*Mét.* I, 713-727) ; l'étude de la salle dite « des fontaines » et de la salle qui sert de secrétariat a révélé que la plupart des *azulejos* faisaient autrefois partie du même ensemble.

La Bibliothèque (fig. 188).



1 Mercure et Pâris (détail)

2 Vénus et Adonis (détail)

3 Céphale et Procris Apollon et Daphné (détails)

4 Le jugement de Pâris. (détail)

Fig. 188
Casa Museu Verdades Faria
Plan du 2ème étage.
Emplacement des panneaux d'*azulejos* à thèmes mythologiques dans la bibliothèque.
Il s'agit de l'ensemble le plus ancien, réalisé dans les dernières années du 17ème siècle.

C'est dans la salle utilisée aujourd'hui comme bibliothèque, située au 2ème étage, que nous avons trouvé l'ensemble le plus ancien d'*azulejos*, réalisé encore dans les dernières années du 17ème siècle, ou dans les toute premières années du 18ème. Actuellement totalement cachés par les étagères contenant les livres, ces *azulejos* occupent toute la longueur des murs, formant des *silhares* de 10 *azulejos* de haut (bordure comprise) et illustrant des épisodes issus, pour la plupart, des *Métamorphoses* d'Ovide.

Iconographie

Ces panneaux représentent respectivement :

1. Mercure donnant à Pâris la pomme de la discorde[375] (fig. 189).

Assis contre un arbre le berger Paris reçoit de la main de Mercure une pomme. Mercure porte un casque ailé et tient dans la main droite le caducée. Sur la branche d'un arbre, un oiseau assiste à la scène.

Le moment où Mercure donne à Pâris la pomme de la discorde précède le « jugement de Pâris », dont la suite aura comme conséquence la guerre de Troie. Pâris, prince troyen, fut abandonné à la naissance sur le mont Ida, car une prophétie prévoyait qu'il serait la cause de la chute de Troie. Accueilli par des bergers, Pâris est devenu lui-même un berger. Lors du mariage de Thétis et Pélée, Iris, déesse de la discorde, fâchée de ne pas avoir été invitée, lança une pomme en or annonçant qu'elle était destinée à la plus belle des déesses. Jupiter, ne voulant pas décider, choisit Pâris pour le faire à sa place et donner la pomme à la plus belle. Trois déesses voulaient être choisies et chacune promit un cadeau à Pâris : Minerve lui promit la sagesse et la gloire, Junon, la puissance et la richesse et Vénus l'amour de la plus belle des femmes, Hélène, la femme de Ménélas, roi de

[375] 10 x 18 *azulejos*.

Sparte. Pâris donne la pomme en or à Vénus, enlève Hélène et déclenche la guerre de Troie, lors de laquelle Junon et Minerve ont soutenu les Grecs contre les Troyens. En tant que guide ou messager des Dieux, Mercure a été chargé par Jupiter de conduire Junon, Vénus et Minerve au berger Pâris. Cette histoire ne fait pas partie des *Métamorphoses* d'Ovide. Racontée dans le *Dialogue des Dieux* de Lucien de Samosate[376], l'histoire est minutieusement détaillée par Baltasar da Vitoria dans son *Theatro de los Dioses de la Gentilidad*[377]. Lors du mariage du roi Pedro II avec Sofia de Neuburgo, la mythologie est récupérée pour faire l'apologie de la cour et le Jugement de Pâris est représenté sur un des arcs triomphaux, la plus belle des déesses étant la reine Sofia[378].

2. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse[379] (*Mét.* X, 519-559) (fig. 190).

Adonis, habillé d'une simple draperie et équipé d'un javelot part à la chasse. Vénus, habillée d'une ample tunique, fait un geste pour le retenir. Derrière Adonis, deux amours essayent également d'empêcher son départ.

Ovide raconte que Vénus, touchée par la flèche de Cupidon, est devenue amoureuse d'Adonis. De peur qu'il ne lui arrive quelque chose, elle le protège des animaux sauvages, essaye de le retenir lorsqu'il veut partir à la chasse. Selon Ovide, Vénus le suit partout et le supplie d'être prudent : *sois brave, lui dit-elle, contre ceux qui fuient devant toi ; contre les audacieux l'audace n'est pas sûre (...). Garde toi, ô mon jeune amant de te montrer téméraire au péril de mon bonheur*[380].

Malgré ses conseils Adonis finira par mourir tué par un sanglier.

---

[376] James HALL, *Dictionnaire des mythes et des symboles*, Paris, Gerard Monfort Editeur, 1994, p.232

[377] Baltasar da VITORIA, *op.cit.*

[378] Voir point 3 de ce travail.

[379] 10 *azulejos* de haut x 16 *azulejos* de large.

[380] Ovide, *op.cit,* traduction de Georges LAFAYE, p.340.

3. Un panneau illustrant deux épisodes : Céphale donnant à Procris le javelot qui lui sera fatal (*Mét.* VII, 795-866) (fig. 191) et Apollon poursuivant Daphné, après avoir été atteint par la flèche en plomb envoyée par Cupidon (*Mét.* I, 452-524)[381] (fig. 193), épisodes qui son séparés l'un de l'autre par une fontaine.

Sur un fond de paysage sommairement évoqué par quelques arbustes, Procris, habillée d'une ample tunique, les seins dénudés, offre à Céphale un javelot et un chien. Symbolisant leur union, un amour tient au dessus de leurs têtes deux couronnes de laurier.
Ovide raconte que le chasseur Céphale reçoit de sa femme Procris deux cadeaux que celle-ci avait reçus de Diane : un chien plus rapide que tous les autres et un javelot qui ne manquait jamais son but (épisode ici représenté). Procris apprend d'un faune que Céphale lui serait infidèle. Elle le suit à la chasse, se cache derrière un buisson pour observer Céphale. Celui-ci, entendant du bruit, lance son javelot et tue Procris.
Une fontaine sépare cet épisode du suivant. Un paysage identique est utilisé comme solution de continuité.

Les bras tendus vers l'avant, habillé d'une cape et portant à la ceinture un étui avec des flèches, Apollon poursuit Daphné qui est déjà partiellement métamorphosée en laurier : ses mains et ses cheveux sont devenus des branches pleines de feuilles.
Selon Ovide, Cupidon fut le coupable de l'amour d'Apollon pour Daphné: *Le premier amour de Phébus fut Daphné, fille du Pénée ; sa passion naquit, non d'un aveugle hasard, mais d'une violente rancune de Cupidon (...)*[382]. Cupidon envoie à Daphné une flèche en or, propice à l'amour, et à Apollon une flèche en plomb, destinée à repousser l'amour : *...il dit, fend l'air du battement de ses ailes et, sans perdre un instant, se pose sur*

[381] 10 x 24 *azulejos.*
[382] Ovide, *op.cit,* traduction de Georges LAFAYE, p.58.

la cime ombragée du Parnasse ; de son carquois plein de flèches, il tire deux traits qui ont des effets différents ; l'un chasse s'amour, l'autre le fait naître. (...) Le dieu blesse avec le second la nymphe, fille du Pénée ; avec le premier il transperce à travers les os le corps d'Apollon jusqu'à la moelle (...).[383] Se sentant menacée Daphné s'enfuit, poursuivie par Apollon, qui la supplie de s'arrêter : *Ô nymphe, je t'en prie, fille du Pénée, arrête ; ce n'est pas un ennemi qui te poursuit...*[384]. Épuisée par la course, Daphné demande de l'aide à son père : *Viens mon père, dit-elle, viens à mon secours, si les fleuves comme toi ont un pouvoir divin ; délivre-moi par une métamorphose de cette beauté trop séduisante*[385]. Répondant à l'appel de sa fille, Pénée la transforme en arbre : *...À peine a-t-elle achevé sa prière qu'une lourde torpeur s'empare de ses membres ; une mince écorce entoure son sein délicat ; ses cheveux qui s'allongent se changent en feuillage ; ses bras, en rameaux ; ses pieds tout à l'heure si agiles, adhèrent au sol par des recines incapables de se mouvoir ; la cime d'un arbre couronne sa tête...*

Cet épisode des amours d'Apollon et Daphné, raconté par Ovide avec une grande minutie de détails sera le plus souvent retenu par les artistes, et divulgué dès le 16ème siècle par les éditions illustrées des *Métamorphoses*. Des textes comme le sonnet de Petrarque ou le sonnet de Garcilaso de la Vega[386], ont pu contribuer également à augmenter l'intérêt suscité par l'histoire d'Apollon et Daphné.

4. Le dernier panneau représente un fragment du Jugement de Pâris [387] (fig. 195) ; Pâris a disparu mais restent les trois divinités féminines : Junon, Minerve et Vénus. Ce panneau, était très probablement la suite de la représentation de Mercure donnant à Pâris la pomme de la discorde.

---

[383] *Ibidem*, p.59,60.
[384] *Ibidem*, p. 60.
[385] *Ibidem*, p. 61.
[386] Garcilaso de la VEGA, *Obras Completas,* Madrid, ed. Castalia, 1968.
[387] 10 x 18,5 *azulejos.*

Ces *silhares*, sont encadrés d'une bordure de deux *azulejos*, représentant horizontalement des enroulements de feuillage, avec cœurs et mascarons (fig. 196), et verticalement des personnages féminins avec coquillage sur la tête (fig. 197). Cette grammaire ornementale, relativement simple, tout à fait indépendante du panneau qu'elle encadre, est caractéristique d'une période de transition entre le 17ème et le 18ème siècle. L'espace des murs entre les fenêtres a été rempli avec des panneaux figurant des paysages, provenant d'un autre ensemble d'*azulejos* sans rapport avec ceux à thème mythologique.

Ces représentations mythologiques sont naïves, d'une peinture fort ingénue, mais l'ensemble est plein de charme et d'expression. Le peintre céramiste a compris l'espace qu'il devait remplir et a essayé de traduire le mouvement, non seulement dans le rendu des draperies, mais aussi dans le traitement de l'espace, marqué par de petites touches de pinceau avec lesquelles il donne forme aux arbres, buissons, nuages et indique les points d'ombre et de lumière. Les visages ont cette même facture ingénue, les yeux et la bouche étant dessinés à l'aide de toutes petites touches de bleu ; ils sont expressifs et traduisent chacune des situations particulières.

Ces *azulejos* se situent à la charnière entre le 17ème et le 18ème siècle, et il est difficile de savoir avec précision quand ils ont été réalisés. Nous les datons des années 1690-1700. Cette suite de panneaux faisait, sans doute, partie d'un ensemble plus important, mutilé et dispersé, adapté dans les années 1919-20 aux murs de cette salle. Malgré la séparation de leur lieu d'origine, et l'absence totale de données historiques les concernant, l'existence de ces 4 panneaux est un maillon de plus pour établir un fil conducteur permettant de suivre la divulgation d'un certain imaginaire mythologique, issu en réalité d'un même modèle.

Nous avons l'impression que, dans les premières années du 18ème siècle, tous les ateliers utilisaient la même source d'inspiration, reproduite avec quelques variations selon le talent du peintre céramiste.
En effet, tous les panneaux à thème mythologique, illustrant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide, répertoriés dans d'autres édifices, réalisés entre 1690 et 1720, reproduisent le même modèle. L'ensemble le plus ancien, réalisé entre 1690 et 1700 est précisément celui dont nous traitons maintenant.

À titre d'exemple, comparons l'épisode d'Apollon poursuivant Daphné, que nous retrouvons ici (fig.193), avec celui du palais du comte d'*Óbidos*, réalisé vers 1715 (fig.198), avec celui du palais du marquis d'*Olhão*, également réalisé dans les années 1715 (fig. 199) et avec celui du palais Centeno, pratiquement de la même époque (vers 1715-1720) (fig. 200). Ces panneaux, issus de différents ateliers, reproduisent tous la même image ; ce qui les différencie c'est la facture et les bordures, dont la grammaire ornementale est un repère stylistique et chronologique important.
Ces modèles ont connu dans les maisons nobles de Lisbonne un succès considérable et seront encore utilisés pendant la première moitié du 18ème siècle. Nous les retrouvons dans les années 1735 dans les *azulejos* du palais *Belmonte*[388].
Traversant l'océan, le même modèle est reproduit dans une version néo-classique, figurant Apollon poursuivant Daphné, panneau qui fait partie d'une suite d'épisodes des *Métamorpohoses,* réalisées pour la décoration du *Solar Bom Gosto*, maison construite à la fin du 18ème siècle à São Salvador da Baía (fig. 201)[389].

---

[388] Voir chapitre III – 1.1., de ce travail.
[389] *Azulejos da Reitoria,* São Salvador da Bahia, Universidade da Baía, 1953.
J.Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria Portuguesa no Brasil (1500-1822),* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965, p.147-154.

Nous n'avons pas encore trouvé la suite de gravures qui a servi de modèle à ces panneaux. Certains épisodes, comme la représentation de Céphale donnant à Procris le javelot fatal (fig. 191) ou Apollon poursuivant Daphné (fig.193), présentent de fortes similitudes avec les gravures de Jean Lepautre (fig. 192 et 194). Cependant, certains détails, comme la présence de la lyre d'Apollon sur tous les panneaux d'*azulejos* qui suivent le même modèle, indiquent qu'il ne s'agit pas d'une copie de la gravure de Lepautre, sur laquelle Apollon n'a pas de lyre. Le relevé systématique de tous les panneaux illustrant des épisodes des *Métamorphoses* dans plusieurs édifices permet d'établir des comparaisons et de déduire l'existence d'un modèle graphique certain, même en l'absence de celui-ci.

Fig. 189
Mercure donnant à Pâris la pomme de la discorde (détail).
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 190
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (détail).
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 191
Céphale donnant à Procris.
javelot qui lui sera fatal (détail).
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 192
Céphale donnant à Procris le javelot qui lui sera fatal.
Gravure de Jean Lepautre (détail).
Vers 1630.

Fig. 193
Apollon poursuivant Daphné (détail).
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 194
Apollon poursuivant Daphné.
Gravure de Jean Lepautre (détail).
Vers 1630.

Fig. 195
Le Jugement de Pâris (détail).
Panneau d'*azulejos*
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 196
Détail de la bordure horizontale, avec motifs de feuillage et cœur central.
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 197
Bordure verticale représentant une figure féminine avec coquille sur la tête (détail).
Fin 17ème début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

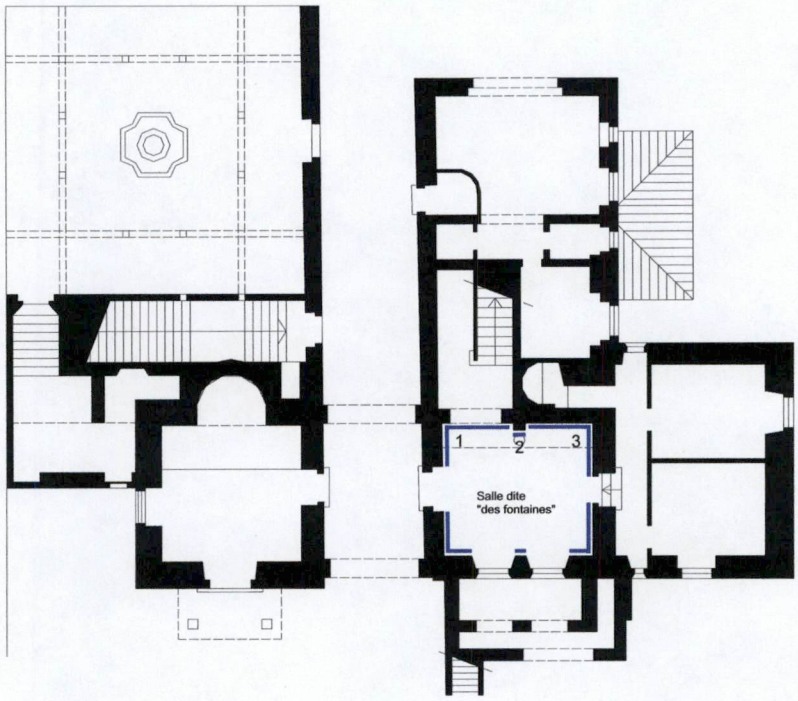
Fig. 198
Apollon poursuivant Daphné (détail).
Panneau d'*azulejos*
Vers 1715.
Palais du comte *d'Óbidos.*

Fig. 199
Daphné étant poursuivie par Apollon.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão.*

Fig. 200
Apollon poursuivant Daphné.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

Fig. 201
Apollon poursuivant Daphné.
Panneau d'*azulejos* .
Fin 18ème siècle.
Solar Bom Gosto – São Salvador da Baía.

Salle dite des fontaines (fig. 202)



1

Salmacis et Hermaphrodite (détail)

Neptune enlevant une nymphe (détail)

3

Diverses fontaines (détail)

Fig. 202
Casa Museu Verdades Faria. Plan du rez-de-chaussée.
Salle dite « des fontaines ». Emplacement de quelques uns des panneaux représentant des fontaines.

Située au rez-de-chaussée, la salle dite « des fontaines » doit son nom aux *azulejos* placés sur les murs, formant des *silhares* de 13 *azulejos* de haut, et représentant différentes fontaines. Parmi ces fontaines quelques-unes sont à sujet mythologique.
Cette profusion de fontaines, si proche les unes des autres, séparées par des bordures qui correspondent en général aux limites du mur, est une composition absolument inhabituelle pour les *azulejos* du début du 18ème siècle (fig. 203) et dénonce le montage réalisé par Raul Lino en 1920.

Sur un des panneaux, à côté d'une fontaine figurant Léda et le cygne, nous voyons un couple ressemblant étonnement à une représentation de Salmacis et Hermaphrodite (*Mét.*IV. 271-388) (fig. 204).
L'observation attentive de tous les *azulejos* à thème profane placés dans les salles de l'édifice nous a permis de conclure qu'en réalité, les *azulejos* de cette salle sont des parties d'un vaste ensemble illustrant, autrefois, des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. Les différentes histoires de la fable ovidienne étaient séparées les unes des autres par des fontaines.
Lors de la disposition de ces *azulejos* sur les murs de la salle, Raul Lino a séparé les fontaines des épisodes mythologiques. Les représentations mythologiques ont été rassemblées et placés dans une salle du 2ème étage qui sert actuellement de secrétariat.
Essayant de reconstituer l'ensemble, nous avons identifié chaque épisode et cherché les sources d'inspiration.

Ces *azulejos*, réalisés vers 1720, se basent sur deux modèles : les fontaines, et notamment celles à thème mythologique, représentant Leda et le cygne (fig. 204), Neptune (fig. 207), et l'enlèvement d'une nymphe (fig. 209) copient minutieusement des modèles issus de deux séries de gravures de Jean Lepautre (fig. 206, 208, 210) : une suite de six feuilles

en hauteur illustrant des *Fontaines publiques et jets d'eau*[390]et une suite de six feuilles en hauteur représentant des *Fontaines et jets d'eau à l'italienne*[391]. Le panneau représentant Salmacis et Hermaphrodite copie une gravure de Virgil Solis (ou de Bernard Salomon) [392], provenant d'une édition illustrée des *Métamorphoses* d'Ovide (fig. 205).

L'étude des *azulejos* du palais *Fronteira* a montré que les gravures de Jean Lepautre étaient utilisées dans les ateliers des peintres d'*azulejos*, depuis le dernier tiers du 17ème siècle. Nous avons relevé dans d'autres édifices des *azulejos* copiant minutieusement les fontaines de Jean Lepautre[393]. C'est le cas de toutes les fontaines représentées sur les panneaux du palais Centeno[394], intégrés dans des compositions figurant des scènes galantes, où les dames coiffées « de fontange » témoignent de la connaissance des gravures d'Antoine Trouvain ; c'est le cas également des fontaines représentées sur les panneaux du palais du marquis d'*Olhão*, intégrées dans des scènes de genre représentant des nobles et des dames (également coiffées de fontange) se promenant dans des espaces extérieurs[395].

Dans le cas spécifique de cette suite d'épisodes des *Métamorphoses* et de fontaines, il faut remarquer la facilité avec laquelle le peintre céramiste « jonglait » avec les modèles qu'il copiait. Palliant son incapacité de créativité en développant une forte aptitude à la « débrouillardise », l'artiste a harmonisé parfaitement des gravures du 16ème siècle et des gravures du 17ème, réinventant une composition presque originale : situer

---

[390] Maxime PRÉAUD, *op.cit.*, t.12, p.46-47.
[391] *Idem*, p. 48-51.
[392] Nous nous sommes basés sur une édition des *Metamorphoses* illustrée par Virgil Solis et imprimé en 1563 chez Johan Spreng.
[393] La BNL, section *Iconografia*, possède deux suites de gravures de Jean Lepautre; une suite composée de 10 gravures a l'eau-forte représentant *Veue de grottes et fontaines de jardins a l'italiene* (cote. E.A. 50//1 V.); l'autre suite est composée de 13 gravures à l'eau-forte représentant des projets de fontaines (cote. E.A. 50//2V). L'influence de Jean Lepautre dans les arts décoratifs portugais est un sujet qui mérite à lui seul une étude approfondie.
[394] Voir point 2.2. de ce chapitre.
[395] Voir point 2.2. de ce chapitre.

les histoires des *Métamorphoses* dans un environnement de fontaines, elles-mêmes à sujet mythologique.

Dans l'espace en dessous des fenêtres, de dimensions assez réduites, Raul Lino a placé des fragments de panneaux à thème mythologique. L'un de ces panneaux représente des divinités marines, et des chevaux (fig. 211) : il s'agit en réalité d'un fragment d'une représentation de Neptune et Amphitrite sur un char triomphal, dont il ne reste que la partie avant du cortège. Cette représentation copie une gravure de Jean Lepautre (fig. 212) que nous retrouvons dans les ateliers d'*azulejos* dès le dernier tiers du 17ème siècle : cette gravure a servi de modèle pour les *azulejos* du couvent de *São Vicente de Fora* et pour les *azulejos* du couvent d'Odivelas[396].

L'autre panneau (fig. 213), placé également en dessous d'une fenêtre, est trop fragmenté pour que nous puissions en reconnaître l'iconographie. Faute de connaître la source d'inspiration, nous pouvons uniquement déduire qu'il s'agit d'un épisode mythologique, probablement le rapt de Proserpine. Cet assemblage de panneaux montre une absence totale de préoccupation au niveau de la lecture iconographique.

Dans la salle qui sert de secrétariat, également au deuxième étage, nous retrouvons l'autre partie des panneaux : scènes mythologiques et quelques fontaines.

[396] Voir Chapitre I, point 3.2., fig. 101, 103.

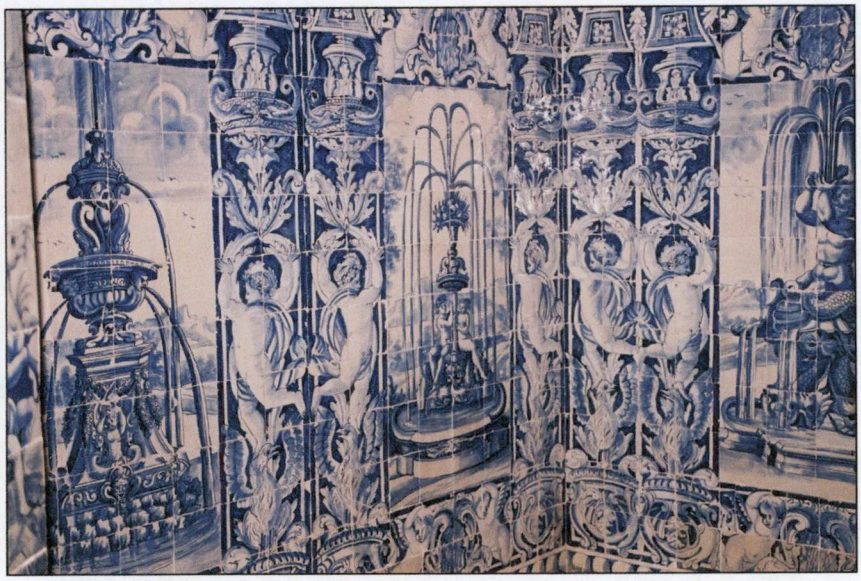


Fig. 203
Azulejos de la salle dite « des fontaines ».
Début 18ème siècle.
Montage de 1920.
Casa Museu Verdades Faria.

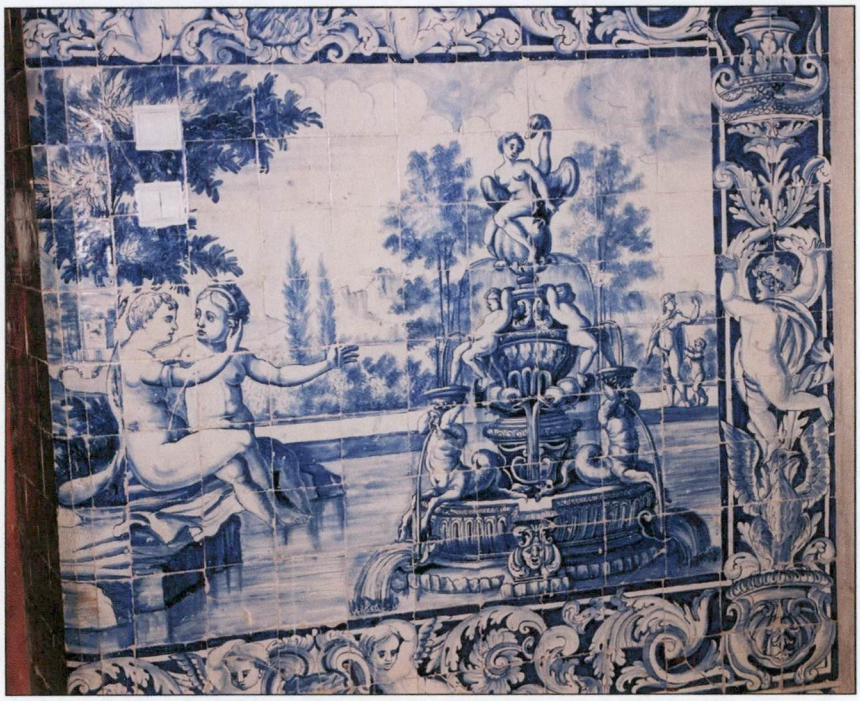


Fig. 204
Panneau d'*azulejos* représentant Salmacis et Hermaphrodite.
La fontaine, représentant Léda et le cygne, copie une gravure de Jean Lepautre.
La représentation de Salmacis et Hermaphrodite copie une gravure de Bernard Salomon ou Virgil Solis. (voir fig. 16 et 17)
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 205
Salmacis et Hermaphrodite
Gravure de Virgil Solis (édition de 1563)

Fig. 206
Fontaine avec Leda et le cygne
Gravure de Jean Lepautre

Fig. 207
Fontaine représentant Neptune.
Panneau d'*azulejos.*
Salle dite « des fontaines ». Vers 1720
Casa Museu Verdades Faria.

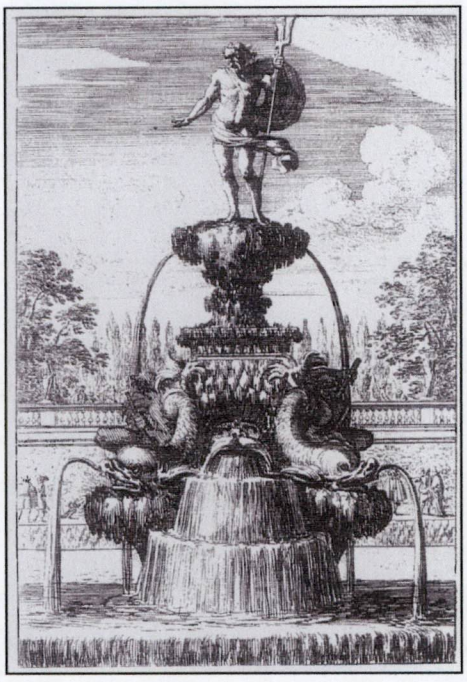


Fig. 208
Fontaine représentant Neptune.
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 209
Fontaine composée de rochers avec chevaux et divinités marines représentant en haut l'enlèvement d'une nymphe.
Panneau d'*azulejos*. Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 210
Fontaine composée de rochers avec chevaux et divinités marines représentant en haut l'enlèvement d'une nymphe.
Gravure de Jean Lepautre.

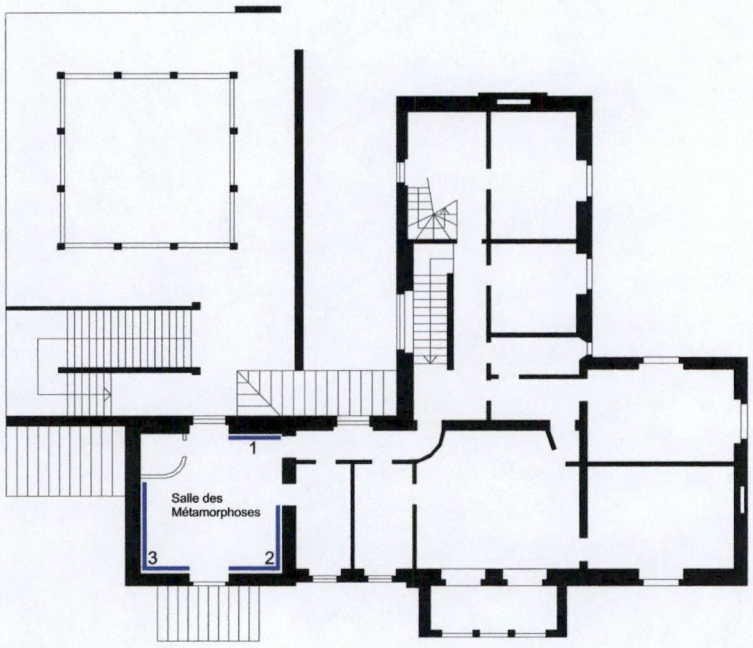
Fig. 211

Panneau d'*azulejos* représentant des divinités fluviales.
Il s'agit d'un fragment d'un panneau de plus grande dimension, figurant Neptune et Amphitrite sur un char triomphal.
Salle dite « des fontaines ».
Fin 17ème siècle, début 18ème.

Fig. 212
Neptune et Amphitrite.
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 213
Fragment de panneau à thème mythologique.
(Rapt de Proserpine ?).
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Salle qui sert de secrétariat : des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide d'après des gravures de Virgil Solis (ou Bernard Salomon). (fig. 214)



1

Apollon tuant Coronis
(détail)

2

Pyrame et Thisbé
(détail)

3

Mercure et Hersé
(détail)

Fig. 214
Casa Museu Verdades Faria.
Plan du 2ème étage.
Salle « des Métamorphoses ».
Emplacement des panneaux représentant des épisodes des *Métamorphoses*.
Les panneaux placés sur les murs de cette salle faisaient, à l'origine, partie du même ensemble que les panneaux de la salle dite « des fontaines ».

En associant les panneaux figurant des fontaines aux panneaux qui constituent les *silhares* de cette salle, nous pouvons déduire qu'il s'agissait, à l'origine, d'un important ensemble de composition figurative, destinée à un salon de grandes dimensions, et illustrant des histoires des *Métamorphoses* d'Ovide. Les différents épisodes représentés étaient séparés les uns des autres par des fontaines, elles aussi, à sujet mythologique. Ces panneaux, tous des années 1720 ont un dessin précis, ample, reproduisant les gravures avec minutie ; le peintre révèle une grande maîtrise non seulement dans la capacité d'adapter les images à l'échelle de l'architecture, mais aussi, comme nous l'avons déjà montré, dans la facilité avec laquelle il jongle avec les modèles graphiques intégrant les figures de Virgil Solis aux fontaines de Jean Lepautre.

Iconographie

Formant des *silhares* de 12 *azulejos* de haut qui occupent toute la longueur des murs de la salle, les *azulejos* représentent :

1. Apollon tuant Coronis (*Mét.* II, 602-620) (fig. 215), suivi d'une fontaine représentant Neptune (fig. 217).

Apollon, debout, tient dans la main droite un arc. La main gauche esquisse encore le geste de celui qui vient de déclencher sa flèche. Apollon tourne la tête vers un oiseau qui semble lui parler. Couchée contre un arbre gît le corps de Coronis, tuée d'une flèche dans la poitrine. Par terre, entre Apollon et Coronis, nous voyons la lyre d'Apollon.

Cet épisode, raconté par Ovide, illustre le moment où une corneille blanche, au service d'Apollon, dit au dieu que la princesse Coronis, son amoureuse, lui est infidèle. Furieux, le dieu maudit la corneille en la métamorphosant en oiseau noir et tua Coronis d'une flèche. En mourant, Coronis lui dit qu'elle attend un enfant de lui. Apollon enlève l'enfant de ses entrailles et le conduit chez le centaure Chiron. Cet enfant est devenu le dieu de la médecine, Esculape.

2. L'histoire des amoureux Pyrame et Thisbé (Mét. IV, 55-166) (fig. 225, 226).

Sur un fond de paysage un personnage féminin, aux longs cheveux, habillée d'une tunique ample, se donne la mort avec une épée. De sa poitrine jaillit du sang. De la main droite, il fait un geste vers un arbre. Par terre gît le corps d'un personnage masculin. Un enfant ailé, agenouillé, tient en main un tissu. Derrière lui, une autre figure, un enfant ailé, semble essuyer ses larmes. Près de la fontaine, un lion boit de l'eau.

Il s'agit d'une représentation de Thisbé se donnant la mort après avoir découvert le corps sans vie de Pyrame.

Selon Ovide, Pyrame et Thisbé étaient contraints de se voir en cachette car leurs parents s'opposaient à leur amour. Pyrame et Thisbé se parlaient à travers une fente ouverte dans le mur qui séparait leurs maisons. Ils décidèrent de sortir en cachette et de se rencontrer en dehors de la ville, près d'une fontaine. Thisbé, qui arrive la première, voit un lion qui vient boire de l'eau (fig. 221) et, effrayée, se cache dans un buisson, laissant tomber son voile sur le chemin. Pyrame, arrivant peu de temps après, voit le voile par terre et aperçoit les traces du lion. Pensant que Thisbé est morte, il se suicide. Selon Ovide, *...de son corps tombé à la renverse le sang jaillit à une grande hauteur (...). Les fruits de l'arbre, sous cette rosée de mort, prennent un sombre aspect et sa racine, baignée de sang, donne la couleur de la pourpre aux mûres qui pendent à ses rameaux*[397]. Thisbé, quitte le buisson où elle était cachée, voit son amoureux mort, prend l'épée de celui-ci et se tue aussi (fig. 225, 226).

Cette représentation de la mort de Thisbé, sans doute réalisée d'après un modèle graphique (nous retrouvons une représentation identique au palais du comte d'*Óbidos* – fig. 227), suit minutieusement le texte ovidien. Ovide raconte qu'avant de se donner la mort Thisbé s'adresse à l'arbre : *Et toi arbre, dont les rameaux n'abritent maintenant qu'un seul corps et bientôt en abriteront deux, garde les marques de notre trépas, porte à*

[397] Ovide, *Les Métamorphoses,* trad. Georges LAFAYE, Paris, Gallimard, 1992, p.137.

jamais les fruits sombres en signe de deuil, pour attester que deux amants t'arrosèrent de leur sang. Elle dit et, ayant fixé la pointe de l'épée au-dessous de sa poitrine, elle se laisse tomber sur le fer encore tiède du sang de Pyrame[398].

La fable de Pyrame et Thisbé, essentiellement l'histoire d'un amour impossible, a été, parmi les histoires racontées par Ovide, une de celles qui connût le plus de succès. Source d'inspiration pour de nombreux écrivains, nous la retrouvons notamment dans le *Romeo et Juliette* et dans le *Songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare. L'histoire de Pyrame et Thisbé était bien connue dans la péninsule ibérique, divulguée par plusieurs auteurs qui y trouvaient un fond émotif à exploiter, sous forme comique ou dramatique. Jorge Bustamante, Pedro Sanchez de Viana, tous deux traducteurs des *Métamorphoses* d'Ovide en espagnol, développent particulièrement la description des sentiments de Pyrame et Thisbé, insistant sur le côté passionnel de l'évènement[399]. Lope de Vega (1562-1635), une des sources constamment citées par Baltazar da Vitória dans son *Teatro des los Deoses de la Gentilidad,* lui consacre un de ses sonnets, parmi les deux cents qui composent ses *Rimas*[400]. Miguel de Cervantes, dans la 2ème partie du chapitre 18 de D. Quijote consacre un sonnet aux amours de Pyrame et Thisbé[401]. En 1618, D. Luis de Gongora

---

[398] *Ibidem,* p. 137,138.

[399] Une excellente étude sur la fable de Pyrame et Thisbé en Espagne, avec une bonne bibliographie ainsi qu'un relevé de citations relatives à cette histoire chez les auteurs espagnols depuis le 15ème siècle est disponible sur www.mindspring.com

[400] Lope Félix de Vega CARPIO, *Rimas de Lope de Vega Carpio. Aora de nuevo añadidas. Com el Nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo,* Madrid, 1609, p. 9.

[401] Miguel de CERVANTES, "Quijote" *in Obras Completas,* Madrid, ed. Angel Valbuena Prat, 1970, p. 1558.
Le sonnet se trouve dans le chapitre 18: "De lo que sucedio a Don Quijote en el castillo o casa del Caballero del Verde Gabán, con otras cosas extravagantes" : *Del muro rompe la doncella hermosa/ de que Píramo abrió el gallardo pecho ;/ parte el Amor de Chipre y va derecho a ver la quiebra estrecha y prodigiosa(…).*

écrit sa *Fabula de Piramo y Tysbe*, publiée en 1636 par Christoval Salazar Mardones[402].

3. Mercure amoureux d'Hersé (Mét. II, 708-832) (fig. 219).

Un groupe de jeunes filles habillées de longues tuniques et coiffées de guirlandes de fleurs, portant dans les bras des paniers fleuris, est placé devant un jardin au fond duquel se trouve un temple. Dans le ciel, se détachant dans un encadrement de nuages, le dieu Mercure, portant des sandales et un casque ailé, survole le groupe féminin. Il s'agit d'un épisode des amours de Mercure et d'Hersé.

Ovide raconte que Mercure survolait le temple de Minerve quand il aperçut les trois sœurs, qui revenaient du temple portant des paniers de fleurs sur la tête. Mercure s'éprit d'Hersée, la plus belle des trois, et demanda à Aglaure, l'une des sœurs, de favoriser leur amour. Très jalouse, Aglaure lui demande un énorme poids d'or, mais l'empêche d'entrer dans la chambre d'Hersé. Fâché, Mercure la touche de sa baguette et la transforme en un rocher noir.

4. Vénus au miroir (fig 228) et Vénus punissant l'amour (fig. 229).

Deux représentations de personnages feminins, probablement Vénus. Comme les autres panneaux, ceux-ci ont également été coupés et adaptés au nouvel espace. Ces représentations de Vénus semblent provenir d'une autre série d'*azulejos*, indépendante de celle illustrant des épisodes des Métamorphoses.

Les modèles gravés

Les épisodes de la mythologie reproduisent trois suites de gravures : Apollon tuant Coronis, Mercure amoureux d'Hersé et le lion de l'épisode de Pyrame et Thisbé ont été réalisés d'après des gravures de Virgil

---

[402] Christoval Salazar MARDONES, *Illustracion e defensa de la Fabula de Piramo y Tysbe*, Madrid, Imp. Real, 1636.

Solis [403] (ou de B.Salomon ?), provenant, comme celui représentant Salmacis et Hermaphrodite, d'une édition illustrée des *Métamorphoses* (fig. 216, 220, 223) ; la représentation de Thisbé se donnant la mort reproduit une suite de gravures très proches de celles de Salomon ou de Solis, mais que malheureusement nous n'avons pas encore trouvées. Nous savons cependant, qu'il s'agit d'un modèle graphique répandu dans les ateliers des peintres d'*azulejos*. On le retrouve reproduit sur un des panneaux du palais du comte d'*Óbidos*, dont nous traiterons dans les alinéas suivantes (fig. 227).

Les fontaines à thème mythologique faisant partie de la série précédente, copient également des gravures de Jean Lepautre (fig. 218, 224).
Il est difficile de savoir exactement comment ces épisodes se suivaient. La salle où ils se trouvent actuellement est, sans aucun doute, un espace beaucoup plus petit que celui auquel les panneaux étaient destinés à l'origine. Nous voyons que lors de l'adaptation à ces nouvelles dimensions, les panneaux sont « pliés » pour accompagner le coin de la salle, presque comme s'il s'agissait du papier peint. Cette façon de faire, où les histoires passent d'un mur à l'autre n'est pas imaginable au 18ème siècle. Chaque mur correspondait à un panneau, dûment délimité par son encadrement également en *azulejos* qui soulignait les limites de la paroi.

[403] Nous nous sommes basée sur l'édition des *Metamorphoses,* illustrée par Virgil Solis et imprimé en 1563 chez Johan Spreng.

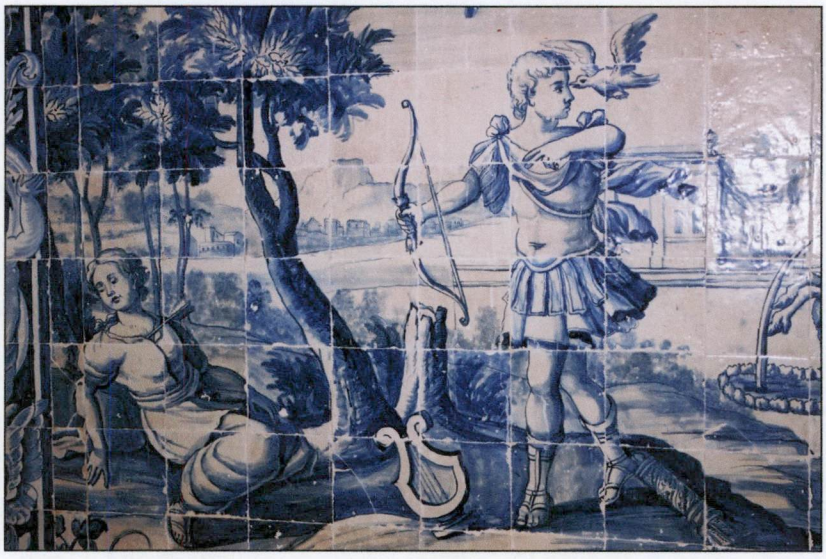


Fig. 215
Apollon tuant Coronis.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 216
Apollon tuant Coronis.
Gravure de Virgil Solis.
1563.

Fig. 217
Fontaine composée de rochers et de chevaux chevaux marins surmontés de Neptune.
Détail du panneau représentant Apollon tuant Coronis.
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

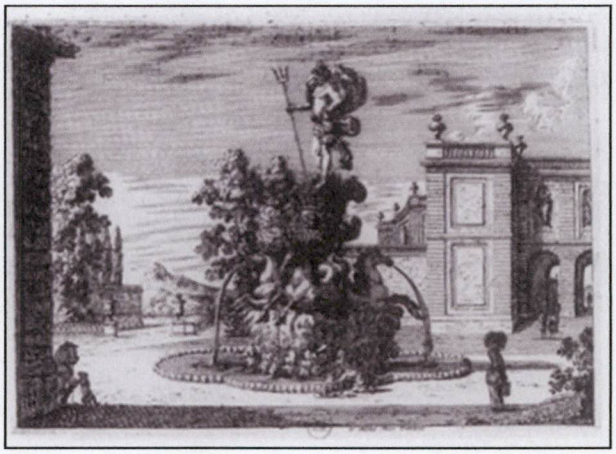


Fig. 218
Fontaine composée de rochers et de marins surmontés de Neptune.
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 219
Mercure et Hersé.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Salle « des Métamorphoses »
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 220
Mercure et Hersé.
Gravure de Virgil Solis.
1563.

Fig. 221
Lion à la fontaine (détail du panneau d'*azulejos* illustrant l'épisode de Pyrame et Thisbé).
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 222
Fontaine avec figure de la fortune (détail du panneau d'azulejos illustrant l'épisode de Pyrame et Thisbé).
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 223
Le lion à la fontaine.
Gravure de Virgil Solis.
1563.

Fig. 224
Fontaine avec figure de la fortune.
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 225
Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de Pyrame (détail).
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 226
Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de Pyrame (détail coin).
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 227
Thisbé se donne la mort après avoir découvert Pyrame.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos* .

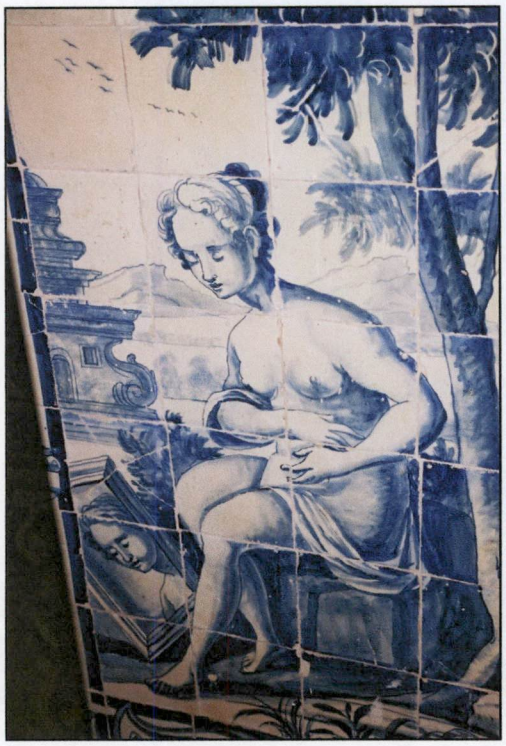


Fig. 228
Vénus au miroir (détail)
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

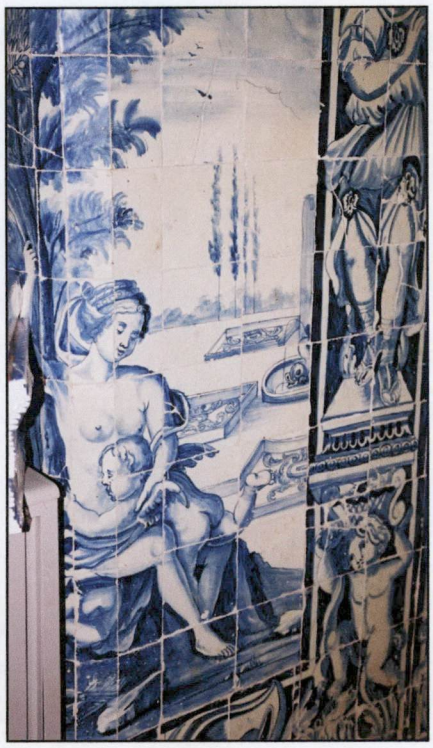
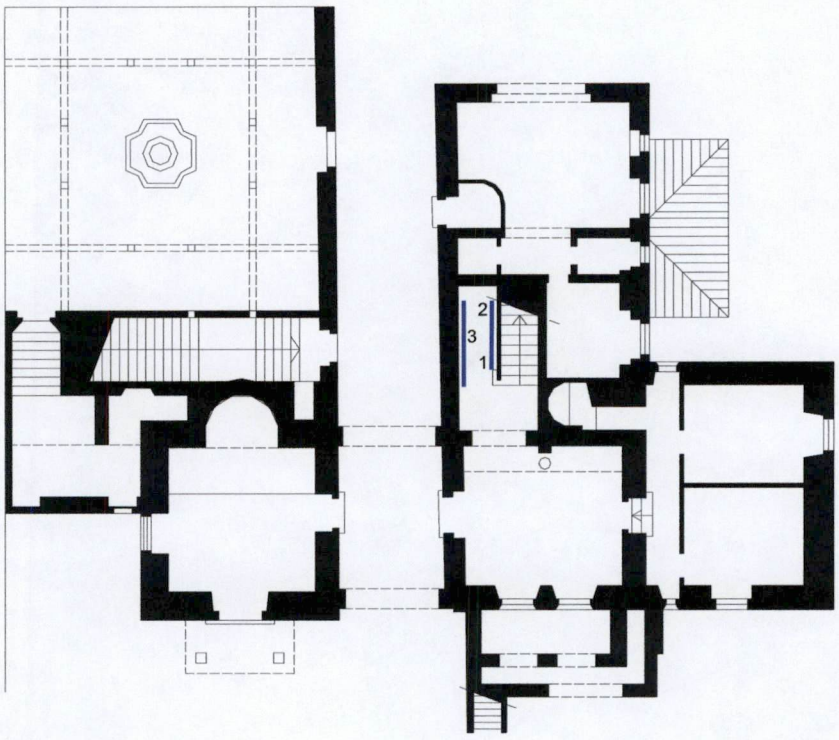


Fig. 229
Vénus punissant l'amour (détail)
Vers 1720.
Casa Museu Verdades Faria.

L'escalier (fig. 230)



1. Rapt d'Europe
Argus (détail)

2. Diane et Callisto
(détail)

3. Mercure prêt à tuer
(détail)

Fig. 230
Plan du rez-de-chaussée.
Emplacement des panneaux sur le mur de la cage d'escalier.
Début 18ème siècle.
Casa Museu Verdades Faria.

En bas de la cage d'escalier, le mur a été décoré de deux panneaux, formant un *silhar* de 13 *azulejos* de haut, provenant de deux ensembles différents.

Il s'agit d'une représentation du Rapt d'Europe (*Mét.*II. 836-875) (fig. 231 et 232) et de Diane et le berger Endymion (fig. 234). Sur le mur en face, un panneau, également formant un *silhar* de 13 *azulejos* de haut, représente Mercure prêt à tuer Argus (*Mét.*I, 713-727), provenant d'un troisième ensemble (fig.236). Tous ces panneaux ont été réalisés dans les premières années du 18ème siècle.

Iconographie

1. Le rapt d'Europe[404]

Dans un paysage maritime, Europe est assise en amazone sur le taureau. De la main gauche, elle tient la corne de l'animal ; de la main droite elle fait un geste vers ses amies restées sur la rive. Europe est représentée avec des longs cheveux, habillée d'une robe au drapé ample, dont le décolleté est décoré d'un bijou. En bandoulière, elle porte une longue guirlande de fleurs qui s'enroule autour du cou et tête du taureau. Sur la rive, les amies d'Europe la regardent partir. Témoignant du contexte amoureux de la représentation, des figures d'enfants ailés (des amours) semblent montrer le chemin à suivre.

Selon Ovide, Jupiter étant amoureux de la princesse Europe, fille du roi Agénor, se métamorphose en taureau pour approcher la jeune fille. Le taureau était blanc *comme la neige où aucun pied n'a encore mis sa dure empreinte* (...) et *la fille d'Agénor s'émerveille de voir un animal si beau et qui n'a pas l'air de chercher les combats (...). Bientôt, elle s'en approche, elle craint d'abord de le toucher. (...) La princesse ose même, ignorant qui la porte, s'asseoir sur le dos du taureau. Alors le dieu quittant par degrés*

[404] Sur l'iconographie d'Europe voir *D'Europe à l'Europe, Le Mythe d'Europe dans l'Art et la Culture de l'Antiquité au 18ème siècle,* Actes du Colloque tenu à l'ENS, Paris, en 1997, Paris, Centre de Recherches A. Piganiol, 1998.

le terrain sec du rivage, baigne dans les premiers flots ses pieds trompeurs ; puis, il s'en va plus loin et il emporte sa proie en pleine mer. La jeune fille, effrayée, se retourne vers la plage d'où il l'a enlevée ; de sa main droite elle tient une corne ; elle a posé son autre main sur la croupe ; ses vêtements agités d'un frisson, ondulent au gré des vents.[405]

Le rapt d'Europe que nous voyons sur ce panneau d'*azulejos* a été réalisé d'après une gravure très proche de celles des éditions Lyonnaises, modèle qui a été fort divulgué dans les ateliers des peintres d'*azulejos*. La plupart des représentations du « Rapt d'Europe » que nous avons recensées, et nous le verrons dans les alinéas suivantes, suivent ce modèle.

Fig. 231
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos* placé en bas de la cage d'escalier.
(Espace très exigu et difficilement accessible).
Fin 17ème siècle, début 18ème.
Casa Museu Verdades Faria.

[405] OVIDE, *Les Métamorphoses,* traduction de Georges LAFAYE (...), p.102-103.

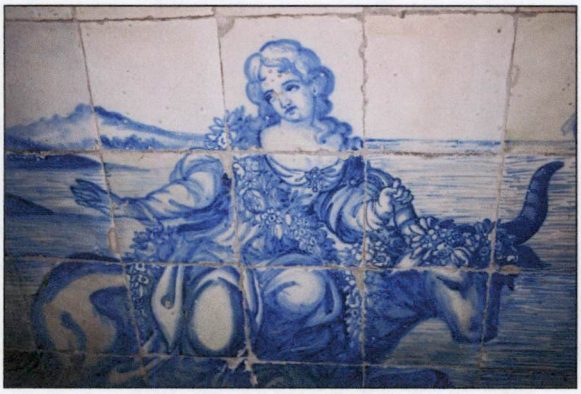


Fig. 232
Rapt d'Europe.
(Détail du panneau d'*azulejos* de la cage d'escalier).
Fin 17ème siècle, début 18ème.
Casa Museu Verdades Faria.

Fig. 233
Rapt d'Europe.
Détail d'un panneau d'*azulejos* du palais du comte d'*Óbidos*.
Vers 1715.

2. Diane et le berger Endymion

Assise contre un arbre, Diane, portant sur la tête un croissant de lune, tient par l'épaule un jeune homme, habillé d'une tunique, tenant en main un javelot. Tout près, deux figures d'enfants ailés tiennent des chiens en laisse. Deux autres semblent regarder la scène.

Il s'agit de la représentation de Diane et du berger Endymion. L'histoire de Diane et d'Endymion a comme source le *Dialogue des Dieux* de Lucien de Samosate et est minutieusement décrite dans la *Segunda parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad,* de Baltasar da Vitória, œuvre fondamentale pour la divulgation de la mythologie dans la péninsule ibérique aux 17ème et 18ème siècles[406]. À l'origine l'histoire est celle de Sélénée, la déesse de la lune, à laquelle Diane fut associée. Découvrant le berger endormi, Diane supplie Jupiter de la plonger dans un sommeil éternel pour qu'elle puisse le retrouver chaque nuit.

Ce thème est rarement représenté dans l'art portugais. Au cabinet des estampes de la BNL, une gravure de Michel le Bouteux[407] , réalisée vers

[406] Padre Baltazar da VITORIA, *op.cit.* édition de Salamanca, 1673, p.320: "De los amores de Diana et Endymion".
[407] BNL, section *Iconografia,* cote: E. 66R.

1728, représente une machine pyrotechnique qui simule une grotte au dessus de laquelle Diane regarde le berger Endymion endormi[408].

En ce qui concerne les *azulejos*, ce panneau, réalisé à la fin du 17ème siècle ou dans les toutes premières années du 18ème siècle, est le seul que nous connaissons avec cette iconographie. La représentation est très proche d'une gravure de Virgil Solis de l'édition des *Métamorphoses* de 1563, représentant Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (fig.235).

Lors de l'application des *azulejos* en 1920, en plaçant Diane et Endymion à côté du rapt d'Europe, Raul Lino semble avoir eu une préoccupation exclusivement décorative.

Fig. 234
Diane et Endymion (détail du panneau d'*azulejos* placé sur le mur de l'escalier)
Fin 17ème siècle, début 18ème.
Casa Museu Verdades Faria

Fig. 235
Vénus empêchant Adonis d'aller à la chasse.
Gravure de Virgil Solis ; 1563.

[408] Cette machine aurait été construite à Lisbonne pour les festivités réalisées à l'occasion du mariage de Bárbara de Bragança avec Fernando d'Espagne. Voir Ana Paula Rebelo CORREIA, texte nº24 du catalogue *Arte Efémera em Portugal* (...), p.128.

3. Mercure prêt pour tuer Argus (*Mét.* I, 668-721) (fig. 236).

Couchée contre un arbre, un personnage masculin dont le corps a de multiples yeux, semble dormir. Figurée de dos, debout, un personnage portant un chapeau et une cape tient dans la main droite un grand couteau, posé sur l'épaule, et semble avancer vers le personnage endormi.

Selon Ovide, Jupiter étant amoureux de Io *...enveloppa au loin la terre dans une nuée ténébreuse ; il arrêta la fuite de la nymphe et lui ravit l'honneur*[409]. Junon, jalouse de cet amour, veut se venger de Io, mais Jupiter transforma Io en génisse blanche. Méfiante et voulant connaître l'origine de cette génisse Junon la demande à Jupiter. Ce dernier, ne pouvant pas refuser, donne la génisse à Junon qui la fit garder par Argus, le géant aux cents yeux. Ovide raconte que *Argus avait une tête entourée de cent yeux ; ils se reposaient à tour de rôle, par groupes de deux à la fois ; tous les autres veillaient et restaient en faction. Quelle que fût sont attitude, il regardait du côté d'Io (...)*[410]. Pour libérer Io, Jupiter charge Mercure de tuer Argus, mission que Mercure accomplit avec succès après avoir endormi Argus au son de sa flûte. Ce panneau, qui faisait certainement partie d'un ensemble où les autres épisodes de l'histoire étaient représentés, figure le moment où Mercure s'approche, équipé d'un grand couteau, pour couper la tête d'Argus endormi contre un arbre.

* * * * * * * * * *

L'étude de cet ensemble d'*azulejos* placé dans la *Casa Museu Verdades Faria*, ainsi que l'étude des *azulejos* du palais *Pombal* dont nous traiterons au chapitre III – 1.1., se révèlent particulièrement importantes dans le cadre de la recherche sur les thèmes mythologiques dans les *azulejos*. En reconstituant une suite d'*azulejos* nous récupérons peu à

[409] OVIDE, *op.cit,* traduction de Georges Lafaye, p.65-67.
[410] *Ibidem.*

peu l'existence de pièces qui ont joué un rôle fondamental dans le décor des maisons nobles, l'*azulejo* étant un élément très important et pratiquement incontournable des arts décoratifs portugais.

En même temps, cette récupération et reconstitution de séries d'*azulejos*, dispersés, permet d'aller à l'encontre de la tendance que l'on a souvent de penser que certaines choses n'ont pas existé alors qu'en réalité elles ont tout simplement disparu, changé de place ou sont tombées dans l'oubli. C'est le cas spécifique de ces suites de panneaux, placés dans l'édifice dans un but qui semble être exclusivement décoratif, sans aucune préoccupation de cohérence iconographique. Ces *azulejos* n'ont suscité aucune étude. Leur lecture iconographie a été négligée et le rapprochement entre les *azulejos* de la salle dite « des fontaines » et les *azulejos* de la salle qui sert actuellement de secrétariat, représentant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide, n'avait jamais été fait.

Fig. 236
Mercure prêt à tuer Argus.
Panneau d'*azulejos* placé en bas de la cage d'escalier.
Fin 17ème siècle, début 18ème.
Casa Museu Verdades Faria.

2.2. Les *azulejos* du palais du comte d'*Óbidos*, du palais Centeno, de la maison dite des « Caracóis da Esperança », du palais du marquis d'*Olhão*.

2.2.1. *Azulejos* du palais du comte d'*Óbidos*

Le palais connu sous le nom de palais du comte d'*Óbidos* a été construit au début du 17ème siècle par D. António de Mascarenhas, ancêtre du 1er comte, D. Vasco de Mascarenhas[410] (fig. 237). Pendant le dernier tiers du 17ème siècle, ce dernier entame une campagne de travaux, continuée par son fils D. Fernando Martins Mascarenhas (1643-1719), homme érudit, aimant la musique, les arts et les lettres[411]. C'est dans les années 1710-15 que la décoration en *azulejos* aurait été placée. L'édifice a une situation géographique privilégiée, situé sur une plateforme calcaire face au fleuve Tage. Au début du 20ème siècle, le palais est loué à divers organismes. En 1919 la Croix Rouge Portugaise achète l'immeuble. De grands travaux sont entamés à partir de 1934 enlevant à l'édifice une grande partie de son caractère. Les murs extérieurs ont été revêtus d'*azulejos* imitant des panneaux du 18ème siècle, les plafonds intérieurs ont été repeints imitant également les plafonds peints du 18ème, les panneaux d'*azulejos* ont été restaurés et en grande partie entièrement refaits. Malgré tous ces travaux, l'édifice conserve encore aujourd'hui, à l'étage noble, un ensemble très intéressant de panneaux d'*azulejos* à thème profane, réalisés dans les années 1710-20 et occupant plusieurs salles. Deux de ces salles ont des panneaux à thème mythologique. L'une est entièrement consacrée à la vie de Diane, illustrée en dix panneaux d'*azulejos*[412]. Dans l'autre, quatre panneaux représentent des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide (fig. 238).

---

[410] D. António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa,* tome IX, Lisboa, 1951, p.52.

[411] *Ibidem,* p.58

[412] Une grande partie de ces *azulejos* a été refaite dans les années 1940 probablement sur base des anciens panneaux. L'observation attentive des panneaux montre que l'on a gardé quelques *azulejos* d'origine. Les panneaux reproduisent des modèles courants au 17ème siècle ; nous avons retrouvé des panneaux similaires, exactement avec la même iconographie, entre autres au palais du marquis d'*Olhão* et au palais du duc de *Lafões*.

Fig. 237
Palais du comte d'*Óbidos*
Vue de la façade qui donne vers le Tage.

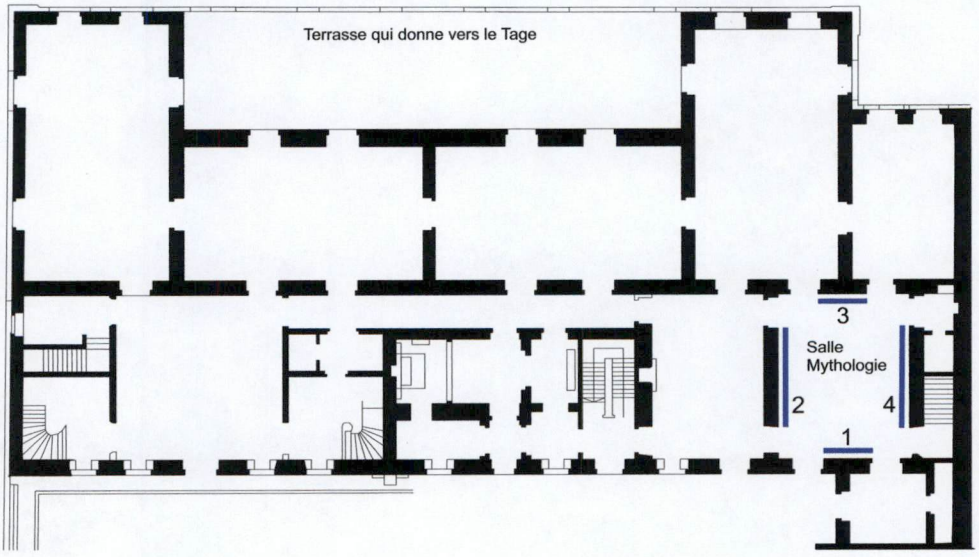


Fig. 238
Plan de l'étage noble. Salle dite « de la mythologie » : emplacement des panneaux d'*azulejos*.

1

Persée délivrant Andromède (détail)

2

Céphale et Procris Atalante et Méléagre (détail)

3

Rapt d'Europe (détail)

4

Apollon et Daphné Pyrame et Thisbé (détail)

Les épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide

Les quatre panneaux de cette salle forment des *silhares* de 11 *azulejos* de haut, et illustrent six épisodes des *Métamorphoses*. Réalisés vers 1715 et parvenus jusqu'à nos jours dans un bon état de conservation, ces *silhares* sont délimités horizontalement par une bordure de rinceaux de feuillage avec des figures enfantines ailées et des têtes de lion, et verticalement par des figures d'enfants portant un vase de fleurs sur la tête.
Deux des panneaux illustrent chacun un épisode, les deux autres, couvrant les deux murs les plus longs, représentent chacun deux épisodes.
Il s'agit des représentations suivantes :

1. Persée délivrant Andromède (*Mét.* IV, 665-739) (fig. 240);
2. Procris donnant à Céphale le javelot qui lui sera fatal (*Mét.* VII, 795-866) et Atalante recevant de Méléagre la tête du sanglier (*Mét.* VIII, 260-546) (fig. 244).
3. Rapt d'Europe (*Mét.* II, 836-875) (fig. 246);
4. Thisbé se donnant la mort après avoir retrouvé le corps de Pyrame (*Mét.* IV, 55-166) et Apollon poursuivant Daphné (*Mét.* I, 452-524) (fig. 250).

Il n'y aucune relation iconographique entre les histoires représentées.
Pour la réalisation des panneaux, le peintre céramiste a puisé dans les mêmes modèles graphiques que ceux utilisés pour quelques-uns des panneaux placés dans la *Casa Museu Verdades Faria*, et que nous retrouverons dans d'autres panneaux du premier quart du 18ème siècle.

Iconographie

1. Persée délivrant Andromède [413].

Debout devant un rocher, Andromède est représentée nue, le bras droit levé, attaché à la roche par une chaîne. Elle porte de très longs cheveux qui s'enroulent autour de sa ceinture comme un pagne. A ses pieds, trois amours enlèvent les chaînes. En haut de la composition, un quatrième amour détache son bras. Parallèlement à Andromède, Persée montant le cheval Pégase affronte le monstre marin. Persée est habillé en guerrier, coiffé d'un casque avec plumes et tient de la main droite une épée (fig. 240).

La composition est nettement divisée en deux parties (statique et dynamique) qui pourraient constituer deux tableaux indépendants : d'un côté Andromède, nue, attachée au rocher, attend patiemment que Persée tue le monstre et que les *putti* la libèrent de ses chaînes ; de l'autre, Persée chevauchant Pégase s'apprête à tuer d'un coup d'épée le monstre marin, être véritablement terrifiant puisqu'il réunit des caractéristiques terrestres (la tête), aquatiques (la queue) et aériennes (les ailes). Seul élément unificateur, le village représenté au second plan, assure la transition entre l'espace « eau » et l'espace « terre ».

L'histoire d'Andromède, racontée par Ovide à la fin du livre IV des *Métamorphoses* comme étant un épisode de la vie de Persée, connaît un immense succès du 16ème au 18ème siècle. Ayant comme personnages principaux une jeune vierge injustement attachée à un rocher (Andromède), un méchant dragon, et un héros qui vaincra la bête et sauvera la princesse (Persée), le récit se prêtait à plusieurs lectures pouvant combler les imaginaires les plus diversifiés : une histoire d'amour où le héros tue le monstre et délivre la jeune fille, source d'inspiration, entre autres, de

[413] 11 x 17 *azulejos*.

l'histoire de Roland et Angélique racontée par Ludovico Ariosto[414] dans son *Roland furieux*[415] ; le combat entre le bien et le mal ou entre le vice et la vertu (source du combat entre Saint Georges et le dragon[416]) ; la contemplation de la beauté du nu féminin, suscité par le récit d'Ovide[417] ; ou une quelconque allégorie politique[418].

Certes, il serait difficile d'appliquer toutes ces lectures au panneau d'Andromède. Nous n'avons trouvé, dans le cadre du Portugal, aucun texte qui permettrait de prêter à cette représentation une symbolique particulière, récupérant l'histoire du vaillant Persée en tant qu'allégorie politique ou religieuse.

Il s'avère de plus en plus clairement que le choix des sujets était fait dans un but purement décoratif et qu'en ce qui concerne les *azulejos*, il dépendait beaucoup des gravures qui circulaient. Cependant, il est évident que le côté «chevaleresque» de Persée délivrant Andromède, la

---

[414] Né en 1474 à Reggio-Emilia (entre Parme et Bologne) Ludovico Ariosto écrit son *Roland furieux* , poème en 40.000 vers, s'inspirant du poème inachevé de Matteo Maria Boiardo, *Roland amoureux*. Le poème *Roland furieux*, s'inspire du récit chevaleresque traduisant de façon burlesque les prouesses du comte Roland, épris de la belle Angélique. Celle-ci, telle Andromède, est attachée à un rocher, prête à être mangée par un monstre marin, mais elle sera délivrée par Roland. Voir à ce sujet François QUIVIGER, « Andromède et ses commentateurs », *in Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté,* Actes du colloque international organisé au musée du Louvre par l'université de Montréal, février 1995, Paris, éditions Lincksieck, 1996, p.321-333.

[415] L'oeuvre *Roland Furieux*, était connue au Portugal dès sa parution (publiée pour la première fois en 1506, l'œuvre est remaniée en 1521 et trouve sa version définitive en 1532). Le livre figure dans l'index de l'Inquisition publié à Lisbonne en 1581. Le livre est considéré comme contenant « des choses scandaleuses et malhonnêtes et plusieurs chapitres seront censurés. Voir Artur Moreira de SÁ, *op.cit.* p.639. Voir également José Costa MIRANDA, « O Orlando Furioso e a Censura Inquisitorial Portuguesa » in Sep. Cultura, História, Filosofia, vol. V, Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1989, p.481-485. Rien qu'à la BNL sont conservées vingt éditions du 16ème siècle (entre 1533 et 1596), trois éditions du 17ème (entre 1603 et 1619) et six éditions du 18ème siècle (entre 1753 et 1795). Aucune de ces éditions n'est en portugais.

[416] Voir à ce sujet, Catherine BÉDARD, «Saint Georges à l'épreuve de Persée: affrontements et démembrements » in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté* (...), p.283-309.

[417] Ovide explique que Persée « la voit enchaînée par les bras à de durs rochers (si une brise légère n'eût agité les cheveux de la jeune fille e si une tiède rosée de larmes n'eut coulé de ses yeux il l'aurait prise pour une statue de marbre) ; et que suite à cette vision les feux de l'amour pénètrent dans son cœur ; il demeure stupéfait et, saisi à la vue de tant de beauté... » OVIDE, *Les Métamorphoses,* trad. Georges LAFAYE (...) p.157.

[418] Marie-France WAGNER, « Du héros au roi : le théâtre du Persée français » in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté* (...), p.429-453.

contemplation du nu féminin[419], et l'environnement dans lequel se situe l'histoire, à savoir l'océan, peuplé de monstres marins, référence de poids dans l'imaginaire des habitants d'une ville comme Lisbonne, liée par sa situation géographique à toute l'épopée des découvertes maritimes, ne pouvaient qu'inciter au choix de ce sujet.

Nous n'avons donc pas encore trouvé la gravure qui a servi de modèle à la réalisation de ce panneau. Il est clair que la composition de cet épisode de Persée tuant le monstre marin pour délivrer Andromède reproduit, comme celle du rapt d'Europe, un schéma de composition établi par les gravures de Bernard Salomon (fig. 239) et suivi par des graveurs et peintres[420].

Cette version de Persée montant Pégase n'est pas divulguée par Ovide même si Bernard Salomon et Virgil Solis représentent Persée en tant que cavalier dans l'illustration des *Métamorphoses* (fig. 239). Selon Ovide, Persée vole à l'aide des ailes qu'il a aux pieds : *Persée reprend ses ailes, les attache à ses deux pieds et suspend à sa ceinture son arme recourbée ; puis, agitant ses talonnières, il sillonne l'air limpide*[421]. La représentation de Persée chevauchant Pégase est en fait empruntée à l'histoire de Bellérophon, héros grec vainqueur de la Chimère (Homère, Iliade, VI, 155-203), qui réussit à dompter le cheval Pégase à l'aide des brides magiques offertes par Minerve. Cette version de Persée, chevauchant Pégase, fut divulguée, entre autres, par les éditions moralisées des *Métamorphoses.*

Parmi tous les panneaux à thème mythologique que nous avons répertoriés, il ressort que l'épisode de Persée délivrant Andromède connut un succès incontestable, témoignant de la reproduction d'une même source d'inspiration pendant la première moitié du 18ème siècle.

---

[419] Même si Ovide ne spécifie pas si Andromède était nue ou habillée, dès 1497 l'édition illustrée des *Métamorphoses*, publiée par Giovanni Bonsignori montre Andromède nue. Cette représentation sera reprise par Bernard Salomon et divulguée dans la plupart des versions traduites et adaptées des *Métamorphoses.*

[420] Patrick Le CHANU, *Joachim Wtewael, Persée et Andromède,* Paris, Collection Solo, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

[421] OVIDE, *Les Métamorphoses,* trad. Georges LAFAYE, (...) p.157.

Si nous comparons le panneau du palais du comte d'*Óbidos* (vers 1720) (fig. 240), avec celui de la fabrique de poudre de *Barcarena* (vers 1725-30) (fig. 241), avec celui qui se trouve aujourd'hui dans le *Largo das Alcaçarias*[422] (vers 1730-35) (fig. 242) et celui du palais Cabral (vers 1735-40) (fig. 243), nous voyons immédiatement qu'il s'agit chaque fois de la même composition, avec quelques différences.

Dans le panneau du palais du comte d'*Óbidos*, le peintre a copié uniquement le sujet principal : Andromède et les amours chargés de la détacher, et Persée chevauchant Pégase prêt à tuer le monstre marin. Sur tous les autres panneaux la composition est plus élaborée puisque, au milieu, en second plan, les parents d'Andromède sont représentés.

Fig. 239
Andromède et Persée.
Gravure de Virgil Solis (d'après Bernard Salomon).
Edition des *Métamorphoses* d'Ovide publiée à Francfort en 1563.

---

[422] Ce panneau faisait partie d'un vaste ensemble d'*azulejos*, provenant d'un édifice situé *rua Barros Queirós*, nº30. Les panneaux ont été enlevés en 1961. Une partie des panneaux a été placée dans un autre édifice, la palais du Machadinho, à Lisbonne ; une partie est conservée au dépôt de la *Câmara Municipal* de Lisbonne ; et deux des panneaux, représentant respectivement Andromède et Persée, et Actéon surprenant Diane au bain, ont été placés à l'extérieur, dans un espace public, où ils sont vite devenus la cible de coups de pierre, jets de couleurs et autres actes de vandalisme. Ces panneaux, mémoire visuelle du goût pour les décors à thème mythologique dans les maisons nobles du premier tiers du 18ème siècle, conçus en tant que décor intérieur et présentant un grand intérêt iconographique sont ainsi voués à disparaître, subissant tous les jours les agressions des passants.

Fig. 240
Andromède et Persée.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos*.

Fig. 241
Andromède et Persée (détail).
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Fabrique de poudre de *Barcarena*.

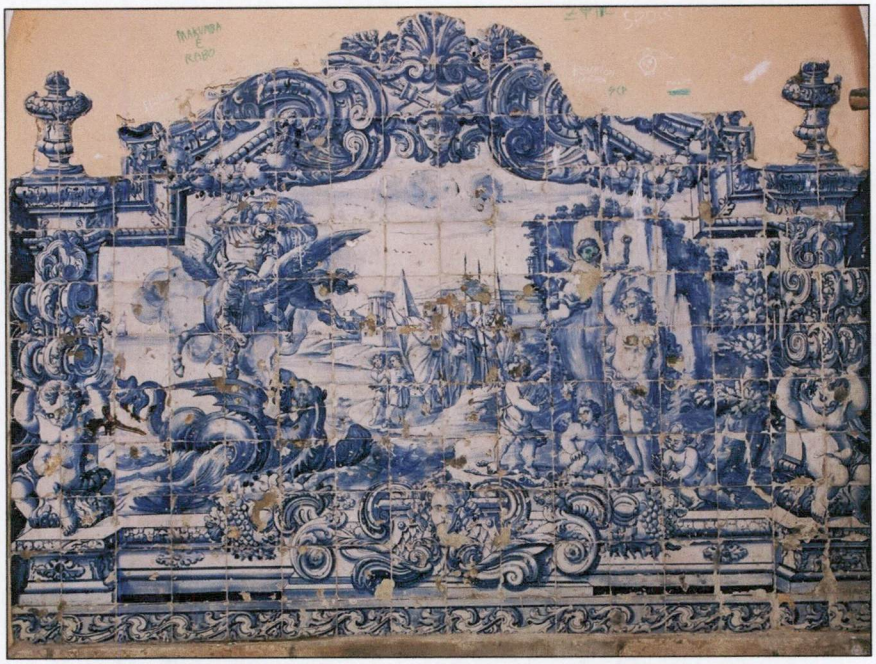


Fig. 242
Andromède et Persée.
(panneau d'*azulejos* provenant d'un palais de la *rua Barros Queiroz*, nº 30)
Vers 1730-35.
Largo das Alcaçarias .

Fig. 243
Andromède et Persée (détail).
Panneau d'*azulejos*
Vers 1740-45.
Palais Cabral.

2. Procris donnant à Céphale le javelot qui lui sera fatal
et Atalante recevant de Méléagre la tête du sanglier [423].

Ce panneau (fig. 244), représente deux épisodes qui n'ont aucune relation entre eux, sauf le fait que Céphale et Méléagre sont tous les deux des chasseurs. Suivant une technique habituelle chez les peintres d'*azulejos*, les deux histoires sont séparées l'une de l'autre par un arbre et « unies » par un fond de paysage commun pour donner une impression de continuité.

- Procris et Céphale

La représentation du chasseur Céphale recevant de sa femme Procris un chien plus rapide que tous les autres et un javelot qui ne manquait jamais son but est exactement la même que celle figurant sur un des panneaux de la *Casa Museu Verdades Faria* (page 228, 233, fig. 191), dont le schéma de composition est très proche d'une gravure de Jean Lepautre. Céphale et Procris sont représentés debout, sur un fond de paysage avec des édifices en ruines. Au dessus de leurs têtes, deux amours tiennent chacun une couronne de lauriers. À côté de Céphale et de Procris d'autres amours retiennent les chiens.

Témoignant de la banalisation et de la reproduction successive des mêmes modèles gravés, nous retrouvons au palais Belmonte un panneau d'*azulejos* réalisé dans les années 1740, à partir de la même source d'inspiration (fig. 245).

- Atalante et Méléagre

Le deuxième épisode illustre un moment de l'histoire de Méléagre, fils du roi de Calydon, pays ravagé par un sanglier envoyé par Diane. Méléagre organise une chasse pour tuer le sanglier et c'est Atalante la première qui blesse l'animal. Après avoir tué le sanglier, Méléagre offre sa dépouille à

[423] 11 x 36 *azulejos*.

Atalante : « *...Aussitôt il lui donne la peau du sanglier, hérissée de soies rigides, et sa hure, armée de défenses énormes* » [424].

Atalante est représentée assise sur une pierre, recevant des mains de Méléagre la hure du sanglier. Un amour tient une couronne de lauriers au dessus de sa tête. Le paysage est minutieusement dessiné représentant au second plan une ville avec différents édifices.

Fig. 244
Procris donne à Céphale le javelot fatal.
Méléagre donne à Atalante la tête du sanglier.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos.*

Fig. 245
Procris donne à Céphale le javelot fatal (détail).
Panneau d'*azulejos*
Vers 1740.
Palais *Belmonte.*

[424] OVIDE, *Les Métamorphoses,* trad. Georges LAFAYE, (...) p. 269.

3. Le «Rapt d'Europe» [425].

Cette représentation de l'enlèvement d'Europe par Jupiter métamorphosé en taureau (fig. 246) est proche de celle réalisée quelques années auparavant, qui se trouve actuellement dans le mur de l'escalier de la *Casa Museu Verdades Faria* (fig.231). Malgré quelques différences, les deux panneaux témoignent d'une source d'inspiration commune, dont le schéma de composition est issu, comme nous l'avons déjà expliqué du modèle imposé par Bernard Salomon.

L'observation du «Rapt d'Europe» du palais du comte d'*Óbidos* (fig. 246) soulève quelques questions. Europe est représentée assise en amazone, elle tient la corne du taureau dans sa main gauche et de la droite fait un geste à ses amies restées sur la rive. Une draperie flottant au vent forme un cercle autour de son buste[426]. Le taureau porte un collier de fleurs duquel partent deux longues guirlandes (une sorte de laisse) tirées par deux enfants ailés. Or, de ces deux enfants, il n'y a en réalité qu'un qui est représentée dans sa totalité ; du deuxième, il y a une jambe seulement qui est représentée.

Apparemment le panneau reproduisant la totalité de la gravure était plus grand que l'espace dans lequel il se trouve actuellement, ce qui soulève la question de savoir si le panneau se trouve dans son lieu d'origine. Il est difficile de concevoir que le commanditaire des *azulejos*, propriétaire d'une luxueuse demeure, accepte d'avoir sur le mur de sa maison un panneau dont la représentation est incomplète. Même si la reproduction de la totalité de la gravure donnait lieu à un panneau plus grand que l'espace auquel il se destinait, ce qui est peu probable car le carreleur commandait toujours les panneaux en fonction de la dimension du mur, le peintre pouvait facilement supprimer la deuxième figure d'enfant, plutôt que de laisser seulement une jambe. Dans le cas spécifique de ce panneau, la bordure

[425] 11 x 17 *azulejos*.
[426] Cette draperie figure déjà dans les gravures de B. Salomon et de Virgil Solis.

qui l'entoure est un important élément de repère puisque la présence d'un élément central (cartouche, blason ou autre ornement) implique qu'il y ait le même nombre d'*azulejos* de chaque côté de cet élément. Ici, il y a d'un côté 9 *azulejos* et de l'autre 8, ce qui montre que la composition a été amputée d'une rangée verticale d'*azulejos*. Beaucoup d'immeubles on vu leurs *azulejos* être déplacés et replacés au gré des transformations de l'architecture mais très souvent ces déplacements ne font l'objet d'aucune inscription ; seule l'observation minutieuse du panneau peut apporter quelques indices.

Le relevé systématique de panneaux illustrant des épisodes des *Métamorphoses*, provenant d'autres édifices, nous a permis d'établir des liens, de retrouver des similitudes, et d'identifier la même représentation en version complète et incomplète. Comparons ce panneau représentant l'enlèvement d'Europe avec celui du palais Centeno (fig. 247) et avec celui de la maison dite « des Caracóis da Esperança » (fig. 248). Nous retrouvons exactement la même représentation, cette fois-ci avec les deux figures d'enfants complètes.

Il est certain qu'un même modèle est à la base de la conception de ces trois panneaux, même si chacun présente des caractéristiques différentes, dues non seulement au style dérivé de la main du peintre, mais aussi inhérentes aux copies successives d'une même version, entraînant peu à peu des variations et ajouts dans les détails de la composition.

Sur le panneau du palais Centeno (fig. 247), la figure d'Europe n'a pas la draperie flottante, et porte sur ses longs cheveux une coiffe en guirlande de fleurs. Le taureau porte un collier fleuri dont les deux extrémités sont tirées par les enfants ailés. Sur le panneau de la maison dite « des Caracóis da Esperança » (fig. 248), un peu plus tardif, réalisé déjà dans les années 1730-35, on assiste à une assimilation de tous les éléments : Europe porte les cheveux longs, la coiffe en guirlande de fleurs et la draperie qui flotte au vent ; les deux enfants ailés qui guident le taureau sont également présents.

Sur ces trois panneaux, la représentation du paysage semble accompagner l'évolution chronologique des *azulejos* : sur le panneau du palais du comte d'*Óbidos* (vers 1715) le paysage est très simple, réduit à la représentation d'un édifice avec une tour surmontée de coupole, sur le panneau du palais Centeno, vers 1715-20, la représentation de la mer est très minutieuse dans le rendu des vagues. Le paysage est plus détaillé, avec plusieurs édifices. Sur le panneau de la maison des « Caracóis da Esperança » le paysage se développe en plusieurs plans avec divers édifices. Tout en gardant le modèle de Salomon, ces représentations de l'enlèvement d'Europe témoignent d'influences plus tardives, rappelant les représentations de Francesco Albani ou les gravures utilisées pour l'illustration d'éditions des *Métamorphoses* telles que celle imprimé à Bruxelles par François Foppens en 1677[427], ou celle imprimé à Paris chez Jean Baptiste Coignard en 1697[428].

De même que la représentation d'Andromède, l'histoire de l'enlèvement d'Europe est un des sujets mythologiques les plus représentés dans les *azulejos*. Le voyage maritime de la fille du roi Agenor allait sans doute à la rencontre du goût pour les mystères et aventures liées à l'épopée maritime des Portugais.

Nous retrouvons le même modèle réutilisé plus tard, déjà dans les dernières années du 18ème siècle, sur un panneau néo-classique appliqué dans une maison au Brésil, le *Solar Bom Gosto* (fig. 249), que nous avons déjà évoqué au point 2.1. de ce chapitre.

---

[427] *Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et françois divisées en XV livres avec de nouvelles explications historiques, morales & politiques sur toutes les fables, chacune selon son sujet;* de la traduction de Mr. Pierre du Ryer parisien, de l'Académie françoise, Edition nouvelle enrichie de tres-belles figures, Bruxelles, chez François Foppens, 1677.

[428] *Les Métamorphoses d'Ovide mises en vers françois par T. Corneille (...),* Paris, chez Jean Baptiste Coignard, 1697.

Fig. 246
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos*.

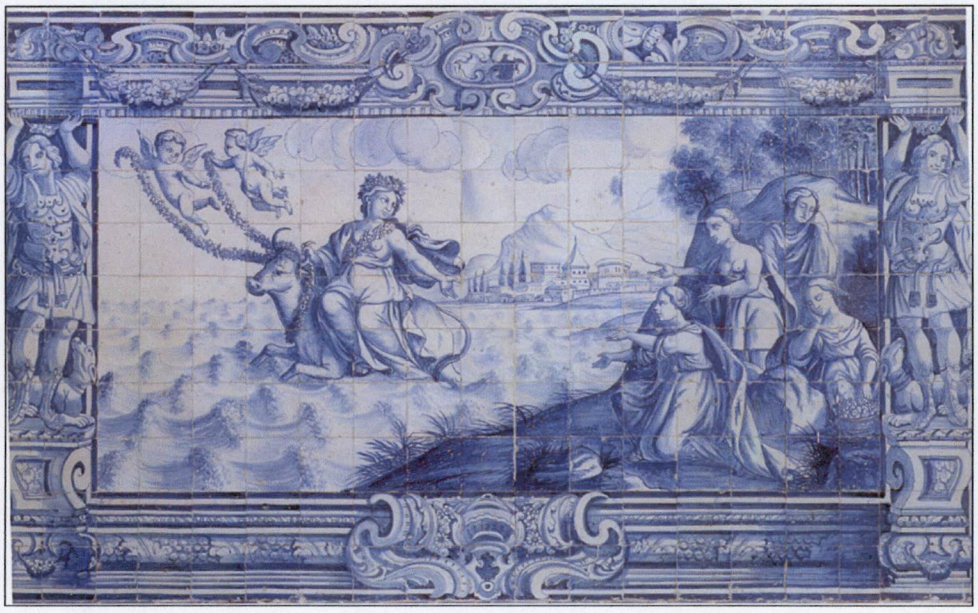


Fig. 247
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

Fig. 248
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1720-25.
Maison dite des «Caracóis da Esperança».

Fig. 249
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos.*
Fin 18ème siècle.
Provenant du *Solar Bom Gosto* (*São Salvador da Baía* ; Brésil).

4. Thisbé se donnant la mort après avoir retrouvé le corps de Pyrame (*Mét.* IV, 55-166) et Apollon poursuivant Daphné (*Mét.* I, 452-524)[429] .

Les deux épisodes représentés sur ce panneau (fig. 250), séparés l'un de l'autre par des arbres mais «unis» par un paysage commun, afin de donner une illusion de continuité à la composition, n'ont aucun rapport entre eux, représentant des histoires tout à fait différentes.

- Pyrame et Thisbé

Devant un fond d'architectures diverses – une fontaine, la colonnade d'un temple, une obélisque – Thisbé, assise, se donne la mort avec l'épée de Pyrame. Celui-ci gît sur le sol, couché sur le dos. Quatre enfants ailés assistent à la scène : l'un d'eux pleure, un autre tient en main une draperie, probablement le voile que Thisbé avait laissé tomber en fuyant le lion.

Cette représentation de l'épisode final de l'histoire des amoureux de Babylone, racontée dans le livre IV des *Métamorphoses*, est la même que celle du panneau de la *Casa Museu Verdades Faria* réalisé dans les années 1720, sans aucun doute d'après la même source d'inspiration (page 255, fig. 225).

- Apollon et Daphné

La deuxième histoire représentée sur le panneau, illustre aussi un amour impossible, qui ne s'achève pas avec la mort mais bien avec la métamorphose de Daphné en laurier (pages 228, 234, 235, 236). Il s'agit d'un épisode des amours d'Apollon, figurant le moment où celui-ci poursuit Daphné. Pour échapper à la poursuite du dieu, Daphné, aidée par son père, se transforme en laurier. Par terre, au premier plan, nous voyons la lyre d'Apollon. Le paysage, dans lequel se dessine une ville, est figuré sur plusieurs plans, pour créer un effet de perspective.

---

[429] 11 x 36 *azulejos.*

Cette représentation d'Apollon poursuivant Daphné est semblable à celle que nous avons retrouvée sur un des panneaux de l'actuelle bibliothèque de la *Casa Museu Verdades Faria*, réalisé encore dans les dernières années du 17ème siècle ou dans les toutes premières années du 18ème siècle (pag. 228). Nous retrouvons la même représentation au palais Centeno et au palais du marquis d'*Olhão* (pag. 313).

Ces panneaux, présentant des similitudes indéniables, ont tous été réalisés d'après une même source. Une fois encore, ce modèle a été reproduit sur deux panneaux néoclassiques réalisés à la fin du 18ème siècle pour le *Solar Bom Gosto* à *São Salvador da Baía* (fig. 251, 252).

Fig. 250
Thisbé se donnant la mort après avoir trouvé le corps de Pyrame, et Apollon poursuivant Daphné.
Palais du comte d'*Óbidos*.
Vers 1715.

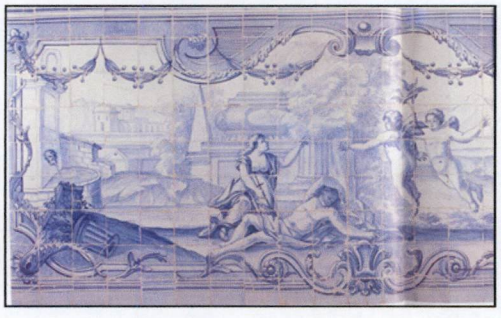


Fig. 251
Thisbé se donnant la mort (...).
Panneau d'*azulejos* (détail).
Solar Bom Gosto (*São Salvador da Baía* - Brésil).
Fin 18ème siècle.

Fig. 252
Apollon poursuivant Daphné
Panneau d'*azulejos*
Solar Bom Gosto (*São Salvador da Baía*- Brésil). Fin 18ème siècle.

2.2.2. *Azulejos* du Palais Centeno

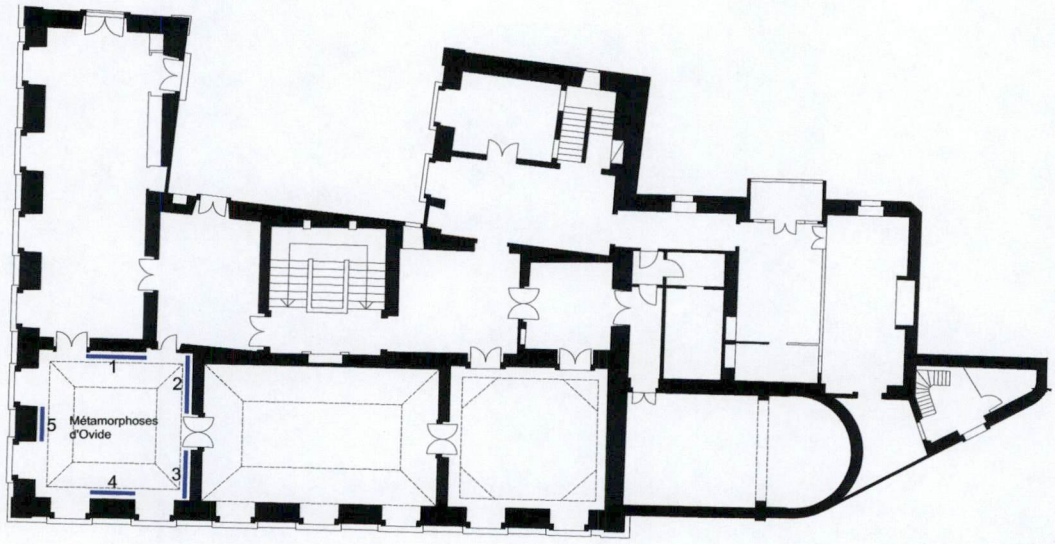
Construit à la fin du 17ème siècle, l'édifice connu sous le nom de Palais Centeno a été acheté en 1900 par António Centeno qui y réalise plusieurs travaux. En 1979, l'immeuble est racheté par la *Direcção do Ensino Superior* pour y installer la *Reitoria da Universidade Técnica* (Rectorat de l'Université Technique), institution qui l'occupe actuellement.

Le palais (fig. 253) abrite un remarquable ensemble d'*azulejos* réalisés dans les années 1715-20, parvenus jusqu'à nos jours dans leur emplacement d'origine et en très bon état de conservation. Dans l'escalier principal, revêtu d'*azulejos* simulant un balcon avec plusieurs éléments architectoniques, nous trouvons diverses illustrations d'épisodes de *Métamorphoses* d'Ovide. Toutes les salles de l'étage noble sont décorées de *silhares* d'*azulejos*, en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère) illustrant des thèmes profanes : des scènes de genre, des allégories (les quatre continents et les quatre éléments), des scènes de chasse minutieusement réalisées d'après des gravures d'Antonio Tempesta, des fontaines reproduisant fidèlement une suite de gravures de Jean Lepautre[430], des épisodes de la vie de Diane et Vénus et une salle dont tous les panneaux illustrent des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide (fig. 254).

Fig. 253
Palais Centeno. Vue de la façade principale

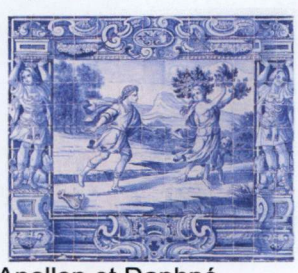
[430] Toutes ces gravures sont publiées dans Maxime PRÉAUD, *op. cit.*, p. 50, 51.

Les épisodes des Métamorphoses d'Ovide.



1
Diane et Actéon

2
Jupiter et Io


3
Apollon et Daphné

4
Rapt d'Europe

5
Neptune et Coronis

Fig. 254
Palais Centeno. Plan de l'étage noble.
Salle avec des panneaux d'*azulejo* illustrant des épisodes des *Métamorphoses*.
Emplacement des panneaux.

Dans cette salle (fig. 254), cinq panneaux formant des *silhares* de 12 *azulejos* de haut, illustrent des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. Les panneaux sont délimités par une bordure de deux *azulejos*, composée de motifs architectoniques ornées de divers éléments décoratifs : volutes, cartouches, guirlandes de fleurs. Les bordures latérales, délimitant le panneau verticalement, ont comme motif décoratif des figures d'atlantes qui donnent l'illusion de porter la bordure horizontale.

Ces panneaux représentent :

1. Actéon métamorphosé en cerf après avoir surpris Diane au bain (Mét. III, 138-253) ; (fig. 255)
2. Jupiter poursuivant Io (*Mét.* I, 583-663) ; (fig. 258)
3. Apollon poursuivant Daphné (*Mét.* I, 452-524) ; (fig. 259)
4. Rapt d'Europe (*Mét.* II, 836-875) ; (fig. 260)
5. Neptune poursuivant Coronis (*Mét.* II, 569-594) ; (fig. 261)

Le dessin est d'excellente qualité, très sûr, très net, oeuvre d'un peintre qui maîtrise parfaitement les subtilités de la peinture céramique et de la peinture en monochromie ; les textures sont rendues avec beaucoup de réalisme, le peintre joue aisément avec toutes les tonalités de bleu. Ceci est visible dans le rendu de l'eau, dans le panneau représentant le rapt d'Europe (fig. 260), ou dans celui représentant Neptune poursuivant Coronis (fig. 261) ; dans le rendu des nuages dans la représentation de Jupiter poursuivant Io (fig. 258) ; ou encore dans le rendu du drapé des vêtements des différents personnages. Les visages sont expressifs, les figures esquissent un sourire subtil, les mouvements sont souples et gracieux. Il s'agit d'une suite de panneaux particulièrement équilibrée.
Tous ces panneaux ont été réalisés d'après des modèles gravés. Nous avons observé au palais du comte d'Óbidos une représentation du rapt d'Europe et une représentation d'Apollon poursuivant Daphné identiques à

celles du palais Centeno, témoignant de la circulation de la même source d'inspiration.

Iconographie

1. Actéon métamorphosé en cerf après avoir surpris Diane au bain[431].

Dans la forêt, Diane et ses compagnes se baignent dans un ruisseau. Une draperie est tendue entre deux arbres, le carquois accroché à un tronc. Diane, reconnaissable au croissant de lune sur la tête, est à moitié nue, couverte uniquement par une draperie. Des deux mains, elle fait le geste de jeter de l'eau sur quelqu'un. Tout près, une figure masculine, des bois de cerf sur la tête, semble s'enfuir. À ses pieds, quatre chiens affichent des attitudes agressives. Il s'agit du chasseur Actéon, déjà partiellement métamorphosé en cerf, après avoir découvert Diane se baignant dans la forêt.

Minutieusement racontée par Ovide, l'histoire d'Actéon découvrant Diane nue, ce qui lui valut d'être métamorphosé en cerf et mangé par ses propres chiens, se prêtait, comme l'histoire d'Andromède à différentes lectures. La traduction picturale de cette histoire est vite devenue un prétexte pour la représentation du nu féminin, connaissant un succès considérable dès le 15ème siècle. La transformation d'Actéon en cerf, appelait également à une interprétation moralisatrice, rappelant les dangers de défier les dieux, et les punitions que subissaient ceux qui ne respectaient pas la chasteté. Cette idée, poétiquement traduite dans un des vers des *Lusíadas* de Camões (chant IX-26) sera reprise par Balthasar da Vitoria dans son *Tratado de los Dioses de la Gentilidad*[432]et par Bartholomeu Pacham, dans sa *Fabula dos Planetas moralizada com varia doutrina Politica, Ethica e Economica*, dans laquelle il explique qu'il s'agit d'une « ... *fabula urdida para dar a entender*

[431] 11 x 17 *azulejos*.
[432] Padre Baltazar da VITORIA, *Teatro de los dioses de la gentilidad,* Madrid, Imprenta Real 1673 (la première édition date de 1620).

como a demasiada afeiçam de seu exercício lançara a perder este príncipe... »[433]. Évoquons à nouveau António de Sousa Macedo, qui, dans son *Eva et Ave ou Maria Triunfante* récupère la métamorphose d'Actéon, l'utilisant comme avertissement sur les dépenses excessives qu'entraîne l'entretient des animaux de chasse et des chasseurs[434], ou José António da Silva Rego, qui explique dans son *Compêndio das Metamorphoses d'Ovídio*que « ... *esta fábula mostra que a paixão da caça quando não he moderada arruina os homens e os faz brutos : ela nos ensina também que não devemos olhar para as pessoas castas quando não estão em estado de puderem ser vistas...* »[435].

En tant qu'histoire moralisatrice l'image d'Actéon transformé en cerf fut également récupérée pour illustrer des *Emblematas* [436], ce qui est expliqué par Baltazar da Vitória : *Andrea Alciato hizo un Emblema del mesmo Actéon y loan Sambuco en uno de sus Emblemas .....*[437] .

La composition de ce panneau rappelle l'illustration d'Antonio Tempesta pour une édition des *Métamorphoses* parue en 1606[438] (fig. 256). L'attitude du chasseur Actéon est la même et le geste de Diane qui jette de l'eau vers le chasseur est identique. Sur une gravure d'Isaac Briot II, illustration d'une édition des *Métamorphoses* imprimée à Paris en 1616 (fig. 257), la figure féminine représentée nue et de dos, est identique à celle représentée sur le panneau d'*azulejos*. Même si les *azulejos* et ces gravures ne sont pas exactement les mêmes, ils présentent des éléments communs, témoignant

---

[433] Bartholomeu PACHAM, *op. cit.* p. 86 : « ...fable conçue pour faire comprendre combien l'excessive passion de son exercice avait conduit ce prince à sa perte... » (Traduction de l'auteur).
[434] António de Sousa MACEDO, *op.cit.* p. 159.
[435] António da Silva REGO, *op.cit.*, p. 28 « Cette fable montre que la passion de la chasse quand elle est modérée détruit les hommes et les rend des brutes : elle nous apprend aussi que nous ne devons pas regarder les personnes chastes quand elles ne sont pas en état d'être regardées. » (Traduction de l'auteur)
[436] Andrea ALCIATI, *Emblemata,* Padoue, 1661.
[437] Baltazar da VITORIA, *op.cit.* p. 349.
[438] *The Illustrated Bartsch,* 36, Formerly volume 17, *António Tempesta, Italian Masters of the sixteenth century,* New York, Abaris Book.

de la circulation des images et de leur copie systématique, imposant des modèles presque immuables.

Fig. 255
Actéon surprenant Diane au bain.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

Fig. 256
Actéon surprenant Diane au bain.
Gravure d'Antonio Tempesta, illustration des *Métamorphoses* d'Ovide (détail).
Édition de 1606.

Fig. 257
Actéon surprenant Diane au bain.
Gravure de Isaac Briot.
Illustration des *Métamorphoses* d'Ovide.
Édition de 1616.

2. Jupiter transformé en nuée poursuit Io [439] (fig. 258).

Jupiter, figuré jeune, tient en main un nuage qui traverse verticalement la composition. De l'autre côté du nuage, cachée, Io semble prisonnière. Dans le ciel, sur son char tiré par des paons, Junon, femme de Jupiter, observe la scène.

Selon Ovide, Jupiter étant amoureux de Io, fille d'Inachus, 1er roi d'Argos, se transforma en nuage pour la ravir : *le dieu l'enveloppa au loin la terre dans une nuée ténébreuse ; il arrêta la fuite de la nymphe et lui ravit l'honneur...* Junon, femme de Jupiter *abaissa ses regards sur la campagne ; elle s'étonna que des nuages passagers lui eussent donné l'aspect de la nuit pendant une journée brillante...*[440].

---

[439] 11 x 11 *azulejos*.
[440] OVIDE, *Métamorphoses,* traduction de Georges LAFAYE, (...) p. 63-64.

C'est précisément ce moment qui est représenté sur ce panneau : Jupiter, soulève un nuage et à l'aide de celui-ci ravit Io.

À fin de protéger Io de la jalousie de Junon, Jupiter la transformera en génisse blanche.

Fig. 258
Jupiter sous forme de nuée poursuit Io.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

3. Apollon poursuivant Daphné[441] (fig. 259)

Ce panneau d'*azulejos* est identique à ceux de la *Casa Museu Verdades Faria*, du palais du comte d'*Óbidos*, du palais du marquis d'*Olhão*, et du *Solar Bom Gosto*. Tous reproduisent, avec quelques variations, un même modèle (pages 228, 234, 235, 236).

Fig. 259
Apollon poursuivant Daphné.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

[441] 11 x 13 *azulejos*.

4. Rapt d'Europe [442] (fig. 260)

Ce panneau d'*azulejos*, dont nous avons déjà montré l'image dans l'alinéa consacrée au palais du comte d'*Óbidos* (pag. 275) est identique à ceux de la *Casa Museu Verdades Faria*, du palais du comte d'*Óbidos*, de la maison dite des « Caracóis da Esperança » et à celui du *Solar Bom Gosto*. Tous ces panneaux ont été réalisés d'après le même modèle (voir pages 278-279). Europe est assise en amazone, habillée d'une tunique qui laisse ses seins découverts, et coiffée d'une guirlande de fleurs. La composition est nettement divisée par une diagonale qui traverse le panneau d'un angle à l'autre séparant l'espace eau, sur lequel se trouvent le taureau et Europe, de l'espace terre, où l'on voit les amies d'Europe. Au fond, une ville minutieusement dessinée se détache devant une montagne. Le peintre a accordé un soin spécial au rendu des drapés et à la représentation des vagues.

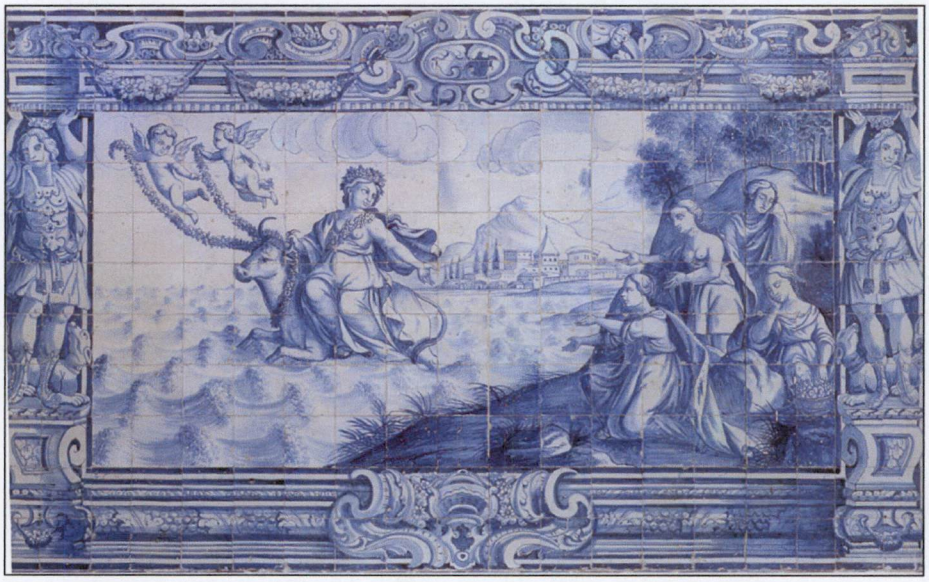


Fig. 260
Enlèvement d'Europe.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

[442] 11 x 19 *azulejos*.

5. Neptune poursuivant une nymphe (?) [443] (fig. 261).

Quittant l'eau en courant, son trident dans la main gauche, Neptune poursuit une figure féminine. Au dessus, deux enfants ailés accompagnent la scène. S'agit-il de Coronis ? d'Amymoné ? de Caenis ?, toutes les trois poursuivies et aimées par Neptune. Faute de connaître la gravure qui a servi de modèle, nous ne possédons pas d'éléments iconographiques pour identifier le personnage.

Si nous nous reportons à la gravure de François Chauveau, représentant Neptune poursuivant Coronis et utilisée comme modèle pour les panneaux réalisés pour le palais du marquis d'*Olhão* et pour le palais du marquis de *Tancos* (pag. 347), nous pouvons supposer que, sur ce panneau du palais Centeno, il s'agit également d'une représentation de Neptune poursuivant Coronis.

Comme pour la représentation du rapt d'Europe où celle d'Actéon et Diane, la composition a été divisée diagonalement en deux parties séparant l'espace eau de l'espace terre.

Fig. 261
Neptune poursuivant Coronis (?)
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715-20.
Palais Centeno.

[443] 11 x 15 *azulejos*.

2.2.3. Les *azulejos* de la maison dite des « Caracóis da Esperança » : le « Rapt d'Europe ».

Situé *rua da Esperança*, à Lisbonne, l'édifice connu sous de nom de « Caracóis da Esperança » est une bâtisse construite vers 1721 dans le style des maisons nobles de Lisbonne du premier tiers du 18ème siècle (fig. 262).

La façade est rythmée par les rangées horizontales des fenêtres, l'étage noble est marqué par les fenêtres aux balcons de fer correspondant à un espace intérieur organisé en pièces d'enfilade. L'histoire de l'immeuble n'est pas connue et il est difficile en le regardant d'imaginer son état d'origine. Profondément marqué par les vicissitudes du temps, ayant subi le tremblement de terre de 1755, l'immeuble a, dès le 19ème siècle, abrité les institutions les plus diverses : le rez-de-chaussée destiné à l'origine aux écuries a été transformé en surface de commerce devenant une épicerie et un restaurant qui s'appelait *Casa dos Caracóis da Esperança*, nom qui est resté lié à tout l'immeuble. Le deuxième étage a servi d'école et est aujourd'hui un atelier pour les enfants. Chaque activité exigeant certaines transformations et adaptations, l'espace intérieur de l'immeuble a été totalement changé. Cet édifice n'a jamais fait l'objet d'une étude.

Malgré les transformations subies, trois salles du 2ème étage (étage noble) conservent encore des panneaux d'*azulejos*, réalisés dans les années 1725-30, témoignant de l'importance de la demeure. Dans une des salles (fig. 263), cinq panneaux d'*azulejos* formant des *silhares* de 9,5 *azulejos* de haut, en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère), illustrent différentes épisodes profanes : une chasse au sanglier (fig. 264), un personnage masculin portant une canne et un baluchon (fig. 265), un couple dansant (fig. 266), une femme jouant du luth (fig. 267), une dame et un noble dans un fond de paysage où on voit un carrosse (fig. 268) et, à notre grande surprise, une représentation de l'enlèvement d'Europe par

Jupiter[444] (*Mét.* II, 836-875) (fig. 269) (voir pag. 275-279). Ces panneaux ont tous la même bordure, simulant un encadrement architectonique, composé d'un entablement à denticules et frise de rubans, soutenu par des consoles latérales. Au centre de l'entablement, un cartouche constitué par des volutes et une palmette centrale dans la partie supérieure, sert de point de départ à des guirlandes de fleurs figurées comme si elles pendaient de l'entablement. La bordure inférieure, composée d'un long socle est également ornée de volutes et guirlandes de fleurs. Ces éléments ornementaux quittent le cadre strict de la bordure et interfèrent avec la composition, ce qui est, comme nous l'avons déjà expliqué, une caractéristique qui se développe pendant le premier quart du 18ème siècle. Le fait que tous les panneaux aient les mêmes bordures indique qu'ils faisaient partie d'un même ensemble, même si, actuellement ils ne se trouvent plus dans leur « mur » d'origine. Le panneau représentant un couple qui danse et une musicienne jouant du luth était destiné à un seul pan de mur. Ici, il a été appliqué en faisant le coin (fig. 266), couvrant ainsi deux pans de mur, ce qui trahit une réutilisation postérieure. Nous avons déjà signalé des cas identiques dans les panneaux de la *Casa Museu Verdades Faria* (pag. 222-263) et dans ceux de l'escalier du palais du duc de *Lafões* (pag. 170-198).

Le panneau représentant « l' Enlèvement d'Europe » (fig. 269) a été réalisé vers 1725-1730 et suit rigoureusement la même source d'inspiration que les panneaux illustrant le même thème et qui se trouvent au palais du comte d'*Óbidos* et au palais Centeno (pag. 278, fig. 246 et 247). Europe est représentée assise en amazone, tenant de la main gauche la corne du taureau. De la main droite, elle fait un geste vers ses amies restées sur la rive. Elle est habillée d'une tunique ample qui laisse un sein découvert, porte autour de la poitrine une guirlande de fleurs, identique à celle qui

[444] 12 x 23 *azulejos*.

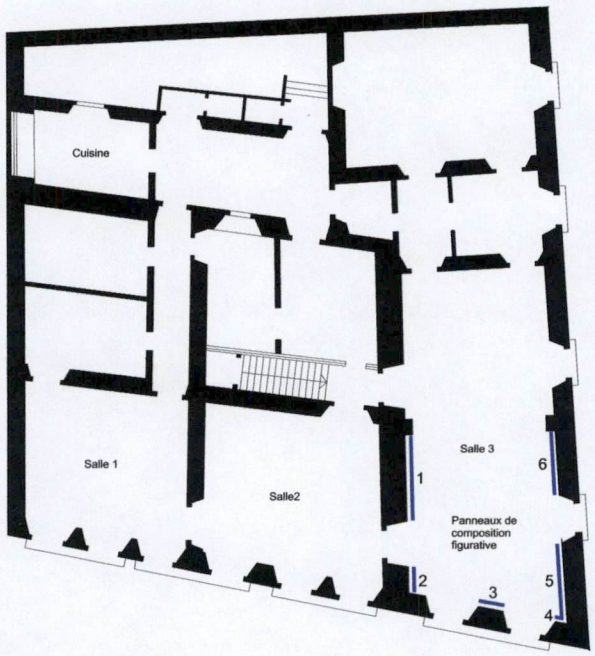
entoure le cou du taureau et se termine par deux longues guirlandes, en guise de laisse, tirées par deux amours. Le dessin est souple, le peintre maîtrise parfaitement le jeu d'ombres et de lumières, le rendu des textures, des plis de la robe, des nuances des petites vagues qui simulent la mer. Le déplacement des panneaux par rapport au lieu pour lequel ils ont été conçus à l'origine est bien visible sur cette représentation de l'enlèvement d'Europe. Le panneau conserve sa bordure à l'extrémité gauche mais n'a plus de bordure à l'extrémité droite.

Cette rangée d'*azulejos* a été enlevée pour que le panneau s'adapte au mur où il a été replacé à une date inconnue. Même si les bordures identiques permettent d'affirmer que nous sommes devant une même suite de panneaux, nous ne savons pas si le rapt d'Europe faisait partie d'un ensemble réunissant d'autres épisodes des *Métamorphoses* ou s'il intégrait tout simplement une suite d'épisodes profanes. Nous retrouvons dans les autres pièces des panneaux d'*azulejo* de composition ornementale, formant aussi des *silhares*. La cuisine, improvisée au 20ème siècle dans cet étage, constitue un curieux exemple de récupération de centaines d'*azulejos* de composition ornementale qui tapissent la totalité des murs, comme un patchwork (fig. 270). La compartimentation intérieure de l'édifice a été totalement transformée mais tous ces éléments nous amènent à croire que les *azulejos* que nous y trouvons faisaient partie de la décoration d'origine de la maison. L'édifice a été construit dans les années 1720 et les *azulejos* datent des années 1725-30, correspondant à la décoration courante pour ce type de demeures. De toute façon, qu'ils aient été conçus pour cet édifice où qu'ils proviennent d'un autre, ces panneaux témoignent du goût pour les figurations profanes. Cette représentation du rapt d'Europe, restée inconnue jusqu'à nos jours, s'ajoute ainsi à notre liste de panneaux à thème mythologique, témoignant de l'intérêt pour les sujets issus des *Métamorphoses* d'Ovide. Une fois encore, nous retrouvons la reproduction des mêmes modèles, non seulement concernant les sujets mythologiques mais aussi les autres figurations. Dans l'escalier de la *Casa Museu*

Verdades Faria, un panneau de provenance inconnue, réalisé dans les années 1710-15, représente les mêmes figures du noble et de la dame que nous retrouvons sur le panneau des « Caracóis da Esperança » (fig. 271 et 272), réalisé environ 10 ans plus tard. La composition n'est pas identique, mais il est clair qu'il s'agit d'une utilisation des mêmes modèles sur les deux panneaux.

Fig. 262
Vue de l'édifice dit « Casa dos Caracóis da Esperança ».
Construit vers 1720.
Le dernier étage, souligné par les balcons en fer,
était « l'étage noble » de l'immeuble.

Étage noble – Maison dite des « Caracóis da Esperança »



Rapt d'Europe

Fig. 263
Plan du dernier étage de l'édifice dit « Casa dos Caracóis da Esperança ».
Trois grands salons correspondent aux fenêtres aux balcons de fer (façade principale).
Dans la salle 3, cinq panneaux de composition figurative.
Un de ces panneaux (n°1) représente « Le rapt d'Europe ».

Fig. 264
Chasse au sanglier
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

Fig. 265
Figure masculine avec chien et baluchon.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

Fig. 266
Couple dansant (détail).
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

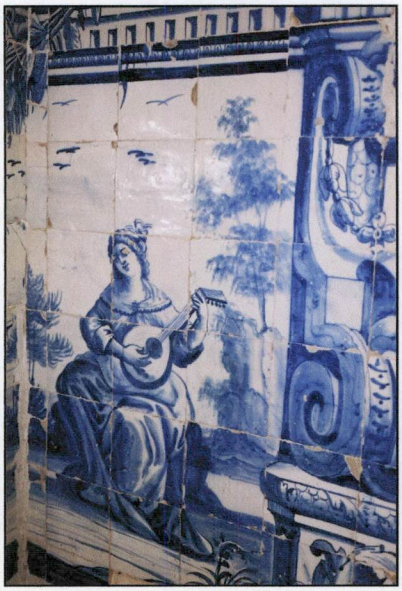


Fig. 267
Musicienne jouant du luth (détail).
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Maison dite des
« Caracóis da Esperança ».

Fig. 268
Noble et dame sur un fond de paysage (détail).
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

Fig. 269
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

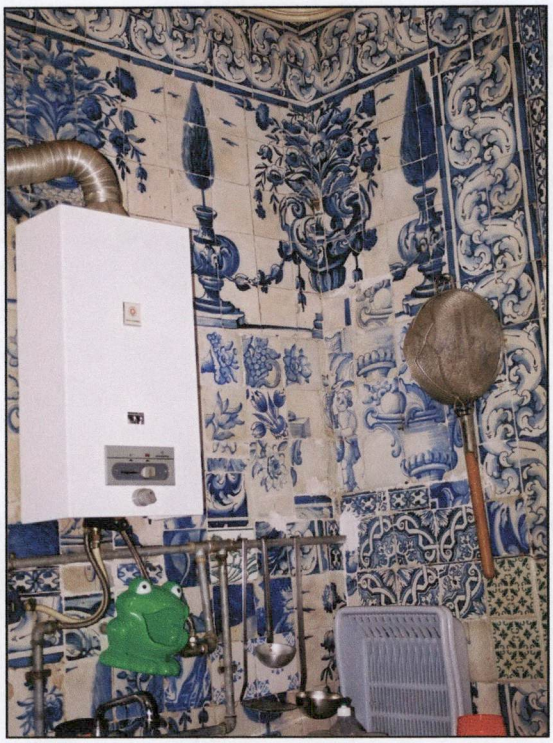


Fig. 270
Détail d'un coin de la cuisine. Les murs sont entièrement tapissés de fragments d'*azulejos* dépareillés, faisant partie de divers ensembles de composition ornementale, réalisés pendant le premier quart du 18ème siècle.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

Fig. 271
Noble et dame.
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1710-15.
Casa Museu Verdades Faria (escalier principal)

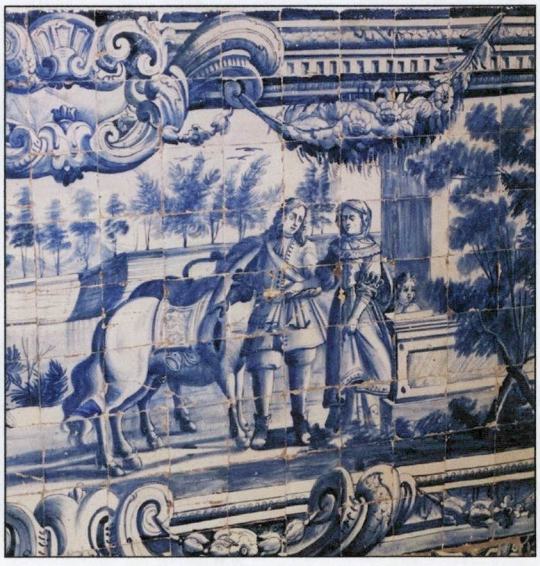


Fig. 272
Noble et dame.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança ».

2.2.4. *Azulejos* du palais du marquis d'*Olhão*

Le palais du marquis d'*Olhão* est un édifice du dernier tiers du 17ème siècle, situé dans la partie orientale de la ville de Lisbonne, orienté vers le Tage. Il a été construit à partir d'un édifice plus ancien, à savoir le palais de Tristão da Cunha, ambassadeur envoyé auprès du Pape par le roi D. Manuel Ier.
En 1632, la maison passe à la famille Mello, suite au mariage de D. Guiomar Henriques avec Manuel de Melo. En 1701, le palais appartient à Pedro da Cunha de Mendonça, gouverneur d'Angola et Seigneur de Valdigem. Pedro da Cunha entame en 1713 une grande campagne de travaux qui se prolongera jusque 1724 [445]. L'édifice est entièrement reconstruit ; son aspect actuel est le résultat de ces remaniements : il se présente comme un grand rectangle, rythmé par les rangées de fenêtres en enfilade qui indiquent l'existence de quatre étages (fig. 273)[446]. Suite au séisme de 1755, le palais subit des dégâts qui seront rapidement réparés[447].
Au 18ème et au 19ème siècles, étant habitée par plusieurs familles, la maison va souffrir les conséquences d'héritages et partages divers.
Pendant la première moitié du 19ème siècle, Francisco de Melo da Cunha Mendonça e Menezes fait d'importants travaux de transformation et de décoration. Toutes les peintures murales datent de cette époque.
En 2000, dans un état de dégradation avancée, le palais a été acquis par José et Maggy Folque qui l'ont entièrement restauré[448]. Malgré les ravages du temps, les *azulejos* sont parvenus jusqu'à nous en bon état.

Des années 1713-1724, correspondant à la première grande campagne de travaux, l'édifice conserve un important ensemble d'*azulejos*, en

---

[445] Luísa ARRUDA, *Caminho do Oriente, guia do azulejo,* Lisboa, Livros Horizonte, 1998, p.75-84.
[446] Nous n'avons pas pu obtenir les plans de cet édifice, raison pour laquelle nous montrons uniquement la façade.
[447] Fernando PORTUGAL, Alfredo de MATOS, *Lisboa em 1758, Memórias Paroquiais de Lisboa,* Lisboa, 1974, p. 116.
[448] Nous remercions monsieur José Folque pour sa collaboration.

monochromie, bleu de cobalt sur fond blanc, formant des «*silhares* » le long des murs de trois salles et d'un petit couloir, toutes situées à l'étage noble[449]. Ces *azulejos* représentent des scènes de bataille, des scènes de genre, et des épisodes mythologiques issus des *Métamorphoses* d'Ovide. Luísa Arruda a étudié les *azulejos* de ce palais[450] et consulté les archives du marquis d'*Olhão*[451], mettant à jour quelques informations sur les artistes impliqués dans la réalisation des *azulejos* : Bartolomeu Antunes et Domingos Duarte sont cités dans les documents respectivement comme peintre et carreleur[452].

Du point de vue de l'iconographie, ces *azulejos* n'ont jamais été étudiés[453]. Les scènes dites « galantes », figurant des dames et nobles se promenant dans des parcs ornés de fontaines, témoignent du recours systématique aux gravures de Jean Lepautre[454] (pour les fontaines), minutieusement copiées sur les panneaux d'*azulejos*, ainsi que de la connaissance des gravures d'Antoine Trouvain (pour la réalisation des dames coiffées « de fontange »).

---

[449] Le palais du marquis d'*Olhão*, comme beaucoup de palais de Lisbonne a été construit sur un terrain en pente ce qui se traduit dans une construction dont les deux façades n'ont pas la même hauteur. L'étage noble, correspond au troisième étage, dans la façade qui donne vers la rue, identifiée par l'habituelle rangée de fenêtres avec des balcons aux grilles de fer. Comme dans le palais du marquis de *Tancos*, l'entrée principale se fait par l'arrière de l'édifice et nous conduit directement à l'étage noble, qui est, de ce côté, le premier étage.

[450] Luísa ARRUDA, "O Palácio de Xabregas", in *Claro-Escuro*, Nº6-7, Maio-Novembro, 1991.

[451] Pendant toute la période de réalisation de ce travail, nous n'avons pas pu consulter les archives de la famille, appartenant maintenant aux actuels propriétaires, parce qu'elles étaient en processus de digitalisation. Nous nous sommes basée sur l'étude de Luísa Arruda.

[452] Luísa ARRUDA, *Caminho do Oriente, guia do azulejo,* Livros Horizonte, Lisboa 1998, p.78

[453] Luisa Arruda (*op.cit.* p.77) essaie d'aborder l'aspect iconographique reconnaissant un programme décoratif allusif à Diane et Apollon. En réalité, aucun des panneaux ne représente Apollon et dans l'actuelle disposition des panneaux, il est impossible de reconnaître un programme iconographique cohérent. Le seul panneau identifié correctement par Luísa Arruda, est la représentation de Daphné.

[454] Luísa ARRUDA signale l'influence des gravures de Jean Lepautre mais ne fait pas de relevé systématique, puisant surtout dans une suite de gravures conservé à la BNL, représentant des jardins et fontaines. Cependant, ces fontaines sont différentes de celles représentées sur les *azulejos*, réalisées d'après d'autres modèles de J. Lepautre.

Fig. 273
Palais du marquis d'*Olhão*.
Façade qui donne vers la rue. L'entrée principale se trouve à l'arrière.
Le 3ème étage, avec la rangée de fenêtres avec des balcons en fer est « l'étage noble ».

Les épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide

Les panneaux à thème mythologique, se trouvent au 3ème étage (étage noble) dans une salle dite «salle des portraits». Il s'agit de six panneaux formant des «*silhares*» de 12 *azulejos* de haut, réalisés dans les années 1715, et illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide :

1. Neptune poursuivant Coronis (Mét. II, 569-594) ;
   Vertumne et Pomone (*Mét.* XIV, 623-697)[455] ;
2. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (*Mét.* X, 519-559)[456] ;
3. Daphné déjà transformée en laurier, poursuivie par Apollon (*Mét.* I, 452-524)[457] ;

[455] 12 x 48 *azulejos*.
[456] 12 x 24 *azulejos*.

4. Diane et Junon transforment Callisto en ourse (*Mét.* II, 401-508)[458] ;
5. Divinité fluviale[459] ;
6. Glaucus et Scylla (*Mét.* XIII, 895-967)[460] ;

Ces panneaux, entourés d'une bordure de deux *azulejos* avec des motifs de rinceaux de feuillage, coquillages et figures enfantines (très proches de la grammaire ornementale des grotesques), ne sont plus dans leur emplacement d'origine. Déplacés très probablement lors des travaux réalisés à la fin du 18ème siècle et au début du 19ème leur lecture iconographique est rendue difficile du fait qu'ils ont été modifiés pour s'adapter à un autre espace. Les bordures présentent plusieurs remaniements et les frises inférieures ont été ajoutées lors du replacement des panneaux.

Tous ces panneaux ont été réalisés d'après des gravures que nous retrouvons sur d'autres panneaux de la même époque. La recherche d'iconographies similaires, ainsi que celle des modèles utilisés nous a permis de confirmer que certains panneaux étaient amputés et de déchiffrer certaines iconographies.

Iconographie

1. Neptune poursuivant Coronis (fig. 274) et Vertumne et Pomone (fig. 277). Ce panneau figure deux épisodes n'ayant aucun rapport entre eux.

---

[457] 12 x 7,5 *azulejos*; plusieurs *azulejos* dépareillés.
[458] 12 x 26,5 *azulejos*; plusieurs *azulejos* dépareillés dans le coin supérieur droit.
[459] 12 x 5 *azulejos*.
[460] 12 x 23 *azulejos*.

- Neptune poursuivant Coronis

Sur un fond de paysage maritime, Neptune un trident à la main poursuit une figure féminine (fig. 274). Les chevaux marins qui tirent son char sont restés sur la rive.

Le dessin est très clair, les contrastes d'ombre et de lumière sont subtils, assez poussés dans le rendu des draperies, révélant une main fort habituée à la peinture céramique. Au départ il s'avérait difficile d'identifier la figure féminine en question. Neptune avait aimé Amymoné, violé Caenis (*Mét.* XII, 189-207), poursuivi Coronis (*Mét.* II, 569-594), et marié Amphitrite. Caenis avait supplié d'être métamorphosé en homme, ce qui lui fut accordé, Coronis suppliant les dieux de la faire échapper à Neptune fut transformée en corneille par Minerve. Aucune de ces caractéristiques iconographiques ne figure sur ce panneau.

C'est en retrouvant la source d'inspiration, minutieusement copié sur les *azulejos*, que nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une représentation de Neptune poursuivant Coronis.

Le peintre a copié une gravure de François Chauveau (1616-1676), faisant partie d'une suite intitulée *Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.*

Ce recueil, imprimé vers 1660, était connu des peintres d'*azulejos* depuis les années 1668. Nous avons vu que les *azulejos* d'un des murs du narthex de la chapelle du palais Fronteira copiaient la page de titre de cette suite de gravures, figurant des sirènes et des tritons (page 147-151). La légende de la gravure (fig. 275), nous apprend qu'il s'agit de *Coronis fille de Coroné roi de la Phocide.*

Confirmant la circulation des images, nous retrouvons au palais du marquis de *Tancos* un panneau d'*azulejos* identique, réalisé d'après le même modèle (fig.276).

Fig. 274
Neptune poursuivant Coronis (détail).
Panneau d'*azulejos*
Vers 1715-20.
Palais du marquis d'*Olhão*.

Fig. 275
Neptune poursuivant Coronis (détail).
Gravure de François Chauveau.

Fig. 276
Neptune poursuivant Coronis .
Panneau d'*azulejos* (détail).
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

- Vertumne et Pomone (fig. 277)

Dans un jardin, deux femmes sont assises et semblent parler entre elles. L'une est âgée, tient de la main droite une canne et est vêtue d'une longue cape avec capuche. L'autre, représentée jeune, est coiffée d'une guirlande de fleurs et tient dans la main droite un panier rempli de fleurs et de fruits et dans la main gauche une serpe.

Il s'agit de Pomone, nymphe qui veille sur les jardins et les vergers parlant avec Vertumne, dieu des vergers, métamorphosé en femme âgée pour pouvoir approcher Pomone. A côté, deux enfants accompagnent la scène.

L'histoire de Vertumne et Pomone, était souvent un prétexte pour la représentation de la nature, et les peintres céramistes, tout en puisant dans les mêmes gravures, ajouteront des détails (souvent tirés d'autres gravures) au gré de l'esthétique du temps.

Le dépôt d'*azulejos* de la *Câmara Municipal* de Lisbonne conserve un panneau réalisé dans les années 1730-35, provenant d'un édifice situé rua *Barros Queirós*[461] (fig. 278 et 279). Il s'agit exactement de la même iconographie, issue du même modèle, mais réalisée quelques années plus tard, vers 1735-40. De la même époque, il existe au palais *Belmonte* une représentation identique de Vertumne et Pomone, témoignant de la permanence et de la circulation des mêmes gravures (fig.280). Tout en reconnaissant la même source d'inspiration sur ces deux panneaux, l'environnement est devenu plus chargé, plus dynamique, occupé par la représentation de plusieurs enfants qui s'attachent aux occupations les plus diverses. Vertumne et Pomone ne sont plus toutes seules dans la nature, elles sont dans un espace muré, décoré de statues et de grands vases de plantes, évoquant le jardin d'un palais.

Fig. 277
Vertumne et Pomone.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão*.

[461] Nous remercions monsieur Lionel Ribeiro, responsable du dépôt d'*azulejos* de la *Câmara Municipal de Lisboa* qui a mis à notre disposition une photo du panneau en question.

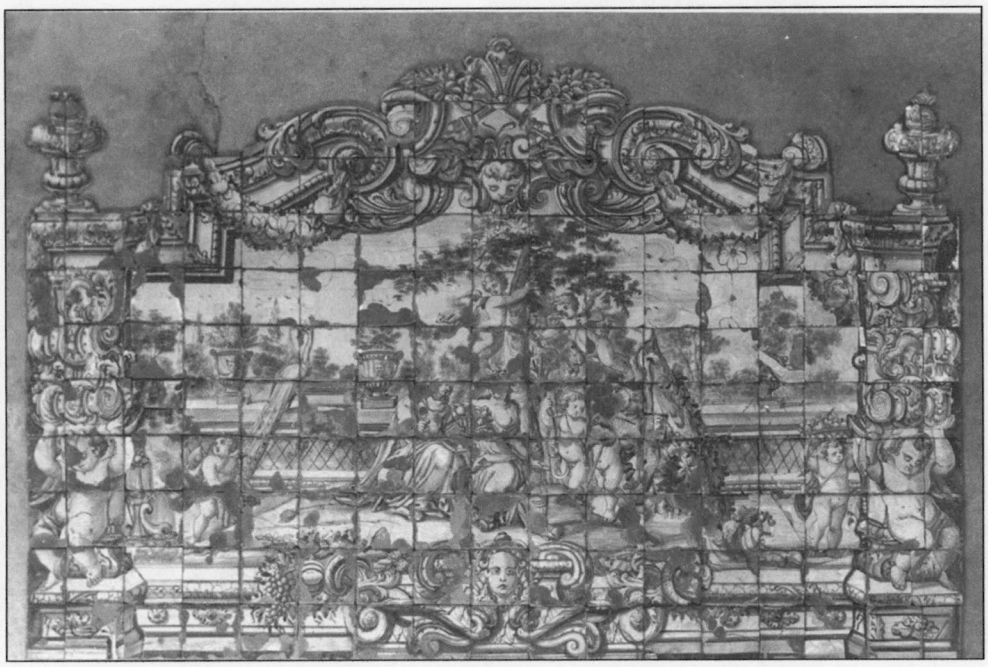


Fig. 278
Vertumne et Pomone.
Panneau d'*azulejos* provenant d'un palais de la *rua Barros Queirós*.
Vers 1735-40.
Depôt de la *Câmara Municipal* de Lisbonne.

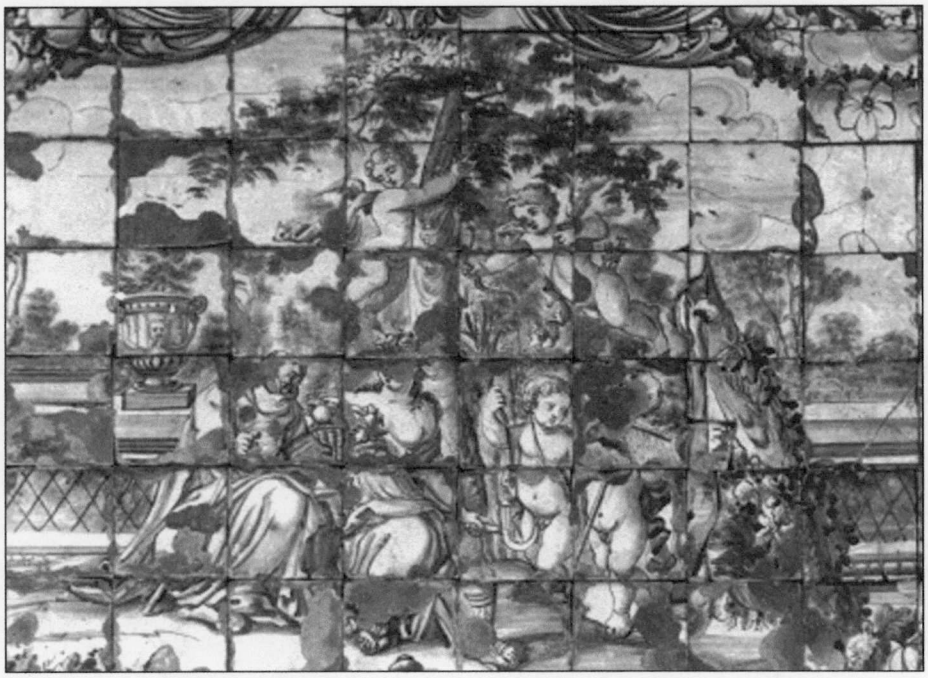


Fig. 279
Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 277).
Vers 1735-40.
Depôt de la *Câmara Municipal* de Lisbonne.

Fig. 280
Vertumne et Pomone.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Palais Belmonte.
Vers 1740.

2. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (fig. 281).

Ce panneau, illustrant le moment où Vénus essaie d'empêcher Adonis de partir à la chasse présente un détail curieux qui montre combien les copies successives d'un modèle peuvent finir par introduire, souvent involontairement, des modifications iconographiques. En réalité, cette représentation de Vénus et Adonis est exactement la même que celle que nous avons trouvée dans l'actuelle bibliothèque de la *Casa Museu Verdades Faria*, réalisée dans les dernières années du 17ème siècle ou dans les toutes premières années du 18ème (fig. 282). Pourtant, sur le panneau du palais du marquis d'*Olhão*, Vénus est représentée avec un croissant de lune sur la tête comme s'il s'agissait de Diane. Même si Ovide explique que Vénus suivait Adonis à travers *les montagnes, les forêts et les roches buissoneuses, sa robe retroussée jusqu'au genou à la façon de*

Diane[462], il est peu probable que le peintre céramiste ait lu cet extrait et suite à cela ait ajouté à l'iconographie de Vénus le croissant de lune, attribut de Diane. Ces assimilations d'éléments appartenant à d'autres divinités sont la conséquence non seulement de copies successives d'une même source d'inspiration, mais aussi de l'adaptation de certaines iconographies à d'autres contextes.

Il est probable que le peintre d'*azulejos* chargé de copier un modèle, ne connait pas vraiment le sujet représenté ; il se limite à traduire en peinture céramique le modèle gravé qu'il doit reproduire. En copiant, il peut ajouter ou enlever des détails qui étaient importants pour une lecture correcte de l'iconographie.

Fig. 281
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão*.

[462] OVIDE, *Métamorphoses,* traduction de Georges LAFAYE, (...), p.340.

Fig. 282
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Casa Museu Verdades Faria.
Fin 17ème début 18ème siècle.

3. Daphné déjà transformée en laurier, poursuivie par Apollon (fig. 283)

Ce panneau sur lequel il ne reste plus que Daphné, était à l'origine une représentation d'Apollon poursuivant Daphné, identique à celles de la *Casa Museu Verdades Faria*, du palais du comte d'*Óbidos* et du palais Centeno (pages 282-291) (fig. 284), toutes ayant comme source d'inspiration un même modèle graphique. Suite aux travaux réalisés au 19ème siècle, les panneaux ont été réadaptés à l'espace sans aucune préoccupation iconographique. Daphné est représentée au moment où elle se transforme en laurier après avoir supplié son père de la faire échapper à Apollon. Ses pieds deviennent des racines, ses doigts et ses cheveux se transforment en branches de laurier. L'illustration de ce moment, particulièrement prisé par les artistes, a un impact décoratif incontestable, traduisant en même temps le côté « merveilleux » de la métamorphose.

Fig. 283
Apollon poursuivant Daphné.
Panneau d'*azulejos* (incomplet).
Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão.*

Fig. 284
Apollon poursuivant Daphné
(détail de la fig. 258).
Vers 1720.
Palais Centeno.

4. Diane et Junon transforment Callisto en ourse (*Mét.* II, 401-508) ; (fig. 285).

Debout, habillée d'une tunique et tenant de la main gauche une lance, Diane regarde Junon, figurée assise, tenant à ses côtés un paon, son attribut. De la main droite, Junon indique un petit animal qui s'enfuit. Il s'agit d'une scène d'extérieur, dont le paysage est réduit à quelques arbres.

Ce panneau illustre un épisode de la vie de Callisto, une des suivantes de Diane. Violée par Jupiter, lequel pour la séduire, prit la forme de Diane, la grossesse de Callisto est découverte par la déesse. Callisto fut chassée par Diane et punie par Junon qui la transforma en ourse. Afin d'épargner Callisto de cette transformation animale, Jupiter la transforma en constellation.

Au palais du comte d'*Óbidos*, dans la salle dite sale de Diane, et au palais du duc de *Lafões*, nous retrouvons exactement la même représentation, résultat de l'utilisation répétitive des mêmes modèles dans les ateliers d'*azulejos* (fig.286 et 287).

Fig. 285
Diane et Junon punissent Callisto ; Junon la transforme en ourse.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Palais du marquis d'*Olhão*.
Vers 1715.

Fig. 286
Diane et Junon punissent Callisto.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715-20.
Palais du comte d'*Óbidos*.

Fig. 287
Diane et Junon punissent Callisto.
Panneau d'*azulejos*.
Fin 17ème siècle.
Palais du duc de *Lafões*.

5. Divinité fluviale (fig. 288)

Ce panneau, figurant une divinité fluviale, sous forme d'un personnage masculin, couché et accoudé contre un vase duquel jaillit de l'eau, faisait sans doute partie d'un autre panneau. Il s'agit probablement de la représentation du fleuve Pénée, père de Daphné et couramment représenté lors de l'épisode d'Apollon poursuivant Daphné. Le paysage figuré sur ce panneau et le paysage du panneau représentant Daphné présentent de nettes similitudes entre eux ; ils pourraient avoir fait partie d'un même ensemble.

Fig. 288
Divinité fluviale.
Panneau d'*azulejos* (fragment).
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos*.

6. Glaucus et Scylla (fig. 289) ; Diane et Jupiter (?)

- Glaucus et Scylla

Debout, accoudée à une grosse pierre, une femme habillée uniquement d'une draperie, regarde un homme au corps de poisson qui se trouve dans l'eau. Derrière la femme, deux enfants ailés, agenouillés, tirent leurs flèches (fig. 289).

Il s'agit d'une représentation du pêcheur Glaucus transformé en monstre marin après avoir mangé une herbe magique, et de la nymphe Scylla dont il était épris.

Cette représentation suit de très près le texte Ovidien. Ovide raconte que Glaucus, *...à la vue de la jeune fille reste saisi, enflammé de désir, et lui dit tout ce qu'il croit propre à l'empêcher de fuir. Mais elle n'en fuit pas moins et, la peur lui donnant des ailles, elle parvient au sommet d'une montage qui se dressait près du rivage. Il y a là, au bord de la mer, un immense rocher qui se termine en pointe et qui forme une voûte ombragée, penchée au loin sur les flots. Elle s'arrête dans le sûr asile qu'il lui offre ; ne sachant si elle voit un monstre ou un dieu, elle contemple avec étonnement sa couleur, sa chevelure qui couvre ses épaules et tombe jusque sur son dos et la queue de poisson qui se replie au-dessous de sa ceinture*[463]. C'est justement ce moment, où Scylla est appuyée sur un rocher et regarde Glaucus, qui est ici représenté. La figure de Glaucus est réduite à la moitié, résultat de transformations réalisées dans l'espace intérieur de l'édifice au 19ème siècle, ayant entraîné la réadaptation des panneaux à un nouvel espace.

Le peintre a utilisé comme source d'inspiration une gravure de François Chauveau (fig. 290) faisant partie du *Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide* dont nous avons déjà traité. Comme nous l'avons

[463] OVIDE, *op.cit,* traduction de Georges Lafaye, p.439-441.

vu, cette gravure a également été utilisée comme modèle pour quelques *azulejos* du palais *Fronteira* (page 147-151).

Cet épisode de la vie de Glaucus et Scylla, associant à la passion amoureuse les métamorphoses les plus surprenantes - Glaucus se transforme en monstre marin et Scylla finira métamorphosée en monstre dont la taille était ceinte de chiens hurlants - a eu un impact très fort auprès de l'imaginaire de tous ceux qui connaissaient l'histoire. Rappelons qu'en 1645, le père António Vieira dans son sermon sur le Saint Sacrement utilise l'histoire de Glaucus pour expliquer et justifier le mystère de l'eucharistie, questionnant les fidèles sur le fait que « si les païens croient que Glaucus mangeant une herbe magique a changé de nature et s'est transformé en dieu de la mer, qu'elle est la difficulté de croire que par le biais de cette souveraine nourriture les chrétiens changent de nature et d'humains deviennent divins ? » (page 30).

****

Ce relevé, couvrant les *azulejos* de la *Casa Museu Verdades Faria*, ceux du palais Centeno, du palais du comte d'*Óbidos*, du palais du marquis d'*Olhão* et de la maison des « Caracóis da Esperança », ainsi que deux panneaux provenant du palais *Belmonte* et du dépôt d'*azulejos* de la *Câmara* de Lisbonne, permet de comprendre peu à peu, dans le cadre des *azulejos* destinés à l'architecture civile pendant le premier quart du 18ème siècle, qu'il y avait un véritable intérêt pour les représentations des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. Souci d'érudition dans le choix du sujet en général et préoccupation essentiellement décorative dans le choix des sujets en particulier, semblent être les prémisses qui sont à la base du goût pour ces représentations. La diversité des gravures est minime et presque tous les panneaux suivent la même source d'inspiration. Des années 1700-1720, nous avons cependant trouvé dans deux édifices du 17ème siècle, des *azulejos* illustrant des thèmes des *Métamorphoses*

d'Ovide, montrant une ouverture à la diversité dans l'éventail des gravures utilisées par les peintres céramistes.

Fig. 289
Glaucus e Scylla.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão*.

Fig. 290
Glaucus et Scylla.
Gravure de François Chauveau.

3. Les *azulejos* du palais du marquis de *Tancos* : un ensemble illustrant des épisodes des *Métamorphoses* réalisé d'après des gravures de Jean Lepautre.

Le palais du marquis de *Tancos*[464], situé rua da Costa do Castelo, à Lisbonne, est un des plus importants témoignages de l'architecture civile, qui ait survécu au tremblement de terre de 1755[465]. Il s'agit d'une immense maison, projetée par João Antunes[466], *arquitecto de Sua Magestade* (architecte de Sa Majesté)[467], en 1697, à la demande du 4ème comte d'*Atalaya*, D. Luis Manoel de Távora[468], très probablement à partir d'une construction de plus petites dimensions, qui daterait du 16ème siècle.

Un contrat entre le comte et les maîtres maçons, daté de 1697, renseigne sur cette campagne de travaux, pendant laquelle une partie de l'ancienne construction a été démolie[469]. A cette occasion l'édifice aurait été agrandi avec la reconstruction des deux derniers étages et du grand escalier. Il s'agit d'un immeuble d'une grande sobriété, qui se détache sur le paysage par sa forme de grand rectangle, avec cinq étages, jouissant d'une situation géographique privilégiée : édifié sur la colline au sommet de laquelle se trouve le château de *São Jorge*, le palais du marquis de *Tancos* est tourné vers le Tage et la partie basse de la ville (fig. 291).

---

[464] Le titre "marquis de *Tancos*" a été accordé le 22 octobre 1751 par le roi D. José Ier à D. João Manoel de Ataíde, 6ème comte d'*Atalaia*.

[465] Pour une première approche de l'édifice, il est intéressant de consulter la fiche d'inventaire de la DGEMN (Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais) disponible sur Internet www.monumentos.pt, nº d'inventaire IPA 110638194.

[466] Sur João Antunes voir l'intéressante étude de Paulo Varela GOMES, « Obra crespa e relevante, os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do século XVIII – alguns problemas », *in Bento Coelho e a cultura do seu tempo* (...), p.107-125.

[467] IAN/TT, *Cartório Notarial de Lisboa,* 9-A, Livro 307, fls 60.

[468] Né en 1645, fils aîné de D. Álvaro Manoel et de Inês de Távora e Lima.

[469] Ce contrat, trouvé par Vitor Serrão, a été transcrit dans sa totalité par Cristina Costa Gomes et Joana Pessoa. Le contrat est conservé à l' IAN/TT, *Cartório Notarial de Lisboa,* 9-A, Livro 307, fls 60 – 62.

Le 4ème étage, qui est l'étage noble de l'édifice, construit lors de la campagne de travaux de 1697, est composé d'une série de grands salons disposés en enfilade, correspondant à la façade tournée vers le fleuve, facilement reconnaissable de l'extérieur par les fenêtres avec des balcons de fer. Tous les salons de cet espace sont décorés de *silhares* d'*azulejos* de composition figurative, en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère)[470].

Chaque salle est consacrée à une thématique : des scènes de chasse, réalisées d'après une suite de gravures d'António Tempesta [471] ; des scènes «galantes» avec des paysages, des nobles et des dames se promenant dans les jardins ; et, dans deux salles, qui nous intéressent particulièrement dans le cadre de cette recherche, un important ensemble d'*azulejos* représentant des épisodes de la mythologie, puisés dans la fable ovidienne.

Ces *azulejos*, réalisés dans les premières années du 18ème siècle, constituent un des plus importants ensembles à thème mythologique de l'époque, conservés dans leur lieu d'origine. Le programme décoratif est basé sur une seule suite de gravures.

Bien qu'étant un ensemble de peinture céramique du plus grand intérêt, ces panneaux n'ont pas fait l'objet d'une étude du point de vue iconographique. Il s'agit d'une des premières suites à thème mythologique

---

[470] En 1981, José Meco publie un article sur les *azulejos* du palais décrivant en détails les *azulejos* de toutes les salles. Dans son étude, J.Meco s'est surtout intéressé à l'identification des auteurs attribuant les *azulejos* à sujet mythologique à António de Oliveira Bernardes (1662-1732). Cette attribution se base sur des comparaisons avec des œuvres signées de ce peintre ; voir José MECO, « Há que preservar os azulejos do Palácio do Marquês de Tancos », *in História,* nº 29, Lisboa, Edições Projornal, Março de 1981.
D'autres auteurs ont écrit, quoique assez sommairement, sur les *azulejos* de l'édifice.
Voir : Ferreira de ANDRADE, *A Freguesia de São Cristóvão,* vol. I, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1944, p. 157 ; Norberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa,* Fasc. 7, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1950, p. 37 ; José Miguel dos SANTOS SIMÕES, *Azulejaria en Portugal no séc. XVIII* (...), p.262 ; Paulo Varela GOMES, « Metamorfoses », *in Companhia de Dança de Lisboa,* Lisboa, Janeiro de 1993, p. 2, 3.

[471] Voir à ce propos, Ana Paula Rebelo CORREIA, "A DGEMN e o inventário AZULEJO" (...), p. 121-129.

que nous avons étudiée, et dont nous avons identifié la source d'inspiration[472].

Actuellement, après avoir connu pratiquement un siècle de vicissitudes diverses[473], les 4ème et 5ème étages de l'édifice sont occupés par la Compagnie de Danse de Lisbonne. Il est assez extraordinaire de constater que, malgré le tremblement de terre de 1755 et les occupations les plus incongrues que l'édifice a connues, les *azulejos* sont parvenus à nos jours presque intacts dans leur ensemble.

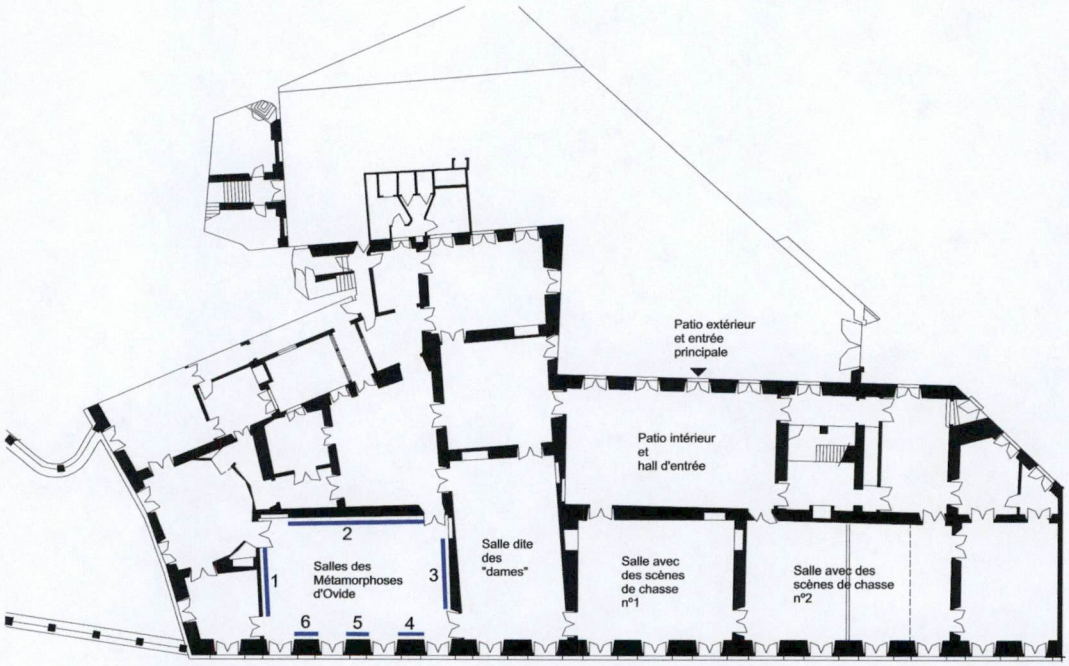
Fig. 291
Palais du marquis de *Tancos*.
Façade tournée vers le Tage.
L'entrée principale se trouve à l'arrière de l'édifice et mène directement à « l'étage noble ».

---

[472] Ana Paula Rebelo CORREIA, "Palácios, Azulejos e Metamorfoses", *in Oceanos – Azulejos Portugal e Brasil,* nº36/37, Outubro 1998/Março 1999, p. 179-208.

[473] En 1839, le 3ème étage (dit étage noble) a été loué au *Colégio das Humanidades* qui y est resté jusqu'en 1893. A partir de 1865, tout l'édifice était loué en appartements et magasins. A la fin du 19ème siècle, dans un état de total abandon, le palais a été acheté par le commerçant Alves Dias qui l'a restauré et transformé en immeuble de rapport. L'édifice a été occupé par plusieurs institutions, et même par des usines qui se sont installées au rez-de-chaussée. Peu à peu, le palais perd sa physionomie d'origine au niveau des espaces intérieurs. Les écuries ont disparu, l'espace étant totalement transformé pour abriter les magasins et usines, de la cuisine du palais il n'y a plus de trace. De même, le grand escalier qui assurait la liaison entre le 3ème étage et le 4ème a été coupé et condamné. Des tringles de bois destinées à des portemanteaux ont été placées sur la rangée supérieure des *azulejos*. Dans les années 1935-1950, le peintre Carlos Botelho habite deux salles du palais. Dans les années 1970, l'étage noble de l'immeuble devient un club d'haltérophilie et dans les années 1980 il est occupé par le parti MRPP. Acheté par la *Câmara Municipal de Lisboa* en 1987, les 4ème et le 5ème étages sont cédés à la Compagnie de Danse de Lisbonne (*Companhia de Dança de Lisboa*) dans un état de délabrement presque total. Dans la mesure de ses possibilités, avec peu de moyens et beaucoup de volonté, la Compagnie de Danse a remis en état les lieux. Cependant, le 4ème et le 5ème étages restent encore dans un triste état.

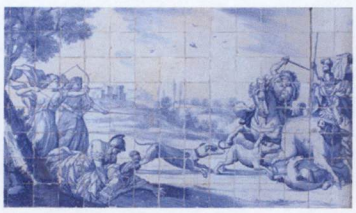
Le «grand salon» et les épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide.



1

Métamorphose d'Actéon (détail)

2



Chasse au sanglier de Calydon (détail)

3

Vénus et Adonis (détail)

4

Pan et Syrinx (détail)

5

Rapt d'Europe (détail)

6

Narcisse se regardant dans l'eau (détail)

Fig. 292
Palais du marquis de *Tancos*.
Plan de l'étage noble. Salle des « Métamorphoses » et emplacement des panneaux.

Dans le «grand salon», à savoir la plus grande salle de l'étage noble, six panneaux forment des *silhares* de 12 *azulejos* de haut et correspondent aux six pans de mur de la salle (fig. 293).
Ces panneaux, aux dimensions variables selon la longueur des murs, représentent respectivement :

1. La métamorphose du chasseur Actéon[474] (*Met.* III, 158-221)
2. La chasse au sanglier de Calydon[475] (*Met.* VIII, 270-547)
3. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse[476] (*Met.* X, 708-739)
4. Pan et Syrinx[477] (*Met.* I, 689-712)
5. Le Rapt d'Europe[478] (*Met.*II, 812-836)
6. Narcisse se regardant dans l'eau[479] (*Met.* III, 339-510)

Tous les panneaux sont encadrés par une bordure de 2 *azulejos*, avec des motifs décoratifs d'une exceptionnelle qualité graphique, très différents de ce qui se faisait à l'époque. Parmi les rinceaux (qui occupent l'essentiel de la bordure), des figures d'enfants ailés, représentés de dos sur la bordure verticale, semblent regarder vers l'intérieur de la composition (fig. 309). Au centre de la bordure horizontale, aussi bien dans la partie inférieure que dans la partie supérieure, des figures d'enfant, hybrides, mi-rinceau mi-être humain, empruntées à la grammaire des grotesques, tiennent le blason des Manoeis. Sur les coins, dans un cartouche en ferronnerie, un visage humain, très expressif, est représenté avec grand réalisme.
L'ensemble du panneau – composition narrative et bordure – semble être l'œuvre d'un même artiste[480].

---

[474] 12 x 31 *azulejos* (bordure de deux *azulejos* incluse)
[475] 12 x 65,5 *azulejos* (bordure de deux *azulejos* incluse)
[476] 12 x 31 *azulejos* (bordure de deux *azulejos* incluse)
[477] 12 x 9 *azulejos* (bordure de deux *azulejos* incluse)
[478] 12 x 9 *azulejos* (bordure de deux *azulejos* incluse)
[479] 12 x 9 *azulejos* (bordure de deux *azulejos* incluse)

Nous sommes en présence d'un peintre qui maîtrise aisément la peinture céramique, qui jongle avec les subtilités de la monochromie dans le rendu d'ombres et de lumière, qui sait aussi bien traduire l'expression des visages que la texture des drapés. Mais, comme pour tous les peintres d'*azulejos* il n'est pas l'inventeur des dessins à thèmes mythologiques qui se déroulent sur les murs du grand salon.

En fait, les six panneaux ont été réalisés d'après six gravures, faisant partie d'une suite de vingt-deux gravures de Jean Lepautre, illustrant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide[481]. Ces gravures ont été copiées partiellement ou totalement, et adaptées aux dimensions de l'architecture.

Dans le cas précis de ces *azulejos*, la recherche du modèle graphique présente le plus grand intérêt.

Fig. 293
Vue du «grand salon» ou « salle des Métamorphoses ».
Entre les fenêtres, les panneaux d'*azulejos* représentant «Pan et Syrinx», le «Rapt d'Europe», et «Narcisse se regardant dans l'eau».

---

[480] Tous les *azulejos* de cette salle ont été attribués par José Meco au peintre António de Oliveira Bernardes. Cette attribution se base sur des comparaisons avec d'autres ensembles d'*azulejos* signés par cet artiste. Voir José MECO, « Há que preservar os azulejos do Palácio do Marquês de Tancos » *in História*, Março, 1981.

[481] Maxime PRÉAUD, *Inventaire du Fonds Français, graveurs du 17ème siècle, Antoine, Jacques et Jean Lepautre,* Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993, p. 108 à 115.

Iconographie

1. La métamorphose du chasseur Actéon (fig. 294)

Ce panneau, illustrant le moment où le chasseur Actéon, déjà transformé en cerf, est poursuivi et mangé par ses propres chiens, est pratiquement détruit, constitué essentiellement d'*azulejos* dépareillés, et conservant à peine quelques fragments des *azulejos* d'origine.

Nous pouvons identifier un cheval et son cavalier, ainsi qu'un deuxième cheval dont le cavalier a partiellement disparu. Pour le reste, sont reconnaissables des fragments de chiens et, au milieu du panneau, des petites mains qui semblent tenir des bois de cerf. Le reste du panneau est un amalgame de carrelages provenant de divers endroits, placés sans aucun critère et rendant presque impossible toute lecture iconographique.

Le panneau avait été identifié par Santos Simões comme étant une « chasse au cerf »[482]. La recherche du modèle graphique a permis non seulement de reconstituer l'image représentée sur le panneau mais aussi d'avoir une connaissance de l'iconographie. C'est parce que nous avons trouvé la gravure de Jean Lepautre que nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une représentation du moment où le chasseur Actéon, déjà transformé en cerf, est mangé par ses propres chiens (fig. 295).

La connaissance du modèle peut être un repère chronologique, un repère iconographique et une aide précieuse en cas de restauration du panneau ou de tout essai de reconstitution. La gravure est un outil de travail pour le studieux, le spécialiste, le restaurateur où même l'architecte.

---

[482] João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII,* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 262.

Fig. 294
Le chasseur Actéon métamorphosé en cerf et mangé par ses chiens
Panneau d'*azulejos*
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*

Fig. 295
Le chasseur Actéon métamorphosé en cerf et mangé par ses chiens.
Gravure de Jean Lepautre.

2. La chasse au sanglier de Calydon (fig. 296)

Ce panneau, mesurant environ 9 mètres de long sur 1, 60m de haut, montre de façon particulièrement explicite la capacité des peintres d'*azulejos* d'adapter de petites images à des surfaces d'architecture dont les proportions sont, à tous les niveaux, très différentes de celles de l'image gravée. Dans le cas de cette chasse au sanglier de Calydon, l'auteur des *azulejos* a utilisé une gravure presque carrée et l'a reproduite sur un rectangle dont la longueur est pratiquement six fois la hauteur.

Sur un fond de paysage rythmé par des arbres sont disposés quatre groupes de figures : à gauche, au second plan, deux cavaliers ; derrière un arbre, au premier plan, Atalante qui s'apprête à blesser d'une flèche le sanglier que Diane avait envoyé pour ravager le pays de Calydon ; au centre, au premier plan, deux cavaliers équipés d'une épée et d'un javelot essayent de vaincre le gigantesque sanglier. Vers la droite, deux arbres séparent la scène du dernier groupe représentant une divinité fluviale, couchée devant un vase d'où jaillit de l'eau. Derrière, sortant des roseaux, on aperçoit une femme. Si nous comparons cette composition avec la gravure qui lui a servi de modèle (fig. 297) nous constatons que l'auteur des *azulejos* a séparé les groupes qui, sur la gravure, forment un ensemble compact. Contraint par le besoin de remplir une surface horizontale très longue, le peintre a disposé les personnages tout le long du panneau, constituant quatre groupes, séparés les uns des autres par des arbres.

Les peintres d'*azulejos* semblent être particulièrement « doués » pour la représentation des arbres, astuce constante pour occuper de grandes surfaces et pour séparer différentes histoires les unes des autres.

Un panneau méconnu représentant une « Chasse au sanglier de Calydon »

Dans l'ancien couvent dit « das Trinas do Rato», situé *Largo do Rato* à Lisbonne[483], on peut observer sur l'un des murs du patio, un panneau d'*azulejos* provenant très probablement d'une des salles de l'édifice, panneau qui est étonnement semblable au panneau du palais de *Tancos*[484].

Il s'agit d'une représentation d'une chasse au sanglier avec, au premier plan, un cavalier sur un cheval au galop, un javelot en main et la cape flottant au vent (fig. 298). Le cavalier est séparé de l'épisode suivant (fig. 299) par une fontaine en rocaille, dont la figuration naïve contraste avec le mouvement des chevaux et cavaliers. Ce panneau est particulièrement intéressant pour illustrer la façon dont les peintres d'*azulejos* composaient à partir de plusieurs sources d'inspiration. En réalité, pour la réalisation de la composition, aujourd'hui très abîmée (avec des *azulejos* dépareillés et des *azulejos* cassés), le peintre s'est inspiré de deux gravures de Jean Lepautre faisant partie de la suite de gravures utilisées pour les panneaux du palais du marquis de *Tancos*. L'épisode avec le sanglier (fig. 299) copie une partie de la gravure de Lepautre illustrant la chasse au sanglier de Calydon (fig. 297) tandis que le cavalier armé d'un javelot (fig. 302) a été copié de la gravure représentant le chasseur Actéon déjà transformé en cerf, poursuivi par des chasseurs et mangé par ses propres chiens (fig. 301). Pour la réalisation de la fontaine (fig. 304), le peintre a puisé dans une autre suite de gravures, que nous ne connaissons pas, mais dont nous avons retrouvé une autre copie en *azulejos* sur un des panneaux de

---

[483] Il s'agit du monastère de Notre Dame des Remèdes des Religieuses de la Sainte Trinité (Trinitaires) (*Nossa Senhora dos Remédios das Religiosas da Santíssima Trindade*), monastère fondé au 17ème siècle. Après la suppression des couvents en 1834, l'édifice est devenu (en 1895) un foyer pour enfants, le foyer de *Nossa Senhora da Conceição, de la Casa Pia.*
Actuellement il abrite toujours le collège de *Nossa Senhora da Conceição.*

[484] 10 x 35 *azulejos* (bordure de 2 *azulejos* incluse)

l'escalier du palais du duc de *Lafões* (fig. 303). La fontaine est exactement la même et le personnage masculin, figuré debout, à côté, a été aussi copié. Il est intéressant de remarquer l'absence totale de préoccupation au niveau de la cohérence des images, dont font preuve les peintres céramistes. Toute lacune semble être palliée par la force décorative des *azulejos*. Dans le cas de ce panneau réalisé dans les toutes premières années du 18ème siècle, et peut-être même encore dans les dernières années du 17ème, l'auteur a eu recours à la représentation d'une fontaine pour séparer les différentes figures et remplir plus facilement une longue surface horizontale, astuce que nous avions déjà rencontrée sur les *azulejos* de la *Casa Museu Verdades Faria* (page 222-263). Il ne se pose pas de questions concernant la vraisemblance d'une chasse au sanglier dans un jardin avec une fontaine centrale, ni sur la présence d'un personnage paisiblement figuré avec sa canne, dans un contexte de chasse avec des chevaux au galop et des chasseurs armés de lances et de javelots. Tous ces détails font qu'il est difficile de savoir si, du point de vue iconographique, ce panneau illustrait simplement une scène de chasse ou s'il faisait partie d'une suite d'épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide. Il ne reste plus rien du revêtement d'*azulejos* du couvent, sauf ces *azulejos*, placés en guise de tableau sur le mur du patio. La comparaison entre les deux panneaux d'*azulejo* figurant la même fontaine, panneaux jusqu'à présent inédits, ainsi que le registre des similitudes entre ce panneau et les panneaux du palais du marquis de *Tancos*, sont autant d'éléments nouveaux qui confirment la circulation des mêmes gravures dans les ateliers d'*azulejos* et les multiples solutions de « copie » utilisées par les peintres céramistes.

Fig. 296
Chasse au sanglier de Calydon.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*

Fig. 297
Chasse au sanglier de Calydon.
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 298
Chasse au sanglier de Calydon.
Panneau d'*azulejos* .
Fin 17ème début 18ème siècle.
Couvent dit « das Trinas » (*Largo do Rato*).

Fig. 299
Chasse au sanglier de Calydon.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Fin 17ème début 18ème siècle.
Couvent dit « das Trinas » (*Largo do Rato*).

Fig. 300
Chasse au sanglier de Calydon.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 301
Cavaliers poursuivant Actéon.
Détail de la gravure de Jean Lepautre représentant Actéon métamorphosé en cerf.

Fig. 302
Cavaliers poursuivant le sanglier de Calydon ; détail du panneau d'*azulejos* représentant la chasse au sanglier de Calydon.
Couvent dit « *das Trinas* ».

Fig. 303
Fontaine en rocaille.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Fin 17ème siècle.
Escalier du palais du duc de Lafões.

Fig. 304
Fontaine en rocaille.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Fin 17ème début 18ème siècle.
Couvent dit « *das Trinas* » ;

3. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (fig. 305)

Dans un bois, où l'on voit, au fond à gauche, des chiens qui courent derrière un cerf, Vénus et Adonis, au premier plan, assis contre un arbre, s'embrassent. Deux enfants aux ailes de papillon, portant des guirlandes de fleurs, les entourent. Un troisième, équipé d'un carquois et d'un arc à flèches, lance une flèche vers Vénus et Adonis. Par terre, au premier plan, les outils de chasse d'Adonis : le javelot, le carquois avec les flèches, le cor de chasse. Dans le ciel, figuré ici par un encadrement de nuages entre les arbres, le char de Vénus tiré par des cygnes attend la déesse. Au milieu de la composition, trois amours tenant des torches et des fleurs semblent s'occuper des chiens d'Adonis.

Ce panneau, comme toutes les compositions de cette salle, copie une gravure de Jean Lepautre (fig. 306), à l'exception d'un petit détail : sur la gravure les enfants ont des ailes normales, ressemblant aux ailes des oiseaux (fig. 307), et sur le panneau d'*azulejos* ils ont des ailes de papillon, comme celles des enfants représentés sur la bordure (aussi en *azulejos*) et qui semblent regarder vers la composition centrale (fig. 308 et 309).

Ces ailes « de papillon » ne sont pas courantes, et constituent une des particularités des bordures de ces panneaux. Nous les retrouvons sur d'autres panneaux attribués à António de Oliveira Bernardes, notamment sur les panneaux d'une salle de l'église de *Mercês* à Lisbonne, où ces mêmes figures d'enfants aux ailes de papillon surmontent un cartouche et tiennent un mascaron à tête de femme[485].

Fig. 305
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

[485] Sur le programme iconographique des *azulejos* de cette salle, voir le très intéressant article de Luis de Moura SOBRAL, "Tota Pulchra esta mica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes" *in AZULEJO*, nº3/7, (...), p. 71-90.

Fig. 306
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 307
Figure enfantine ailée.
Détail de la gravure de Jean Lepautre représentant Vénus et Adonis.

Fig. 308
Figure enfantine aux ailes de papillon.
Détail du panneau d'*azulejos* représentant Vénus et Adonis.

Fig. 309
Figure enfantine aux ailes de papillon.
Détail de la bordure du panneau d'*azulejos* représentant Vénus et Adonis.

4. Pan et Syrinx (fig. 310)

Debout, tenant dans ses bras une touffe de roseaux, le satyre Pan essaye d'attraper la nymphe Syrinx. Cette représentation correspond au moment où, pour ne pas tomber aux mains du dieu, Syrinx supplie d'être métamorphosée et se transforme en roseau. Pan, croyant prendre dans ses bras la nymphe, se retrouve à enlacer une brassée de roseaux.

La représentation, copiant le sujet principal de la gravure de Jean Lepautre (fig. 311, est très fidèle au texte d'Ovide, selon lequel « ...*la nymphe s'enfuit à travers champs jusqu'à ce qu'elle arrivât aux eaux paisibles du Ladon sabloneux ; là, arrêtée dans sa course par les ondes, elle avait supplié ses fluides sœurs de la métamorphoser ; à l'instar où Pan croyait déjà saisir Syrinx, au lieu du corps de la nymphe, il n'avait tenu dans ses bras que des roseaux de marais... »*[486]. C'est avec ces roseaux que Pan fera sa flûte : « ...*tandis qu'il exhalait ses soupirs, l'air agité à travers leurs chalumeaux avait produit un son léger, semblable à une plainte ; le dieu, charmé par cette découverte et par ses sons mélodieux, s'était écrié : « Voilà qui me permettra de m'entretenir avec toi à tout jamais ». Et c'est ainsi qu'en rapprochant des roseaux de longueur inégale, joints avec de la cire, il avait conservé le nom de la nymphe*»[487].

[486] OVIDE, *op. cit.* Traduction de Georges LAFAYE (...), p. 67.
[487] *Ibidem.*

Fig. 310
Pan et Syrinx.
Panneau d'*azulejos*.
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 311
Pan et Syrinx.
Gravure de Jean Lepautre.

5. Le Rapt d'Europe (fig. 312)

Assise en amazone sur le taureau, tenant de la main gauche la corne de l'animal, Europe et Jupiter, son ravisseur métamorphosé en taureau, sont représentés dans l'eau. Europe est habillée d'une ample tunique dont un pan de tissu forme un cercle au tour de son buste. Au dessus, un enfant aux ailes de papillon jette des fleurs.

Copiant minutieusement le sujet central de la gravure de Jean Lepautre (fig. 313 et 315), ici aussi le peintre a préféré les ailes de papillon aux ailes traditionnelles représentées sur la gravure. La maîtrise de la peinture céramique est remarquable dans l'expression du visage d'Europe, ainsi que dans le rendu des draperies.

Un panneau identique, conservé au Jardin Zoologique de Lisbonne.

Dans les années 1930, lors des travaux d'aménagement du Jardin Zoologique de Lisbonne, l'architecte Raul Lino a placé dans une pergola (fig. 316) une série de panneaux d'*azulejos* de composition figurative, en monochromie bleu et blanc, provenant sans doute d'édifices démolis.

Quelques uns de ces panneaux, conservés encore de nos jours au Jardin Zoologique, sont à sujet mythologique. Nous ne connaissons rien de leur histoire ni de leur provenance[488].

Un de ces panneaux, représente un « rapt d'Europe » (fig. 314) réalisé comme celui du palais du marquis de *Tancos*, d'après la gravure de Jean Lepautre, copiée presque dans sa totalité (fig. 315). Il est difficile de savoir si ce panneau, réalisé au début du 18ème siècle, à été conçu tel quel à l'origine, ou s'il est incomplet. La bordure également en *azulejos* qui le délimite n'est pas d'origine. Il se peut que le panneau ait été raccourci lors de l'application au mur de la pergola. Cette représentation de

[488] Santos Simões explique uniquement que depuis plusieurs années le Jardin Zoologique enrichi ses espaces d'*azulejos* anciens. Il ne donne pas de dates concernant le placement des panneaux ni aucune indication sur leur provenance ; João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII*, (...), p. 250-251. Nous avons contacté la direction du Jardin Zoologique qui nous a dit ne posséder aucun document concernant le placement et la provenance de ces *azulejos*.

l'enlèvement d'Europe présente de grandes similitudes de facture avec le panneau du palais du marquis de *Tancos* (fig. 312, 317, 318), étant très probablement l'oeuvre du même artiste. Le découpage de panneaux pour les adapter à de nouveaux espaces, transformant de grands panneaux en pièces de plus petites dimensions était très courant surtout pendant le premier tiers du 20ème siècle, qui voit l'*azulejo* avec une forte charge décorative, au détriment de l'iconographie. Sur cette même pergola un panneau figure l'enlèvement d'une figure féminine, par un personnage masculin qui conduit un char tiré par des chevaux. Il s'agit sans doute du rapt de Proserpine par Pluton (fig. 319). Ce panneau, constitué par 6 *azulejos* de haut sur 10 de long, est entouré par la même bordure que le rapt d'Europe, ajoutée postérieurement. Si on l'observe attentivement, on voit nettement qu'il s'agit de la récupération d'une partie d'une composition de plus grandes dimensions. Derrière le char, on voit un bras, ce qui indique que la composition continuait. Les panneaux qui décorent cette pergola illustrent les sujets les plus divers : mythologie, scènes bibliques, scènes de genre. Tous ont fait partie autrefois de *silhares* de grandes dimensions, transformés postérieurement en panneaux autonomes. Sur un de ces panneaux, composé aussi de 6 *azulejos* de haut sur 10 de long, et entouré par la même bordure, est représenté un groupe de femmes, dont quelques unes agitent les bras (fig. 320). En enlevant la bordure, on voit qu'il s'agit d'un fragment de la composition illustrant le rapt de Proserpine par Pluton (fig. 321). Cet exemple permet de comprendre de façon précise les transformations auxquelles pendant des années les *azulejos* ont été soumis, rendant difficile d'avoir actuellement une vraie connaissance de ce qui existait jadis.

Fig. 312
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos*.
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 313
Rapt d'Europe.
Détail de la gravure de Jean Lepautre.

Fig. 314
Rapt d'Europe.
Panneau d'*azulejos*.
Début 18ème siècle.
Jardin Zoologique de Lisbonne (provenance inconnue)

Fig. 315
Rapt d'Europe
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 316
Jardin Zoologique de Lisbonne
Pergola où ont été placés plusieurs panneaux d'*azulejos* de provenance inconnue, réalisés dans les premières années du 18ème siècle.

Fig. 317
Rapt d'Europe (détail)
Panneau d'*azulejos*
Début 18ème siècle
Jardin Zoologique de Lisbonne
Provenance inconnue.

Fig. 318
Rapt d'Europe (détail)
Panneau d'*azulejos*
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 319
Rapt de Proserpine par Pluton (détail).
Panneau d'*azulejos*
Vers 1720-25.
Jardin Zoologique de Lisbonne
Provenance inconnue.

Fig. 320
Groupe de femmes.
(Faisait à l'origine partie de la composition représentant le rapt de Proserpine par Pluton).
Vers 1720-25.
Jardin Zoologique de Lisbonne
Provenance inconnue.

Fig. 321
Le rapt de Proserpine par Pluton.
Jonction des deux panneaux (fig. 319 et 320) retrouvant la composition d'origine.
Vers 1720-25.
Jardin Zoologique de Lisbonne
Provenance inconnue.

6. Narcisse se regardant dans l'eau (fig. 322)

Assis au bord de l'eau, habillé d'une tunique et d'une longue écharpe qui flotte au vent, Narcisse se regarde dans l'eau, le bras droit levé vers le ciel. Selon Ovide, Narcisse *...«veut apaiser la soif ; mais il sent naître en lui une soif nouvelle ; tandis qu'il boit, épris de son image, qu'il aperçoit dans l'onde, il se passionne pour une illusion sans corps ; il prend pour un corps ce qui n'est que de l'eau ; il s'extasie devant lui-même ... »*[489].

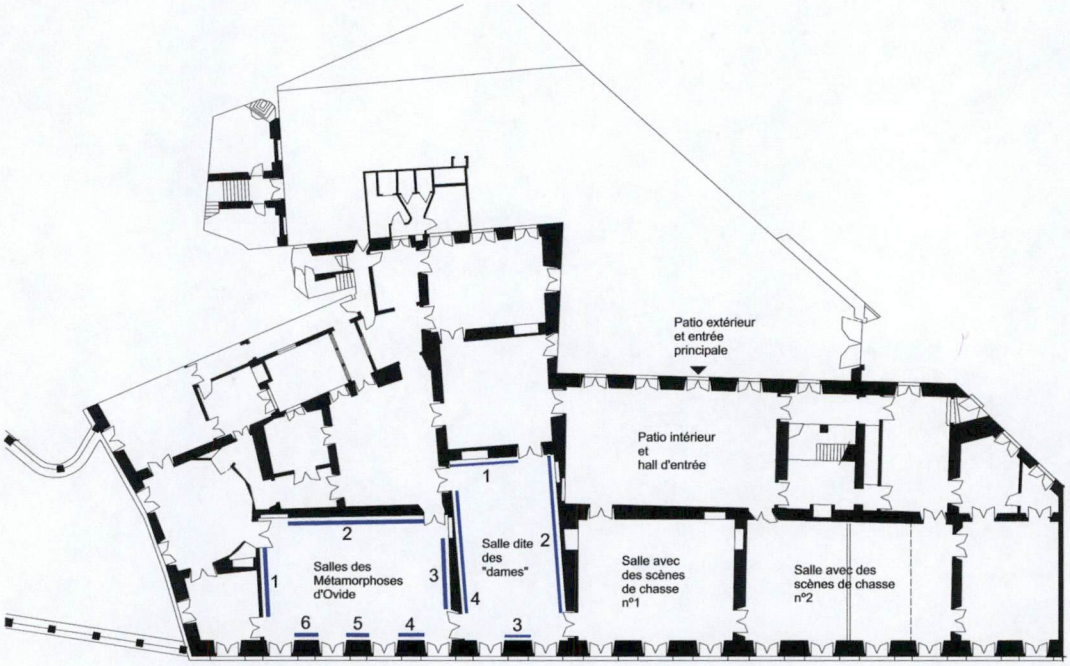
Cette représentation de Narcisse copie le sujet principal d'une gravure de Jean Lepautre (fig. 323), dont le paysage à la dense végétation est dû à Gabriel Perrelle[490].

Fig. 322
Narcisse se regardant dans l'eau.
Panneau d'*azulejos*.
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 323
Narcisse se regardant dans l'eau.
Gravure de Jean Lepautre.

[489] OVIDE, *op.cit.,* traduction de Georges LAFAYE, (...), p. 120.
[490] Maxime PRÉAUD, *op.cit.,* tome 11, p.107.
Le MNAA possède un très intéressant ensemble de gravures de G. Perrelle, figurant des paysages (cote : inv. 2306 grav. jusque 3501 grav.).

La salle dite « des dames » : Sujets issus des *Métamorphoses* d'Ovide et de l'histoire classique.



1

Netptune et Coronis
(détail)

2

Rapt de Proserpine
(détail)

Diane et le dragon
(détail)

4

Rapt d'Hélène (détail)

Fig. 324
Plan de l'étage noble
Sale dite « des dames » (à côté de la salle des « Métamorphoses ») et emplacement des panneaux à sujets mythologiques.

Située à côté du « grand salon », la sale dite « des dames » abrite un ensemble de quatre panneaux, formant des *silhares*, correspondant aux quatre murs de la salle. Réalisés dans le même atelier et très probablement par le même peintre que ceux de la salle précédente, ces panneaux ont tous été réalisés d'après des gravures.

Ces panneaux représentent :

1. Neptune poursuivant Coronis (*Mét.* II, 569-594)[491].
2. Le Rapt de Proserpine par Pluton (*Mét.* V, 385-424)[492].
3. Diane et un dragon [493].
4. Le Rapt d'Hélène [494] (Homère, *Iliade*)

Comme pour les panneaux de la salle précédente, il s'agit d'une peinture céramique de grande qualité, aussi bien dans la composition figurative que dans la réalisation des bordures qui l'encadrent. Ces bordures sont constituées par une grammaire ornementale assez originale dans la façon de conjuguer des éléments issus de grotesques (tels que rinceaux et figures d'enfants hybrides, mi-humains, mi-végétaux) (fig. 325), avec des éléments nouveaux (qui évoquent un coquillage coupé en deux et vu de l'intérieur), servant de support aux figures d'enfants (fig. 326). Ces représentations d'enfants ont, comme celles du panneau d'*azulejos*, des ailes de papillon.

Les coins sont occupés par un mascaron, de la bouche duquel sortent des guirlandes de fleurs (fig. 326). Même dans ces éléments, purement ornementaux, l'artiste imprime dynamisme et force expressive, particulièrement visibles dans l'expression des visages, qu'il s'agisse de ceux des figures d'enfants ailés ou du mascaron. Ce dynamisme est aussi

---

[491] 12 x 11 *azulejos* (bordure de 2 *azulejos* incluse)
[492] 12 x 58 *azulejos* (bordure de 2 *azulejos* incluse)
[493] 12 x 10 *azulejos* (bordure de 2 *azulejos* incluse)
[494] 12 x 54 *azulejos* (bordure de 2 *azulejos* incluse)

le résultat de l'utilisation contrastée des diverses tonalités de bleu, plus foncé dans le fond et presque blanc sur tout ce qui est en relief, ces nuances étant très équilibrées pour le rendu du modelé des corps.
Du point de vue de l'iconographie les différents épisodes représentés n'ont pas de rapport entre eux.

Fig. 325
Détail de la bordure horizontale des panneaux d'*azulejos.*
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 326

Détails de la bordure verticale des panneaux d'*azulejos.*
Des « coquillages » coupés et vus de l'intérieur servent de support aux figures d'enfants.
Dans les coins, un mascaron ailé de la bouche duquel sortent des rinceaux.
Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.

Iconographie

1. Neptune poursuivant Coronis (fig. 327).

Quand nous avons examiné les panneaux du palais du marquis d'*Olhão*, à Lisbonne, nous y avions vu un panneau, représentant la même scène, réalisé, comme celui-ci, d'après une gravure de François Chauveau (fig. 327) (1616-1676), faisant partie d'une suite intitulée *Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide* (voir page 304-306). Il s'agit d'une suite de gravures connues au Portugal depuis la fin du 17ème siècle, puisque nous les avons trouvées reproduites sur quelques *azulejos* du palais *Fronteira* (page 147-151).

Fig. 327
Neptune poursuivant Coronis.
Panneau d'*azulejos*.
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 328
Neptune poursuivant Coronis.
Gravure de François Chauveau.

2. Le Rapt de Proserpine par Pluton (fig. 329)

Il est clair en regardant ce long panneau d'*azulejos* que le peintre a eu recours à plusieurs gravures, qu'il a fondues en une seule composition, dans le but de remplir de la façon la plus cohérente une surface horizontale de grandes dimensions.

Le sujet principal, le rapt de Proserpine par Pluton, situé au milieu du panneau, est la copie précise d'une gravure de Jean Lepautre (fig. 331), faisant partie de la série de 22 gravures illustrant des sujets de la fable[495]. Dans une nuée de poussière, le char de Pluton, tiré par quatre chevaux semble s'en aller vers le ciel. Dans le char, Pluton tire vers lui Proserpine, dont la robe flotte au vent. Un amour aux ailes de papillon tient les rênes de l'attelage. Au dessus de Pluton et Proserpine, quatre enfants, également aux ailes de papillon, tiennent des torches et lancent des fleurs sur le couple, symbolisant leur «amour». Assise par terre, Cérès, mère de Proserpine, pleure le départ de sa fille.

Le reste de l'espace a été rempli par un fond de paysage, avec des arbres et des maisons, sur lequel se détache le groupe constitué par les trois amies de Proserpine, surprises par son départ (fig. 330)

La gravure de Lepautre suit d'assez près le texte d'Ovide selon lequel Proserpine *...cueillait des violettes (...) remplissait des corbeilles et les plis de sa robe, rivalisant avec ses compagnes à qui en ramasserait le plus. (...) Le ravisseur lance son char en avant, il excite ses coursiers, en les appelant chacun par son nom...*[496].

Malgré les contraintes de la peinture céramique, le peintre a su traduire parfaitement l'aspect dynamique, la force et le mouvement de la gravure de Jean Lepautre.

---

[495] Maxime PRÉAUD, *op. cit.* tome 11, (...), p. 109.
[496] OVIDE, *op. cit.,* traduction de Georges LAFAYE, (...), p. 178-179.

Ce panneau est très intéressant pour comprendre la créativité et le talent de ces artistes, qui maîtrisent de mieux en mieux leur source d'inspiration et qui, bien que n'étant pas de grands « inventeurs d'images », sont bien plus que de simples copistes.

Fig. 329
Rapt de Proserpine par Pluton.
Panneau d'*azulejos* (détail)
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 330
Détail du panneau représentant le Rapt de Proserpine par Pluton.
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 331
Rapt de Proserpine par Pluton.
Gravure de Jean Lepautre.

3. Diane et un dragon (fig. 332)

Dans un paysage de rochers, Diane, reconnaissable au croissant de lune sur la tête, est représentée debout, habillée d'une tunique au drapé ample, équipée d'un arc à flèches. Devant la déesse, un dragon gît sur une roche. Il s'agit d'un épisode de la vie de Diane, duquel nous n'avons pas encore trouvé la source d'inspiration. Cependant, le relevé iconographique réalisé dans plusieurs édifices a permis de trouver au palais du comte d'*Óbidos* un panneau qui reproduit exactement la même composition (fig. 333), témoignant de la circulation d'un même modèle.

Fig. 332
Diane et un dragon.
Panneau d'*azulejos*.
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 333
Diane et le dragon.
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos*.

4. Le Rapt d'Hélène (fig. 334)

Pour ce long panneau, qui fait face à celui représentant le rapt de Proserpine par Pluton, le peintre a suivi exactement la même procédure : il a utilisé une gravure de Jean Lepautre (fig. 335) comme modèle du sujet principal, il a copié d'une autre gravure quelques bateaux, ajouté un peu de paysage et quelques arbres, arrivant à remplir de façon cohérente toute la longueur du mur. À gauche, sur un fond de ville incendiée, la princesse Hélène, femme de Ménélas, roi de Sparte, est enlevée par Pâris. Sur le port, les bateaux attendent. Une zone de rochers en haut desquels se trouve un château, marque la transition vers un paysage de campagne. Dans la pergola qui se trouve au Jardin Zoologique de Lisbonne (page 340, fig. 316) un des panneaux d'*azulejos* illustre exactement le même thème, reproduisant la gravure de Lepautre. Il s'agit d'un panneau de 10 *azulejos* de haut et 19 de long, comprenant une bordure de 2 *azulejos* représentant des enroulements de feuillage, ayant au centre de la bordure

horizontale un cartouche en forme de cœur, et aux quatre coins des mascarons (fig. 336). Par rapport à la gravure, ce panneau présente une version plus simple, copiant cependant avec rigueur les éléments principaux : la ville de Troie en flammes, Hélène et ses ravisseurs, et le personnage masculin sur le bateau. Le port a été simplifié, il n'y a plus d'escaliers comme sur celui de la gravure ou celui représenté sur le panneau du palais du marquis de *Tancos*, et le peintre a simplement dessiné le bord de la falaise qui donne directement vers la mer. Le paysage a été réduit à quelques arbres. Comme pour les deux panneaux représentant le rapt d'Europe, et malgré les quelques différences ici évoquées, ces deux représentations du rapt d'Hélène présentent beaucoup de similitudes au niveau stylistique, étant très probablement l'œuvre d'un même artiste.

Fig. 334
Enlèvement d'Hélène.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Début 18ème siècle
Palais du marquis de *Tancos*.

Fig. 335
Enlèvement d'Hélène.
Gravure de Jean Lepautre.

Fig. 336
Enlèvement d'Hélène.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1720-25.
Jardin Zoologique de Lisbonne
Provenance inconnue.

Comme nous l'avons déjà dit, les panneaux d'*azulejos* du palais du marquis de *Tancos* comptent parmi les plus intéressants ensembles d'*azulejos* à thème mythologique, illustrant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide, parvenus à nos jours dans leur emplacement d'origine. Dans le « grand salon » ou «salle des *Métamorphoses* » le choix des sujets est cohérant faisant tous partie d'une même série thématique. Par contre, les panneaux de la salle « des dames » soulèvent à nouveau la question des choix iconographiques et de l'importance réelle des sujets représentés. Le rapt d'Hélène se trouve face au rapt de Proserpine, la représentation de Diane et le dragon est placée face à la représentation de Neptune poursuivant Coronis, sans qu'il y ait aucun lien entre ces différents épisodes. Il y a comme un décalage entre le choix des gravures et la façon dont elles sont utilisées ce qui, de plus en plus, semble traduire un manque d'intérêt, ou de connaissance, relativement aux contenus iconographiques. Quelques années plus tard, dans un autre édifice à Lisbonne, nous retrouvons une suite de panneaux illustrant également des épisodes des *Métamorphoses*, reproduisant une autre suite de gravures.

* * * * * * * * * *

4. Les *azulejos* du Palais Almada : un ensemble illustrant des épisodes des *Métamorphoses* réalisé d'après une suite de gravures de Crispin de Passe.

Fig. 337
Palais Almada.
Vue de la façade principale.

Situé en plein centre de Lisbonne, entre la place de *Rossio* et l'église de *São Domingos*, le palais du comte d'*Almada* était au 17ème siècle un des plus importants édifices de la ville. La construction actuelle est le résultat de nombreuses transformations[497] ; la façade principale, tout en gardant des caractéristiques du 17ème siècle, aurait acquis la physionomie que nous lui connaissons actuellement dans les premières années du 18ème siècle, lors des travaux d'agrandissement menés à partir des années 1713 par

[497] L'historique des nombreuses transformations subies par l'édifice a fait l'objet de plusieurs études. Voir notamment José MECO, *A azulejaria do Palácio da Independência em Lisboa,* Separata do *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, III Série, nº87, 1º tomo, 1981.

Lourenço de Almada. C'est une façade austère, caractéristique de l'architecture civile à Lisbonne dans la deuxième moitié du 17ème siècle, qui se présente comme un solide rectangle, rythmé horizontalement par une frise en pierre qui souligne la rangée de vérandas du deuxième étage (l'étage noble). La fenêtre du milieu, avec balustrade en pierre, correspond à l'axe du portail principal, constituant dans son ensemble le seul élément somptuaire témoignant de l'importance de la demeure (fig. 337).

Les travaux de 1713 comprenaient non seulement l'extérieur mais aussi l'intérieur du palais. Vers 1720, les salles de l'étage noble auraient été ornées de *silhares* d'*azulejos* de composition figurative. Il reste peu de chose de cette décoration [498]. Suite au tremblement de terre de 1755 l'édifice subit peu de dégâts et devient une sorte de « refuge » pour divers services publics. Lors de son retour des *Açores*, en 1774, Antão de Almada récupère la maison et entame une nouvelle campagne de travaux, impliquant notamment l'aménagement des jardins avec le placement des panneaux d'*azulejos* allusifs à la restauration de l'indépendance.

En 1940, les grands travaux de récupération dirigés par l'architecte Raul Lino, ont transformé totalement l'espace intérieur de l'édifice[499]. Une seule salle, située dans l'aile ouest de l'étage noble, garde sa décoration d'origine, en *azulejos* (fig. 338). Il s'agit de cinq panneaux d'*azulejos* de composition figurative, en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc d'émail stannifère), formant des *silhares* de 12 *azulejos* de haut, figurant des sujets mythologiques. L'ensemble n'avait, jusqu'à présent, pas encore été étudié du point de vue iconographique. José Meco, auteur de la seule

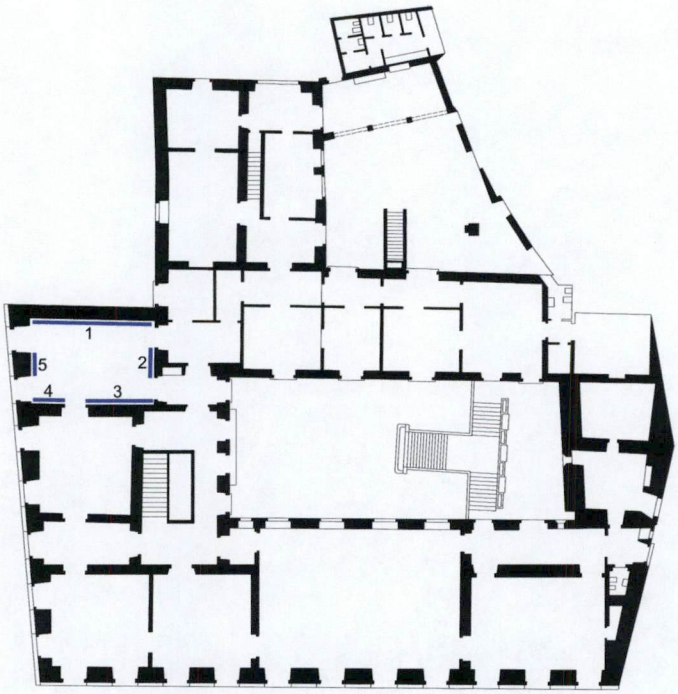
[498] Dans le patio supérieur du palais ont été placés, lors de la grande campagne de travaux menée en 1940 par la *Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais*, sous la direction de l'architecte Raul Lino, deux panneaux représentant respectivement une chasse au sanglier et une chasse au cerf. Ces panneaux, réalisés en monochromie bleu et blanc, sont signés Gabriel del Barco. Ils faisaient certainement partie de la décoration intérieure de l'édifice. D'après l'étude de José Meco (op.cit. p.9-21), ces panneaux intégraient un vaste ensemble, malheureusement disparu. Pour une première approche de l'édifice et de la bibliographie le concernant, voir le site de la *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, www.monumentos.pt, nºIPA 1106310027.

[499] La documentation concernant cette campagne de travaux est conservée aux archives de la DGEMN :DSID.

étude abordant les *azulejos* de l'édifice, avait reconnu des représentations à caractère mythologique, mais ne les avait pas identifiés[500].
La première fois que nous avons observé cette suite de panneaux, nous avons été confrontée au fait que certaines représentations n'avaient pas de détails assez spécifiques pour une identification certaine de l'iconographie. C'est la recherche d'éventuels modèles graphiques qui a apporté les éléments qui manquaient pour une reconnaissance des iconographies.

Les cinq panneaux de différentes dimensions, selon l'espace dans lequel ils ont été appliqués, illustrent huit épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide (fig. 338).
Sur les panneaux des deux murs latéraux, les plus longs, le peintre a figuré plusieurs épisodes les uns à côté des autres. Pour créer une illusion de continuité, les histoires sont séparées par des arbres mais liées par un fond de paysage continu. L'ensemble des panneaux est encadré par une moulure d'*azulejos*, représentant en trompe-l'œil un encadrement constitué d'éléments architectoniques : volutes, consoles et entablement, sont ornés de *putti* tenant des guirlandes de fleurs, de motifs en coquillage et d'un cartouche formé par un encadrement de volutes qui marque le centre de l'entablement, ou bordure supérieure. Tous ces éléments, malgré leurs formes arrondies suggérant le relief de l'architecture, sont « prisonniers » de l'espace rectiligne formé par la rangée de deux *azulejos* qui constitue la bordure. Cette bordure rectiligne, indépendante par rapport au panneau central, témoignant d'une certaine « timidité » de la part du peintre, permet de situer l'oeuvre dans les années 1715-20.

[500] José MECO, *Idem*, p.35.



1. Achélous et Périmèle ; Mercure et Argus ; Pyrame et Thisbé ; Vénus et Adonis

2. Médée et Jason

3. Apollon pleurant la mort Hyacinthe — Thésée et Ariane

4. Diane et Esculape

5. Vénus et Adonis

Fig. 338
Palais Almada. Plan de l'étage noble (2ème étage).
Salle des Métamorphoses e emplacement des panneaux.

Ces panneaux représentent :

1. Achélous et Périmèle (*Mét.* VIII, 547-610), (fig. 340) ;
   Mercure endormant Argus (*Mét.* I, 668-721), (fig. 342) ;
   Pyrame et Thisbé (*Mét.* IV, 55-166), (fig. 344) ;
   Vénus pleurant la mort d'Adonis (*Mét.* X, 708-739) (fig. 346) [501].
2. Médée et Jason (Ovide, *Mét.* VII, 72-126) (fig. 348)[502].
3. Hyacinthe, mort, est pleuré par Apollon (*Mét.* X, 162-219); Thésée et Ariane (*Mét.* VIII, 169-182), (fig. 350) [503].
4. Diane demandant à Esculape de ressusciter Hippolyte (Ovide, *Mét.* XV, 479-551) (fig.353) [504].
5. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (*Mét.* X, 503-739) (fig.355)[505] ;

Iconographie

Panneau 1

Sur le mur situé à droite (par rapport à celui qui entre dans la salle) sont représentées quatre histoires.

- De gauche à droite, nous voyons au premier plan une figure masculine âgée, tenant dans les bras une figure féminine dénudée. Ils se trouvent devant des rochers. Au milieu de la composition, dans la mer, une figure masculine conduit un char tiré par des chevaux. Devant lui, les pieds dans l'eau, une autre figure masculine est debout, également dans l'eau, les mains jointes dans un geste de prière. À gauche, en haut d'un rocher, un homme jette une femme dans le vide

[501] 12 x 67 *azulejos*.
[502] 12 x 13 *azulejos*.
[503] 12 x 35 *azulejos*.
[504] 12 x 16 *azulejos*.
[505] 12 x 12 *azulejos*.

(fig.341). Il s'agit de trois épisodes de l'histoire d'Achéloüs, racontée par Ovide dans le livre VIII des *Métamorphoses* : Achéloüs et Périmèle sont dans la grotte ; au second plan, en haut, le père de Périmèle jette sa fille du haut d'un rocher ; au centre, représenté dans l'eau, Achéloüs supplie Neptune de sauver Périmèle. Suite à cette demande, Périmèle sera métamorphosée en île.

D'après le récit d'Ovide, l'histoire est racontée par Achéloüs lui-même, pour répondre à une question de Thésée, qui s'interrogeait à propos d'une île qu'il voyait au loin. Achéloüs lui raconte alors l'histoire d'une *jeune fille à qui, emporté par mon amour je ravis le droit de se dire vierge. Son père, Hippodamas, indigné, la jeta du haut d'un rocher dans l'abîme pour la faire périr. Je la reçus entre mes bras et la soutins, tandis qu'elle nageait...* . Continuant son récit, Achéloüs explique qu'il supplia Neptune de venir au secours de Périmèle : *Le roi des mers inclina la tête et ce signe d'assentiment ébranla toute l'étendue des eaux. La nymphe tremble d'effroi, mais continue à nager. Moi, je touchais sa poitrine qui palpitait d'émoi ; tandis que je la caresse, je sens tout son corps se durcir et son sein se couvrir d'une couche de terre. Tandis que je parle, une terre nouvelle enveloppe ses membres flottants ; ils grandissent et se transforment jusqu'à devenir la masse pesante d'une île*[506] .

Cette histoire, reproduite sur les *azulejos* avec plusieurs détails correspondant au récit d'Ovide, se passe comme nous venons de le voir dans une grotte et dans un environnement d'eau. Des rochers et des arbres font la transition vers un paysage campagnard qui sépare cette scène de la suivante.

[506] OVIDE, *op.cit.*, traduction de Georges LAFAYE, (...), p.276.

- Le deuxième épisode représenté, est une scène bucolique, dans laquelle un berger s'endort contre un arbre pendant qu'un personnage masculin, coiffé d'un chapeau ailé joue de la flûte (fig. 343). À ses pieds, par terre, on voit un caducée. Derrière le berger endormi, deux vaches. À côté un chien dort également.
Il s'agit de la représentation où Mercure endort Argus, pour ensuite le tuer (*Mét.* I, 668-721). Argus, le géant aux cents yeux avait été chargé de surveiller Io que Jupiter avait métamorphosée en vache. Nous avions abordé cette iconographie au point 6.1 de ce travail. Un arbre sépare cette scène de l'histoire suivante.

- Un lion s'enfuit avec un tissu en bouche, un homme gît couché à côté d'une fontaine et une femme se donne la mort avec une épée (fig. 345); c'est l'histoire des amants babyloniens, Pyrame et Thisbé (*Mét.* IV, 55-166), que nous avions déjà retrouvée représentée dans un des panneaux placés dans la *Casa Museu Verdades Faria* (pag. 248, 249, 255) et sur un des panneaux du palais du comte d'*Óbidos* (pag. 280,281, fig. 250). L'arbre suivant, traversant verticalement ce long *silhar*, marque la séparation avec la dernière histoire.

- Vénus, assise contre un arbre, pleure la mort d'Adonis dont le corps gît à ses pieds (*Mét.* X, 708-739) (fig. 347). Selon le récit d'Ovide, après avoir prévenu Adonis des dangers de la chasse, le suppliant d'être prudent, Vénus s'en va dans son char tiré par des cygnes. Avant d'arriver à son destin *du haut des airs elle l'aperçoit, privé de connaissance, se roulant dans son propre sang...*[507].

[507] *Ibidem,* p.346.

Panneau 2.

Devant un paysage qui semble se situer au bord de la mer, un guerrier coiffé d'un casque de plumes parle à une jeune femme qui tient dans la main droite un objet difficilement identifiable. De la main droite, celle-ci indique le bateau qui flotte sur l'eau.

Il s'agit d'une représentation de Médée donnant à Jason les herbes magiques qui vont lui permettre de conquérir la Toison d'or (Ovide, *Mét.* VII, 72-126) (fig. 349, 350). Pour récupérer la Toison d'Or, dépouille d'un bélier magique, Jason, fils d'Aeson doit affronter plusieurs épreuves : lutter contre les taureaux au pieds de bronze, vaincre le dragon qui garde la Toison d'or. Afin de surmonter ces épreuves Jason demande de l'aide à Médée : *lui prenant la main, il lui demande d'une voix douce de venir à son aide et lui promet de partager sa couche avec elle (...).* Médée lui promet de l'aide en échange de son amour :... *Tu seras sauvé, grâce à moi ; quand je t'aurai sauvé, tiens ta promesse (...). Jason engage sa foi sous serment. Elle le croit ; il reçoit aussitôt d'elle des herbes enchantées, il en apprend l'usage et se retire tout joyeux dans son logis* [508].

Panneau 3

Sur ce panneau sont représentés deux épisodes.

- Assis contre un arbre, Hyacinthe, mort, est pleuré par Apollon, représenté debout, vêtu d'une tunique et d'une cape. (*Mét.* X, 162-219) (fig. 351, 352). Hyacinthe, fils du roi de Sparte, séduit Apollon par sa beauté. Mais le disque lancé par Apollon rebondit et revient en direction de Hyacinthe le tuant. Ovide décrit le désespoir d'Apollon et raconte

[508] OVIDE, *op.cit,* traduction de Georges Lafaye, (...), p.222-223.

que *le visage d'Hyacinthe mourant s'incline ; son cou, que la force abandonne, est à lui-même un fardeau et tombe sur son épaule* [509].
Comme sur le panneau précédent, un arbre annonce une nouvelle histoire.

- Sur un fond de paysage marqué au premier plan par deux arbres, un guerrier interpelle d'un geste de la main droite une figure féminine. Il porte un casque surmonté d'un dragon. La jeune femme, habillée d'une robe avec une cape porte sa main à la poitrine. Au second plan, sur une plateforme qui semble flotter sur l'eau, se trouvent deux personnages difficilement identifiables. Cette représentation illustre le moment où Thésée parle à Ariane, la fille de Minos le roi de Crète (fig. 351, 353) ; celle-ci lui donnera une pelote de laine grâce à laquelle Thésée s'enfuira du labyrinthe (Ovide, *Mét.* VIII, 169-182).
Une fois libre, Thésée s'enfuit avec Ariane mais l'abandonne aussitôt sur le rivage. Ariane finira métamorphosée en constellation.

Panneau 4.
Dans un paysage maritime, situés au premier plan, Diane, reconnaissable au croissant de lune qu'elle porte sur la tête, est accompagnée d'une figure masculine âgée. A leurs pieds gît le corps d'un jeune homme. En second plan, dans la mer, un char tiré par des chevaux s'éloigne. Il s'agit d'une représentation du moment où Diane demande à Esculape de ressusciter Hippolyte (Ovide, *Mét.* XV, 479-551) (fig. 354, 355).

Hippolyte est le fils d'un premier mariage de Thésée avec Antiope, reine des Amazones. En secondes noces, Thésée épouse Phèdre ; celle-ci tombe amoureuse d'Hyppolite et l'accuse d'avoir voulu la violer. Thésée, furieux, expulse Hyppolite et demande à Neptune de le punir. Hyppolite

[509] OVIDE, *op.cit,* traduction de Georges LAFAYE, (...), p.326-327.

s'en va dans son char tiré par des chevaux mais en passant près de la mer, les chevaux s'effrayent à la vue d'un monstre marin, le char se renverse et Hyppolite meurt, écrasé par les roues. Diane demandera alors à Esculape de ressusciter Hippolyte qui prendra dans sa nouvelle vie le nom de Virbius.

Panneau 5
Devant un arbre Vénus et Adonis sont assis et se tiennent dans les bras. Le javelot d'Adonis est par terre. Deux chiens semblent l'attendre. Il s'agit d'une représentation de Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse (Ovide, *Mét.* X, 503-739) (fig.356, 357).

* * * * * * * * * * *

L'étude de cette suite d'*azulejos* a, dès le départ, soulevé quelques questions qui ont conduit à rechercher la source d'inspiration. Il y avait un contraste assez frappant entre le paysage continu et les différents groupes de personnages, séparés par des arbres ; il nous semblait difficile de faire véritablement la lecture d'une histoire, ou en tout cas d'une suite d'évènements avec un lien entre eux. Le peintre d'*azulejos* semblait un bon dessinateur, les figures étaient expressives, le dessin très net et sûr, la maîtrise des contrastes de clair obscur était subtile, notamment dans le rendu des visages, caractéristiques particulièrement visibles sur le panneau représentant Diane et Esculape (fig. 354) ou sur l'épisode d'Achéloüs et Périmèle (fig.341). La qualité des figurations humaines contrastait avec le rendu du paysage entrecoupé verticalement par des arbres, astuce simpliste pour séparer chaque épisode. Certaines représentations, comme celle de Diane et Esculape, ou celle de Pyrame et Thisbé, ou encore celle d'Achéloüs et Périmèle, étaient facilement identifiables par toute une série d'éléments

iconographiques spécifiques. D'autres, comme l'épisode où un homme habillé en guerrier s'adresse à une femme, offraient très peu d'éléments iconographiques pour qu'on puisse les identifier (fig.351).

Pour la réalisation de ces *azulejos*, le peintre a copié minutieusement une suite de gravures illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide, gravée par Crispin de Passe et parue en 1602[510] (fig. 339 et 340). Cette suite comprend non seulement des gravures conçues et gravés par Crispin de Passe, mais aussi des gravures faites par lui d'après Hendrick Goltzius et Martin de Vos[511].
L'identification des gravures, reproduites avec une fidélité presque totale, a été une contribution importante pour la lecture iconographique (fig. 342, 344, 346, 348, 350, 352, 353, 355, 357).
Il aurait été difficile de déduire que la représentation du guerrier s'adressant à une femme, est en fait un épisode de l'histoire de Thésée et d'Ariane, qui fait partie du livre VIII des *Métamorphoses.* Sur la gravure (fig. 353) on voit le labyrinthe, dont la représentation permet d'identifier l'épisode de la fable. Sur le panneau d'*azulejos*, le peintre a reproduit exactement les deux personnages mais a remplacé le labyrinthe par une sorte de plateforme sur laquelle il a placé les deux autres personnages figurés en petit, en bas, sur le coin gauche de la gravure. En supprimant le labyrinthe l'auteur des *azulejos* a enlevé à la représentation tout son sens, la réduisant à une simple scène de genre.

Ces panneaux d'*azulejos* ont suscité plusieurs interrogations. Il s'agit, certes, d'un choix peu courant d'épisodes des *Métamorphoses*, mais peut-on le voir comme une option iconographique, ou doit-on le considérer comme une option prioritairement décorative, représentant

---

[510] Le Cabinet des Estampes de la KBR, possède une suite complète de ces estampes. Voir Crispin de Passe, Ovide, *Métamorphoses*, format 4° cote : V 617.
[511] Hollstein's, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and woodcuts*, 1450-1700, vol. XLVI, Plates, Part II, Rotterdam 1995, p.259

essentiellement des groupes de deux personnages, un peu comme s'il s'agissait de scènes de genre ?
Plusieurs éléments font penser qu'il s'agit d'un choix décoratif. Partant du principe que les panneaux se trouvent dans leur lieu d'origine, les diverses fables se suivent de façon aléatoire, sans aucun sens logique. Sont représentées des épisodes des livres I, IV, VII, VIII et X des *Métamorphoses* mais les histoires n'ont pas de lien entre elles.

On ne doit pas non plus écarter à priori une option thématique. Par exemple, sur le mur où figurent quatre épisodes, il s'agit dans les quatre cas d'histoires de mort, suicide, assassinat : le père de Périmèle sachant que sa fille n'est plus vierge la jette du haut d'un rocher ; Mercure endort Argus et après il le tue ; Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de Pyrame ; et Vénus pleure la mort d'Adonis. Ces similitudes semblent cependant être une coïncidence (la mort et la métamorphose étant très courantes dans la fable ovidienne), puisque sur les autres panneaux, les thèmes ne suivent pas cette logique.
L'auteur des *azulejos* pouvait ne pas posséder toute la série de gravures ou, le cas échéant, avoir choisi les représentations qui étaient plus facilement « organisables » du point de vue de l'espace horizontal qu'il fallait remplir. On serait tenté d'imaginer que le comte d'*Almada* aurait choisi les épisodes des *Métamorphoses* moins courants, qui ne pourraient être compris que par ceux qui auraient une excellente connaissance de la fable ovidienne. Mais encore une fois, s'il s'agissait vraiment d'une option iconographique basée sur une volonté d'érudition pourquoi supprimer le labyrinthe, seul élément permettant d'identifier Thésée et Ariane ?
Des sept panneaux placés sur les murs, cinq sont à thème mythologique et les deux restants représentent des paysages avec l'un ou l'autre personnage sans aucun rapport avec la mythologie. Pourquoi ce mélange incohérent ? Nous sommes donc convaincue que trois

raisons ont conduit à la réalisation de cet ensemble d'*azulejos* : l'existence d'une suite de gravures, qui est comme nous le démontrons tout au long de cette recherche, une base de travail indispensable dans les ateliers des peintres d'*azulejos* ; le goût pour la mythologie, qui est indéniablement présent même si parfois il est destiné plutôt à la distraction qu'à l'instruction et le facteur décoratif. Le sens de la lecture iconographique semble, dans ce cas, être secondaire.

José Meco a remarqué la similitude entre ces oeuvres et les *azulejos* réalisés à la même époque pour l'église de *São Romão* à *Carnaxide* (Lisbonne)[512]. En effet, dans le couloir d'accès à la sacristie le *silhar* d'*azulejos* d'un des murs, représente en monochromie bleu et blanc, des personnages issus des gravures de Crispin de Passe, faisant partie de la suite des *Métamorphoses* : Thésée et Ariane et Apollon pleurant la mort de Hyacinthe. Le paysage du fond est différent et rien ne laisse deviner des personnages de la mythologie, ce qui avait sans doute induit Santos Simões à considérer que ces panneaux représentaient des scènes bibliques[513] . Par facilité du point de vue du remplissage de l'espace, des arbres sont à nouveau le choix fait par l'artiste pour séparer les histoires. Dans les deux cas, à savoir dans le palais *Almada* et dans l'église de *São Romão*, le choix des images semble découler d'une préoccupation essentiellement décorative.

[512] José MECO, *A Azulejaria do Palácio da Independência em Lisboa,* (...) p. 35-40.
[513] João Miguel dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII*, (...), p. 309.

Fig. 339
Page de titre de l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide, gravée par Crispin de Passe et parue en 1602. Certaines gravures ont été réalisées d'après Martin de Vos et Hendrick Goltzius.

Fig. 340
Page d'introduction aux Métamorphoses.

Fig. 341
Achéloüs dans sa grotte avec la nymphe Périmèle.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 342
Gravure de Crispin de Passe
Achéloüs dans sa grotte avec la nymphe Périmèle. En haut, à gauche, le père de Périmèle, sachant qu'elle n'est plus vierge, la jette d'un rocher. Achéloüs supplie Neptune de sauver Périmèle ; ses prières étant exaucées, Périmèle se métamorphose en île.
Ovide, *Mét.* VIII, 547-610. Édition de 1602.

Fig. 343
Mercure endormant Argus.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 344
Gravure de Crispin de Passe.
Mercure endormant Argus.
Ovide, *Mét.* I, 568-746.
Édition de 1602.

Fig. 345
Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de Pyrame.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 346
Gravure de Crispin de Passe.
Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de Pyrame.
Ovide, *Mét.* IV, 55-166. Édition de 1602

Fig. 347
Vénus pleurant la mort d'Adonis.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 348
Gravure de Crispin de Passe.
Vénus pleurant la mort d'Adonis.
Ovide, *Mét.* X, 708-739. Édition de 1602.

Fig. 349
Épisode de l'histoire de Médée et Jason ; amoureuse de Jason, Médée lui donne des herbes magiques pour qu'il puisse conquérir la Toison d'Or.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 350
Gravure de Crispin de Passe.
Épisode de l'histoire de Médée et Jason ; amoureuse de Jason, Médée lui donne des herbes magiques pour qu'il puisse conquérir la Toison d'Or.
Ovide, *Mét.* VII, 72-126.
Édition de 1602.

Fig. 351
Apollon pleurant la mort de Hyacinthe ; Thésée et Ariane.
Panneau d'*azulejos* .
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 352
Gravure de Crispin de Passe.
Apollon pleurant la mort de Hyacinthe.
Ovide, *Mét.* X, 162-219.
Édition de 1602.

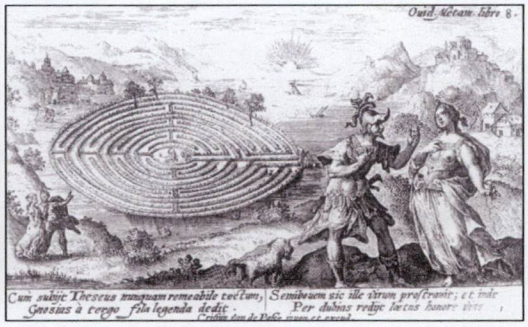


Fig. 353
Gravure de Crispin de Passe.
Thésée et Ariane.
Séduite par Thésée, Ariane l'aide à sortir du labyrinthe lui donnant une pelote de laine qu'il déroule dès le moment où il entre.
Ovide, *Mét.* VIII, 169-182.
Édition de 1602.

Fig. 354
Diane demande à Esculape de ressusciter Hippolyte.
Panneau d'*azulejos*
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 355
Gravure de Crispin de Passe
Diane demande à Esculape de ressusciter Hippolyte.
Ovide, *Mét.* XV, 479-551. Édition de 1602.

Fig. 356
Vénus et Adonis
(Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse).
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715-20.
Palais *Almada*.

Fig. 357
Gravure de Crispin de Passe.
Panneau d'*azulejos* (détail).
Palais Almada.
Vers 1715-20.

CHAPITRE III

Le deuxième quart du 18ème siècle : Nouvelles iconographies

1. Le deuxième quart du 18ème siècle : persistance des modèles gravés et nouvelles iconographies.

En 1724 le roi João V commande pour la *Livraria Real* (bibliothèque royale) une collection de gravures provenant essentiellement de France et d'Italie[514]. Via le diplomate Luis da Cunha[515], en mission à Paris, il charge les frères Mariette de constituer une compilation des gravures réalisées en France depuis 30 ans[516]. Jusqu'en 1728 le roi va recevoir des centaines d'albums réunissant des gravures réalisées par les graveurs les plus renommés de l'époque[517]. Entre 1725 et 1727, Jean Mariette fait parvenir à João V 106 volumes, faisant partie d'une collection qui comprendrait 150 volumes rien que pour l'école française, 8 volumes pour l'œuvre gravée d'après Rubens. Le roi avait également commandé une galerie de peinture identique aux galeries européennes, avec des tableaux de Rubens, van Dyck, Rembrandt, Teniers, Jean Brueghel, Francesco Albani, entre autres[518]. Parallèlement, il acheta à Luis da Cunha la galerie de tableaux que ce dernier avait constituée et que, pour des raisons économiques, il fut obligé de vendre[519]. Ces commandes de gravures et de peintures, trouvent leur place au sein d'un entreprise plus vaste qui comprend la fondation de la *Academia Real de História*. Dans cette Académie, conçue d'après le modèle français, le roi souhaite créer une

---

[514] La BA possède un album de gravures italiennes qui faisait partie de la bibliothèque du roi João V, et qui aurait disparut lors du tremblement de terre de 1755. Cet album, dont l'histoire n'est pas connue, a été racheté par la BA à Londres, en 1992 (BA, cote 52/XIV/37).

[515] Sur D. Luis da Cunha voir Isabel CLUNY, *D. Luís da Cunha e a ideia de diplomacia em Portugal,* Livros Horizonte, Lisboa, 1999.

[516] Marie Thérese Mandroux-FRANÇA, « La collection d'estampes du roi Jean V de Portugal : une relecture des notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette » *in Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII,* Universidade Editora, 1991.

[517] IDEM, "Les Mariette et le Portugal » (…) p.295-321.

[518] La relation des tableaux a été publiée par João António de Lemos Pereira, vicomte de Juromenha dans le *Jornal de Bellas Artes*, nº1 et nº2, 1857-1858 (BNL, cote : Res. 1034A).

[519] Dans une lettre publiée le 11 octobre 1726, Luis da Cunha remercie le roi de lui avoir acheté son argenterie et ses tableaux. Voir Isabel CLUNY, op. cit., p. 107 et Marie Thérese Mandroux-FRANÇA, *La politique artistique européenne du roi Jean V de Portugal en direction de Paris,* Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, p. 121.

imprimerie identique à celle du Louvre[520] , critère bien spécifié dans le contrat signé avec le graveur Jean Rousset : « *Le Soussigné offre ses services à Sa Magesté le Roy de Portugal pour établir à Lisbonne une Imprimerie Royalle telle qu'est celle du Roy de France ; où l'on pourra en peu de tems executer d'une manière parfaite les plus grands ouvrages, non seulement par raport aux livres, mais encore aux Estampes et aux Cartes Geographiques genealogiques et Heraldiques* (...)»[521] . Diogo de Mendonça Corte Real est chargé de trouver les artistes adéquats. De France viendront en 1726 deux graveurs : Jean Rousset et Jean Rochefort, graveur du roi de France et de l'Académie des Sciences[522]. De La Haye viendra Theodoro André Harrwyn, imprimeur d'estampes, le contrat étant signé dans cette ville le 1 avril 1726[523]. Parallèlement aux commandes faites par le roi, la noblesse enrichit également ses bibliothèques. Nous avons déjà cité les albums de gravures envoyés à la duchesse du Cadaval par le roi de France, Louis XV, reproduisant les jardins, les statues, les gravures et peintures de la galerie du roi, ainsi que ceux envoyés à D. Francisco Xavier de Menezes, 4ème comte d'Ericeira, albums qui comprenaient, selon Barbosa Machado, « tout ce qu'il y a de plus rare et admirable à la cour de France »[524]

L'arrivée de centaines d'images dans les bibliothèques portugaises a sans doute suscité un renouveau au niveau des sources d'inspiration des peintres d'*azulejo*. Pendant le deuxième quart du 18ème siècle on assiste encore à la copie de modèles anciens, comme les épisodes des

---

[520] Lettre de Diogo de Mendonça Corte Real, envoyée de la Haye le 23 mai 1726. IAN/TT, Manuscritos da Livraria 953, fol. 631. Transcription publiée dans *O Archeologo Português,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1914, nº19.

[521] *Copia da Memoria e das proposições de João Rousset, in Archeologo português*, nº19, Lisboa, Imprensa Nacional, 1914.

[522] Lettre de Diogo de Mendonça Corte Real ; IAN/TT, *Manuscritos da Livraria,* 943, fol. 685 ; Transcription publiée dans *O Archeologo Português,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1914, nº19, p.32-40.

[523] Lettre de Diogo de Mendonça Corte Real ; IAN/TT, *Manuscritos da Livraria,* 943, fol.535; Transcription publiée dans *O Archeologo Português,* Lisboa, Imprensa Nacional, 1914, nº19, p.32-40.

[524] Diogo Barbosa MACHADO, *op.cit*, tomo II, Coimbra, Atlântida Editora, 1965, p.290.

Métamorphoses du Palais Belmonte où du palais Cabral, mais il ressort de l'observation des *azulejos* réalisés pendant cette période qu'il y a une circulation d'images plus vaste et que les ateliers connaissent de nouveaux modèles. Nous avons trouvé des panneaux reproduisant des peintures de Pietro da Cortona, des gravures de Salomon Savery, de Georges Lejuge, mais aussi des peintures de Francesco Albani, divulguées via les gravures de Benoît Audran ou d'Etienne Baudet.

S'il est indiscutable que tous ces *azulejos* ont été réalisés pendant les années où tant d'images nouvelles arrivent dans nos contrées, sous forme de gravures ou de peintures, nous sommes bien consciente qu'il est difficile d'affirmer avec certitude que ces gravures commencent à circuler seulement à cette époque. Un exemple représentatif est celui de la divulgation des gravures réalisées d'après Rubens, notamment celles représentant l'Assomption de la Vierge, que les peintres d'*azulejo* vont considérer un sujet de choix pour la décoration de voûtes et coupoles dans les édifices religieux. Parmi les albums de gravures envoyés au roi, huit étaient consacrés à Rubens. Il est vrai que c'est surtout à partir du deuxième quart du 18ème que les gravures de Rubens sont copiées par les peintres d'*azulejos*, parfois même de façon particulièrement originale. José Meco a remarqué la similitude entre le panneau figurant le triomphe de saint Augustin, réalisé vers 1725-30 pour la sacristie du *Coleginho de Santo Antão o Velho*, à Lisbonne, et le Triomphe de l'Eucharistie, de Rubens[525]. L'auteur des *azulejos* a repris la composition de Rubens en changeant uniquement un élément : il a remplacé la tête de l'Eucharistie par celle de saint Augustin, obtenant ainsi l'iconographie souhaitée. Mais il y a des exemples antérieurs d'utilisation des modèles de Rubens, montrant que ceux-ci étaient connus avant les commandes du roi João V : pendant le premier quart du 18ème siècle, António de Oliveira Bernardes

[525] José MECO, "Algumas fontes flamengas do azulejo português: Otto van veen, Rubens", in *AZULEJO*, nº3/7, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, 1999, p. 23-57.

utilise le modèle gravé d'après Rubens pour réaliser les *azulejos* de la voûte du couloir de la sacristie du *Santuário de Nossa Senhora*, à *Nazaré*, ainsi que ceux de la coupole du *Santuário dos Remédios*, à *Peniche*, représentant l'Assomption de la Vierge[526]. C'est cependant à partir des années 1730 que les gravures de Rubens connaîtront leur plus grand succès en tant que modèle, leur divulgation à une plus grande échelle étant sans doute liée à l'arrivée des albums à la bibliothèque royale.

Dans les alinéas qui suivent sont examinés des ensembles d'*azulejos* jusqu'à présent inconnus, qui semblent significatifs de cette période de diversification des modèles. Parallèlement aux panneaux complets, conservés sur les murs pour lesquels ils ont été conçus, comme ceux du palais du marquis de *Tancos* (pag. 319-354) ou du palais *Almada* (pag. 355-376), et en plus des *azulejos* déplacés de leur local d'origine et reconstitués ailleurs comme ceux de l'escalier du palais du duc de *Lafões* (pag. 170-198), il semblait important d'observer des *azulejos* dépareillés lesquels, par centaines, tapissent les murs de divers édifices. Il ne faut pas oublier que depuis 1755 (date du grand séisme), jusqu'à nous jours des milliers de panneaux ont été détruits, démembrés, recomposés, ou tout simplement récupérés par fragments dépareillés. Ces fragments restent un témoignage qui ne doit pas être négligé apportant diverses informations notamment sur les thèmes représentés. L'étude qui suit traite un ensemble *d'azulejos* dépareillés, voués à la disparition, étude qui montre l'importance de l'observation attentive de ces « patchworks céramiques ».

[526] *Ibidem*, p. 45-46.

1.1 Les *azulejos* du palais *Pombal* : des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide d'après une suite de gravures de Salomon Savery – un essai de « crypto histoire de l'art ».

Un peu d'histoire

C'est au Palais Pombal, situé dans la rua do Século, ancienne rua Formosa, que nous avons trouvé un des ensembles les plus intéressants d'*azulejos* à thème mythologique. L'histoire de ce grand palais, actuellement fermé et en partie abandonné[527], reste entourée de multiples interrogations. Il s'agit d'un palais urbain, qui occupe une grande partie de la rue, accompagnant de sa longue façade le tracé de la voie publique (fig. 357).

Fig. 358
Palais *Pombal*. Façade qui donne vers la rue. L'étage « noble » est reconnaissable à la rangée de fenêtres aux balcons en fer.

[527] L'édifice, classé immeuble d'intérêt public, par décret nº 45/93 du 30 novembre 1993, appartient à la *Câmara Municipal* de Lisbonne (Mairie de Lisbonne).

Comme la plupart des palais construits dans le centre de Lisbonne, son organisation spatiale s'adapte à la morphologie du terrain : édifié sur un terrain en pente, l'édifice a trois étages dans la façade principale, et 4 étages dans la façade qui donne vers le jardin. Conçu comme un long rectangle, forme caractéristique des palais édifiés à Lisbonne pendant le 17ème siècle, l'espace intérieur de l'étage noble, s'organise à partir de l'escalier d'apparat qui mène à une enfilade de salles et salons (fig. 358). L'histoire du palais reste difficile à définir, réduite le plus souvent à la période pendant laquelle l'édifice appartient à Sebastião de Carvalho, futur marquis de *Pombal*[528].

En fait, le palais a subi des remaniements constants intégrant des constructions plus anciennes, dont il est encore difficile d'établir les différentes étapes.

Nous avons consulté un ensemble de manuscrits relatifs à l'achat de maisons dans la *rua Formosa* dès le début du 17ème siècle, essayant de comprendre la genèse du palais[529]. Ces documents ont fourni une série d'informations curieuses[530] qui permettent d'ébaucher l'histoire de sa construction.

---

[528] Il prend possession du Palais en 1737.

[529] Il s'agit de 9 volumes (recueils factices de manuscrits), comprenant chacun environ 400 folios, sur papier et sur parchemin, de documents relatifs aux achats de propriétés constituant le « Morgado » de Formosa, institué par Paulo de Carvalho. Cet ensemble est une source précieuse d'informations dont le dépouillement constituerait à lui seul un sujet de recherche important. Ces manuscrits n'ont jamais été étudiés. Voir *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* (BNL, section *Reservados*; cote: cod. 11328 – 11337).

[530] Ces manuscrits comprennent plusieurs inventaires de biens meubles et immeubles, réalisés au fur et à mesure de la mort des différents membres de la famille. Ces inventaires décrivent le mobilier, la vaisselle, les couverts, le linge de maison, les esclaves (compris dans les biens meubles) avec leur couleur, provenance et valeur. Ce sont des documents inédits, précieux pour l'étude de la vie quotidienne au 17ème, mais dont un dépouillement exhaustif dépassait le cadre de ce travail. Nous y avons trouvé également une description minutieuse de l'enterrement de Paulo de Carvalho et du prix de location de tout ce qu'il a fallu pour la cérémonie, ainsi que des références à la réalisation de son tombeau, réalisé par maître Pascoal João, qui sculpte en pierre un « tumulo com 2 allefantes » (tombeau avec deux éléphants) (Vol. II, fol. 81).

Le point de départ, serait un ensemble de maisons achetées en 1626[531] et en 1631[532] par Sebastião de Carvalho, « desembargador do Paço », à Bento Henriques de Oliveira. En 1629, lors de la mort de sa femme, Maria de Braga, ces maisons constituent déjà une propriété importante, et sont citées comme un ensemble « de maisons nobles », composé de maisons et d'un grand jardin, avec ses terrasses et sa galerie, donnant vers un espace extérieur dont le mur serait couvert d'*azulejos*. Il y avait aussi des écuries ainsi qu'un espace rural, avec des arbres fruitiers et des puits : *Hum assento de cazas nobres que estão nesta cidade de Lisboa na Rua Fermoza freguezia de Nossa Senhora das Mercês que sam as que vive o mesmo. Sam cazas a face da rua de um sobrado e tem suas barandas e galaria pera a parte da serqua aiuleiada e tem sua loge de recebimento caza de estrebaria palheiro e caza de mossos com huma serqua grande em que ha dous possos grandes digo dous possos de agoa com sua nora hu delles e o outro tem nora de mam e com suas arvores de fruto e parreiras (...)* [533]. Cette information, faisant référence au mur couvert d'*azulejos*, est une donnée intéressante car il n'y a pratiquement pas d'informations sur les décorations en *azulejo* dans l'architecture civile de la première moitié du 17ème siècle. Dix ans plus tard,

---

[531] "Compra das Cazas pequenas de Bento Henriques na rua Fermoza. Por escriptura feita em 29 de Dez. de 1626 nas nottas de Matheus Ferr. Da Costa vendeu ao Dor Sebtam de Carvalho, Bento Henriques de Oliveira e sua mulher Catherina Pereira uma morada de cazas pequenas (...) Feito em 19 de Dez. de 1626". *In Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* Tome 1, folio 2 et folio 185, (BNL, section *Reservados*; cote: cod. 11328).

[532] "*Compra de outras cazinhas pelo dt Sr. Sebastiam de Carvalho ao dt Bento Henriques de Oliveyra e sua mulher Catherina Pereyra por preço de 80$ cujas cazinhas são sobradas com suas logeas as quaes ficam entre outras cazas em que vive o dt Bento Henriques de Oliveyra (...) cuya escritura foi feita em 30 do dto nas nottas de Lourenço de Freitas, 1631*". *In Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* Tome 1, folio 2 et folio 187, (BNL, section *Reservados*; cote: cod. 11328).

[533] Cette description fait partie de l'inventaire des biens immeubles appartenant à Ana Maria de Braga, femme de Sebastião de Carvalho, et décédée en 1629, date de la réalisation de l'inventaire. Voir: "Inventário que se fez da fazenda que ficou por falecimento de Donna Maria de Braga, o qual se fez e continuou com o Doutor Sebastiam de Carvalho Dezembargador dos aggravos e deputado da meza da Consciência, seu marido", *in Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome I, folio 77, verso , (*Biblioteca Nacional* de Lisbonne, cote: *cod. 11328*). La lecture de l'inventaire (folios 77 à 80), nous apprend que, à cette époque, toutes les maisons de la rua Formosa étaient déjà propriété de la famille.

en 1639, la même description est reprise lors de l'inventaire réalisé suite à la mort de Sebastião de Carvalho[534]. Pourtant, malgré une description identique, la propriété n'était plus la même. Probablement par facilité pour le notaire, la description de la maison a été recopiée d'après le texte réalisé dix ans auparavant. Comme nous l'avons écrit, en 1631 Sebastião de Carvalho achète un deuxième ensemble de maisons à Bento Henriques, maisons qu'il va annexer à l'édifice déjà existant, en faisant les travaux nécessaires. En 1640, le fils aîné du couple, Paulo de Carvalho, conteste l'évaluation des biens et exige une nouvelle expertise expliquant qu'en 10 ans beaucoup de choses avaient changé dans la maison. Son père avait acheté d'autres maisons à Bento Henriques, il les avait annexées aux « grandes maisons » et avait fait de grandes transformations qui avaient coûté beaucoup d'argent. D'après la description, les travaux couvraient l'intérieur et l'extérieur, changeant la physionomie de l'édifice. Paulo de Carvalho explique qu'il faut tenir compte de tous ces travaux, réalisés par son père, notamment la galerie avec toutes les fenêtres en bois du Brésil, avec des grilles en fer et aussi les *azulejos* qui avaient été placés : *« ...Deste tempo até o presente vam des anos (...) dos quais anexou o dito defunto a estas cazas grandes outras que foram de Bento Henriques que se lhe fizeram três compras por diversas vezes como constara das escrituras fes mais o defunto bemfeitorias muitas como foy huma galaria pondo-lhe muitas janelas de amgelim*[535] *e a todas grades de ferro e fes mais outras cazas que caem pera a banda da rua e finalmente de des annos a esta parte em que se fizeram as primeiras avaliações as mudou todas em que gastou grandes*

[534] Cette description fait partie de l'inventaire des biens immeubles appartenant à Sebastião de Carvalho et réalisé lors de la mort de celui-ci, en 1639. Voir : « Titolo dos Benz de Raiz que couberam ao defunto em sua ametade nas partilhas que se fizeram por falecimento de Donna Maria de Braga sua molher no Juízo dos orfãos Escrivam Francisco Barboza com as suas avaliações delles » *in Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome I, folio 20, (BNL, Section *Reservados,* cote: cod. 11328).

[535] Angelim est un arbre brésilien dont le bois était très dur et spécialement utilisé pour la réalisation de portes et fenêtres. Voir Raphael BLUTEAU, *Vocabulário portuguez e latino,* Coimbra, 1712.

cantidades de dinheiro e são benfeitorias que de forsa se am de avaliar de novo pois em dez annos se mudam as couzas de todo e valem as cazas grandes mais agora com os azuleios que lhe mandou por em as benfeitorias mais da terça parte do que então valiam (...) »[536] . D'après ce document, en plus des grands travaux réalisés dans « les grandes maisons », Sebastião de Carvalho les avait enrichies d'*azulejos*, ce qui laisse supposer qu'il s'agissait d'*azulejos* pour l'intérieur. Il s'agit d'une information précieuse sur l'utilisation de ce décor céramique dans l'architecture civile de la première moitié du 17ème. Au rez-de-chaussée du palais, les murs conservent encore quelques *« silhares »* d'*azulejo*, de composition ornementale, dite de « padrão », en bleu et jaune, avec des motifs tels que des coquillages, des épis de maïs, utilisés par modules et formant des motifs répétitifs. Ces *azulejos*, caractéristiques de la première moitié du 17ème siècle, sont très probablement ce qui reste de cette campagne de travaux réalisée par Sebastião de Carvalho.

En 1639, par procuration du 28 avril, les maisons étaient devenues propriété de Paulo de Carvalho[537] , mariée à Maria Pereira de Sande. Paulo de Carvalho y habitera jusqu'à sa mort, en 1663 [538]. N'ayant pas d'enfants, les biens passent à son frère, Sebastião de Carvalho, marié à Luísa de Mello. À cette époque, pratiquement toute la *rua Formosa*, appartenait déjà à la famille des Carvalhos[539].

---

[536] *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome I, folio 200, verso, (BNL, section *Reservados*; cote: cod. 11328.)

[537] *Idem*, tome I, cod. 11328, *folio* 353

[538] *Idem*, tome II, cod. 11329, *folio* 9. Paulo de Carvalho rédige son testament le 3 janvier 1663 (*Idem*, tome V, folio 9 verso). Le tome II, contient plusieurs documents inédits, qui dépassent le cadre de ce travail, concernant les funérailles de Paulo de Carvalho et la construction de son tombeau, placé à la chapelle de *Mercês*, qui n'existe plus aujourd'hui. Le tombeau, ayant comme support deux éléphants, et sculpté avec "plusieurs pierres", a été réalisé par Pascoal João. Sont aussi décrits dans ce même tome, tous les frais dépensés lors de l'enterrement, concernant les vêtements, les prix du bois pour le cercueil, etc.

[539] *Idem*, tome I, II, III, IV, V.

En 1702, les maisons appartiennent à Sebastião de Carvalho e Mello[540], fils aîné du précédent, et à sa femme, D. Leonor de Athayde, grands parents du futur marquis de Pombal. Lors de leur décès, respectivement en 1719[541] et 1720[542], la maison devient propriété de leur fils, Paulo de Carvalho e Athayde.

En 1736, Sebastião de Carvalho e Mello, (futur marquis de Pombal)[543], prend possession de tous les biens meubles et immeubles qu'il hérite de son oncle, Paulo de Carvalho e Athayde[544], y compris le palais de la rue Formosa, où il était né et avait jusqu'à présent vécu. Il y fera très probablement des travaux de rénovation accompagnant les campagnes de travaux qu'il mène dans d'autres maisons de la rue lui appartenant[545]. C'est à cette époque que le palais va acquérir la physionomie que nous lui connaissons actuellement. Il faudra attendre le tremblement de terre de 1755, pour que l'édifice doive subir à nouveau des travaux. Datent de

---

[540] Ce Sebastião de Carvalho est le grand-père du futur marquis de Pombal, Sebastião de Carvalho e Mello.

[541] Sebastião de Carvalho meurt le 19 janvier 1719, et son décès est signalé dans le quotidien de l'époque, la *Gazeta de Lisboa,* n°4, de 26 janvier 1719.

[542] *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa*, tome IV, *fol.* 4 verso: *"... sua mãe dona lionor Maria de Athayde falecera aos vinte e nove dias do mês de Novembro deste anno de settecentos e vinte ..."* BNL, Section *Reservados,* cote: cod. 11331).
La même année, décède aussi leur deuxième fils, Manuel de Carvalho e Athayde. Voir *Gazeta de Lisboa*, n° 12, du 21 mars 1720.

[543] Sebastião José de Carvalho e Mello, 1er Marquis de Pombal, 1er Comte d'Oeiras, est né le 13 mai 1699 à Lisbonne. Fils de Manuel de Carvalho e Athayde e de D. Thereza Luisa de Mendonça, il est baptisé dans la commune de Nossa Senhora das Mercês, le 3 juin de la même année (Voir IAN/TT, *Livro 2 dos baptizados da freguesia de Nossa Senhora das Mercês*).

[544] Voir "Collecção de Posses tomadas no mez de Outubro de 1737, pelo Ilmo Exmo Snr Marquez de Pombal dos bens que ficaram por falecimento de seu tio o Sr Arcipreste da Sta Ig. Patriarchal o Dr Paulo de Carvalho e Athayde", *in*, *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome IV, folio 241 (BNL, Section *Reservados,* cote:cod. 11331).

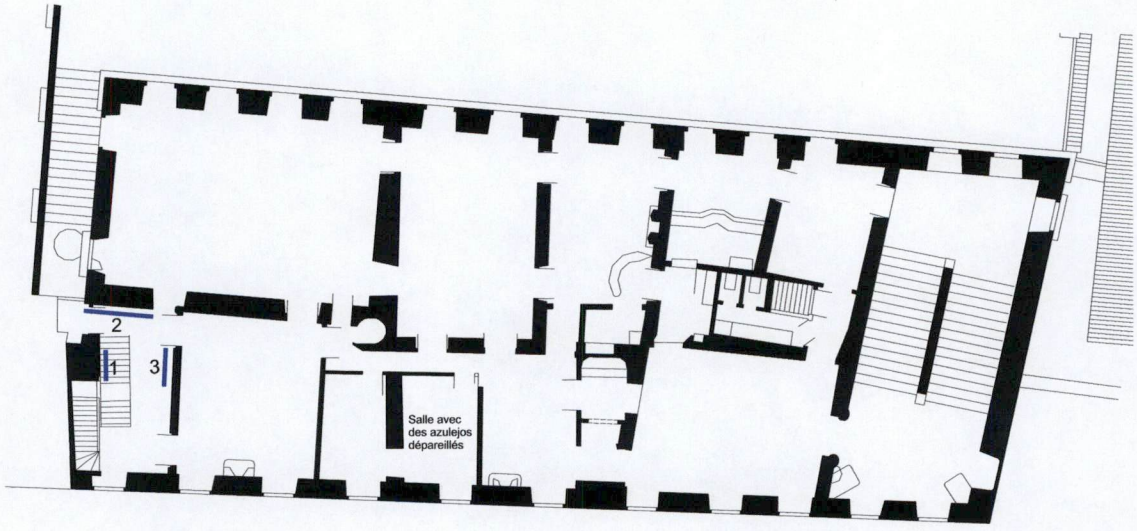
[545] Par contrat signé avec le maître maçon Vicente Ferreira ainsi que son gendre le menuisier Belchior da Cruz, il a été convenu qu'il fallait « réédifier » les maisons que Sebastião José possédait à la rua Formosa. Ces maisons seront totalement construites et, d'après le contrat, décorées d'*azulejos* placés par João Antunes « ...*ajustei com o Mtre ladrilhador João Antunes a por na obra cada milheiro de azulejo de flores...* » Voir *Idem* tome V, folios 443 à 456, où se trouve tout le contrat pour les travaux avec description minutieuse des matériaux, quantités et prix. Voir *Idem*, tome V , folio 436: "... *ficou assentado estes mestres erigirem de novo e edificarem as moradas de casas que (...) Sebastião Joseph de Carvalho e Mello tem...*" . Aux archives de la Torre do Tombo, sont conservés quelques dessins avec des plans et dessins de maisons reconstruites dans la même *rua Formosa*, par le marquis de Pombal ; Voir IAN/TT, *Plantas do Ministério do Reino*, cote : IV/C/107 caixa 5263.

cette période la plupart des « *silhares* » d'*azulejo* de composition figurative ou ornementale des salles de l'étage noble. C'est aussi à cette époque que le jardin est refait : le bassin en pierre, les *azulejos* des bancs et murets, les petits pavillons carrés avec des plafonds décorés de stuc et des *azulejos* de composition figurative sur les murs, ont été réalisés lors de cette campagne de travaux. Ce jardin est aujourd'hui complètement abandonné : le bassin est vide et brisé, les *azulejos* sont abîmés par la végétation, les pavillons, destinés autrefois au repos et au loisir, sont délabrés et servent de débarras aux objets les plus incongrus.

Dans les années 1770, les salons sont redécorés ; datent de cette époque les stucs du salon noble, attribués à l'italien João Grossi[546]. De la décoration intérieure de l'époque qui nous intéresse, à savoir le premier tiers du 18ème siècle, il ne reste, par conséquent, que peu de chose. Rien ne laissait supposer la présence d'un ensemble aussi important d'*azulejos,* datable de ces années[547].

[546] Irisalva MOITA, « O Palácio dos Carvalhos à rua Formosa », *in* Revista Municipal, ano XXX, nº118-119, 1968, p. 53.

[547] Les quelques auteurs qui ont écrit sur le palais, ont systématiquement ignoré ces *azulejos.* Santos Simões (*Azulejaria portuguesa do séc. XVIII,* Lisboa 1979, p. 284), cite des salles avec des *azulejos* placés au hasard, ainsi que des « restes de décoration » avec « une curieuse figuration mythologique ». Irisalva Moita (« O Palácio dos Carvalhos à rua Formosa », *in* Revista Municipal, ano XXX, nº118-119, 1968, p. 48-87) ne cite pas les deux panneaux encore lisibles.



1

Persée présente la tête de Méduse (détail)

2

Diane et Apollon tuent les Niobides (détail)

3

Le roi Minos entre dans la ville de Mégare (détail)

Fig. 359
Palais P*ombal*
Plan de l'étage noble et indication de la salle où se trouvent les trois panneaux d'*azulejos* de composition figurative encore lisibles.

C'est pourtant à l'étage noble que nous avons trouvé ces *azulejos*, répartis dans deux salles : une petite salle située à l'entrée du salon noble, et une salle, actuellement très délabrée, du côté de la façade principale (côté rue). Dans la première salle, trois des murs conservaient encore une partie de leurs « *silhares* » avec 10 *azulejos* de haut, très mutilés mais avec quelques épisodes qui semblaient complets et dont il était possible de décrire les scènes représentées. Un personnage portant en main la tête de Méduse, sur l'un des panneaux (fig. 364), et un épisode illustrant la chute d'Icare, sur l'autre (fig. 363), indiquaient qu'il s'agissait d'épisodes mythologiques, corroborant les notes de Santos Simões[548]. Le troisième panneau de cette salle était très mutilé, pratiquement la moitié du panneau était remplacée par des *azulejos* dépareillés (fig. 360) ; cependant, tout en haut, à droite, on pouvait reconnaître un temple et des figures avec des arcs et flèches, et sur le coin droit, en bas, restait intacte une figure masculine avec une lyre (fig. 361).

L'autre salle avait sur les murs des « *silhares* » d'*azulejo* réalisés avec des dizaines d'*azulejos* dépareillés placés au hasard, sans doute suite aux divers remaniements subis par l'édifice (fig. 362). Des carreaux avec des mains, des pieds, des corps de chevaux, des fleurs, des jambes, des fragments d'éléments d'architecture et autres, étaient placés sans aucun ordre les uns à côté des autres, rendant impossible tout essai de reconstitution. Ces *azulejos* n'étaient pas tous de la même époque et mélangeaient des éléments de composition ornementale et des éléments de composition figurative. Sur un des murs, un des *azulejos*, représentait une tête avec un croissant de lune (Diane) (fig. 368), sur un autre on devinait ce qui restait d'un cheval ailé (fig. 372), éléments qui témoignaient de l'existence d'un thème mythologique. L'*azulejo* représentant une tête de Diane avait la même facture que les deux panneaux lisibles, qui se trouvaient dans la première salle, et il n'était pas impossible qu'il ait fait, ainsi que d'autres *azulejos* dépareillés, partie du même ensemble. Nous

[548] J.M. dos Santos SIMÕES, *Azulejaria portuguesa do séc. XVIII,* (...), p. 284.

avons photographié tous les *azulejos* dépareillés, essayant de retrouver non seulement des éléments semblables aux deux panneaux lisibles, mais aussi des éléments susceptibles d'appartenir à une composition à thème mythologique.

Les deux panneaux lisibles, tout en étant mutilés (fig. 363 et 364), conservent une partie de leur encadrement constitué d'éléments architecturaux et ornementaux : volutes, entablement et autres motifs décoratifs tels que rinceaux de feuillage, coquilles, cartouches et un décor « grillagé », sont des éléments d'une grammaire ornementale caractéristique des années 1730-35. Cet encadrement d'architecture fictive, permet, par le relief dont il crée l'illusion, de situer la composition dans un espace de profondeur.

Ces deux panneaux représentent, chacun, plusieurs épisodes de la mythologie, issus des *Métamorphoses* d'Ovide. Le panneau A[549](fig. 363) figure au premier plan le roi Minos à cheval entrant dans la ville de Mégare. En haut de la tour, Scylla, fille du roi Nisus livre la ville au roi (*Mét.* VIII, 48-75). En bas, dans le coin gauche, Scylla se jette dans les flots poussant le vaisseau de Minos (*Mét.* VIII, 132-156). Au fond, à gauche, Dédale et Icare s'envolent, pour fuir le labyrinthe où ils étaient prisonniers (*Mét.* VIII, 183-235). Ces histoires font toutes partie du livre 8 des *Métamorphoses*. Le panneau B (fig. 364), montre au premier plan Persée, pétrifiant ses ennemis en leur montrant la tête de Méduse (*Mét.* V, 1-235). À gauche, les Muses reçoivent la visite de Minerve (*Mét.*250-293). Il s'agit d'épisodes du livre 5 des *Métamorphoses*.

Relativement aux *azulejos* dépareillés, malgré les similitudes de plusieurs carreaux avec ces deux panneaux, il était impossible d'après les fragments récupérés d'avoir une idée de l'iconographie qu'ils représenteraient.

---

[549] Pour éviter des confusions, et afin de rendre plus clair l'exposé, chacun des panneaux est indiqué par une lettre, suivant l'ordre alphabétique.

Une édition des *Métamorphoses* d'Ovide illustrée par Salomon Savery

Comme nous l'avons expliqué dans l'introduction, l'étude de ces *azulejos* constituera ce que le professeur Vitor Serrão a appelé une « Crypto Histoire de l'Art »[550], à savoir l'analyse d'œuvres d'art qui n'existent plus : « Aquilo que designo por Cripto-História de Arte poderá ser um dos ramos transversais da História de Arte. Atenta no papel que as obras já desaparecidas na voragem dos séculos possam ter assumido em determinadas circunstâncias e em termos históricos, iconológicos, políticos, ideológicos e, sempre, estéticos» [551] .

Puisant patiemment dans l'amoncellement d'*azulejos* dépareillés qui composaient les « *silhares* » des deux salles (panneaux C et D), nous avons réuni 15 carreaux qui présentaient les mêmes caractéristiques que les panneaux A et B et qui pouvaient être des éléments d'une composition à thème mythologique. Dans l'impossibilité de reconstruire une quelconque image avec un nombre aussi réduit de carreaux, tous représentant des éléments disparates, les panneaux A et B, illustrant respectivement l'épisode de Scylla et Minos (fig. 362) et celui de Persée présentant la tête de Méduse (fig. 363) ont constitué le point de départ de la recherche. A partir de ces deux iconographies, et convaincue que la recherche des sources graphiques ayant pu servir de modèle pour la réalisation des *azulejos* constitue une méthode de travail qui peut être une base de recherche objective pour situer tous les fragments dépareillés, nous avons dépouillé des éditions illustrées à thème mythologique, notamment des éditions des *Métamorphoses*, espérant pouvoir identifier les quelques fragments rassemblés.

---

[550] Vitor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte, Análise de obras de arte inexistentes,* Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

[551] *Ibidem*, p.11: «Ce que je désigne par Crypto Histoire de l'Art pourra être une des branches 'transversales' de l'Histoire de l'Art. Attentive au rôle que les œuvres disparues par la voracité des siècles puissent avoir assumé dans des circonstances déterminées ainsi qu'en termes historiques, iconologiques, politiques, idéologiques et toujours esthétiques (…) »(Traduction de l'auteur).

Cette recherche a révélé que les dizaines d'*azulejos* qui se trouvent éparpillés sur les murs des salles en question, restés inconnus jusqu'à nos jours, témoignent de l'existence, jadis, d'un vaste ensemble, illustrant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide minutieusement réalisés d'après des gravures de Salomon Savery à partir de dessins de Francisco Clein. Ces gravures ont été utilisées pour illustrer plusieurs éditions des *Métamorphoses*.

Nous n'en avons trouvé aucune édition au Portugal, mais la Bibliothèque Royale Albert Ier, à Bruxelles, possède une édition en latin[552], publiée à Paris en 1637, chez Gilles Morel avec un titre en latin et un titre en anglais, illustrée par F. Clein et S. Savery. Seule la page de titre gravée en anglais est signée et datée de 1632 (fig. 365). Aucune des gravures ne porte une indication d'auteur.

La Bibliothèque Nationale de Paris possède deux exemplaires en latin, publiés en 1636 par Gilles Morel, avec un frontispice gravé en anglais portant la date de 1632 : « *Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632. Francisco Clein inv., Salomon Savery sculp.* »[553], ainsi qu'un exemplaire de l'édition anglaise, traduite par Georges Sandys[554], *Ovids Metamorphosis, englisched, mythologizd and represented in figures,* et publiée à Londres, chez Andrew Hebb, en 1640[555] . Ces éditions illustrées réunissent un ensemble de 15 gravures correspondant aux 15 livres des *Métamorphoses*.

---

[552] KBR, cote: VH 11.405 C.

[553] Cette édition a comme titre *Pub. Ovidii Nasonis Metamorphose livri XV, ad fidem editionum optimarum et codicum manuscriptorum examinati, animadversi, necnon notis illustrati, opera e studio Thomae Farnabi. Editio nunc primum in Gallia et multis figuris aeneis adornata,* Parisiis, sumptibus Aegidii Moreli 1636 (BNF, cote YC-78 et RES G-YC-418).

[554] La traduction anglaise des Métamorphoses, réalisée par Georges Sandys, paraît pour la première fois en 1626, étant rééditée huit fois pendant le 17ème siècle. En 1632, paraît à Oxford, chez Jonh Lichfiel la première édition illustrée de cette traduction, avec des gravures de Salomon Savery, d'après des dessins de Georges Sandys. La bibliothèque de l'université de Vermont (USA) conserve toutes les éditions des traductions anglaises de Georges Sandys.

[555] Il existe, à la BNF, un exemplaire de cette édition, sous la cote Rés. G. Yc. 444 : *Ovid's Metamorphosis englished, mythologiz'd and represented in figures, an essay to the translation of Virgil's Aeneis, by G.S.* London, A.Hebb, 1640.

Chaque gravure illustre plusieurs épisodes des *Métamorphoses*, c'est-à-dire, toutes les histoires racontés dans chaque livre. Il s'agit d'images complexes, aussi bien du point de vue de la lecture iconographique, que par leur conception. L'auteur des illustrations ne se limite pas à reproduire les épisodes les plus courants de la fable ovidienne, mais il semble connaître véritablement le texte, reproduisant en images non seulement les épisodes à leur moment le plus intense, comme la lutte d'Hercule avec Achéloüs, métamorphosé tantôt en taureau, tantôt en serpent, ou la fuite du centaure Nessus (fig. 405, livre 9), mais aussi une série de détails, comme l'image du serpent qui mange le nid et les oiseaux, annonçant ainsi la guerre de Troie (fig. 419, livre 12).
Les différents épisodes sont situés dans les différents plans de l'espace et le graveur, Salomon Savery, a joué subtilement avec des clairs-obscurs, dans un jeu constant d'ombre et lumière, arrivant à un consensus entre la profondeur spatiale et le mouvement. Le peintre céramiste a essayé de traduire en peinture céramique ces subtilités, ainsi que les plus infimes détails de chacun des épisodes reproduits dans la gravure. Le dessin est net et vigoureux, le peintre maîtrise avec souplesse les différentes tonalités de bleu dans un jeu d'ombre et lumières qui lui permet de suggérer les volumes et les textures. Remarquons dans le panneau A, représentant Minos entrant dans la ville de Mégare (fig. 363), la façon dont il arrive à peindre la fumée, ou à suggérer les volumes de la proue du bateau. Avec une étonnante netteté, l'auteur des *azulejos* suggère d'un fin trait de pinceau les épisodes représentés en petit, au fond de la composition, copiant minutieusement le modèle.

Ces *azulejos* constituaient un ensemble complexe, très différent de tous les *« silhares »* d'*azulejos* à thème mythologique traités dans cette étude. En général, les représentations mythologiques figurées sur les *azulejos*, illustrent un épisode à la fois. La lecture de diverses images, réunies en

une seule composition et appartenant à différentes histoires, n'était accessible que pour ceux qui dominaient parfaitement la culture classique. Le choix de ces gravures de Salomon Savery, illustrant chacune plusieurs histoires des *Métamorphoses*, comme modèle pour la réalisation des panneaux d'*azulejo*, laisse deviner la commande d'un esprit érudit, possédant très probablement dans sa bibliothèque une de ces éditions des *Métamorphoses* .

Au début du 18ème siècle, le palais était, comme nous l'avons vu, propriété de Sebastião de Carvalho et de sa femme Maria Leonor Athayde, parents de Paulo de Carvalho et de Manuel de Carvalho e Athayde, père du futur marquis de Pombal. Manuel de Carvalho e Athayde et sa femme, Teresa Luísa de Mendonça, habitaient aussi le palais [556], avec leurs sept enfants[557]. Manuel de Carvalho, était capitaine écuyer, membre de la *Academia dos Illustrados* (Académie des Illustrés) et homme de grande culture. Dans les premières années du 18ème, il écrit une œuvre de généalogie, *Theatro genealogico que contem as arvores de costados das principais familias do Reyno suas conquistas,* qu'il signe du pseudonyme Tivisco de Nasao Zarco Y Colona. Les réunions de la *Academia dos Illustrados* se dérouleront au palais de 1716 à 1720, réunissant la noblesse érudite de Lisbonne. En 1720, suite au décès de Sebastião de

[556] Un document daté 1718 relatif aux travaux réalisés dans la maison par Thome Gomes, maître charpentier, parle de la maison comme étant habitation de Manuel Carvalho de Athayde : *...foi dito a mim tabalião perante as testemunhas adiante nomeadas que lhe fizera humas obras e edificara de novo huma propriedade de cazas a rua Fermoza esda cidade, por detras da cappella-mor da freguesia das Mercês que são de Manoel Carvalho de Athayde pertensa de seu Morgado...* in *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome V, folio 343 (BNL, Section *Reservados,* cote:cod. 11332)

[557] Voir document relatif au décès de Leonor Athayde, in *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome IV, folio 4 verso: *...sua mãe dona Lionor Maria de Atayde falecera aos vinte e nove dias do mês de Novembro deste anno de settecentos e vinte e que nam fizera testamento e que por seu fallecimento lhe ficaram does filhos a saber elle inventariante e Manoel Carvalho de Athaíde a quem ficaram sette filhos a saber Sebastiam José de Carvalho e Mello de idade de vinte annos // Francisco Xavier de Mendonça Furtado da idade de dezoito anos //Paulo de Carvalho de Mendonça da idade de dezasete // Dona Maria Magdalena de Mendonça da idade de catorze annos // Dona Arcanja Lena de Mendonça de Idade de onze annos // Joze Joaquim de Carvalho e Mendonça de idade de set annos // e João Ignácio de Carvalho de Idade de seis meses (...).*(BNL, Section *Reservados,* cote:cod. 11331)

Carvalho et de Manuel de Athayde, décédés la même année, les réunions de l'Académie ne se font plus au palais[558]. La maison devient propriété de Paulo de Carvalho, homme cultivé, professeur d'université, exerçant d'importantes fonctions dans l'église patriarcale[559].

À l'origine, ces *azulejos*, tout en étant plus tardifs (réalisés vers 1730-35), devaient constituer un ensemble qui se présenterait comme celui du palais du marquis de *Tancos*, qui illustre, comme nous l'avons vu, plusieurs épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide, réalisés d'après des gravures de Jean Lepautre. Dans le cas du palais Pombal, les panneaux ont une iconographie plus complexe, à la limite trop complexe pour avoir une fonction prioritairement décorative comme celle des panneaux que nous avons traités jusqu'à présent. Nous sommes probablement en face du premier ensemble d'*azulejos* qui témoignerait d'un intérêt réel pour le contenu iconographique. Ces *silhares* d'*azulejo* qui réunissaient sur une même surface plusieurs épisodes des métamorphoses, offraient sans doute au spectateur un jeu intellectuel et marquaient l'espace où ils étaient appliqués d'un statut de lieu d'érudition.

Un essai de reconstitution d'un ensemble pratiquement disparu

Dés le moment où nous avons trouvé les gravures servant de modèle pour la réalisation des panneaux, il ressortait, d'après les panneaux A et B (fig. 363 et 364) que le peintre céramiste avait suivi fidèlement le modèle gravé. Nous pouvions, mentalement reproduire tous les panneaux, en situant chacun des carreaux dépareillés sur la gravure correspondante. Il y avait aussi des fragments plus complets, comme celui de la figure

---

[558] *Gazeta de Lisboa,* nº 2 du 11 janvier 1720.

[559] *Documentação relativa a umas casas na rua Formosa,* tome IV, folio 1: *Inventário que se fez dos benz que ficaram por falecimento de Sebastião de Carvalho e Mello e sua mulher Dona Leonor Maria de Atayde que se continuou com seu filho o Illustrissimo Acipreste da Santa Igreja Patriarcal Paulo de Carvalho de Atayde por ele se achar em posse dos Bens* (s.d).

masculine avec une lyre, sur le panneau C (fig. 361 et fig. 416), ou les divinités avec des arcs et des flèches sur le coin supérieur droit du même panneau, qui appartenaient très probablement au même ensemble, et permettaient une recherche iconographique plus concrète.

Les fragments que nous avons pu récupérer, témoignent de l'existence, jadis, de huit panneaux, reproduisant 8 gravures, correspondant aux livres 3 (fig. 370) 4 (fig. 371), 5 (fig. 378), 6 (fig. 384), 8 (fig. 395), 9 (fig. 397), 11 (fig. 416) et 14 (fig. 425) des *Métamorphoses*. Pour le livre 10, illustrant l'histoire d'Orphée et d'Eurydice (fig. 413), un seul carreau a été retrouvé, qui pourrait correspondre à un détail de la jambe d'Orphée (fig. 414 et 415). Il s'agit d'un élément présentant peu de détails ce qui ne permet pas de quitter le domaine des hypothèses. Pour le livre 13 (fig. 420), la situation est semblable à celle du livre 10 : nous avons récupéré deux carreaux qui pourraient correspondre à un fragment du corps d'Achille (fig. 421 et 422) et à un fragment de la jambe d'Ulysse (fig. 423 et 424).

Il s'agit cependant d'éléments peu détaillés pour pouvoir affirmer avec certitude qu'ils correspondaient réellement à un panneau réalisé d'après la gravure. Malgré le fait de ne pas avoir trouvé d'*azulejos* correspondant aux *gravures* des livres 1 (fig. 366), 2 (fig. 367), 7 (fig. 394), 12 (fig. 419), et 15 (fig. 432), et malgré le peu de consistance des éléments pouvant correspondre aux livres 10 et 13, nous sommes persuadée qu'à l'origine l'ensemble était constitué de 15 panneaux reproduisant les 15 gravures. Le choix d'une série de gravures aussi complexe, n'a de sens que si la totalité des images est reproduite. Il y a des endroits de l'édifice auxquels il n'a pas été possible d'accéder, comme la partie la plus haute de l'intérieur des cheminés, et qui étaient couverts d'*azulejos* dépareillés, parmi lesquels très probablement se trouvaient d'autres éléments faisant partie de cette série.

Pour certaines gravures, parmi les 8 cités ci-dessus, nous avons uniquement deux *azulejos* qui y correspondent, c'est le cas de la gravure

du livre 3 (fig. 370), représentant au premier plan, à gauche, Diane et Actéon (*Mét.* III, 131-250), et pour laquelle nous avons uniquement deux carreaux, représentant le corps et la tête de Diane (fig. 368 et 369). Pour d'autres gravures, il y a trois ou quatre *azulejos*, rarement plus. Correspondant à la gravure du livre 4 (fig. 371), quatre *azulejos* ont été identifiées, représentant respectivement un fragment de la tête du cheval Pégase (fig. 372 et 373), qui faisait partie de l'épisode de Persée tuant la Gorgone (*Mét.*IV, 663-752), un fragment de Cadmus transformé en serpent (*Mét.* IV, 548-601) (fig. 374 et 375), ainsi que deux fragments représentant les filles de Mynias filant la laine (*Mét.* IV-1-35) (fig. 376 et 377). La gravure du livre 5 (fig. 378) est minutieusement reproduite dans le panneau B (fig. 364 et fig. 379), qui conserve 120 carreaux intacts, illustrant, entre autres, le moment où Persée présente la tête de la Gorgone (*Mét.* V, 1-235) (fig. 380 et 381) et les Muses recevant la visite de Minerve (*Mét.* V, 250-293) (fig. 382 et 383). Le panneau C, dont une partie est entièrement composée d'*azulejos* dépareillés (fig. 360) et une autre reste partiellement « lisible » (fig. 361 et fig. 385), reproduit la gravure du livre 6 (fig. 384) ; dans la partie composée de carreaux dépareillés nous avons récupéré Marsyas écorché par Apollon (*Mét.*VI, 382-400) (fig. 386 et 387), et dans l'autre partie du panneau, sont facilement identifiables en haut à droite, Diane et Apollon tuant les enfants de Niobé (*Mét.* VI, 146-312) (fig. 388), ainsi que, plus au centre, les paysans de Lycie transformés en grenouilles (*Mét*, VI, 313-381) (fig. 389). Au centre du panneau, un ensemble de six *azulejos*, représentant des torses et des jambes, est tout ce qui reste des enfants de Niobé (fig. 390 et 391). Parmi les *azulejos* dépareillés, nous avons pu récupérer la tête du cheval d'un des Niobides (fig. 392 et 393). La gravure du livre 8 (fig. 394) est reproduite dans le panneau A (fig. 361 et fig. 396), représentant, au premier plan, Minos entrant dans la ville de Mégare (*Mét.* VIII, 48-75). En plus des deux salles citées, avec les « *silhares* » d'*azulejos* dépareillés, quelques *azulejos* ont été récupérés dans la cuisine du palais, située au

rez-de chaussée, du côté du jardin, grande pièce entièrement tapissée d'*azulejos*, aux plafonds voûtés et aux grandes cheminées (fig. 398, 399, 400). L'état d'abandon, de délabrement et de saleté dans lequel cette pièce se trouve est difficilement compréhensible. Il s'agit d'une cuisine du 17ème siècle, avec sa structure d'origine. La préservation de ces espaces fonctionnels est rare dans ce type d'édifices qui subit au long des siècles les remaniements les plus divers[560].

Sur les murs, les *azulejos* d'origine ont été remplacés par des centaines d'*azulejos* dépareillés. L'intérieur des cheminées, est également tapissé d'*azulejos* mis au hasard (fig. 401), parmi lesquels nous avons retrouvé d'autres fragments provenant de l'ensemble à thème mythologique (fig. 402, 404, 405, 407, 408). Ces *azulejos* sont des vestiges d'un panneau réalisé d'après la gravure du livre 9 (fig. 397) reproduisant, en premier plan, le combat d'Hercule avec Achélõus. Voulant épouser Déjanire, Achéloüs défie Hercule, et luttera avec lui sous la forme d'un taureau et sous la forme d'un serpent (*Mét.* IX,1-98). Un des carreaux représente la tête d'Hercule (fig. 402), correspondant à l'épisode, où il lutte contre Achéloüs, qui prend la forme d'un serpent, un autre figure la tête du serpent (fig. 408). Ont été également récupérés un carreau avec le pied d'Hercule (fig. 407), deux carreaux correspondant à un détail du temple

[560] Au mois de janvier 2003, la *Câmara Municipal* de Lisbonne (Mairie) a entamé des travaux de restauration dans l'immeuble, notamment dans les cuisines du palais. Tous les *azulejos* ont été retirés des murs et se trouvent actuellement dans des caisses, conservés dans le dépôt d'*azulejos* de *Figo Maduro*. Cet « enlèvement » a été fait sans accorder une attention particulière aux *azulejos* figurant des fragments de personnages ou d'objets. Leur liaison avec les panneaux encore lisibles n'a pas été envisagée. Ces panneaux ont aussi été enlevés et mis au dépôt de *Figo Maduro*. L'enlèvement des *azulejos* dépareillés qui tapissaient les murs de la cuisine, sans qu'il y ait un registre des iconographies (où des fragments d'iconographies), permet de donner une idée de la quantité de vestiges d'iconographies qui se sont perdus au long des années. Malheureusement le *Museu da Cidade*, responsable des travaux, ne nous a pas facilité la recherche empêchant toute observation des *azulejos* lors de leur enlèvement des murs ainsi que l'observation des matériaux enlevés et déposés au dépôt de *Figo Maduro*, malgré nos explications sur l'intérêt d'une observation attentive des *azulejos* figurant des personnages ou objets. Nous remercions les deux techniciens, spécialistes en *azulejo* de la *Câmara Municipal* de Lisbonne, messieurs Lionel Ribeiro e Joaquim Jorge, qui nous ont facilité l'accès au dépôt, ce qui a permis de retrouver encore quelques *azulejos* faisant partie de cet ensemble.

d'Isis (fig. 404) et quatre carreaux qui permettent de reconstituer la figure d'Hercule luttant avec Achéloüs métamorphosé en taureau (fig. 407). Trois carreaux montrent Nessus enlevant Déjanire (*Mét.* IX, 99-134) (fig. 405).

Parmi les centaines d'*azulejos* examinés, nous avons trouvé un carreau représentant un fragment d'une jambe qui pourrait correspondre à la jambe d'Orphée, selon la représentation de la gravure du livre 10 (fig. 414 et 415). Dans le panneau C, dans le coin inférieur droit, est représentée une figure masculine avec une lyre, assise contre un arbre (fig. 385, 416 et 417). Il s'agit de la représentation d'Orphée, fragment d'un panneau correspondant à la gravure du livre 11 (fig. 416), illustrant la fin de l'histoire d'Orphée : irritées par ses dédains, les femmes thraces le tuent, jetant sa tête dans l'Hèbre (*Mét.* XI, 1-66). Correspondant à la gravure du livre 14 (fig. 425), nous avons récupéré six carreaux : la tête et la main de la Sibylle de Cumes (fig. 426) ; le pied de la Sibylle de Cumes (Enée et la Sibylle de Cumes ; *Mét.* XIV, 101-153) (fig. 428) ; le tympan de la fenêtre de l'édifice sous lequel Circé transforme les compagnons d'Ulysse en pourceaux (*Mét.* XIV, 154-307) (fig. 427) ; un fragment de Circé (fig. 428) ; une tête de cheval ailé (fig. 430) et un fragment des jambes d'Ulysse et de Circé (fig. 431).

Localisation des *azulejos*

Il est difficile de savoir exactement combien d'*azulejos* il fallait pour reproduire chaque gravure à la dimension des « *silhares* ». Les gravures sont, dans ce cas-ci, des rectangles placés à la verticale, tandis que les « *silhares* » ont en général dix *azulejos* de haut (environ 1,40m) et doivent recouvrir toute la longueur des murs, c'est-à-dire, occuper une grande surface horizontale. Nous avons déjà signalé que les peintres céramistes sont « spécialistes » dans l'adaptation de ces gravures à l'espace architectural. Du fait que les « *silhares* » occupent environ un tiers, ou un

quart de la hauteur du mur et toute la longueur de celui-ci, il fallait presque toujours « tirer » les modèles graphiques dans le sens horizontale.
Ceci est particulièrement visible sur quelques uns des panneaux du palais de *Tancos*, comme celui représentant le Rapt de Proserpine, où le modèle utilisé, une gravure de Jean Lepautre, presque carrée, a été reproduit sur une surface d'environ 5m de long sur 1.20m de haut. Le peintre a allongé le paysage, et a placé les figures de façon plus espacée (pag. 348-350).
L'auteur des panneaux du palais *Pombal* a dû, lui aussi, réduire la verticalité des compositions pour adapter le contenu des gravures à la forme horizontale des « *silhares* » : sur le panneau représentant Minos et Scylla, reproduction minutieuse de la gravure du livre 8, le peintre a résolu ce problème réduisant la hauteur de la tour dans laquelle se trouve Scylla, donnant ainsi à la composition une configuration moins verticale. Ce panneau a actuellement 10 *azulejos* de long, ce qui correspond à une hauteur d'environ 1,40m (chaque *azulejo* a 14cm x 14cm), comprenant la composition centrale et les bordures (fig. 396).
Nous ne savons pas comment les panneaux se suivaient, ni à quelle salle ils étaient destinés. Supposant qu'il s'agissait de 15 panneaux (correspondant aux 15 gravures), chacun faisant 1,40m de long, nous obtenons 21 mètres de « *silhar* », ce qui nous permet d'envisager qu'ils se trouveraient dans un salon de grandes dimensions, voire même au salon noble.
Il s'agit d'une simple hypothèse, puisqu'il nous est impossible de savoir si tous les panneaux avaient les mêmes dimensions. Très souvent, pour les adapter à l'espace auquel ils étaient destinés, les peintres céramistes changeaient les proportions des compositions. Nous avons essayé de situer quelques *azulejos* sur les gravures et cela a démontré que l'échelle à laquelle le peintre a reproduit la gravure pour réaliser les panneaux n'est pas la même pour tous les éléments de la composition (fig. 370, 384, 406). Ceci est particulièrement visible dans la reposition des *azulejos* représentant Hercule luttant avec Achélous et Nessus enlevant Déjanire

(fig. 406). En observant le revers de ces *azulejos*, nous pouvons savoir exactement dans quelle rangée verticale et horizontale ils se situaient (fig. 410, 411, 412). Pour être placés sur les murs de façon correcte, les *azulejos* sont marqués à l'arrière d'un chiffre et d'une lettre, correspondant à leur séquence verticale et horizontale[561]. L'étude de la partie arrière de l'*azulejo*, partie qui est adossée au mur, est importante pour connaître les dimensions de la composition dans son ensemble et peut apporter d'autres informations concernant par exemple la réutilisation des *azulejos* sur un autre espace que celui pour lequel ils ont été conçus. C'est le cas de panneaux présentant une double signalisation avec l'inscription de nouvelles lettres et chiffres, correspondant à une nouvelle application. Il est évident que ces observations ne sont possibles que dans le cas d'*azulejos* enlevés du mur, ce qui, en principe, n'est pas souhaitable, sauf en cas de travaux de restauration ou de sauvegarde des *azulejos*, dans une situation de démolition ou ruine de l'immeuble. Ayant eu l'opportunité d'observer le revers de quelques carreaux enlevés du mur de la cuisine et déposés au dépôt de *Figo Maduro*, il a été possible de constater que certains panneaux pouvaient avoir jusqu'à 20 *azulejos* de long, ce qui correspondrait à environ 2,40m de longueur.

En réalité, avec les éléments que nous possédons actuellement il est difficile de connaître l'ampleur réelle de l'ensemble puisque les peintres céramistes pouvaient reproduire sur un panneau une ou deux gravures, ou même plus, selon les dimensions de l'espace à remplir, de la même façon qu'ils pouvaient utiliser seulement certains détails du modèle gravé. Dans le cas de ces panneaux, indépendamment de leurs dimensions réelles, la richesse et la complexité de l'iconographie supposent que l'ensemble était destiné à un espace important.

Le salon noble du palais, refait dans le dernier tiers du 18ème siècle, se présente actuellement uniquement avec un décor de stuc au plafond,

[561] Voir : De *l'azulejo* au panneau d'*azulejos*: explication technique illustrée (pag. 508).

réalisé vers 1770[562]. Probablement ces « *silhares* » d'*azulejos* étaient à l'origine placés dans cet espace.

L'étude de cette suite d'*azulejos* présente le plus grand intérêt pour plusieurs raisons : tout en étant presque totalement détruit, enlevé de son lieu d'origine, éparpillé sur les murs de plusieurs salles, cet ensemble constitue un témoignage essentiel de la présence et de l'importance des épisodes mythologiques dans les compositions en *azulejo* dans l'architecture civile du premier tiers du 18ème siècle. Il s'agit, comme nous l'avons dit, d'un ensemble d'une exceptionnelle qualité, aussi bien du point de vue de la facture, que du point de vue du choix iconographique, très complexe, voire hermétique pour le néophyte, issu d'une édition assez rare des *Métamorphoses.*

De toutes les séries d'*azulejos* que nous avons étudiées, celle-ci nous semble une des plus intéressantes, la plus développée iconographiquement. C'est le seul ensemble répertorié qui représentait tous les livres des *Métamorphoses* et qui semblait dépasser la fonction décorative, traduisant un intérêt pour le contenu iconographique. Malheureusement cet ensemble est aussi le plus détruit. Comme nous l'avons déjà expliqué, il y a un élément dont il faut toujours tenir compte lors de l'étude des *azulejos* du 17ème et 18ème siècle : c'est le tremblement de terre de 1755 qui a détruit la plupart des maisons de Lisbonne, engloutissant une grande partie du patrimoine *azulejo*, qui constituait un des principaux éléments décoratifs des maisons nobles. Il faut tenir compte aussi des nombreuses démolitions d'immeubles qui ont accompagné l'évolution de la ville de Lisbonne. L'ouverture de places ou avenues, la construction de nouveaux quartiers, a impliqué la destruction d'innombrables maisons. C'est le cas par exemple des maisons dans la *rua da Mouraria*, démolies dans les années 1960, et dont une partie des

[562] Cármen Olazabal ALMADA e Luís Tovar FIGUEIRA, "Palácio Pombal, Rua do Século, Lisboa" *in MONUMENTOS,* nº 8, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Março 1998.

azulejos a été conservé au dépôt de la *Câmara Municipal*. Le dépôt de la *Câmara Municipal*, contient des milliers d'*azulejos*, provenant d'édifices démolis depuis les années 1940. Nous ne pouvons pas déduire que les choses n'ont pas existé uniquement parce qu'elles ne sont pas parvenues à nos jours. La recherche doit donc, chaque fois que possible, s'intéresser aussi aux *azulejos* enlevés de leur endroit d'origine et aux *azulejos* dépareillés, susceptibles d'être des fragments de mémoire d'ensembles autrefois très importants.

Fig. 360
Panneau C (détail).
Composé de plusieurs *azulejos* témoignant de thèmes mythologiques. Chaque *azulejo* a été photographié et sur base des quelques éléments qui permettaient d'évoquer un sujet précis, par exemple la tête d'un cheval ailé, une figure attachée à un arbre semblant se faire écorcher (Pégase, Marsyas), etc., nous avons peu à peu réuni quelques *azulejos* susceptibles d'appartenir à un ensemble à thème mythologique.

Fig. 361
Panneau C (détail), composé d'*azulejos* dépareillés. Sont reconnaissables sur le coin supérieur droit, Diane et Apollon, avec leurs arcs et flèches, faisant partie d'un ensemble représentant le massacre des enfants de Niobé. En bas, à droite, une figure masculine avec une lyre.

Fig. 362
Panneau D, entièrement constitué d'*azulejos* dépareillés, de différentes époques, mélangeant des motifs de composition ornementale et des motifs de composition figurative.

Fig. 363
Panneau A
Au premier plan : le roi Minos, à cheval entre dans la ville de Mégare. En haut de la tour, Scylla, fille du roi Nisus, ennemi de Minos, étant amoureuse de celui-ci, livre la ville à Minos, en arrachant à son père un cheveu de pourpre (*Mét.* VIII, 48-75) ; en bas, à gauche, Scylla se jette dans les flots poussant le vaisseau de Minos, (*Mét.* VIII, 132-156) ; au second plan, à gauche, la couronne d'Ariane est transformée en constellation (*Mét.* VIII, 152-182) ; Dédale, architecte du Labyrinthe et prisonnier de Minos, s'enfuit avec son fils Icare en volant avec des ailes qu'ils ont fabriquées. Icare tombe dans l'océan (*Mét.* VIII, 183-235).

Fig. 364
Panneau B
Au premier plan, Persée pétrifie ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse (*Mét.* V, 1-235) ; à gauche, les Muses reçoivent Minerve, qui est allée voir sur l'Hélicon la nouvelle source d'Hippocrène (*Mét.*V, 250-293) ; au second plan, l'enlèvement de Proserpine par Pluton (*Mét.* V, 332-408) ; la nymphe Cyané, qui essaya d'empêcher le rapt, est transformée en source (*Mét.* V, 409-437) ; au fond, à gauche, la métamorphose d'Ascalaphus en hibou et des sirènes en oiseaux (*Met.* V, 462-571).

Fig. 365
Page titre de l'édition illustrée des *Métamorphoses* d'Ovide.
Illustrée par Salomon Savery d'après Francisco Clein.
Ces gravures ont servi de modèle pour la réalisation des panneaux d'*azulejo*, aujourd'hui pratiquement disparus, dont subsistent quelques fragments dépareillés.

Fig. 366
Ovid's Metamorphosis
Livre 1
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses.*
À droite : un dieu tire le monde du chaos ; il crée les êtres vivants (*Mét.* I, 5-88) ; les Géants, qui avaient tenté d'escalader le ciel, sont vaincus par Jupiter (*Mét.* I, 89-162). À gauche : Lyacaon, roi d'Arcadie veut assassiner Jupiter mais celui-ci le transforme en loup (*Mét.* I, 163-252) ; Deucalion, fils de Prométhée et sa femme Pyrrha, seuls épargnés du déluge envoyé par Jupiter lancent des pierres derrière leur dos : des pierres lancées par Deucalion naissent des hommes, de celles lancées par Pyrrha, naissent des femmes (*Mét.* I, 348-415). Au centre, Apollon est inspiré d'une violente passion pour Daphnée ; pour lui échapper celle-ci se transforme en laurier (*Mét.* I, 452-567) ; au fond, Mercure raconte à Argus la métamorphose de Syrinx, devenue un roseau dont Pan fait une flûte (*Mét.* I, 568-746) ; tout en haut, au fond, Phaéton, ayant entendu dire que le Solei n'était pas son père, lui rend visite pour s'en assurer (*Mét.* I, 747-779).
Nous n'avons pas trouvé d'*azulejos* correspondant à cette gravure.

Fig. 367
Ovid's Metamorphosis
Livre 2
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses.*
À droite : Phaéton va au palais de son père, le soleil, et lui demande de pouvoir conduire son char. Après maintes recommandations, Hélios lui confie son char, mais Phaéton s'égare de sa route et s'approchant trop de la terre Jupiter le foudroie (*Mét.* II, 19-152) ; après sa chute, ses sœurs, les Héliades, l'ensevelissent et sont changées en peupliers (*Mét.* II, 272-366) ; Cygnus, roi des Ligures, inconsolable de la mort de Phaéton, est transformé en cygne (*Mét.* II, 367-380). À gauche : la nymphe Callisto, compagne de Diane, ayant été séduite par Jupiter qui prit la forme de Diane, est transformée en ourse par Junon (*Mét.* II, 401-530). Au centre : Cornix est transformé en corneille, Nyctimène est changée en chouette ; Apollon tue Coronis qui lui a été infidèle (*Mét.* II, 531-633) ; Jupiter prend la forme d'un taureau et enlève Europe, fille d'Agénor, roi de Phénicie (*Mét.* II, 836-875).
Nous n'avons pas trouvé d'*azulejos* correspondant à cette gravure.

Fig. 368
Deux *azulejos* faisant partie d'un panneau, aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 3 des *Métamorphoses,* qui illustre en premier plan la Métamorphose du chasseur Actéon après avoir vu Diane au bain. Les deux *azulejos* correspondent à la tête et à une partie du corps de Diane.

Fig. 369
Détail de la gravure du livre 3 des *Métamorphoses*, montrant la déesse Diane et une de ses nymphes.

Fig. 370
Ovid's Metamorphosis.
Livre 3
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses.*
Au premier plan, à droite : Cadmus tue le dragon et, sous l'ordre de Minerve (en haut) sème dans la terre les dents du monstre. De cette semence naissent des guerriers qui s'égorgent mutuellement (*Mét.* III, 1-130). À gauche : Actéon, ayant aperçu Diane au bain, est changé par elle en cerf (*Mét.* III, 131-250). Au centre : Narcisse, voyant sa propre image dans l'eau devient amoureux de lui-même et meurt engloutit par cette passion (*Mét.* III, 339-510). Au fond : Penthée, refuse d'adorer Bacchus, dont on célèbre aux portes de Thèbes le culte nouveau ; un des ministres du dieu raconte que les pirates tyrrhéniens qui ne reconnaissaient pas la divinité ont été métamorphosés en dauphins pendant une traversée (*Mét.* III, 511-733).

Fig. 371
Ovid's Metamorphosis
Livre 4
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses*.
Au premier plan, à droite : l'histoire des amoureux Babyloniens, Pyrame et Thisbé (*Met.* IV, 55-166). Au centre, Salmacis, nymphe d'un lac de Carie s'éprend Hermaphrodite, l'entraîne sous les eaux et forme avec lui un seul corps au double sexe (*Mét.* IV, 285-388). Au fond, à droite : Ino se jette à la mer avec son fils Mélicerte (*Mét.* IV, 416-562). Au milieu : Hermione et Cadmus sont transformés en serpents (*Mét.* IV, 548-601). Au fond : après avoir tué la Gorgone, Persée délivre Andromède et tue le monstre marin (*Mét.* IV, 663-752).

Fig. 372 et 373
Azulejo avec tête du cheval Pégase faisant partie de l'épisode de Persée tuant la Gorgone, et détail de la gravure

Fig. 374 et 375
Azulejo représentant Cadmus, faisant partie de l'épisode d'Hermione et Cadmus transformés en serpents et détail de la gravure.

Fig. 376 et 377
Fragment d'*azulejos* représentant les filles de Minyas filant la laine.
Détail de la gravure de Salomon Savery du livre 4 des *Métamorphoses*.

Fig. 378
Ovid's Metamorphosis
Livre 5
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses.*
Au premier plan : Persée pétrifie ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse. (*Mét.* V, 1-235) ; à gauche, les Muses reçoivent Minerve, qui est allée voir sur l'Hélicon la nouvelle source d'Hippocrène (*Mét.* V, 250-293). Au second plan, l'enlèvement de Proserpine par Pluton (*Met.* V, 332-408) ; la nymphe Cyané, qui essaya d'empêcher le rapt, est transformée en source (*Met.* V, 409-437) ; Céres, qui cherche sa fille Proserpine, change en lézard un enfant qui se moquait d'elle (*Mét.* V, 438-461). Au fond, à gauche, la métamorphose d'Ascalaphus en hibou et des sirènes en oiseaux (*Mét.* V, 462-571). Au fond, à droite, la nymphe Aréthuse échappe à Alphée en se transformant en source d'eau (*Mét.* V, 572-641).

Fig. 379
Panneau d'*azulejos* réalisé d'après la gravure du livre 5 des *Métamorphoses* et illustrant plusieurs épisodes. Au premier plan, Persée pétrifie ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse (*Mét.* V, 1-235). À gauche, les Muses reçoivent Minerve, qui est allée voir sur l'Hélicon la nouvelle source d'Hippocrène (*Mét.*V, 250-293). Au second plan, l'enlèvement de Proserpine par Pluton (*Mét.* V, 332-408) ; la nymphe Cyané, qui essaya d'empêcher le rapt, est transformée en source (*Mét.* V, 409-437). Au fond, à gauche, la métamorphose d'Ascalaphus en hibou et des sirènes en oiseaux (*Mét.* V, 462-571).

Fig. 380 et 381
Persée présente la tête de Méduse pour pétrifier ses ennemis.
Détail de la gravure de Salomon Savery du livre 5 des *Métamorphoses* et détail du panneau d'*azulejos* réalisé d'après cette gravure.

Fig. 382 et 383
Les Muses reçoivent Minerve.
Détail du panneau d'*azulejos* et détail de la gravure du livre 5 des *Métamorphoses*.

Fig. 384
Ovid's Metamorphosis
Livre 6
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* : Minerve change Arachné en araignée (*Mét.* VI, 1-145) ; Apollon et Diane percent de leurs flèches les sept fils et les sept filles de Niobé (*Mét.* VI, 146-312) ; les paysans de Lycie sont transformés en grenouilles (*Mét.* VI, 313-381) ; le satyre Marsyas est supplicié par Apollon (*Mét.* VI, 382-400).

Fig. 385
Panneau C
Constitué en grande partie de carrelages dépareillés, il est possible d'identifier, en haut, à droite, Diane et Apollon tuant les enfants de Niobé (*Mét.* VI, 146-312). Au centre, les paysans de Lycie sont transformés en grenouilles (*Mét.* VI, 313-381). En bas, au centre, des torses et des jambes des enfants de Niobé, éléments correspondant à la gravure du livre 6. Au coin inférieur droit, une figure masculine avec une lyre, provenant d'un autre panneau reproduisant la gravure du livre 8.

Fig. 386 et 387
Azulejo représentant Marsyas écorché par Apollon.
Détail de la gravure du livre 6 des *Métamorphoses*, représentant Marsyas écorché par Apollon.

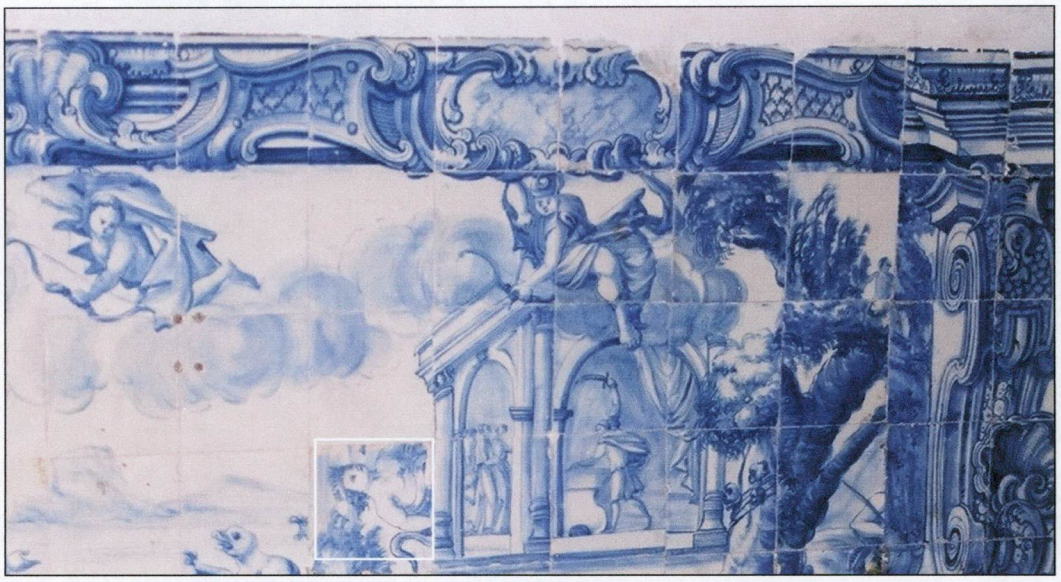


Fig. 388
Détail du panneau C, représentant Diane et Apollon tuant les enfants de Niobé (*Mét.* VI, 146-312). Signalé en blanc, l'*azulejo* représentant Cadmus, faisait partie d'un autre panneau.

Fig. 389
Détail (très mutilé) du panneau C, représentant les paysans de Lycie transformés en grenouilles (*Mét.* VI, 313-381).

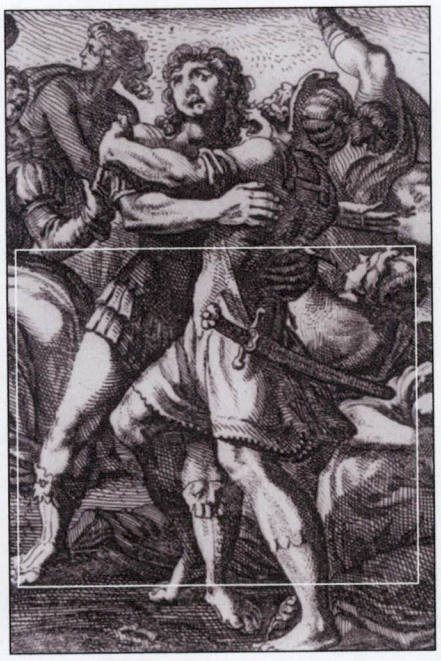


Fig. 390 et 391
Détail du panneau C, où l'on voit les torses et jambes des enfants de Niobé.
Détail de la gravure du livre 6 des *Métamorphoses*, utilisée comme modèle pour la réalisation des *azulejos*.

Fig. 392
Azulejo représentant un fragment de la tête du cheval d'un des enfants de Niobé.

Fig. 393
Détail de la gravure du livre 6 des *Métamorphoses*, utilisée comme modèle.

Fig. 394
Ovid's Metamorphosis
Livre 7
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* ;
Au premier plan, Jason dompte les taureaux d'airain qui soufflaient du feu par leurs naseaux. Au second plan, Jason jette sur le sol les dents du dragon et ceux-ci se transforment en soldats. Ceux-ci se retournant contre Jason, ce dernier leur jette une lourde pierre et les soldats finissent par s'entre tuer. Médée endort le dragon et Jason s'empare de la Toison d'Or (Mét. VII, 1-158). Au fond, au centre, le renard de Thèbes est changé en pierre. Céphale tue Procris, la prenant par une bête sauvage (*Mét.* VII, 661-865). Tout en haut, Médée sur sont char tiré par des serpents (*Mét.* VII, 404-452).
Jusqu'à présent nous n'avons pas trouvé d'*azulejos* correspondant à cette gravure.

Fig. 395
Ovid's Metamorphosis
Livre 8
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses.*
Au premier plan : le roi Minos, à cheval entre dans la ville de Mégare. En haut de la tour, Scylla, fille du roi Nisus, ennemi de Minos, étant amoureuse de celui-ci, livre la ville à Minos, en arrachant à son père un cheveu de pourpre (*Mét.* VIII, 48-75) ; en bas, à gauche, Scylla se jette dans les flots poussant le vaisseau de Minos, (*Mét.* VIII, 132-156) ; au second plan, à gauche, la couronne d'Ariane est transformée en constellation (*Mét.* VIII, 152-182) ; Dédale, architecte du Labyrinthe et prisonnier de Minos, s'enfuit avec son fils Icare en volant avec des ailes qu'ils ont fabriquées. Icare tombe dans l'océan (*Mét.* VIII, 183-235).

Fig. 396
Panneau d'*azulejos* réalisé d'après la gravure du livre 8 des *Métamorphoses* et illustrant plusieurs épisodes.
Au premier plan : le roi Minos, à cheval entre dans la ville de Mégare. En haut de la tour, Scylla, fille du roi Nisus, ennemi de Minos, étant amoureuse de celui-ci, livre la ville à Minos, en arrachant à son père un cheveu de pourpre (*Mét.* VIII, 48-75) ; en bas, à gauche, Scylla se jette dans les flots poussant le vaisseau de Minos, (*Mét.* VIII, 132-156) ; au second plan, à gauche, la couronne d'Ariane est transformée en constellation (*Mét.* VIII, 152-182) ; Dédale, architecte du Labyrinthe et prisonnier de Minos, s'enfuit avec son fils Icare en volant avec des ailes qu'il ont fabriquées. Icare tombe dans l'océan (*Mét.* VIII, 183-235).

Fig. 397
Ovid's Metamorphosis
Livre 9
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* : Au premier plan, Hercule lutte contre Achéloüs qui prend successivement la forme d'un serpent et d'un taureau (*Mét.* IX, 1-98). Au second plan, Hercule tue le centaure Nessus qui enlève Déjanire (*Mét.* IX, 99-134). Au fond, à droite, l'époux de Déjanire, après avoir reçu de celle-ci la tunique empoisonnée que Nessus avait donnée à Déjanire, et l'ayant vêtu, est déchiré par de terribles souffrances finissant par se jeter dans un abîme. Son père, Jupiter, l'enlève au ciel (*Mét.* IX, 135-273).

Fig. 398
Vue de la cuisine du palais, et d'une de ses cheminées, tapissée d'*azulejos*.

Fig. 399
Vue d'une partie de la cuisine du palais. Sur les murs, des *silhares* d'*azulejo* de « *padrão* », du 17ème siècle, formant un motif de coquillages de fort impact décoratif par le contraste des bleus et jaunes. Sur le mur, en forme de niche, subsiste encore un lavabo en marbre, avec un mascaron à tête de lion.

Fig. 400
Détail d'une des cheminés de la cuisine, on l'on voit une quantité d'*azulejos* dépareillés placés postérieurement. C'est ici que nous avons encore retrouvé des fragments de l'ensemble à thème mythologique.

Fig. 401
Détail de la paroi intérieure de la cheminée, tapissé d'*azulejos* dépareillés, placés au hasard.
L'*azulejo* figurant une tête d'homme, faisait partie d'un panneau aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses,* qui illustre, en premier plan, le combat d'Achéloüs et d'Hercule.

Fig. 402 et 403
Azulejo figurant la tête d'Hercule
Tête d'Hercule, détail de la gravure du livre 9 des *Métamorphoses*.

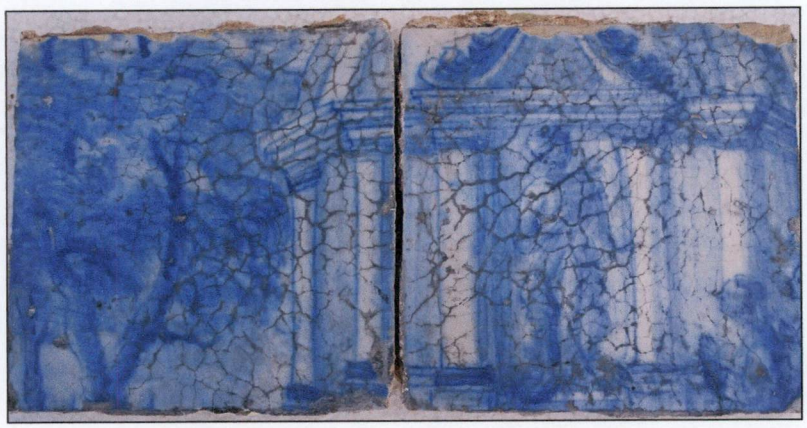


Fig. 404
Deux *azulejos* faisant partie du panneau, aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses.* Nous voyons ici un détail du temple d'Isis, qui se situerait au fond de la composition, auquel se dirigent Téléthuse et sa fille Iphis (*Mét.* IX, 756-797).

Fig. 405
Trois *azulejos* faisant partie du panneau, aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses.* Nous voyons ici le centaure Nessus enlevant Déjanire (*Mét.* IX, 99-134).

Fig. 406
Gravure du livre 9 des *Métamorphoses.* Au premier plan, Hercule lutte contre Achéloüs qui prend successivement la forme d'un serpent et d'un taureau (*Mét.* IX, 1-98).
Essai de reconstitution des *azulejos* récupérés dans la cheminé de la cuisine. On voit nettement, en situant les *azulejos* sur la gravure, que l'agrandissement de la composition à l'échelle de l'espace auquel les *azulejos* étaient destinés, n'a pas suivi les proportions de la gravure.

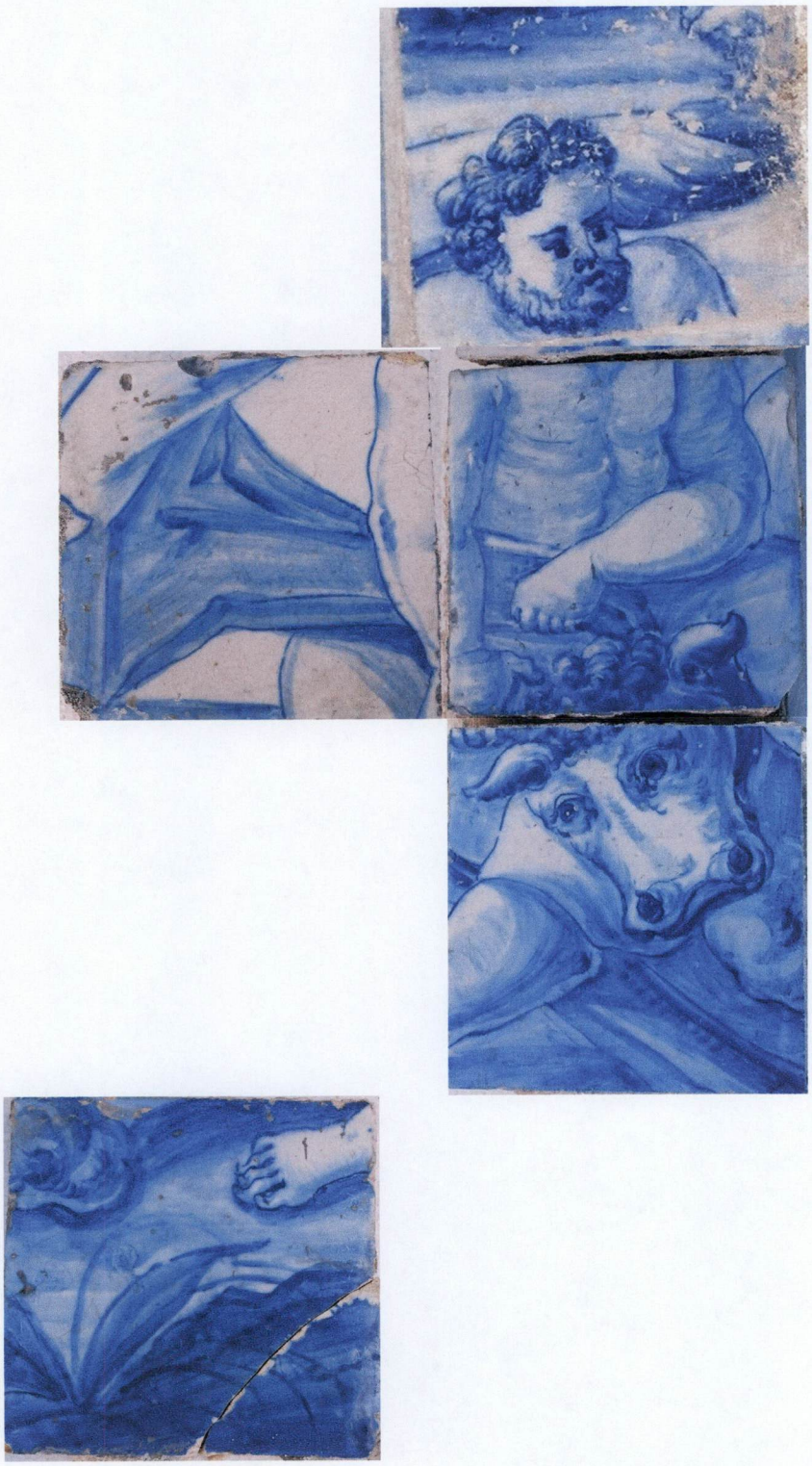


Fig. 407
Cinq *azulejos* faisant partie du panneau, aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses.* Reconstitution d'un détail du panneau, montrant Hercule luttant contre Achéloüs qui a pris la forme d'un taureau (*Mét.*IX-1-98).
Ces *azulejos* étaient dispersés dans les cheminées de la cuisine du palais.

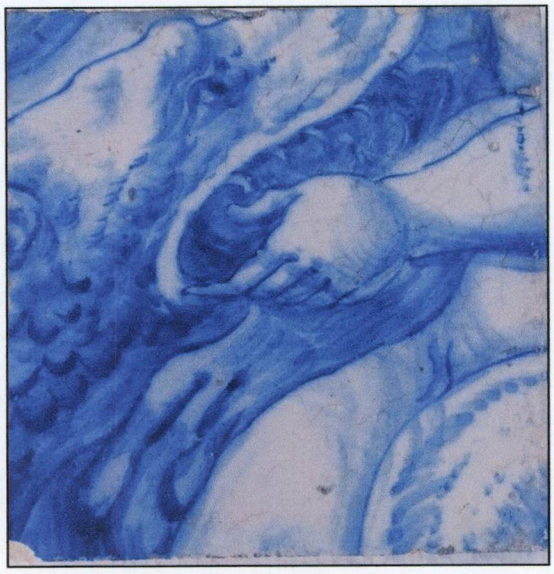


Fig. 408
Azulejo représentant une tête de serpent. Faisait partie du panneau, aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses,* illustrant au premier plan le combat d'Hercule avec Achéloüs, qui prend successivement la forme d'un taureau et d'un serpent.

Fig. 409
Détail de la gravure du livre 9 des *Métamorphoses,* illustrant au premier plan le combat d'Hercule avec Achéloüs, qui prend successivement la forme d'un taureau et d'un serpent.

b l1	b l2	b l3	b l4	b l5	b l6	b l7	b l8	b l9	b l10	b l11	b l12	b l13	b l14	b l15
b k 1	b k 2	b k3	b k4	b k 5	b k6	b k7	b k8	b k9	b k10	b k11	b k12	b k13	b k14	b k15
b j 1	b j 2	b j 3	b j 4	b j 5	b j 6	b j 7	b j 8	b j 9	b j10	b j11	b j12	b j13	b j14	b j15
b i 1	b i 2	b i 3	b i 4	b i 5	b i 6	b i 7	b i 8	b i 9	b i10	b i11	b i12	b i13	b i14	b i15
b k 1	b k 2	b k3	b k 4	b k 5	b k 6	b k 7	b k 8	b k 9	b k10	b k11	b k12	b k13	b k14	B k15
b g 1	b g 2		b g 4	b g5	b g 6	b g 7	b g 8	b g 9	b g10	b g11	b g12	b g13	b g14	b g15
b f 1	b f 2			b f 5	b f 6	b f 7	b f 8	b f 9	b f10	b f11	b f12	b f13	b f14	b f15
b e 1	b e2	b e3		b e5	b e 6	b e 7	b e 8	b e9	b e10	b e11	b e12	b e13	b e14	b e15
b d 1	b d 2			b d5		b d 7	b d 8	b d 9	b d10	b d11	b d12	b d13	b d14	b d15
b c 1	b c 2	b c3		b c 5	b c 6	c c 7	b c 8	b c 9	b c10	b c11	b c12	b c13	b c14	b c15
b b 1	b b 2	b b3	b b 4	b b5	b b 6	b b 7	b b 8	b b 9	b b10	b b11	b b12	b b13	b b14	b b15
b a 1	b a 2	b a3	b a 4	b a5	b a 6	b a 7	b a 8	b a 9	b a10	b a11	b a12	b a13	b a14	b a15

Fig. 410
Simulation du marquage d'un panneau d'*azulejos* comprenant 12 *azulejos* de haut sur 15 de large (ces dimensions sont une supposition). Localisation des carreaux récupérés d'après les chiffres et lettres marqués sur leur revers. Ces *azulejos*, faisaient partie du panneau, aujourd'hui disparu, reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses.* Ils étaient dispersés à l'intérieur de la cheminée de la cuisine du palais. Le panneau représentait Hercule luttant contre Achéloüs qui a pris la forme d'un taureau et d'un serpent (*Mét.*IX-1-98).

Indique à quel panneau le carreau appartient
Indique la rangée horizontale.
Indique la rangée verticale.

Fig. 411
Azulejos représentant Nessus enlevant Déjanire

Fig. 412
Revers des *azulejos* représentant Nessus enlevant Déjanire

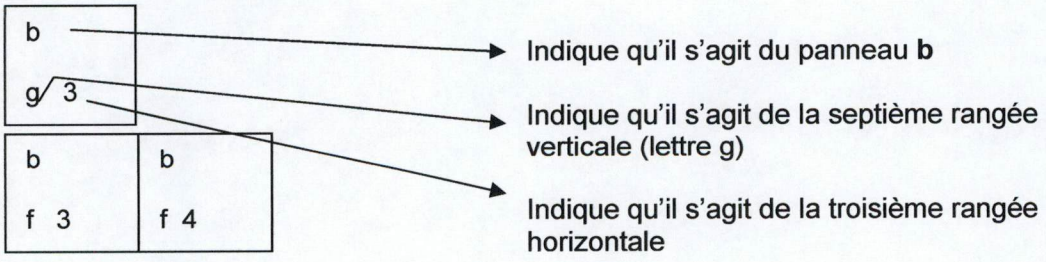


Fig. 413
Ovid's Metamorphosis
Livre 10
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* ;
Au premier plan, à droite, Eurydice est mordue par un serpent. À gauche, Orphée descend aux enfers pour ramener Eurydice (*Mét.* X, 1-85). Au fond, à droite, Orphée charmant les animaux (*Mét.* X, 143-739). Au milieu, l'histoire de Cyparissus qui tue par mégarde le cerf aux cornes d'or. À coté de Cyparissus, Apollon essaye de le consoler (*Mét.* X, 86-142). Tout en haut, Jupiter, métamorphosé en aigle, enlève Ganymède (*Mét.* X, 162-219). Au milieu, à côté de Cyparissus, Apollon et Hyacinthe. Au fond, sous un temple, Pygmalion sculpte en ivoire un corps de femme dont il tombe amoureux (*Mét.* X, 243-297). À côté du temple de Pygmalion, Myrrha, après avoir couché avec son père se métamorphose en arbre et accouche d'un enfant, fruit de l'inceste, à l'aide de Lucine et des Naïades (*Mét.* X, 298-502). Tout au fond, la course d'Hippomène et d'Atalante (Mét. X, 560-707).

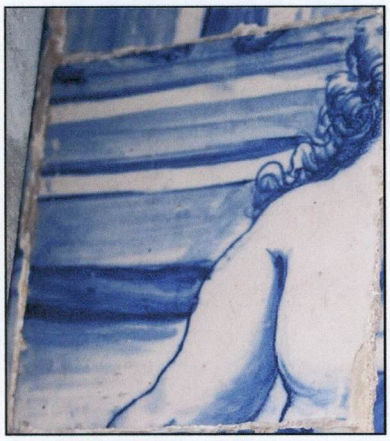
Fig. 414 et 415
Azulejo représentant un détail d'une jambe, seul élément qui puisse nous induire à penser qu'un panneau réalisé d'après la gravure du livre 10 des *Métamorphoses* aurait existé. Si c'est le cas, il s'agit d'un détail de la jambe d'Orphée.
Nous restons cependant dans le domaine des probabilités.

Fig. 416
Ovid's Metamorphosis
Livre 11
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* ; au premier plan : Orphée est tué par les femmes thraces ; sa tête est jetée dans l'Hèbre (*Mét.* XI, 1-66) ; Sylène est recueilli par le roi Midas (*Mét.* XI, 85-145) ; duel musical entre Pan et Apollon (*Mét.* XI, 146-179) ; au fond, à droite : Dédalion changé en oiseau au moment où il se jette dans le vide (*Mét.* XI, 346-409).

Fig. 417 et 418
Orphée
Détail des *azulejos* actuellement intégrés dans le panneau C, sans aucun critère iconographique, mais faisant partie d'une composition reproduisant la gravure du livre 11 des *Métamorphoses*, dont on voit ici un détail.

Fig. 419
Ovid's Metamorphosis
Livre 12
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* : en premier plan, le sacrifice d'Iphigénie qui est changée en biche ; enroulé autour de l'arbre, le serpent qui avale un nid avec les oiselets et leur mère, fournissant par ce fait un présage à Calchas, d'après lequel Troie tombera mais la mort des neuf oiseaux indique qu'il faudra autant d'années de guerre. Le serpent est changé en pierre (*Mét.* XII, 1-23) ; au second plan, lutte des Centaures et des Lapithes. Cénée, est écrasé par les Centaures et métamorphosé en oiseau (*Mét.* XII, 459-535). Périclymène, métamorphosé en aigle, est tué par Hercule (*Mét.* XII, 536-579). Jusqu'à présent nous n'avons pas trouvé d'*azulejos* correspondant à cette gravure.

Fig. 420
Ovid's Metamorphosis
Livre 13
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses*. Au premier plan, Ajax et Ulysse revendiquent les armes d'Achille (*Mét.* XIII, 1-70). Ajax, étant vaincu, se donne la mort. Son sang donne la couleur à la fleur de l'hyacinthe (*Mét.* XIII, 382-399). Au milieu, l'épouse de Priam, est transformée en chien (*Mét.* XIII, 395-420). Au second plan, à droite, Achille surgit de la terre, à côté de son tombeau, et réclame un sacrifice en son honneur. Polyxène, fille de Priam, est égorgée sur la tombe d'Achille (*Mét.* XIII, 445-474). À gauche, Ajax jette un rocher sur Hector (*Mét.* XIII, 71-96). Plus loin, à droite, le bûcher ou brûle Memnon (*Mét.* XIII, 604-627).



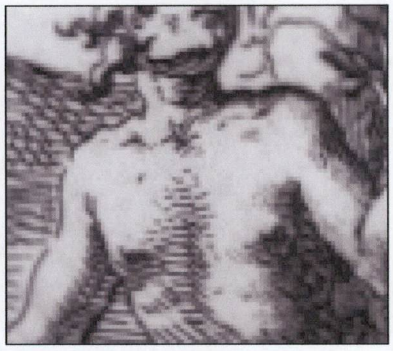


Fig. 421 et 422
Azulejo figurant une partie du torse d'Achille et détail de la gravure

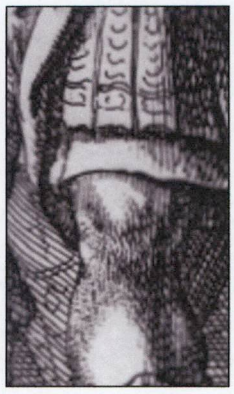


Fig. 423 et 424
Azulejo qui pourrait correspondre au genou d'Ulysse et détail de la gravure

Fig. 425
Ovid's Metamorphosis
Livre 14
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* ;
Au premier plan, à gauche : Glaucus et Scylla, transformée par Circé en monstre marin (*Mét.* XIV, 1-74) ; à droite : Enée et la sibylle de Cumes (*Mét.* XIV, 101-153) ; à gauche, en-dessous de l'arcade : Circé transforme les compagnons d'Ulysse en pourceaux (*Mét.* XIV, 154-307) ; à droite : Turnus met le feu aux vaisseaux d'Enée (*Mét.* XIV, 1566-580)

426

427

428

429

430

431

Fig. 426, 427, 428, 429, 430, 431.
Azulejos qui faisaient partie d'un des «*silhares* » formé d'*azulejos* dépareillés, et ayant constitué jadis, un panneau reproduisant la gravure du livre 14 des *Métamorphoses.*

Fig. 432
Ovid's Metamorphosis
Livre 15
Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes des *Métamorphoses* ; au premier plan, Numa suit les cours de Pythagore, entouré de ses disciples enseigne dans ses discours les origines du monde, les principes des choses et proscrit toute nourriture animale (*Mét.* XV, 60-142). Au second plan, au centre, l'histoire d'Hippolyte, fils de Thésée ; fuyant sur son char, un immense taureau jaillit des flots, les chevaux s'effrayent et jettent le char contre les rochers (Mét. XV, 479-551). À gauche, sur la colline, la javeline de Romulus se métamorphose en arbre (Mét. XV, 547-474). À droite, Esculape est métamorphosé en serpent (Mét. XV, 622-744). Tout en haut, l'âme de Jules César est transportée au ciel et changée en astre (Mét. XV, 745-851).

1.2. Les *azulejos* du palais *Belmonte*: des épisodes de l'Enéide de Virgile d'après des gravures de Carlo Cesio.

La diversité de la circulation de gravures qui se fait sentir durant le deuxième quart du 18ème siècle entraîna la copie des images les plus variées pour lesquelles il est difficile pour le moment, compte tenu des éléments de recherche réunis, d'évaluer objectivement l'importance des iconographies.
Dans l'architecture civile, les sujets choisis semblent rester en rapport avec la fonction de l'espace dans lequel ils se trouvaient, perpétuant des solutions traditionnelles : des scènes de musique ornaient les murs de la salle de musique, les épisodes illustrant des scènes de repas pouvaient décorer la salle à manger, les chasses, les batailles, les épisodes de la mythologie étaient destinés aux salons.

Le palais *Belmonte*[563] conserve un ensemble intéressant de *silhares* d'*azulejos* du 18ème siècle, de composition figurative, tous en monochromie (bleu de cobalt sur fond blanc), réalisés entre 1735 et 1740, représentatifs de ce besoin de décorer chaque espace avec un thème allusif à sa fonction. Des scènes de musique et de danse, des repas champêtres, des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide[564] , des épisodes de l'histoire de Joseph d'Egypte, sont les sujets illustrés dans les *silhares* d'*azulejos* des différentes salles.

---

[563] Construit sur un pan de l'ancienne muraille maure, adossée au mur fortifié du château de *São Jorge*, le palais *Belmonte* est une construction de la première moitié du 15ème siècle, dont l'actuelle configuration est le résultat de nombreux remaniements et transformations subies surtout au 17ème et 18ème siècles. En 1995, se trouvant dans un état de dégradation avancé, l'édifice a été acheté par un français que a développé une importante campagne de travaux de récupération et restauration. Il s'agit d'un immeuble de 4 étages, avec une organisation spatiale labyrinthique qui traduit les nombreux ajouts que chaque propriétaire réalisait. Pour une première approche de l'immeuble, il est intéressant de consulter la fiche d'inventaire de la DGEMN (Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais) disponible sur Internet www.monumentos.pt , nº d'inventaire IPA 1106340364.

[564] Ces panneaux sont réalisés d'après des gravures qui circulaient au Portugal depuis la fin du 17ème siècle. Voir chapitre 6.1. de ce travail.

Au troisième étage, dit «étage noble»[565], une des salles conserve un ensemble d'*azulejos* dont l'iconographie, jusqu'à présent non identifiée[566] a attiré notre attention. Il s'agit d'épisodes profanes, narratifs, sur l'un desquels l'on peut reconnaître le chien tricéphale Cerbère. Ces épisodes sont organisés en une suite de sept panneaux formant des *silhares* de 12 *azulejos* de haut, et occupant toute la longueur des murs. La peinture, d'excellente qualité, révèle beaucoup d'assurance dans le dessin. Le peintre domine parfaitement l'utilisation du bleu, aussi bien dans le modelé des visages, que dans le rendu des drapés. Chaque panneau est encadré par une bordure volumineuse, chargée de motifs ornementaux, caractéristiques des années 1735-40 : verticalement, de chaque côté, un pilastre devant lequel se détache, en guise de cariatide, un personnage féminin habillé d'une tunique jusqu'au genou, aux nombreux plis et drapés. Ces personnages portent sur la tête un vase de fleurs qui sert de chapiteau à une architrave couverte d'éléments ornementaux : au centre, se détache un cartouche soutenu par des volutes et rinceaux desquels sortent des feuilles de palme. Cette architrave constitue la bordure horizontale supérieure. Les pieds des personnages féminins sont posés sur des consoles, reliées par une sorte de socle décoré de volutes et de guirlandes de fleurs, formant ainsi la bordure horizontale inférieure. Tous les éléments ornementaux, à savoir les volutes, les pans du drapé des tuniques, le bras levé des personnages féminins, sortent de l'encadrement rectiligne qui délimite la composition centrale et interfèrent avec celle-ci. Cette « invasion » de la composition centrale par les éléments décoratifs de la bordure est une caractéristique qui se développe au long du deuxième quart du 18ème siècle. Dans l'*azulejo* baroque, plus on avance dans le temps, plus la bordure prend de

[565] Le palais étant une propriété privée, nous n'avons pas pu obtenir les plans de l'édifice.
[566] Norberto de Araújo dans son *Inventário de Lisboa* ne cite pas ces panneaux. Santos Simões dans le livre *Azulejaria em Portugal no século XVIII* cite uniquement une « Figuração com alegoria de rios » (Figuration représentant des allégories de fleuves). Voir Norberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa,* fasc. V, Lisboa, 1940, p.40 ; J. M. dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no séc. XVIII* (...), p. 258.

l'importance, devenant dans les années 1745-50 presque aussi relevante que le sujet du panneau.

Trois des panneaux représentent des divinités fluviales, les quatre autres semblaient illustrer des extraits d'une même histoire sans rapport avec les divinités fluviales. Comme pour un grand nombre de panneaux traités au cours de cette étude, notamment ceux du palais *Almada* (pag. 355-376) ou ceux du palais *Pombal* (pag. 382-444), l'identification des images représentées sur ces *azulejos* n'aurait pas été possible sans la connaissance de la source d'inspiration. Il était probable qu'il s'agit d'épisodes issus de l'histoire classique, puisque sur l'un des panneaux il y avait le chien Cerbère, gardien des enfers[567] (fig. 435). Pour le reste, il y avait peu d'éléments de recherche. Par rapport aux panneaux des autres salles, il n'y avait, du point de vue iconographique, aucun lien. C'est via la recherche des modèles utilisés par le peintre d'*azulejos* qu'il a été possible d'obtenir les données nécessaires pour la lecture iconographique.

En fait, ces quatre panneaux illustrent des épisodes de la vie d'Enée, issus de la 2ème partie de l'*Enéide* de Virgile : Enée et la sibylle de Cumes descendent en enfer pour voir Anchise (*Enéide* VI, 42-155) (fig. 435) ; le bateau d'Enée s'approche du royaume de Pallantée et Pallas, fils du roi, court vers la rive pour accueillir les Troyens (*Enéide* VIII, 102-125) (fig. 433), Pallas présente Enée à son père, le roi Evandre (*Enéide*, VIII, 102-125) (fig. 437), des jeunes du royaume de Pallantée préparent les jarres et les récipients pour le sacrifice et le banquet organisés par Evandre (*Enéide*, VIII, 102-125) (fig.440).

Les quatre panneaux reproduisent avec exactitude les peintures que Pietro da Cortona, à la demande du pape Innocent X (Giambattista

---

[567] *Héros et Dieux de l'Antiquité, Guide Iconographique,* Tout l'Art, Flammarion, Paris, 1994.

Phamphili 1574-1655), réalisa dans la galerie du palais *Pamphilli*, à Rome, entre 1651 et 1654 (fig. 438).

Ces peintures ont été reproduites en gravure par Carlo Cesio et publiées par De Rossi en 1661 (fig. 434, 436, 439). Vers la même époque, Jean Lepautre et Girard Audran reproduisent également une partie de ces peintures, illustrant l'histoire d'Enée[568]. C'est à partir d'une de ces suites de gravures que le peintre céramiste a réalisé les *azulejos*.

Comme pour les *azulejos* du palais du comte d'*Almada*, des questions se posent : le peintre céramiste savait-il ce que représentaient les images qu'il devait copier ? Le commanditaire s'intéressait-il vraiment à l'histoire du prince troyen ? Savait-il que les gravures étaient réalisées d'après les peintures de la galerie *Pamphilli* ? Dans l'état actuel de la recherche il est difficile de déceler un but iconographique dans le choix de l'histoire d'Enée en tant que sujet pour ces panneaux d'*azulejos*. Dans le contexte du palais *Pamphilli*, ces images agissent en tant que rhétorique visuelle au service de la classe politique dominante. En racontant l'histoire du prince Enée, la famille *Pamphilli* faisait la promotion de sa propre histoire, s'associant à l'image idéale du héros troyen, message que l'art de Cortona devrait transmettre. Certains détails jouaient en faveur de cette idée, comme par exemple le rameau d'olivier présent dans le blason des Pamphile et qui était aussi l'attribut d'Enée.

Dans le cas des panneaux d'*azulejos*, il faut remarquer que, sur base de la gravure qui illustre le moment où Enée est présenté par Pallas au roi Evandre qui prépare un sacrifice, le peintre céramiste a réalisé deux panneaux. Ceci laisse supposer qu'il ne connaissait pas l'histoire représentée, ou qu'il la connaissait mais n'a pas jugé important de la suivre minutieusement ; ou encore il se peut que le peintre doive surtout résoudre un problème d'organisation spatiale et la double utilisation d'une seule gravure était une solution de facilité. Ce qui est certain c'est qu'en

---

[568] Maxime PRÉAUD, *Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIIème siècle (...)*, pp. 180-182.

réalisant deux panneaux avec une seule gravure, une des représentations n'a plus aucun sens puisqu'elle est séparée de son contexte. Il faut remarquer aussi que les quatre panneaux illustrant la vie d'Enée côtoient des panneaux avec des divinités fluviales, qui n'ont aucune liaison avec le thème d'Enée. Tous ces éléments mènent à penser que le choix des épisodes de la vie d'Enée obéissait à un critère purement décoratif. On peut même se demander si le peintre céramiste possédait l'ensemble des gravures, ou si tout simplement il n'en avait que trois. Tout en défendant l'idée qu'il s'agit d'un choix prioritairement esthétique, il semble cependant intéressant d'évoquer l'intérêt suscité par la première traduction en portugais de l'*Enéide*, réalisée par João Franco Barreto et parue en 1664[569]. Cette traduction sera rééditée presqu'un siècle plus tard, en 1763, chez António Vicente Silva[570], dans une version enrichie d'un «dicionário de todos os nomes próprios e fábulas que nestes seis livros de Virgílio se contém e a explicação delles, para melhor inteligência do poeta »[571].

Nous abordons cette suite de panneaux dans le cadre du « renouveau d'images » suscité par les collections envoyées au roi João V. Il s'agit en effet d'une iconographie nouvelle, qui constitue actuellement un cas isolé dans le panorama répétitif des thèmes reproduits dans les panneaux d'a*zulejos*. Il est cependant difficile de savoir si les gravures de Carlo Cesio circulent au Portugal seulement au 18ème siècle ou si, comme celles de François Chauveau ou de Jean Lepautre, elles étaient connues dans nos contrées dès le 17ème siècle, puisque leur publication date de 1661.

---

[569] João Franco BARRETO, *Eneida Portuguesa,* Lisboa, of. de António Craesbeeck de Mello, Lisboa, 1664.
[570] *Idem*, *Eneida Portuguesa,* of. de António Vicente da Silva, Lisboa, 1763.
[571] « ...dictionnaire de tous les noms propres et des fables contenues dans ses six livres de Virgile, ainsi que leur explication pour meilleure intelligence du poète » (traduction de l'auteur).

Fig. 433
Pallas, le fils du roi Evandre, accueille Enée qui arrive au royaume de Pallantée.
Enée, dans le bateau, tient en main une branche d'olivier.
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1735-40.
Palais *Belmonte*

Fig. 434
Page de titre du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio reproduisant les peintures de la galerie *Pamphilli*.
Enée arrive au royaume de Pallantée.

Fig. 435
Enée et la sibylle de Cumes
Panneau d'*azulejos*
Vers 1735-40
Palais *Belmonte*.

Fig. 436
Page du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio reproduisant les peintures de la galerie *Pamphilli*.
Enée et la sibylle de Cumes.

Fig. 437
Enée est présenté par Pallas au roi Evandre.
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1735-40.
Palais *Belmonte*

Fig. 438
Enée est présenté par Pallas au roi Evandre.
Peinture de Pietro da Cortona. Plafond de la Galerie *Pamphilli* (détail).

Fig. 439
Page du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio reproduisant les peintures de la galerie *Pamphilli*.
Enée est présenté par Pallas au roi Evandre.

Fig. 440
Préparation du sacrifice
Panneau d'*azulejos*
Vers 1735-40
Palais *Belmonte*.

Fig. 441
Préparation du sacrifice.
Détail de la scène représentant le roi Evandre recevant Enée.

1.3. Le succès d'un modèle : L'*Histoire de Vénus* de Francesco Albani. (*azulejos* du palais *Cabral* ; *azulejos* du palais du *Machadinho* ; *azulejos* de la *Quinta do Espie* ; *azulejos* de la fabrique de poudre de *Barcarena* ; *azulejos* du palais *Pimenta*)

Au cours de la deuxième moitié du 18ème siècle, une suite de gravures semble avoir reçu un accueil enthousiaste auprès des peintres d'*azulejos* et sera utilisée comme modèle jusque dans les années 1750. Il s'agit de la reproduction de quatre peintures de Francesco Albani, illustrant des épisodes de la vie de Vénus, connues via les graveurs français Etienne Baudet et Benoît Audran[572].

Jusqu'à présent, le lien entre l'œuvre du peintre bolonais et les arts décoratifs portugais n'avait pas été établi. Pourtant, selon le texte cité du vicomte de Juromenha[573], il y avait, parmi les dizaines d'œuvres achetées pour le roi João V par Jean Mariette, un tableau de Francesco Albani, représentant « Vénus deitada com dois amores à cabeceira e outro que detem Adonis» (« Vénus couchée avec deux amours à son chevet et un autre qui accompagne Adonis »)[574]. Selon Juromenha, le texte qu'il publie dans le *Jornal de Bellas Artes* entre 1857 et 1858 est la transcription du rapport que Jean Mariette envoya au Portugal, concernant son achat de tableaux pour la galerie du roi[575]. Ces tableaux auraient disparu lors du tremblement de terre de 1755 et de l'incendie qui s'ensuivit. La galerie du roi possédait quelques œuvres à sujet mythologique : une représentation d'«Andromède attendant d'être dévorée par le monstre marin dont Persée va la délivrer »[576], de Cornelis Poelenbourg, une «Vénus dormant épiée

---

[572] Trois séries de gravures ont contribué à la divulgation de cette oeuvre: les gravures d'Etienne Baudet, les gravures de Benoît Audran et une suite de gravures anonyme publiée chez François et Gabrielle Landry à la fin du 17ème siècle et au début du 18ème.
[573] *Jornal de Bellas Artes*, nº 8, 1857, p.6.
[574] *Ibidem.*
[575] Le vicomte de Juromenha ne cite pas ses sources. Nous ne savons pas où il a pu consulter ces documents.
[576] *Jornal de Bellas Artes*, nº 5, Maio, 1857, p. 4.

par un satyre qui veut la découvrir sans la réveiller» de van Dyck[577], une «Diane avec d'autres nymphes nues et un satyre dansant»[578] de Gérard Daw, ou encore un «Jugement de Midas» de van Balle[579], comptaient parmi les tableaux envoyés au roi par les frères Mariette[580].

L'oeuvre attribuée à l'Albane, était sans doute une version réalisée d'après le tableau *Adonis conduit près de Vénus par les Amours*, qui fait partie de la suite de quatre tableaux illustrant des épisodes de la vie de Vénus, peints entre 1621 et 1633 à la demande de Ferdinando Gonzaga, 6ème duc de Mantoue pour la *Villa Favorita*[581]. Cette suite de peintures représente, *Les amours désarmés* (fig. 442), *La toilette de Vénus* (fig. 477), *Le repos de Vénus et Vulcain* (fig. 488), et *Adonis conduit près de Vénus par les amours* (fig. 501)[582]. Mariette explique dans son texte qu'il a vu les quatre grands tableaux d'Albani exposés à Versailles et que ceux-ci représentaient les travaux de l'Amour. Il signale aussi que les tableaux étaient reproduits en gravure, ayant été très utilisés comme sujet pour des tapisseries de Gobelins : «Em Versailles vi os seus quatro grandes paineis que representam os trabalhos ou empregos do amor e pertencem a Mr. le duc, os quaes andam estampados, sobre eles se tem

---

[577] *Jornal de Bellas Artes*, nº3, Março, 1857, p. 8.
[578] *Idem*, nº7, 1858, p. 8.
[579] *Idem*, nº5, Maio, 1957, p.5.
[580] Voir *Descripção dos quadros remetidos pelo gravador Francez João Mariette a el-Rei D. João V, in Jornal de Bellas Artes,* nº 2, Fevereiro, 1857.
[581] En 1621, Ferdinando de Gonzaga commanda à Francesco Albani (Bologne 1578-1660) un ensemble de fresques pour deux salles de sa *Villa Favorita* à Mantoue. Ces fresques ne seront jamais réalisées mais pendant huit mois Albani travaille aux cartons destinés à des peintures à l'huile sur toile. Le duc meurt en octobre 1626 sans que les tableaux n'aient été livrés. En 1639, les tableaux appartiennent à Jean-Charles de Médicis. En 1663, ils sont achetés par Paolo Francesco Falconieri. En 1672, Etienne Baudet reproduit les quatre tableaux sur des gravures ornées des armoiries des Falconieri. C'est par le biais de ces gravures que les tableaux arrivent à la connaissance de Louis XIV qui les achète en 1684.Ils sont exposés à Versailles et, à partir de 1793, ils sont exposés au Louvre. Sur l'œuvre d'Albani voir Stéphane LOIRE, Catherine PUGLISI, *L'Albane,* Les dossiers du Louvre, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000 ; Catherine PUGLISI, *Francesco Albani*, Yale University Press, New Haven and London, 1999.
[582] Conservés au Musée du Louvre : *La toilette de Vénus*, H. 2,02m x L. 2,52m , nº inv. 9. *Le Repos de Vénus et Vulcain* : H. 2,02m x L. 2,52m, nº inv. 10. *Les amours désarmés* : H. 2,02m x L. 2,51m, nº inv. 11. *Adonis conduit près de Vénus par les Amours*: H. 2,03m x 2,52m, nº inv. 12.

feito muitas armações de panos de raz na fabrica de Gobelins »[583]. En effet, divulguées via la gravure, ces oeuvres connurent un immense succès, étant l'objet de nombreuses copies et interprétations : on les retrouve dans des tableaux, des tapisseries[584], des bas-reliefs[585], des ivoires sculptés[586], des faïences[587] , des boiseries sculptées[588], et même des décors d'éventails (fig. 485, 500).

Cet engouement pour l'art d'Albani, dont les œuvres étaient, selon le critique et diplomate Roger de Piles[589], « dispersées comme des pierres précieuses par toute l'Europe »[590], arriva aussi au Portugal, certes avec quelques années de retard, puisque le roi João V reçoit son tableau entre 1725 et 1727, presqu'un siècle après sa réalisation. Pour ce qui concerne

---

[583] Transcription du vicomte de Juromenha, publiée dans *Jornal de Bellas Artes,* n° 8, 1858, p.6 : « À Versailles j'ai vu ses quatre grands tableaux qui représentent les travaux ou emplois de l'amour et appartiennent à Mr le Duc, lesquels existent en gravure sur base desquelles ont fait beaucoup de tapisseries dans la fabrique de Gobelins » (traduction de l'auteur).

[584] Le Musée du Louvre possède dans ses collections trois tapisseries, reproduisant "La toilette de Vénus", n° inv. OA 9402 A ; "Le repos de Vénus et Vulcain", n° inv. OA 9402 B ; «Adonis conduit près de Vénus par les Amours», n° inv. OA 9402 C. Cette suite, actuellement incomplète, comprenait à l'origine quatre pièces reproduisant les quatre tableaux d'Albani. Il manque la tapisserie représentant « Les amours désarmés ». Selon Marilier, on connaît huit séries complètes tissées en Flandre et en Angleterre. Voir C.H. MARILIER, « The Venus and Adonis Tapestries after Albani », *in The Burlington Magazine,* n° 54, 1929, p. 314-320.

[585] D'après la suite de gravures d'Etienne Baudet, le sculpteur Pierre Etienne Monnot (1657-1733) réalise, en 1793 quatre bas-reliefs en terre cuite destinés à servir de modèle à des bas-reliefs en marbre destinés à des piédestaux pour des statues. Les bas-reliefs en terre cuite sont conservés au Musée du Louvre, n° inv. RF 4564.

[586] Le *Kunsthistorisches Museum* de Vienne possède dans ses collections une plaque en ivoire sculptée en bas-relief (14 cm de haut x 25 cm de large), représentant *Adonis conduit près de Vénus par des Amours* ; n° inv. 3574.

[587] Les gravures d'après la suite de l'Histoire de Vénus de Francesco Albani ont été utilisées comme modèle par les peintres céramistes des manufactures de Sèvres et de Rouen. Un plat datant du 18ème siècle, représentant *Adonis conduit près de Vénus par les Amours*, est conservé au *Metropolitain Museum of Art* (New York).

[588] Des détails isolés de ces compositions, sont utilisés comme sujet principal pour les boiseries du château de Meudon. Voir : Stéphane LOIRE, Catherine PUGLISI *op.cit.*, p.22-23.

[589] Roger de Piles (1635-1709), né à Clamecy, il fait sa carrière à Paris. Écrit plusieurs livres consacrés à la critique d'art, notamment le *Cours de peinture par principes* qui aborde la querelle de la couleur et du dessin, défendant les coloristes. Il est envoyé en Espagne en tant qu'ambassadeur du roi de France Louis XIV. En 1685, il voyage au Portugal. Voir Jacqueline LICHESTEIN (dir. de), Textes essentiels. La Peinture, Paris, 1995.

[590] Catherine PUGLISI, «L'Albane et la France» in Stéphane LOIRE, Catherine PUGLISI *op.cit.*, p.23.

les gravures (fig. 443, 445, 478, 479, 489, 490, 502, 503), il n'y a pas de doute sur leur divulgation dans les ateliers de Lisbonne, étant donné qu'elles ont été utilisées comme modèle pour plusieurs panneaux d'*azulejos*.

Nous avons recensé 20 panneaux d'*azulejos* réalisés entre 1725 et 1745. Ces panneaux, provenant de six édifices[591], reproduisent la totalité ou des détails des gravures réalisés d'après les quatre tableaux d'Albani illustrant « L'histoire de Vénus ». Les *azulejos* se trouvent sur leur lieu d'origine dans quatre édifices :

- le palais Cabral, situé dans le quartier de *Santa Catarina*[592] ;
- la *Quinta do Espie*, située à *Lumiar*[593];
- le palais Pimenta, situé à *Campo Grande*[594];
- la fabrique de poudre de *Barcarena*, située à *Barcarena*.

Les panneaux restants ne sont plus conservés dans leur lieu d'origine :

- Le palais du Machadinho, dans le quartier de *Santos-o-Velho*, abrite un ensemble de panneaux réalisés vers 1735-40 provenant d'une maison noble démolie en 1961, dans la *rua da Mouraria*. [595].

---

[591] Il n'y a pas d'études sur ces édifices chacun méritant une recherche spécifique qui dépasserait le cadre de ce travail. Pour cette raison, dans cet alinéa nous abordons uniquement les *azulejos* inspirés des modèles d'Albani.

[592] Actuellement *Junta de Freguesia de Santa Catarina* (Maison Communale de *Santa Catarina*). Pour une première approche de l'édifice consulter www.monumentos.pt.

[593] Située à *Lumiar*, devant l'église de *São João Baptista*, la *Quinta do Espie*, construite au 18ème siècle, était depuis le 19ème siècle, une des propriétés de vacances du duc de *Palmela*. C'est un édifice discret, avec une longue façade rectangulaire, à trois étages. L'intérieur et le jardin sont décorés d'*azulejos* réalisés pendant le 2ème tiers du 18ème siècle. Les *azulejos* du jardin sont en très mauvais état de conservation, en grande partie couverts par la végétation.

[594] Construit pendant la première moitié du 18ème siècle, l'édifice est une œuvre architectonique imposante, dont l'auteur est cependant inconnu. Actuellement y est installé le *Museu da Cidade*. Pour une première approche du palais, consulter www.monumentos.pt.

[595] Dans les années 1960, certains édifices de la *rua da Mouraria*, dans le quartier de *Mouraria*, ont été démolis pour permettre l'élargissement de la voie publique. Les panneaux d'*azulejos* provenant de ces maisons ont été replacés dans d'autres édifices ou déposés dans le dépôt d'*azulejos* de la *Câmara* de Lisbonne. Le palais du Machadinho, a été construit à la fin du 18ème siècle par José Machado Pinto. Au 20ème

- Le dernier panneau, faisant partie d'un ensemble à sujet mythologique actuellement dispersé, provenant d'une maison située *rua Barros Queirós*, est conservé au dépôt d'*azulejos* de la *Câmara* de Lisbonne[596].

Aucun de ces panneaux n'avait jusqu'à présent été étudié.

Si nous sommes convaincue de l'importance de mettre à jour des ensembles d'*azulejos* méconnus et d'étudier leur rapport avec la source d'inspiration, nous sommes consciente aussi, qu'à cette étape du travail, nous avons réuni assez d'éléments pour défendre le principe que l'étude de l'*azulejo* portugais de composition figurative-narrative, doit être soutenue par l'étude de la gravure européenne. Il est certain que nous pourrions continuer à chercher, et présenter de manière exhaustive des ensembles les uns après les autres avec leurs sources d'inspiration respectives, mais il nous semble que décrire chaque fois les différences ou similitudes entre les panneaux et les gravures ne devient, dans le cadre de la recherche proposée, plus vraiment utile.

La présentation des 20 panneaux d'*azulejos* nous paraît cependant importante. Tout d'abord il s'agit de 20 panneaux copiant tous le même modèle. Leur iconographie n'était pas connue et la recherche de la source d'inspiration a permis de l'identifier ; ensuite, il importe de souligner que ces panneaux témoignent de la présence des modèles d'après Albani dans les ateliers des peintres d'*azulejos*, ce qui était jusqu'à présent méconnu. Ceci constitue un élément qui peut être un

---

siècle, l'édifice devient le siège de la *Direcção dos Serviços de Abastecimento da C.M.L.* et reçoit plusieurs panneaux de la première moitié du 18ème, provenant d'autres édifices, notament de la maison de la *rua da Mouraria*. L'archive photographique de Lisbonne (*Arquivo Fotográfico de Lisboa*) possède des photos de ces panneaux encore dans le lieu d'origine ; cote : A21597 (N19542). Pour une première approche du palais du Machadinho, consulter le site www.monumentos.pt.

[596] Quatre panneaux provenant de cet ensemble sont connus. Deux des panneaux ont été placés à l'extérieur sur les murs d'un espace public, le *Largo das Alcaçarias.* L'un représente *Diane et Actéon* et l'autre représente *Persée délivrant Andromède* (voir page 258). Deux autres panneaux sont conservés au dépôt d'*azulejos* de la Câmara de Lisbonne. Ils représentent *Vertume et Pomone* (voir page 87) et *Les amours désarmés* (page 453).

point de départ pour d'autres recherches dans les arts décoratifs portugais. Il est aussi intéressant de remarquer que la divulgation de ces modèles se fait via des gravures françaises. En effet, à partir des années 1730, les gravures françaises joueront un rôle de plus en plus important dans les ateliers d'*azulejos*[597].

Dans les pages qui suivent, les panneaux d'*azulejos* sont présentés par sujet, suivant les thèmes des tableaux d'Albani. Sont mis en évidence les changements importants par rapport au modèle ainsi que certaines caractéristiques pouvant être significatives pour les études postérieures du style de tel ou tel peintre. Comme nous l'avons expliqué précédemment il ne faut pas négliger les différences que l'on peut remarquer dans des panneaux identiques. Celles-ci peuvent indiquer des caractéristiques propres à la main d'un peintre ou au style d'un atelier.

En ce qui concerne l'iconographie des quatre tableaux d'Albani, « chacun des épisodes peut être rapporté à l'histoire de Vénus et Adonis telle qu'elle est racontée par Ovide (Mét. X, 519-739), mais il n'y a pas de tradition littéraire ou figurative antérieure justifiant leur regroupement, l'un des sujets, *Les amours désarmés*, étant complètement nouveau »[598]. Il s'agit en effet de quatre épisodes indépendants qui pourraient évoquer la rivalité entre les déesses Vénus et Diane. Selon l'interprétation de Catherine Puglisi[599], dans *Le repos de Vénus et Vulcain*, Vénus assiste à la fabrication des flèches par les amours forgerons, pendant que Diane épie la scène. *La toilette de Vénus*, montre Vénus se parant à l'aide des amours, épisode qui précéderait celui *d'Adonis conduit auprès de Vénus par les amours.* Et enfin, la scène des *Les amours désarmés*, illustrerait la victoire de la chasteté puisque les nymphes de Diane coupent les ailes et cassent les arcs des amours endormis.

---

[597] Robert Smith avait déjà signalé en 1973 l'influence des gravures françaises subie par les peintres d'*azulejos* au 18ème siècle. Cependant, depuis, le sujet n'a jamais été traité de forme systématique. Voir Robert SMITH, «French Models for Portuguese Tiles », in *APOLLO,* avril 1973, p.396-407.

[598] Stéphane LOIRE, Catherine PUGLISI, *op.cit.*, p. 64.

[599] *Ibidem.*

Relativement aux panneaux d'*azulejos*, les thèmes se regroupent comme suit :

- **Les amours désarmés** – 8 panneaux reproduisent entièrement ou partiellement l'épisode :

- Fabrique de poudre de *Barcarena* - 1 panneau
- Palais Cabral - 1 panneau
- Palais du Machadinho - 1 panneau
- Dépôt d'*azulejos* de la *Câmara* - 1 panneau
- *Quinta do Espie* - 3 panneaux
- Palais Pimenta - 1 panneau

- **Le repos de Vénus et de Vulcain** – 6 panneaux reproduisent entièrement ou partiellement l'épisode :

- Palais Cabral - 1 panneau
- Palais du Machadinho - 2 panneaux
- *Quinta do Espie* - 1 panneau
- Palais Pimenta - 2 panneaux

- **La Toilette de Vénus** – 4 panneaux reproduisent entièrement ou partiellement l'épisode :

- Palais Cabral - 1 panneau
- Palais du Machadinho - 2 panneaux
- *Quinta do Espie* - 1 panneau

- **Adonis conduit auprès de Vénus par les amours** – 2 panneaux reproduisent entièrement ou partiellement l'épisode :

- Palais du Machadinho - 1 panneau
- *Quinta do Espie* - 1 panneau

Les amours désarmés

Le panneau le plus ancien illustrant le thème des amours endormis et désarmés par les nymphes de Diane est celui de la fabrique de poudre de *Barcarena* (fig. 444), placé dans une salle qui était le cabinet du directeur. C'est un panneau de 10 *azulejos* de haut sur 20 de large, en monochromie (bleu sur fond blanc), caractéristique des années 1725-30 : la composition centrale est entourée d'un encadrement rectiligne simulant des éléments architectoniques, dont la base et l'entablement sont décorés d'un cartouche central, composé de volutes desquelles partent des guirlandes de fleurs figurées en trompe l'œil comme si elles tombaient sur la partie supérieure du panneau[600].

Le panneau copie uniquement la moitié de la gravure représentant *Les amours désarmés* (fig. 443, 445) : les nymphes de Diane cassent les arcs des amours endormis, sous le regard de Diane représentée assise sur un nuage. Le peintre a dû raccourcir la hauteur de la composition originale pour répondre à la surface à remplir, dont la longueur est le double de la hauteur. Ainsi, Diane se trouve presque à la hauteur des autres personnages et seul le nuage volumineux sur lequel elle est assise indique que la déesse est figurée dans le ciel. Le paysage n'est pas celui d'Albani, fidèlement reproduit sur les gravures. L'auteur des *azulejos* l'a simplifié, il a ajouté à la ligne d'horizon quelques édifices et a dessiné un palmier qui contraste avec le reste de la végétation. En réalité, le peintre a copié uniquement les personnages et les a placés sur un fond de paysage différent de celui de la gravure.

Comparons maintenant cette composition avec une autre version des *Amours désarmés* réalisée un peu plus tard, vers 1740-45, pour le salon «noble» du palais Cabral (fig. 446, 447, 448 et 449), édifice qui abrite un important ensemble de panneaux d'*azulejos* à sujet

[600] Sur le mur en face, un panneau à la bordure identique, faisant partie d'un même ensemble, représente Persée délivrant Andromède. Voir pag. 271.

mythologique[601]. Cette version, d'un peintre inconnu, se révéle très intéressante[602]. L'artiste a copié parfaitement tous les personnages (fig. 445, 446) et les a placés devant un paysage maritime complètement différent du paysage d'Albani (fig. 447 et 448). Le peintre céramiste montre dans cette oeuvre la virtuosité de son coup de pinceau, expert dans le jeu des tonalités bleues, subtilement diluées. Au centre d'un plan d'eau se détache un édifice aux dimensions imposantes, couronné de coupoles ; sa forme est réfléchie sur l'eau comme sur un miroir (fig. 448) ; de part et d'autre, des bateaux de plus en plus petits selon la distance, prolongent la ligne de l'horizon (fig. 447). Tout au fond, dessinés dans un bleu très dilué, on devine des montagnes et encore quelques édifices. Sans avoir recours à l'encadrement traditionnel d'ornements d'architecture imposants, le peintre réussit à traduire la profondeur de l'espace jouant surtout avec les dégradés de bleu. La composition centrale est entourée d'une bordure ornementale qui évoque les motifs décoratifs de Jean Berain. Ce panneau d'*azulejos* constitue une des plus remarquables compositions céramiques étudiées jusqu'à présent qui ferait songer à un peintre ayant une formation de peinture de chevalet[603]. Nous sommes loin du recours simpliste aux arbres et autres arbustes utilisés pour constituer un paysage, observé sur les *azulejos* du palais *Almada*, réalisés vers 1715-20 (pag. 355-376).

---

[601] Le palais Cabral est un édifice du 17ème siècle, ayant appartenu à la famille *Belmonte*. L'immeuble n'a fait l'objet d'aucune étude à ce jour. L'escalier et les salles de «l'étage noble» sont décorés de *silhares* d'*azulejos* du 18ème siècle, en monochromie bleu sur fond blanc, de grande qualité. Les panneaux de composition figurative-narrative sont tous à sujet mythologique. Aucun n'avait, jusqu'à présent, été étudié.

[602] Panneau de 9 *azulejos* de haut x 33 de large.

[603] Certains peintres d'*azulejos* avaient, au départ, une formation de peinture à l'huile. Les études de Vitor Serrão ont apporté d'importants éléments pour une approche de la connaissance de la formation des peintres d'*azulejos*. L'historien a identifié, entre autres, le peintre d'*azulejos* António Pereira, qui était aussi un peintre à l'huile, auteur des peintures sur toile de l'église de *São Miguel de Alfama*. Voir Vitor SERRÃO, *A Cripto-História de Arte,* Lisboa, Livros Horizonte, 2001, p. 125-148. De même, António de Oliveira Bernardes (1662-1732), un des grands peintres d'*azulejos* du premier quart du 18ème, travaillait également la peinture de chevalet et la peinture de grandes surfaces d'architecture, notamment de plafonds. Voir : Vitor SERRÃO, « O Ciclo dos Grandes Mestres do Azulejo », in *História da Arte em Portugal* ; *O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença, 2003, p.209-225.

Toujours dans le salon «noble», deux autres panneaux, reproduisent des gravures d'après Albani : l'un représente *Le repos de Vénus et de Vulcain* (fig. 491, 492) , l'autre *La toilette de Vénus* (fig. 480) . Sur le quatrième pan de mur, correspondant à la façade qui donne vers la voie publique, il y a quatre panneaux d'*azulejos* de plus petites dimensions, couvrant les pans de mur entre les fenêtres. Ces panneaux représentent *Diane chasseresse* [604] (fig. 469, 470), *Vénus sur son char* [605] (fig. 471, 472), *Jupiter sur le trône* [606] (fig. 473, 474) et *Mercure* [607] (fig. 475, 476). Tous ont été réalisés d'après des gravures françaises. Il s'agit de gravures de George Lejuge provenant de l'album *Les images des dieux des payens*, réalisé vers 1640[608]. Ces panneaux, indéniablement de la même main que ceux illustrant les épisodes de l'*Histoire de Vénus*, présentent cette même caractéristique qui mérite d'être retenue en vue d'une étude postérieure de ce peintre actuellement anonyme : le paysage figuré sur la gravure est remplacé par la représentation d'édifices situés sur un plan d'eau duquel se détache leur reflet. La même technique, utilisant les coups de pinceaux très dilués, les architectures presqu'estompées, le rendu de l'eau et de l'horizon lointain, est présente sur tous les panneaux de cette salle. Le panneau figurant *Diane chasseresse*, par exemple (fig. 469), montre la déesse devant un plan d'eau avec plusieurs édifices, au contraire de la gravure qui représente la déesse située dans une forêt (fig.470).

Revenons aux différentes versions des *Amours désarmés*. Les panneaux actuellement au palais du *Machadinho*, réalisés vers 1735-40 pour un autre édifice, reproduisent les quatre tableaux d'Albani ainsi que quelques détails devenus sujet principal sur les *azulejos*. Ces panneaux, en

---

[604] 9 x 8 *azulejos*.
[605] 9 x 7 *azulejos*.
[606] 9 x 7 *azulejos*.
[607] 9 x 5 *azulejos*.
[608] Maxime PRÉAUD, *Inventaire du Fond Français ; Graveurs du 17ème siècle,* tome 10, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1989, p. 58-62.

monochromie (bleu sur fond blanc), sont caractéristiques de l'apogée de l'époque dite «Joanina», le règne « spectacle » du roi João V : la composition centrale est entourée d'un encadrement complexe, aux bords découpés, qui se présente comme la scène d'un théâtre, avec des rideaux ornés de petits pompons pendus aux éléments architectoniques et tenus par des amours.

Le panneau représentant *Les amours désarmés* (fig. 450, 451, 454) reprend tous les personnages de la composition d'Albani mais change également le paysage ajoutant notamment des palmiers et quelques édifices figurés au dernier plan[609]. Les figures féminines ne portent pas de longs cheveux, comme sur les gravures mais ont un chignon (fig. 453, 454). Il est difficile de savoir quelles gravures ont été utilisées par les peintres d'*azulejos*. En plus des gravures de E. Beaudet et de B. Audran, d'autres copies circulaient, et très probablement aussi des esquisses faites par les peintres d'*azulejos* eux-mêmes. Les livres illustrés pouvaient aussi contribuer à la divulgation de ces images. Une édition anglaise de « L'Art d'aimer » d'Ovide, *Ovid's Art of Love*[610], publiée en 1725, a emprunté, pour une de ses illustrations, la composition d'Albani où les nymphes de Diane coupent les ailes des amours, un des groupes des *Amours désarmés*, ainsi que le personnage jouant de l'harpe figuré sur la gravure représentant *La toilette de Vénus* (fig. 457). Aussi, certains panneaux d'*azulejos* ont été réalisés d'après des détails des gravures, devenus sujet principal. C'est le cas du panneau réalisé vers 1730-35, provenant de la maison de la *rua Barros Queirós* (fig. 456)[611]. Le peintre a repris dans la gravure uniquement le groupe qui représente les suivantes de Diane coupant les ailes des amours endormis.

---

[609] 14 *azulejos* de haut, au centre (partie la plus haute) x 23 *azulejos* de large.

[610] *Ovid's Art of Love, in three books; together with is Remedy of Love.* Translated into English verse by several eminent hands (...), London, printed for J. Tonson, 1725, p. 185. (Un exemplaire de cette édition est conserve à la BNL, cote: L. 2628P).

[611] 11 *azulejos* de haut, au centre (partie la plus haute), x 8 *azulejos* de large. L'archive photographique de Lisbonne (*Arquivo Fotográfico de Lisboa*) possède des photos de ce panneau placé dans le lieu d'origine ; cote A33466 (N30964). Actuellement le panneau est conservé au dépôt d'*azulejos* de la *Câmara* de Lisbonne.

Ceci nous laisse supposer que les autres groupes auraient été utilisés comme modèles pour la réalisation des autres panneaux de cette maison. Ce processus a été employé pour la réalisation des *azulejos* de la façade de la *quinta do Espie* (fig. 458), vers 1740-45. Sur base de la gravure représentant *Les amours désarmés*, ont été réalisés trois panneaux, reprenant chacun, un des groupes de personnages de la gravure : un des panneaux représente les suivantes de Diane qui cassent les arcs des amours endormis[612] (fig. 459, 460) ; l'autre représente les nymphes de Diane qui coupent les ailes des amours endormis[613] (fig. 462) ; le troisième montre les deux figures féminines, figurées debout, l'une d'elles tenant un main un javelot (fig. 464, 465)[614] (situées à droite sur la gravure d'E. Baudet (fig. 445), à gauche sur la gravure de B. Audran) (fig. 443). Ces deux derniers panneaux semblent avoir été coupés et réadaptés à la nouvelle configuration de la façade suite aux travaux effectués au 19ème siècle. À chaque panneau a été enlevée une des rangées latérales d'*azulejos*, afin de les adapter au nouvel espace (cette amputation est parfaitement visible (fig. 466)). Tous ces panneaux ont la partie supérieure découpée, simulant des ornements architectoniques. La «découverte» de la *quinta do Espie* a été une surprise, révélatrice en même temps de l'état d'abandon dans lequel se trouvent beaucoup d'ensembles d'*azulejos*, très intéressants notamment du point de vue de l'iconographie. Nous savions uniquement que cette maison, louée depuis 1920 à la même famille, avait des *silhares* d'*azulejos* à l'intérieur, dans toutes les salles, ainsi qu'un jardin avec des panneaux d'*azulejos* représentant des « scènes mondaines surmontées de médaillons avec les empereurs romains »[615]. La façade qui donnait vers le jardin était ornée « d'*azulejos* avec des scènes mythologiques, surmontées des mêmes

[612] 10 de haut (dans la partie la plus haute) x 8 *azulejos* de large.
[613] 13 de haut (dans la partie la plus haute) x 7 *azulejos* de large.
[614] 13 de haut (dans la partie la plus haute) x 3 *azulejos* de large.
[615] Alexandra Gago da CÂMARA, *Arte de Bem Viver; A encenação do quotidiano na azulejaria Portuguesa da segunda metade de setecentos.* Texte polycopié; thèse de doctorat, Universidade Aberta, 2000, p. 83, 84.

médaillons »[616]. Relativement à l'iconographie, les informations dont nous disposions indiquaient qu'il s'agissait sans doute « d'un programme iconographique complexe, actuellement illisible étant donné le mauvais état des *azulejos* » [617]. C'est donc avec surprise que nous avons découvert en dessous de lierres et autres plantes grimpantes six panneaux reproduisant les quatre scènes de « L'histoire de Vénus » d'après Albani. Le jardin en question est, malgré son état de ruine et d'abandon, un survivant des jardins baroques portugais, où l'on devine un espace intimiste, un « jardin de séjour »[618] destiné au loisir et à la contemplation d'une nature apprivoisée par l'homme. Des grands murs, empêchant tout contact avec l'extérieur, protègent cet espace précieux. La façade de la maison, donnant vers le jardin, et qui n'est pas visible de la rue, est la seule qui porte une décoration en *azulejos*, ainsi que la face intérieure du mur. Cette notion de jardin en tant qu'espace clos, dont la richesse est impossible à deviner de l'extérieur, est une des caractéristiques du jardin baroque portugais[619]. Malheureusement tous les panneaux qui décorent la façade et le mur sont dans un état de dégradation avancée et pratiquement irrécupérables. Ceci est bien visible, par exemple, sur le panneau représentant les suivantes de Diane cassant les arcs des amours endormis (fig. 459) qui a de grandes lacunes au niveau de la surface vitrifiée, totalement disparue à certains endroits.

Le thème des *Amours désarmés* a été à nouveau le sujet choisi pour la réalisation d'un des panneaux d'*azulejo*s d'une des salles du palais Pimenta. Réalisés dans les années 1745-50 et intégrés dans un ensemble figurant plusieurs sujets de la mythologie, trois panneaux ont

---

[616] *Ibidem.*
[617] *Ibidem.*
[618] Courtils, lors de son voyage au Portugal décrit ces jardins comme des "salles de verdure, plutôt que de véritables jardins". Jacques AMAN, Albert-Alain BOURDON, *Une description de Lisbonne en Juin de 1755 par le Chevalier de Courtils,* Lisboa, Ramos Afonso & Moita, 1965.
[619] Pour l'histoire des jardins au Portugal voir: Hélder CARITA, António Homem de MELO, *Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal,* Lisboa, Edition d'auteur, 1987.

été faits sur base des gravures illustrant « l'Histoire de Vénus »: un panneau reprend les personnages des *Amours désarmés*, à savoir, le groupe des suivantes de Diane cassant les arcs des amours endormis[620] (fig. 467, 468). Deux panneaux reprennent les personnages du *Repos de Vénus et Vulcain* (498, 499). Ce sont des panneaux aux bords rectilignes, en monochromie, bleu sur fond blanc, formant des *silhares* de 9 *azulejos* de haut.

La toilette de Vénus

La composition d'Albani représentant *La Toilette de Vénus* (fig. 477, 478, 479) est le sujet du long *silhar* qui couvre un des murs du salon «noble» du palais Cabral[621], faisant face au *silhar* représentant *Les amours désarmés* (fig. 480, 481). Le peintre a dû déplacer les différents éléments de la composition afin de remplir l'espace rectangulaire correspondant à la longueur du mur. Il a également simplifié les deux édifices figurés au centre de la gravure. Nous retrouvons le même épisode sur un des panneaux de la façade de la *quinta do Espie*, pratiquement détruit par la végétation[622] (fig. 482), et aussi sur un des panneaux du palais du Machadinho[623]. Pour la réalisation de ce dernier, le peintre a copié uniquement le groupe de Vénus à la toilette et a supprimé les édifices, le char de Vénus représenté sur un nuage entouré d'amours et le personnage jouant de la harpe (fig. 482, 483). La fontaine représentée sur la gravure a été remplacée, sur le panneau d'*azulejos*, par une fontaine plus simple et de plus petites dimensions. Le paysage a été simplifié et réduit à quelques arbres. L'auteur des *azulejos* a récupéré une partie du groupe qui est sur un nuage (le personnage jouant de la harpe, les amours qui s'occupent du char de Diane) pour réaliser un autre

---

[620] 9 x 7 *azulejos*.
[621] 9 x 33 *azulejos*.
[622] Il faudrait enlever toute la végétation qui couvre le mur pour savoir les dimensions exactes du panneau.
[623] 14 *azulejos* de haut (partie la plus haute) x 15 de large.

panneau [624] (fig. 486, 487), dont la lecture iconographique serait impossible sans la connaissance de la gravure.

Le repos de Vénus et Vulcain

Six panneaux ont été recensés, illustrant dans la totalité ou partiellement, le repos de Vénus et de Vulcain pendant que les amours s'agitent autour de la forge pour fabriquer des flèches. Dans le salon noble du palais Cabral, un long *silhar* de 9 *azulejos* de haut, reproduit tous les éléments de la composition d'Albani, à l'exception du paysage qui a été remplacé, comme nous l'avons déjà dit, par un paysage fluvial ou maritime, dont l'horizon est rythmé par des édifices et des collines, dessinés dans un bleu très dilué [625] (fig. 491, 492). Comme l'auteur des *azulejos* a dû espacer les groupes de la gravure pour pouvoir remplir toute la longueur du mur, quelques différences sont visibles entre la gravure et sa reproduction en *azulejos.* Le même thème est repris sur un des panneaux de la façade de la *quinta do Espie*, des années 1740-45, panneau qui se trouve pratiquement détruit (fig. 496, 497), mais dont nous pouvons avoir une idée en regardant le panneau fait quelques années avant (1735-40) et qui se trouve actuellement dans le palais du Machadinho [626] . Ce panneau illustre le même sujet mais reprend uniquement le groupe de Vénus, Vulcain et les amours qui jouent près du lit. Le paysage est différent et les groupes des amours travaillant à la forge ont été supprimés (fig. 494, 495). Nous retrouvons à nouveau ce sujet sur deux des panneaux du palais *Pimenta*. L'un représente le groupe de Vénus, Vulcain et les amours[627] introduisant quelques changements : à la forge

---

[624] 14 *azulejos* de haut (partie la plus haute) x 11 de large.

[625] 9 *azulejos* de haut x 33 de large. Ce *silhar* était depuis des années caché par une bibliothèque et au palais personne ne savait nous dire ce qu'il représentait. Nous remercions l'architecte Homero Gonçalves et les fonctionnaires de la *Junta de Freguesia de Santa Catarina* (maison communale de *Santa Catarina* qui fonctionne actuellement au palais), qui ont, à grand effort, déplacé la bibliothèque, permettant de découvrir le *silhar* d'*azulejos* représentant le *Repos de Vénus et Vulcain* .

[626] Provenant aussi de la rua *da Mouraria*, nº 27.

[627] 9 *azulejos* de haut x 7 de large.

ce ne sont plus des amours qui travaillent mais de vrais forgerons (fig. 498, 499). L'autre panneau, reprenant un détail de la gravure, représente trois amours jouant avec des instruments de la forge[628].

Adonis conduit près de Vénus par les amours.

Deux panneaux, réalisés presqu'à la même époque, reproduisent ce sujet. Un des panneaux fait partie de la suite d'*azulejos* actuellement au palais du *Machadinho* (1735-40), en très bon état de conservation[629] (fig. 504, 505). Ce panneau reproduit intégralement la composition d'Albani. Le deuxième panneau fait partie de l'ensemble qui décore la façade de la *Quinta do Espie* (1740-45) (fig. 506, 507). Ce dernier est pratiquement détruit : la moitié du panneau représentant Vénus endormie n'est plus visible, entièrement couverte par la végétation ; un tube d'accès à un robinet a été placé presque devant la représentation d'Adonis témoignant du mépris auquel les revêtements en *azulejos* ont été voués au cours des temps.

* * * * * * * * * *

Ces vingt panneaux, correspondant à six ensembles, sont tous anonymes et semblent être issus de différents ateliers. La seule similitude entre eux est le thème, le modèle copié, et la couleur. Tous reproduisent en entier ou partiellement les gravures d'après Albani et tous sont en bleu sur fond blanc. Si d'une part, il est indéniable que les représentations d'Albani ont suscité de l'intérêt, ce qui peut faire penser à une diversification des sujets et à un choix plus personnel de gravures, d'autre part, la présence dans une période d'environ 20 ans, dans six maisons nobles de Lisbonne, des mêmes sujets, qui copient exactement les mêmes modèles, est révélatrice d'une absence de préoccupation par rapport à l'originalité du

[628] 9 x 4 *azulejos*.
[629] 14 *azulejos* de haut (partie la plus haute) x 24 *azulejos* de large.

thème représenté. Le sujet de la composition semble être une question de mode ; ce qui fait la différence entre les panneaux, ce sont les bordures, plus ou moins imposantes et luxueuses. Avec l'étude de ces six ensembles d'*azulejos*, représentatifs d'une période charnière où, d'une part, il existe encore un certain intérêt pour les histoires, pour les représentations narratives, mais d'autre part, ces mêmes sujets sont utilisés de façon répétitive, récupérant les modèles en entier ou partiellement, et privilégiant de plus en plus l'aspect décoratif, nous arrivons à la fin de ce travail. Mais ceci ne veut pas dire que la relation entre l'*azulejo* et la gravure s'achève ici. À partir des années 1740, on assiste à une utilisation exhaustive de gravures françaises comme modèle pour la réalisation des panneaux d'*azulejo* de composition figurative, trahissant l'esthétique rococo. Les modèles d'après Antoine Coypel (Paris 1654-1752), Antoine Watteau (Valenciennes, 1684 – Nogent, 1721), ou François Boucher (Paris 1703-1770), seront particulièrement appréciés[630]. Les gravures divulguant l'œuvre de ces artistes offraient des sujets facilement adaptables à des espaces divers, mais aussi des types individuels variés que les artistes pouvaient utiliser et combiner à leur gré : la dame à la balançoire, le couple parlant, la promenade en bateau, le musicien, la leçon de danse, les scènes de repas à l'extérieur, et les classiques épisodes de chasse, traduisent le goût d'une aristocratie éprise d'épisodes futiles, galants et légers. Ces sujets constitueront l'essentiel des sujets profanes entre 1740 et 1770.

[630] Des gravures reproduisant l'oeuvre de ces peintres ont été utilisées comme source d'inspiration pour la réalisation de plusieurs ensembles d'*azulejo*, surtout à partir des années 1750. C'est le cas de certains panneaux de la *Quinta dos Azulejos*, à Lisbonne, du jardin du palais de *Queluz*, à *Queluz*, ou de la *Quinta* du marquis de *Pombal* à *Oeiras*.

Fig. 442
Les amours désarmés.
Francesco Albani. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 443
Les amours désarmés.
Gravure de Bernard Audran.

Fig. 444
Les amours désarmés.
Panneau d'*azulejos* ; vers 1725-30. Fabrique de poudre de *Barcarena*.

Fig. 445
Les amours désarmés.
Gravure d'Etienne Baudet, 1672.

Fig. 446
Les amours désarmés.
Panneau d'*azulejos* (détail) ; vers 1740-45.
Palais Cabral.

Fig. 447
Les amours désarmés
Panneau d'*azulejos* (détail) ; vers 1740-45.
Palais Cabral.

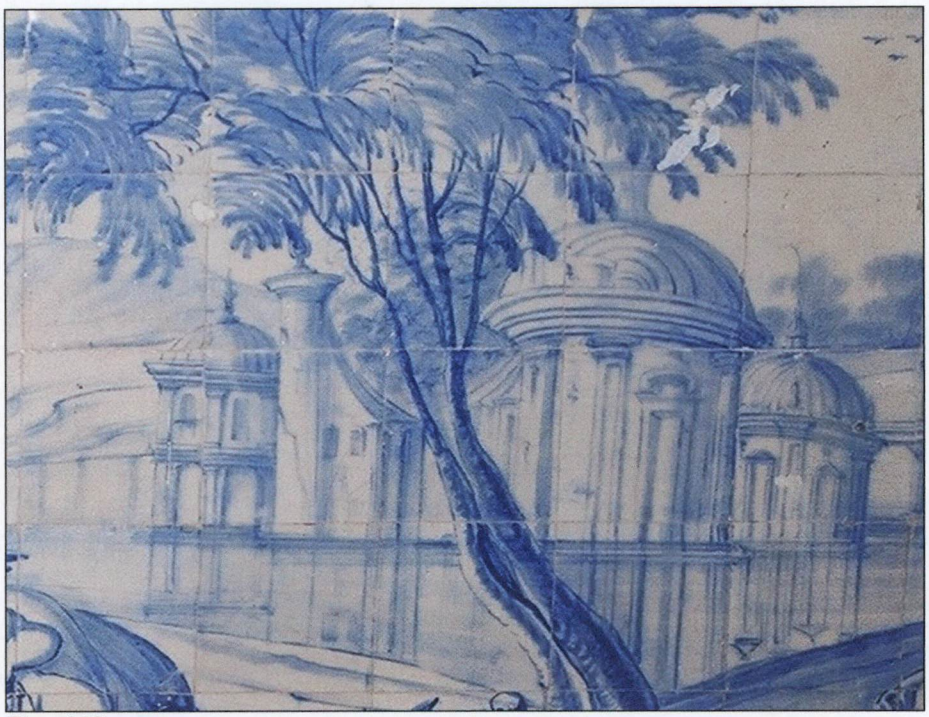


Fig. 448
Détail de l'édifice sur un plan d'eau.
Panneau d'*azulejos Les amours désarmés* .
Vers 1740-45. Palais Cabral.

Fig. 449
Les amours désarmés
Panneau d'*azulejos* (détail); vers 1740-45.
Palais Cabral.

Fig. 450
Les amours désarmés
Panneau d'*azulejos* (détail); vers 1735-40.
Palais du Machadinho

Fig. 451
Les amours désarmés
Panneau d'*azulejos* (détail); vers 1735-40.
Palais du Machadinho.

Fig. 452
Les suivantes de Diane coupent les ailes aux amours endormis.
Détail du panneau d'*azulejos* représentant *Les amours désarmés*.
Vers 1740-45. Palais Cabral.

Fig. 453
Les suivantes de Diane coupent les ailes aux amours endormis.
Détail de la gravure d'Etienne Baudet représentant *Les amours désarmés*.

Fig. 454
Les suivantes de Diane coupent les ailes aux amours endormis.
Détail du panneau d'*azulejos* représentant *Les amours désarmés.*
Vers 1735-40. Palais du Machadinho.

Fig. 455
Les suivantes de Diane coupent les ailes aux amours endormis.
Détail du panneau d'*azulejos* représentant *Les amours désarmés.*
Vers 1735-40. *Quinta do Espie*.

Fig. 456
Les suivantes de Diane coupent les ailes aux amours endormis.
Panneau d'*azulejos* ; vers 1735-40.
Dépôt d'*azulejos* de la *Câmara Municipal*.

Fig. 457
Les suivantes de Diane coupent les ailes aux amours endormis.
Illustration de *Ovid's Art of Love* publié à Londres, chez J. Tonson,

Fig. 458
Quinta do Espie
Façade qui donne vers le jardin, décorée de panneaux d'*azulejos*. Vers 1740-45.

Fig. 459
Détail d'un des panneaux situé sur la façade qui donne vers le jardin.
Les suivantes de Diane cassent les arcs des amours endormis.
(D'après *Les amours désarmés* de Francesco Albani)
Vers 1740-45. *Quinta do Espie* .

Fig. 460
Détail de la fig. 18
Le panneau présente de grandes lacune au niveau de la surface vitrifiée

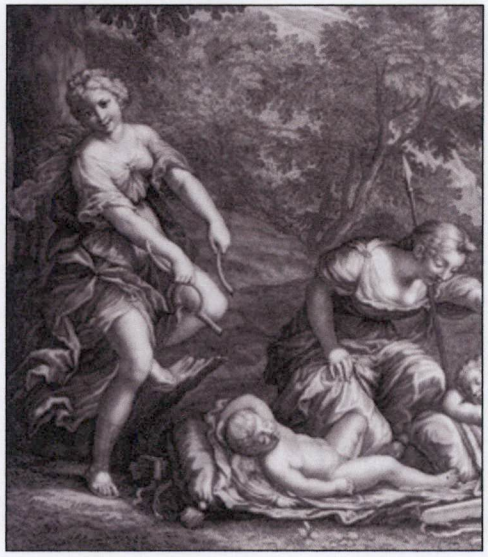


Fig. 461
Gravure de E. Baudet (d'après F. Albani)
Détail qui servit de modèle pour la réalisation du panneau d'*azulejos*.

Fig. 463
Détails de la gravure de Etienne Baudet
Les amours désarmés

Fig. 462
Panneaux d'*azulejos* reproduisant des détails de la gravure d'Etienne Baudet, *Les amours désarmés*. Vers 1740-45.
Quinta do Espie .

Fig. 464
Panneau d'*azulejos* reproduisant des détails de la gravure *Les amours désarmés* d'après Francesco Albani. Vers 1740-45. *Quinta do Espie.*

Fig. 465
Détail de la gravure *Les amours désarmés* de E. Baudet, d'après Francesco Albani.

Fig. 466
Panneau d'*azulejos*.
Vers 1740-45.
Quinta do Espie. Façade qui donne vers le jardin.
On remarque le très mauvais état du panneau, la partie inférieure étant presqu'entièrement composée d'*azulejos* dépareillés. La bordure gauche a été supprimée pour permettre l'adaptation du panneau à la nouvelle configuration de la façade lors des travaux réalisés au 19ème siècle.

Fig. 467
Les amours désarmés.
Panneau d'*azulejos* reproduisant un détail d'une gravure de E. Baudet d'après Francesco Albani ; vers 1745-50.
Palais Pimenta.

Fig. 468
Les amours désarmés. Détail de la gravure de E. Baudet, d'après Francesco Albani.

Fig. 469
Diane chasseresse.
Vers 1740-45.
Palais Cabral

Fig. 470
Diane chasseresse.
Gravure de George Lejuge.
Vers 1640.

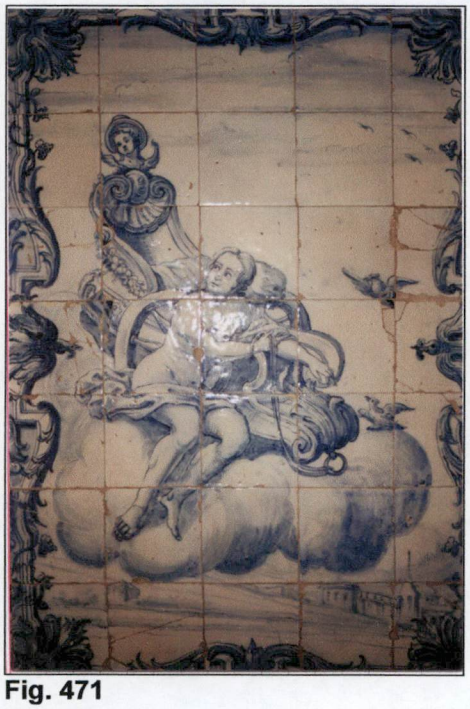


Fig. 471
Vénus.
Vers 1740-45
Palais Cabral.

Fig. 472
Vénus.
Gravure de George Lejuge.
Vers 1640.

Fig. 473
Jupiter sur le trône.
Vers 1740-45.
Palais Cabral.

Fig. 474
Jupiter sur le trône.
Gravure de George Lejuge.
Vers 1640.

Fig. 475
Mercure.
Vers 1740- 45.
Palais Cabral.

Fig. 476
Mercure.
Gravure de George Lejuge.
Vers 1640.

Fig. 477
La Toilette de Vénus.
Francesco Albani. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 478
La Toilette de Vénus.
Gravure de Bernard Audran.

Fig. 479
La Toilette de Vénus.
Gravure d'Etienne Baudet, 1672.

Fig. 480
La toilette de Vénus (détail).
Panneau d'*azulejos* ; vers 1740-45. Palais Cabral.

Fig. 481
La toilette de Vénus (détail)
Panneau d'*azulejos* ; vers 1740-45.
Palais Cabral.

Fig. 482
La toilette de Vénus (détail)
Panneau d'*azulejos* ; vers 1740-45.
Quinta do Espie.

Fig. 483
La toilette de Vénus (détail)
Panneau d'*azulejos* ; vers 1735-40.
Palais du Machadinho

Fig. 484
La toilette de Vénus.
Panneau d'*azulejos* ; vers 1735-40.
Palais du Machadinho.

Fig. 485
La toilette de Vénus (détail)
Éventail ; fin 17ème siècle.
(Reproduit dans *Art et Décoration*, nº 180, septembre 1974. Appartenait à la collection de M. Pierre de Regaini).

Fig. 486
Le char de Vénus.
Panneau d'*azulejos* réalisé d'après un détail de *La toilette de Vénus* de Francesco Albani.
Vers 1735-40.
Palais du Machadinho.

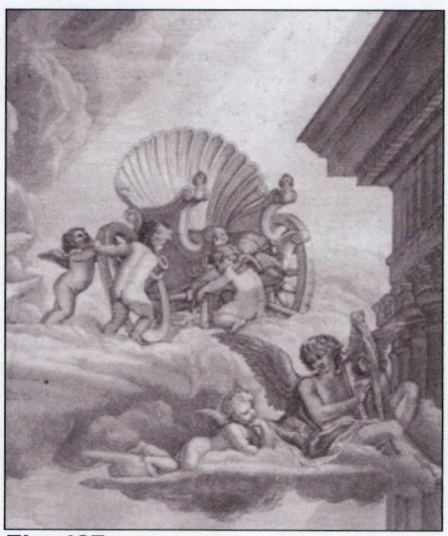


Fig. 487
Le char de Vénus.
Détail de la gravure de E. Baudet, La Toilette de Vénus, d'après Francesco Albani

© insecula.com

Fig. 488
Le repos de Vénus et Vulcain.
Francesco Albani.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 489
Le repos de Vénus et Vulcain
Gravure de Bernard Audran.

Fig. 490
Le repos de Vénus et Vulcain.
Gravure d'Etienne Baudet, 1672.

Fig. 491
Le repos de Vénus et Vulcain
Panneau d'*azulejos* (détail) ; vers 1740-45.
Palais Cabral.

Fig. 492
Les amours travaillant à la forge (détail)
Panneau d'*azulejos* ; vers 1740-45.
Palais Cabral.

Fig. 493
Les amours travaillant à la forge ;
Détail de la gravure de E. Baudet. 1672.

Fig. 494
Le repos de Vénus et Vulcain.
Panneau *d'azulejos*
Vers 1735-40. Palais du Machadinho.

Fig. 495
Le repos de Vénus et Vulcain
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1735-40. Palais du Machadinho.

Fig. 496
Le repos de Vénus et Vulcain
Panneau d'*azulejos* ; vers 1740-45.
Quinta do Espie.

Fig. 497
Le repos de Vénus et Vulcain (détail).
Panneau d'*azulejos* ; vers 1740-45.
Quinta do Espie.

Fig. 498
Vénus et Vulcain.
Panneau d'*azulejos* ; vers 1745-50.
Palais Pimenta.

Fig. 499
Vénus et Vulcain.
Détail de la gravure de E. Baudet.

Fig. 500
Le repos de Vénus et Vulcain
Feuille d'éventail. Fin 17ème siècle.
(Vente aux enchères le 25 novembre 2002. Salle Rossini, Paris)

Fig. 501
Adonis conduit près de Vénus par les amours.
Francesco Albani.
Paris, Musée du Louvre.

Fig. 502
Adonis conduit près de Vénus par les amours.
Gravure de B. Audran.

Fig. 503
Adonis conduit près de Vénus par les amours.
Gravure d'Etienne Baudet, 1672.

Fig. 504
Adonis conduit près de Vénus par les amours
Panneau d'*azulejos*. Vers 1735-40.
Palais du Machadinho.

Fig. 505
Adonis conduit près de Vénus par les amours
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1735-40.
Palais du Machadinho.

Fig. 506
Fragment d'un *panneau d'azulejos* partiellement envahi par la végétation, représentant *Adonis conduit près de Vénus par les amours*. Vers 1740-45.
Quinta do Espie.

Fig. 507
Adonis conduit près de Vénus par les amours.
Gravure d'Etienne Baudet, 1672.

* * * * * * * * * * *

Conclusions

Notre recherche, partant de l'œuvre et cherchant son modèle, a mis en évidence des données fondamentales pour une nouvelle approche de l'étude des panneaux d'*azulejos* à thèmes profanes. Le relevé systématique des sources d'inspiration, aboutissant à un ensemble de 113 gravures utilisées comme modèle pour la réalisation de panneaux d'*azulejo*, a permis de saisir combien la gravure européenne, et notamment la gravure française, est à la base du processus créateur des peintres d'*azulejos*. La copie de modèles gravés est une constante et les revêtements en *azulejos*, à sujet figuratif-narratif, au-delà d'être incontestablement « une des expressions plastiques les plus originales de l'art portugais », se révèlent également un « miroir » et aussi un support de « mémoire » de la gravure européenne. Dés lors, l'étude globale des *azulejos* baroques doit être faite à la lumière de ces paramètres. Parallèlement à une approche formelle, stylistique, historique, il faut impérativement tenir compte de l'importance des sources graphiques.

Le périple accompli à travers les programmes décoratifs en *azulejos* dans l'architecture civile à Lisbonne pendant le dernier tiers du 17ème siècle et le premier tiers du 18ème a mis en évidence de nouveaux éléments concernant les *azulejos* à thème profane.

Nous avons établi un fil conducteur à travers l'évolution des programmes décoratifs. Des panneaux mal connus ou inconnus ont été révélés, des iconographies ont été identifiées. Un sujet qui n'avait jamais attiré l'attention des chercheurs a été mis en exergue : la mythologie constitue un des principaux thèmes profanes représentés sur les panneaux d'*azulejos* destinés aux murs des salons des maisons nobles. La reconnaissance de l'importance de cette iconographie a soulevé la question de l'absence de peinture de chevalet à sujet mythologique et de l'impact de la censure de l'Inquisition dans l'art profane. L'identification systématique des modèles gravés, base de travail des peintres céramistes, a apporté de nouvelles connaissances concernant la

circulation de gravures et l'influence de ces oeuvres sur les arts décoratifs portugais.

Ce parcours ne s'est pas déroulé de façon linéaire. Plusieurs questions ont été posées tout au long de la recherche. Au départ, en découvrant des panneaux à sujet mythologique, nous pensions aller à la rencontre d'un intérêt croissant pour la culture classique. Ces panneaux auraient été la commande d'une noblesse prospère, vivant une période de stabilité politique et économique qui lui permettait de s'intéresser aux arts et aux lettres. Une noblesse lettrée, qui fréquentait les académies littéraires, qui avait des contacts avec l'étranger et qui, surtout à partir de la fin du 17ème siècle, choisissait comme décor pour les salons de ses palais des illustrations des *Métamorphoses* d'Ovide.
Cependant, une donnée paradoxale est venue mettre en question cette idée de départ tout en apportant à cette recherche un intérêt supplémentaire...

Il n'y a pas au Portugal, du 16ème au 18ème siècle, de peinture de chevalet à sujet mythologique. Il s'agit d'un fait communément accepté, dont l'existence a suscité, jusqu'à présent, peu d'études ou de questions[631]. Vu le petit nombre d'études consacrées aux sujets profanes dans l'art

[631] La plus récente exposition réunissant "le meilleur" de la peinture portugaise du 17ème siècle, n'évoque pas les conséquences de l'Inquisition dans la peinture portugaise de cette époque, peinture que l'organisateur de l'exposition considère « ...sombriamente contrastada, austera, grave e sizuda » (« sombrement contrastée, austère grave et trop sérieuse »). Voir *Pintura Portuguesa do séc. XVII,* (sous la direction de Luis Moura Sobral), catalogue d'exposition, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004, p.31. Les 81 pièces réunies à cette occasion, témoignent en effet d'un panorama pictural pauvre, où les peintres réalisent surtout une peinture narrative sans force ni âme, qui est souvent le résultat de la copie de modèles gravés. Les portraits sont sérieux, étrangers à tout état d'âme. Il nous semble que l'Inquisition, tout en n'étant pas totalement responsable, n'est peut être pas être étrangère à la médiocrité de la peinture portugaise du 17ème siècle. Graça Almeida Rodrigues, dans son étude sur l'oeuvre du religieux Lucas de Santa Catarina, s'intéresse au problème de l'Inquisition et de ses conséquences dans la littérature du 17ème siècle ; voir Graça Almeida RODRIGUES, *Literatura e Sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina* (1660-1740), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, p.58-59.

portugais, nous nous sommes plongée dans les textes du 17ème et 18ème siècles, afin de comprendre cet intérêt de l'*azulejo* pour la mythologie, et surtout pour les *Métamorphoses* d'Ovide. Nous avons essayé de trouver un rapport entre des thèmes identiques, exprimés par différents moyens, parce que ces thèmes semblaient constituer la mémoire de ce que l'on aimait lire, écouter, ou voir, dans la Lisbonne baroque, permettant par là de comprendre l'iconographie des *azulejos* dans leur environnement culturel et social. La lecture de textes, rédigés entre 1642 et 1740 (pratiquement pendant un siècle) a mis en évidence la présence de la mythologie dans plusieurs domaines : les théâtres, les fêtes religieuses, les feux d'artifice, les corridas et même les sermons, comme celui du père António Vieira, racontant l'histoire de la métamorphose de Glaucus ou de Daphné (pag. 28-40). Il ressortissait aussi de cette recherche, que la mythologie quittait les sphères érudites, se popularisait, s'accordait avec le religieux. Il y avait clairement une connaissance de la fable ovidienne, que les auteurs portugais se plaisaient à citer dans les contextes les plus divers. Curieusement, nous n'avons trouvé aucune traduction des *Métamorphoses* en portugais. La connaissance de l'oeuvre d'Ovide était acquise sans doute par la lecture d'éditions latines ou étrangères. La question s'est alors posée de comprendre pourquoi, parallèlement à l'absence de peinture de chevalet à sujet mythologique, la mythologie apparaît dans un contexte éphémère et ludique (théâtre, processions, feux d'artifice, corridas, sermons...) (pag. 207-214), ou sur des espaces d'imaginaire comme les revêtements en *azulejos* (dont l'impact décoratif est indéniablement plus fort que la signification des représentations), que le côté «artisanal» éloigne de l'art « officiel » (pag. 46-51). En complément à la lecture de textes d'époque, que nous venons d'évoquer, nous avons consulté les *Index* de l'inquisition, publiés entre 1581 et 1624 (ce dernier reste en vigueur jusqu'en 1718), qui avaient aussi leur rôle dans la formation de l'environnement culturel. L'impact de l'Inquisition dans la production artistique est rarement évoqué dans les études sur l'art

portugais des 17ème et 18ème siècles. Or, il ressort clairement de la consultation de ces *Index* que pratiquement tout ce qui était susceptible de développer la réflexion était interdit ou censuré, qu'il s'agisse de traductions en langue vulgaire de la Bible, ou de livres plus techniques comme le Traité d'Architecture de Léon Alberti. L'absence de sujets profanes et mythologiques dans la peinture doit être examinée à la lumière de ces paramètres. L'Inquisition interdisait la littérature profane, considérée « nocive pour les consciences ». Les *Métamorphoses* d'Ovide, ainsi que l'*Art d'Aimer*, étaient prohibés, ce qui peut expliquer, en partie, l'absence de traductions portugaises des *Métamorphoses* avant le 19ème siècle. C'est donc dans une ambiance de compromis entre l'esprit obsolète du clergé et de la noblesse, et un « illuminisme » encore timide, véhiculé par l'effort de quelques personnalités d'exception comme João de Mascarenhas, 1er marquis de *Fronteira* (17ème siècle) (pag. 58-60), ou Francisco Xavier de Meneses, 4ème comte d'*Ericeira* (18ème siècle), fondateur des « Conferências discretas e eruditas », traducteur de l'*Art Poétique* de Boileau mais lui-même membre du Saint-Office (pag. 41-45), qu'évolue l'élite qui va choisir des *azulejos* à sujet mythologique comme décor pour les murs de leur demeure.

Graça Almeida Rodrigues, en traitant de la littérature portugaise du 17ème siècle, explique que les artistes qui voulaient échapper à la critique de l'inquisition devaient chercher des « processus de communication alternatifs »[632]. D'une certaine façon, l'*azulejo*, produit par des artisans qui travaillent encore, pour la plupart, dans un régime d'anonymat, est devenu, au niveau des arts décoratifs, une sorte de moyen de communication alternatif, en étant le support pour des iconographies qui ne seraient pas « acceptables » dans la peinture de chevalet. Les peintres céramistes, certains avec une formation de peinture à l'huile, vont résoudre les problèmes inhérents à leur isolement par rapport au

[632] Graça Almeida Rodrigues, *op.cit.*, p. 58-59.

reste de l'Europe, en copiant des gravures étrangères qu'ils adaptent magistralement à l'échelle monumentale de l'architecture et en s'attachant avec imagination et sensibilité à la constitution des éléments décoratifs des compositions.

Entre 1668 (date des *azulejos* du palais *Fronteira*) et 1740 (date des derniers *azulejos* étudiés) des particularités dans le choix des sujets mythologiques ont été identifiées. Les *azulejos* du palais *Fronteira* (pag. 52-162), réalisés dans le dernier tiers du 17ème siècle, sont un prélude à l'intérêt pour les programmes « thématiques », qui se définit pendant le premier tiers du 18ème siècle. Tous les *azulejos* du palais ont été réalisés d'après des gravures étrangères, de grande diversité. Au-delà des gravures de Jacques Callot, Hans Bol, Jean Sadeler, utilisées pour la réalisation de plusieurs panneaux, nous savons maintenant que trois des cavaliers représentés sur les panneaux d'*azulejos* des murs du lac ont été réalisés d'après un portrait équestre du roi João IV, réalisé par John Droeshout d'après Jacques Callot (pag. 86-102). C'est aussi au palais Fronteira que surgissent les premiers ensembles d'*azulejos* à sujets mythologiques, réalisés d'après des gravures d'Hendrick Goltzius, Jacob Matham, Jean Lepautre, ou encore Wilhelm Baur.
Dans les dernières années du 17ème siècle, l'intérêt pour les sujets mythologiques s'affirme. De cette période, il ne reste que peu de témoins. Nous avons mis en évidence des panneaux d'*azulejos* attribués à Gabriel del Barco, illustrant notamment des épisodes de la vie de Diane (pag. 163-198), également réalisés d'après des gravures.

Entre 1700 et 1730, les panneaux d'*azulejos* représentant des sujets de la mythologie reproduisent essentiellement des épisodes des *Métamorphoses*, réalisées en grande partie d'après des gravures provenant d'éditions illustrées. Cette « mode » entraîne rapidement une banalisation des modèles. Dans les demeures de la noblesse, les

azulejos des salons représentent en quelques variations exactement les mêmes sujets, réalisés d'après les mêmes sources (pag. 221-300). Il n'y a pas, pendant le premier quart du 18ème siècle, une préoccupation particulière, de telle ou telle personne, dans la conception d'un programme iconographique. Sur un même panneau, on peut assembler des images provenant de différentes sources sans se préoccuper d'une relation entre les histoires représentées. De même, des détails de gravures peuvent devenir le sujet principal d'un panneau d'*azulejos*. À l'exception de l'un ou l'autre ensemble, comme les *azulejos* du palais Pombal, nous avons toujours été confrontée à des ensembles thématiques, reproduisant de façon aléatoire des suites de gravures. Ces caractéristiques soulèvent la question de savoir si l'artiste comprenait l'histoire qu'il copiait et si le commanditaire s'intéressait réèllement au sujet représenté.

Certains peintres d'*azulejos* exercent leur « créativité » en puisant dans plusieurs gravures, arrivant à créer une composition qui semble presque originale. Nous avons, par exemple, pu identifier et reconstituer deux séries d'*azulejos* placés actuellement dans deux salles de la *Casa Museu Verdades Faria*, et qui faisaient à l'origine partie d'un seul ensemble. Il s'agit d'épisodes des *Métamorphoses,* séparés les uns des autres par des fontaines. Le peintre céramiste a utilisé des gravures de Jean Lepautre comme modèle pour les fontaines et des gravures de Bernard Salomon pour certains épisodes des *Métamorphoses* (pag. 238-256).

Si la principale caractéristique des *azulejos* à sujet mythologique pendant le premier quart du 18ème siècle est la reproduction des mêmes modèles, il y a cependant quelques exceptions comme la suite de panneaux du palais du marquis de *Tancos* reproduisant des gravures de Jean Lepautre, ou la série de panneaux d'une des salles du palais *Almada*, dont l'iconographie, jusqu'à présent méconnue, vient enrichir le répertoire d'*azulejos* illustrant la fable ovidienne. Ces cinq panneaux reproduisent

minutieusement des gravures de Crispin de Passe, provenant d'une édition des *Métamorphoses* publiée en 1602 (pag. 355-376).

À partir de 1726, avec l'arrivée de centaines d'albums de gravures commandés à l'étranger par le roi João V pour sa bibliothèque, une nouvelle circulation d'images s'organise, qui se traduit par la diversification des modèles et des sujets.

Nous nous sommes aussi intéressée à l'étude d'un ensemble d'*azulejos* dépareillés, partant du principe qu'il ne faut pas négliger, à priori, l'observation de ces éléments, qui sont des témoignages d'ensembles ayant constitué, jadis, le principal élément décoratif de l'espace où ils se trouvaient. Cette étude a permis l'identification et la reconstitution d'un ensemble très intéressant de panneaux d'*azulejos,* représentant des épisodes des *Métamorphoses* d'Ovide, réalisé déjà dans les années 1730-35 (pag. 382-444). Ces panneaux ont été faits d'après des gravures de Salomon Savery, illustrant une édition des *Métamorphoses*, dont la première parution date de 1632. La complexité des images donne à penser que nous sommes devant un des seuls ensembles témoignant d'un intérêt réel pour le contenu des représentations dépassant un caractère prioritairement décoratif.

L'identification d'autres panneaux d'*azulejos*, comme ceux du palais Belmonte représentant des épisodes de la vie d'Enée, réalisés d'après des gravures de Carlo Cesio, renforce l'idée que l'intérêt pour la mythologie reste d'actualité mais que l'on se détache peu à peu de la copie presque exclusive d'épisodes des *Métamorphoses* (pag. 445-453).

Pendant le deuxième quart du 18ème siècle, on continue à travailler sur base de gravures qui évoquent des images érudites, mais dont la reproduction en peinture céramique garde un objectif essentiellement décoratif. Nous avons identifié vingt et un panneaux, provenant de six édifices qui reproduisent partiellement ou dans leur totalité des gravures réalisées d'après quatre tableaux de Francesco Albani illustrant des épisodes de la vie de Vénus (pag. 454-498). Ceci montre bien que malgré

la diversification des modèles qui circulent dans les ateliers des peintres céramistes durant le deuxième quart du 18ème siècle, on ne peut pas parler d'«évolution», quant au travail de ces artistes qui perpétuent des solutions traditionnelles de dépendance par rapport aux modèles gravés.

Bref, la recherche systématique des modèles gravés, tout en ne constituant pas une fin en soi, est un élément fondamental pour une étude rigoureuse des *azulejos* baroques portugais.

* * * *

Quelques questions, surgies durant cette recherche, dépassaient le cadre du travail proposé et sont restées actuellement en suspens.
La question que nous avons évoquée, concernant l'impact de la censure de l'Inquisition sur le milieu artistique, nous semble fondamentale pour une approche objective de l'art portugais, et devrait être développée. Une autre question qui nous semble importante, et qui est sans doute liée à la précédente, est celle de la circulation de gravures et de leur utilisation par les artistes en général. Nous sommes persuadée que l'absence d'invention pour le sujet des compositions, ainsi que la dépendance du modèle gravé, ne sont pas une exclusivité des *azulejos*. Il est clair que l'influence de la gravure européenne sur la peinture de chevalet ou sur la sculpture en bois doré («talha dourada ») n'a jamais été étudiée de façon systématique.

De l'*azulejo* au panneau d'*azulejos*.

Explication technique illustrée[1]

[1] Nous remercions Mr Luís, responsable de l'atelier « Manuel Marques Antunes – Azulejos », qui nous a permis de photographier les différentes étapes de réalisation d'un *azulejo*, ainsi que le panneau du 18ème siècle, en cours de restauration, qui fait partie de sa collection.

1. L'*azulejo*

Un *azulejo* est un carré de terre cuite, vitrifié sur l'une des faces.

Il peut être lisse ou en relief (negatif-positif) et recevoir des décorations variées.

L'*azulejo* objet de notre étude est un carré de 14 x 14 cm, à la surface lisse.

La décoration consiste dans l'application de peinture sur la surface vitrifiable.

Les explications qui suivent concernent uniquement ce type d'*azulejos*, produits au Portugal depuis le dernier tiers du 16ème siècle jusqu'à nos jours.

Carreau de terre cuite prêt à recevoir la couche de vitrifiant.

2. Les dimensions

Les *azulejos* produits à Lisbonne, principal centre de fabrication pour tout le pays, ont adopté la dimension de 14 x 14 cm, parfois quelques millimètres en moins, parfois quelques millimètres en plus. Les raisons de ces dimensions sont inconnues et découlent très probablement d'essais destinés à obtenir des plaques d'argile qui resteraient le plus plates possible suite à la cuisson, pour pouvoir être appliquées de façon optimale sur les surfaces lisses de l'architecture.

3. La 1ère cuisson

La première cuisson de l'argile, pour obtenir la base de terre cuite, doit atteindre les 980° [2]. Le four ne doit pas être ouvert avant d'être redescendu à 100°. Cette cuisson a une durée d'environ 20 à 24 heures.

---

[2] Ces températures sont celles des fours au gaz ou électriques utilisés actuellement.
La température des fours à bois, utilisés pour la cuisson des *azulejos* objet de cette étude, pouvait également atteindre de très hautes températures, mais le temps de cuisson était plus long.

4. Application de l'élément vitrifiant

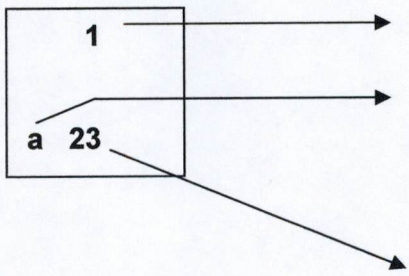
Sur une des faces du carreau en terre cuite, est appliqué un mélange liquide à base de verre broyé, qui constitue la surface vitrifiable. Ce mélange peu être transparent, opaque, brillant, incolore ou colorié. Pour les *azulejos* traités dans cette étude il s'agit toujours d'une couche de vitrifiant de couleur blanche, sur laquelle sera appliquée la peinture. Jusqu'au 19ème siècle il s'agissait essentiellement d'un mélange à base d'émail stannifère. Actuellement, ce produit vitrifiant est acheté en poudre et dilué dans de l'eau.

Le mélange de vitrifiant est appliqué sur les *azulejos* à partir d'un bol rempli, que l'on verse rapidement sur la surface à vitrifier. L'artisan tourne l'*azulejo* de façon à que le produit vitrifiant soit répandu le plus uniformément possible sur la surface en terre cuite.

Ce mélange liquide est très vite absorbé par la terre cuite. Il faut ensuite nettoyer les excès de vitrifiant. Une fois cette surface séchée, le peintre peut dessiner et peindre les motifs souhaités.

Application de la base vitrifiable, mélangée avec un pigment bleu, pour obtenir des *azulejos* bleus. L'artisan verse un bol de produit sur la surface de l'*azulejo.* Le produit doit couler uniquement sur une des faces du carreau.

Avant d'être peints, et ensuite cuits une deuxième fois, les *azulejos* sont marqués sur le revers avec des chiffres, des lettres, éventuellement des signes, pour que la reconstitution du panneau après la deuxième cuisson se fasse facilement.
Chaque signe donne une indication spécifique :



Le chiffre du haut indique qu'il s'agît du panneau n°**1**

La lettre **a** indique qu'il s'agît de la première rangée d'*azulejos* (tous les *azulejos* de la première rangée horizontale auront la lettre **a**)

Le chiffre 23 indique qu'il s'agit du 23ème *azulejo* dans la rangée

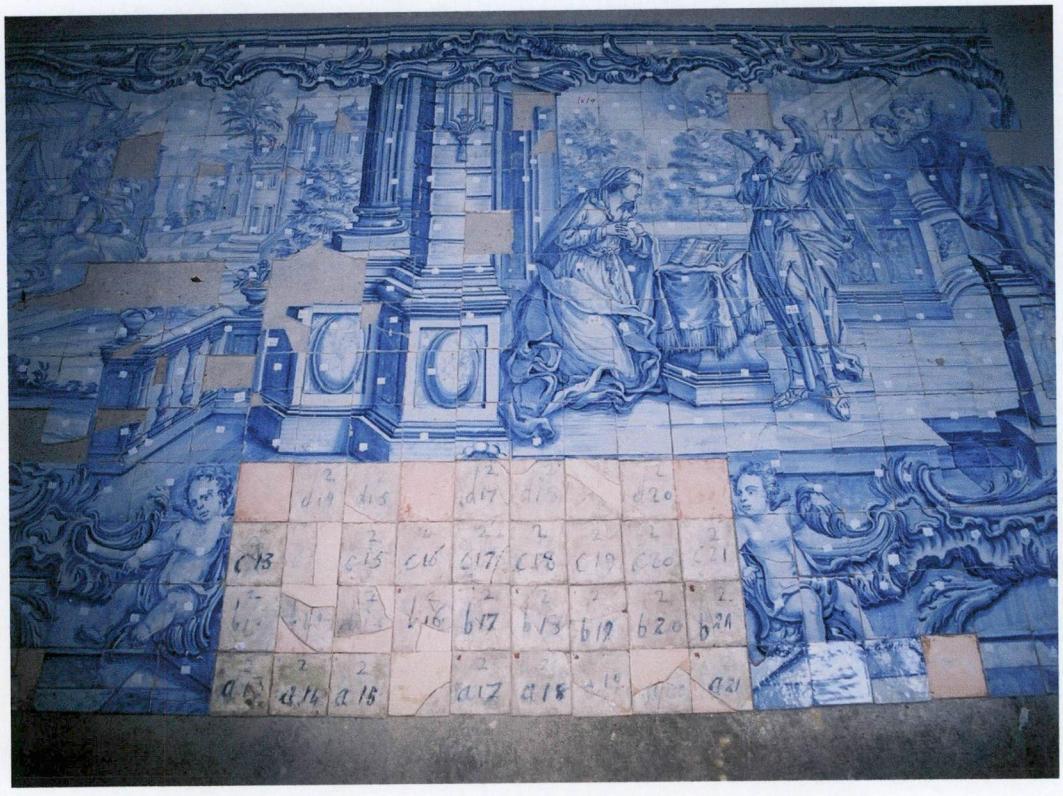
1 d 1	**1** d 2	**1** d 3	**1** d 4
1 c 1	**1** c 2	**1** c 3	**1** c 4
1 b 1	**1** b 2	**1** b 3	**1** b 4
1 a 1	**1** a 2	**1** a 3	**1** a 4

Exemple du revers d'*azulejos* d'un panneau de 4 x 4 *azulejos*.
La première rangée a la lettre **a,** la seconde a la lettre **b**, et ainsi de suite. Le chiffre qui suit cette lettre indique la place du carreau dans la rangée. Par exemple, **d 3**, nous indique qu'il s'agit de la 4ème rangée (sens vertical - la lettre **d** est la 4ème de l'alphabet), et le chiffre **3** indique qu'il s'agit du 3ème carreau dans la rangée (leur superposition constitue une rangée verticale)

Cette numérotation est fondamentale pour le placement des panneaux sur le mur. N'oublions pas que les revêtements en *azulejos* comprennent des milliers de carreaux, organisés en plusieurs registres ou panneaux. La lecture de ces chiffres et lettres marqués sur le revers des *azulejos*, est particulièrement importante pour la reconstitution de panneaux enlevés de leur lieu d'origine. Souvent, la lecture de ces indications permet de déduire les dimensions d'origine du panneau, d'éventuelles amputations ou ajouts et aussi le nombre de panneaux réalisés.

Détail d'un panneau d'*azulejos* réalisé vers 1740 (provenance inconnue). Ce panneau a été enlevé du mur et est actuellement en cours de restauration. Le carreau dont on voit le revers indique qu'il s'agit du panneau n° 2, première rangée (**a**), et 17ème *azulejo* dans la rangée. Le collectionneur qui possède uniquement ce panneau, sait ainsi qu'il s'agissait d'une suite de deux ou de plusieurs panneaux dont celui-ci était le deuxième.

Détail du même panneau. Les *azulejos* ont été retournés pour que l'on voie le revers. Sont parfaitement visibles les lettres indiquant les rangées successives (a, b, c), disposées par ordre alphabétique verticalement (du bas vers le haut), et les chiffres qui indiquent la place de l'*azulejo* dans la rangée. Les fragments plus clairs sont récents. Réalisés selon la technique ancienne ils permettent de « restaurer » le panneau en colmatant les lacunes.



Vue générale du panneau d'*azulejos*.
L'Annonciation. Vers 1740.
Provenance inconnue.
Au centre, en bas, les *azulejos* représentant un cartouche avec l'inscription expliquant la scène représentée, sont retournés.

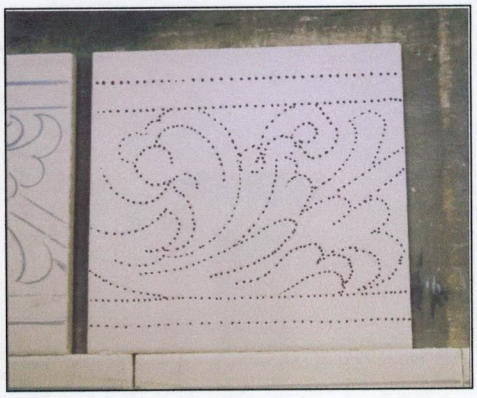
5. Réalisation du dessin

La peinture des *azulejos* comprend des compositions figuratives ou des motifs ornementaux, différents ou à caractère répétitif, ces derniers étant destinés le plus souvent aux bordures des panneaux.

Pour la réalisation des motifs répétitifs, le peintre utilise un poncif pour marquer le dessin. Sur ce repère, il réalise la peinture.

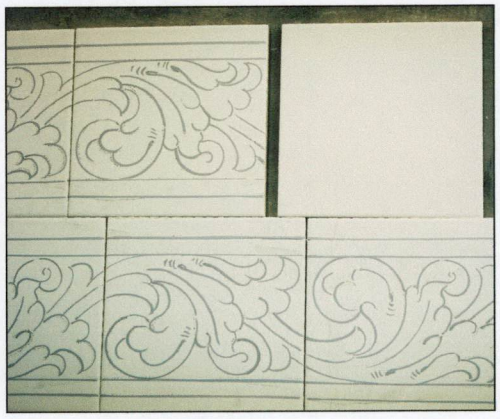
Sur la photo suivante on voit la réalisation d'*azulejos* de bordure. Le motif est copié à l'aide d'un poncif.

1. Le dessin est indiqué à l'aide d'un poncif.



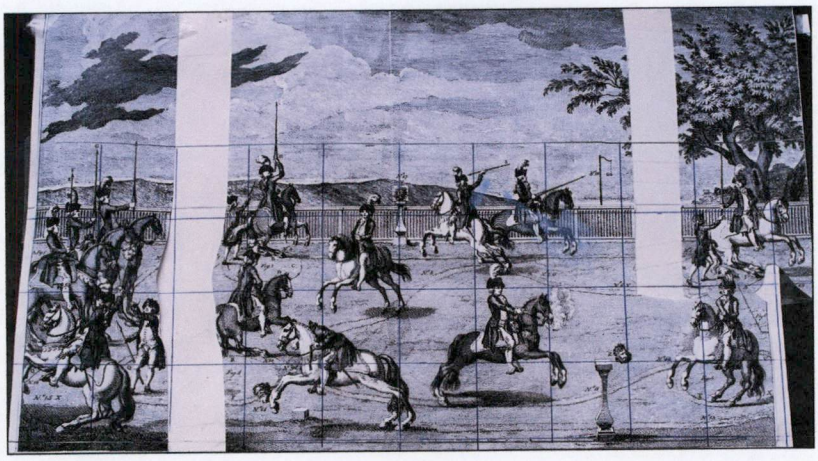
2. Dessin pointillé après utilisation du poncif.

3. Sur les pointillés du poncif le peintre peint d'abord les contours.



4. Les contours sont prêts à être remplis de peinture.

Pour les *azulejos* de composition figurative-narrative, le peintre, à l'époque que nous avons étudiée, à savoir le 17ème et 18ème siècles, utilisait souvent une gravure comme modèle pour son travail. Ces gravures peuvent être agrandies sur du papier calque ou directement copiées à une échelle plus grande sur les *azulejos*. C'est pour cette raison que, d'une manière générale, le panneau d'*azulejos* copie la gravure telle quelle, dans le même sens. On retrouve rarement des panneaux d'*azulejo* avec les sujets inversés par rapport au modèle.



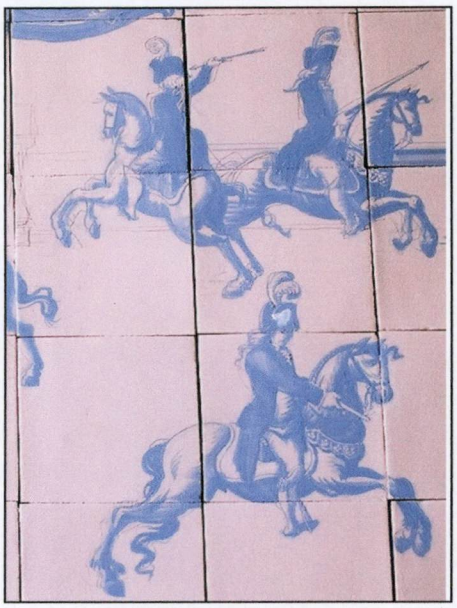
Cette gravure, reproduction d'une gravure ancienne, est utilisée pour la réalisation d'un panneau moderne, mais exécuté selon les techniques traditionnelles.

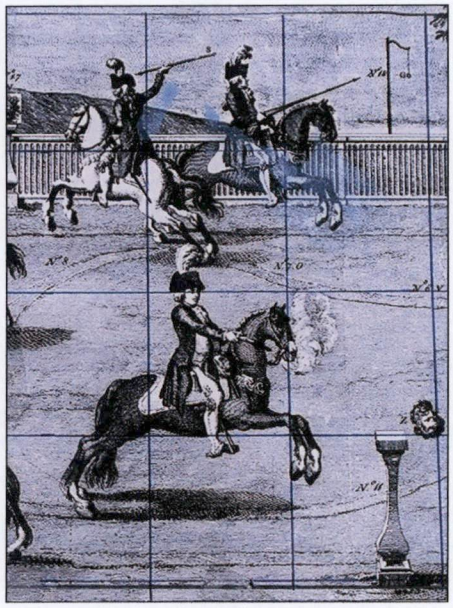
Sur les *azulejos* déjà couverts avec la base blanche de mélange vitrifiant, le peintre indique le dessin au crayon et le rempli ensuite avec la couleur.

6. Réalisation de la peinture

Au 17ème et 18ème siècles, les couleurs étaient obtenues sur base de quatre oxydes métalliques : le cobalt, pour le bleu ; l'antimoine, pour le jaune ; le cuivre, pour le vert ; le manganèse pour le mauve très foncé. Ces couleurs sont diluées dans de l'eau. La concentration des couleurs, plus ou moins diluée, ainsi que leur mélange, permettait de varier les nuances chromatiques.

La peinture, réalisée sur cette base vitrifiable non cuite, s'évapore vite en raison de la texture poreuse du produit. C'est comme peindre sur du papier buvard.
Le peintre doit maîtriser le pinceau et avoir une idée des nuances des couleurs après cuisson.

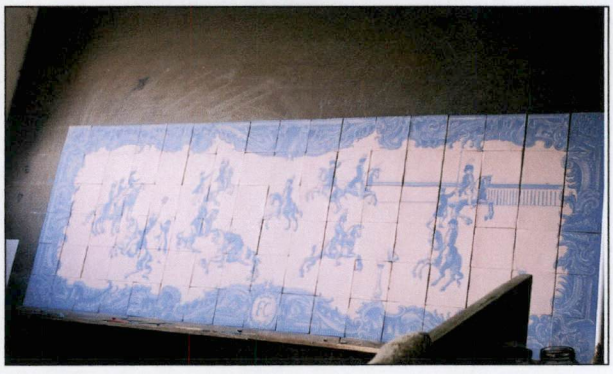




Détail du panneau d'*azulejos* et détail de la gravure qui sert de modèle.
Sur les *azulejos* on voit parfaitement les marques des traits de crayon, une sorte de « dessin-sousjacent » céramique, sur lequel est posée la peinture.

7. La deuxième cuisson

Après avoir été marqués au revers, couverts du produit vitrifiant sur une des faces, et peints, les *azulejos* sont rangés dans les « gazettes », sorte de petites étagères en terre réfractaire. Les « gazettes » sont mises dans le four avec les *azulejos*. Cette deuxième cuisson qui permettra d'obtenir la surface vitrifiée avec la peinture, se fait à environ 980°-1000°. L'*azulejo* reste dans le four pendant 48 heures.



Le panneau terminé est prêt pour la deuxième cuisson.

Une fois peints, les *azulejos* sont placés sur des palettes.
Ils sont prêts pour la deuxième cuisson qui va vitrifier la surface peinte.

Les « gazettes » dans lesquelles seront placés les *azulejos* et mis dans le four.

Le four de cuisson. Actuellement les fours fonctionnent au gaz ou à l'électricité.
Le four ici reproduit est électrique.

8. Différents types d'*azulejos*

Pendant la période concernée par cette étude sont produits surtout quatre types d'*azulejos* :

- **L'*azulejo* dit de *padrão*** qui permet de réaliser des compositions décoratives constituées par la répétition d'un ou de plusieurs modules de 2 x 2 jusque 16 x 16 *azulejos*, reproduisant chaque fois un même modèle ou patron. Ce type d'*azulejos* a été largement utilisé pendant le 17ème siècle et la première moitié du 18ème dans les revêtements muraux, notamment dans les édifices religieux, formant comme que des tapisseries céramiques, d'où le nom de « tapis ».

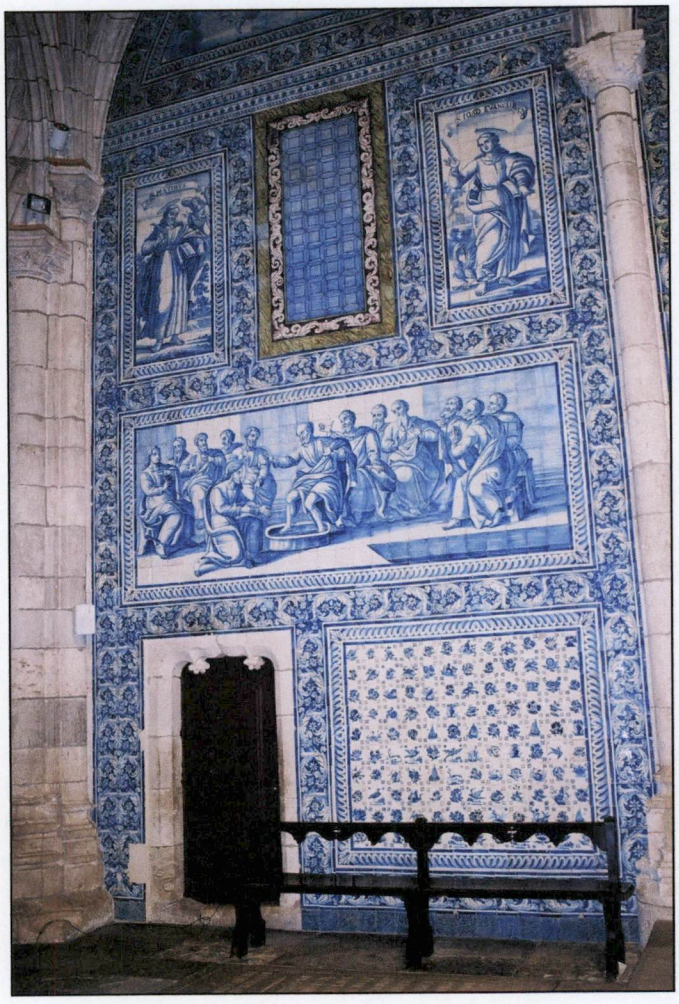
Cloître du couvent de São Félix, Lisbonne.
Azulejos de padrão, deuxième moitié du 17ème siècle.

- **Les *azulejos* de composition ornementale** comprennent les compositions à base de motifs ornementaux : rinceaux, fleurs, motifs architectoniques, grotesques, etc. L'utilisation des motifs en séries consécutives, ayant comme principe la répétition des mêmes modules, a été particulièrement appréciée. Cette répétition, constituant des compositions de fort effet décoratif, était destinée surtout à la réalisation de lambris (*silhares*), recouvrant toute la longueur des murs jusqu'à environ un tiers de la hauteur. Pendant la première moitié du 18ème siècle le motif des vases de fleurs (dit *albarrada)* a été très utilisé.

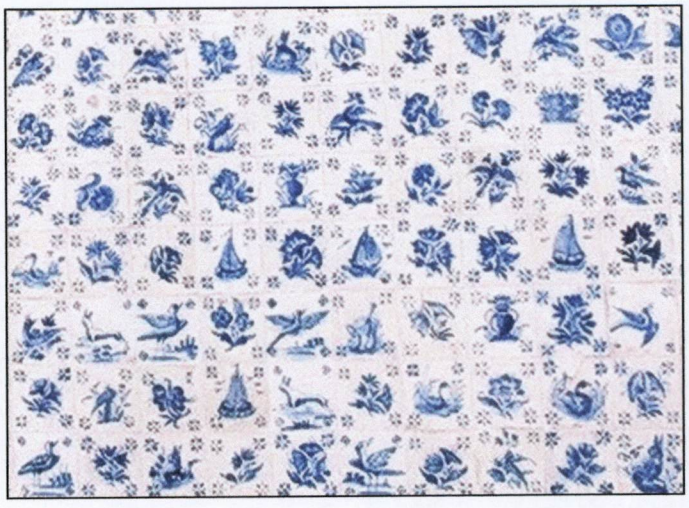
Azulejos de composition ornementale (*Albarrada*)
Vers 1720.
Palais Pombal (Lisbonne)

- **Les *azulejos* dits « à figure isolée »**

  Inspirés par les *azulejos* hollandais, les *azulejos* à figure isolée présentent un seul motif par carreau : une fleur, un bateau, un animal, un édifice, une personne, etc. ou une composition un peu plus complexe : une Annonciation, une Fuite en Egypte ou toute autre iconographie. Au Portugal, on a utilisé surtout les motifs simples, dessinés en couleur (en général en bleu) sur un fond blanc. Les coins de l'*azulejo* étaient ornés de petits points ou de petites étoiles qui assuraient la liaison avec les autres *azulejos*. Ces *azulejos* à figure isolée ont été utilisés pendant tout le 18ème siècle surtout sur les murs des zones de service : cuisines, réfectoires, cages d'escalier. Ils ont été également utilisés sur les murs des églises, où ils peuvent être combinés avec des *azulejos* de composition figurative.



Église de *Golegã*
Mur du cœur
Revêtement d'*azulejos* combinant des *azulejos* de figure isolée et des *azulejos* de composition figurative.
1er quart du 18ème siècle.



Église de *Golegã*
Mur du cœur
Détail des *azulejos* à figure isolée

- **Les *azulejos* de composition figurative** (objet de notre étude) qui comprennent tout ce qui est narratif, à thème profane ou religieux.

Panneau d'*azulejos* de composition figurative représentant le miracle de Notre Dame de *Nazaré*
Début du 18ème siècle.
Mur de la nef de la chapelle de Notre Dame de *Nazaré* (*Cascais*).
1er quart du 18ème siècle.

9. Le panneau d'*azulejos*

On entend par « panneau » un ensemble d'*azulejos* autonome et permettant une lecture globale. Le panneau, figuratif ou pas, peut être encadré par une ou plusieurs rangés d'*azulejos* constituant un bordure. Au 17ème et 18ème siècles, cette bordure peut être rectiligne et indépendante de la composition proprement dite ou intégrée dans la composition, simulant un encadrement d'éléments architectoniques, ou un encadrement scénique avec des rideaux, banderoles, guirlandes de fleurs et fruits, entre autres.

Les motifs ornementaux qui constituent la bordure sont un point de repère important pour la datation du panneau. C'est la grammaire ornementale des encadrements qui traduit le plus le goût de l'époque puisque la composition figurative-narrative qui constitue le sujet même du panneau est le plus souvent la copie de gravures étrangères qui circulent pendant des décennies. Par exemple, pendant 100 ans, entre 1668 et 1760, nous retrouvons des panneaux d'*azulejos*

représentant les mêmes scènes de chasse, réalisées d'après des gravures d'Antonio Tempesta. Le grand changement se fait au niveau des encadrements et de tous les motifs ornementaux. Rappelons les panneaux représentant Andromède (p.271-272), ou Europe enlevée par Jupiter, reproduisant exactement un même modèle mais adaptés à l'esthétique de l'époque via, notamment, les bordures qui les encadrent (p.278-279).

Chasse au cerf (d'après Antonio Tempesta)
Début 18ème siècle Palais Centeno (Lisbonne)

Chasse au cerf
Milieu 18ème siècle Palais du marquis de Minas (Lisbonne)

Bibliographie

La bibliographie est organisée en:

1. Sources manuscrites
2. Sources et études imprimées
3. Editions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide
4. Dictionnaires
5. Inventaires

1. Sources manuscrites

Biblioteca Nacional de Lisboa (reservados) (BNL)

Documentação relativa a umas casas na rua Formosa; cod. 11328-11337.

Cod. 11328, fl. 2 – *Compra de outras cazinhas pelo dt Sr. Sebastiam de Carvalho ao dt Bento Henriques de Oliveyra e sua mulher Catherina Pereyra por preço de 80$ cujas cazinhas são sobradas com suas logeas as quaes ficam entre outras cazas em que vive o dt Bento Henriques de Oliveyra (...) cuya escritura foi feita em 30 do dto nas nottas de Lourenço de Freitas, 1631.*

Cod. 11328, fl. 20 – *Titulo dos bens de raiz que couberam ao defunto em sua ametade nas partilhas que se fizeram por falecimento de Donna Maria de Braga sua molher no juízo dos orfãos, escrivam Francisco Barboza com as suas avaliações deles (...).*

Cod. 11328, fl. 77 – *Inventário que se fez da fazenda que ficou por Falecimento de Donna Maria de Braga o qual se fez e continuou com o Doutor Sebastiam de Carvalho Dezembargador dos aggravos e deputados da meza da consciência, seu marido.*

Cod. 11328, fl. 185 – *Compra das cazas pequenas de Bento Henriques na rua Formoza. Por escritura feita em 29 de Dez. De 1626 nas nottas de Matheus Ferr. da Costa vendeu ao Dr Sebtam de Carvalho, Bento Henriques de Oliveira e sua mulher Catherina Pereira uma morada de casas pequenas (...) feito em 19 de Dez. De 1626.*

Cod. 11331, fl. 1 – *Inventário que se fez dos benz que ficaram por falecimento de Sebastião de Carvalho e Mello e sua mulher Dona Leonor Maria de Atayde que se continuou com o seu filho o illustrissimo Acipreste da Santa Igreja Patriarcal Paulo de Carvalho de Atayde pore le se achar em posse dos bens (s.d.)*

Cod. 11331, fl. 4, verso – Document relatif au décès de Leonor de Athayde.

Cod. 11331, fl. 241 – *Collecção de posses tomadas no mez de Outubr o de 1737, pelo Ilmo Exmo Snr Marquez de Pombal dos bens que Ficaram por falecimento de seu tio o Sr Arcipreste da Sta Ig. Patriarcal o Dr Paulo de Carvalho e Athayde.*

Cod. 11332, fl. 343 – Document relatif aux travaux réalisés par Thome Gomes dans une maison de la rua Formosa.

ANDRADE, Jacinto Freire,
Fabulas de Narciso, (s.d.) ;
Cod. 10913

Fabulas gregas traduzidas em português (s.d.),
Cod. 226, nº163

Poezias lyricas portuguesas. A diversos assuntos por differentes autores ;
Cod. 3253.

GARCIA, Fernando,
Tratado da fabula dos deoses da gentilidad, 1797
Cod. 13110

LOPEZ, Diego,
Declaração magistral sobre os emblemas de André Alciato com todas as histórias, antiguidades, doctrina, tocante aos bons costumes, trad. em o idioma português por Theotonio Cerqueira e Barros Cavaleiro professo de Cristo (...), 1695.

MACEDO, Duarte Ribeiro de,
Carta de Duarte Ribeiro de Macedo e Sousa sobre a decadência económica de Portugal e Espanha (...) e a importância das artes.
Paris, 30 Abril 1679.
Cod. 245, nº192

Biblioteca do Palácio da Ajuda (BPA)

TINOCO, Luís Nunes,
A Phenix de Portugal Prodigioza em seus nomes D. Maria Sofia Isabel Raynha Sereníssima, & Senhora Nossa E, cuja Augustissima Entrada Por Artes Liberaes Em Curiozos Anagrammas Se mostra felizmente renovada a Idade de Ouro do anno de 1687 (...).

Arquivo Nacional da Torre do Torre do Tombo (AN/TT)

Cartorio Notarial de Lisboa:

9-A, Livro 307:
fls. 60-62, Contrat relatif aux travaux réalisés au palais du marquis de Tancos par Manuel Antunes, architecte du roi.

***Manuscritos da Livraria*, 953:**

fl. 531
Lettre de Diogo de Mendonça Corte-Real concernant l'arrivée de Theodore André Harwyn à Lisbonne

fl. 631
Lettre de Diogo de Mendonça Corte-Real expliquant que le roi souhaitte créer une académie suivant le modèle français.

fl. 685
Lettre de Diogo de Mendonça Corte-Real concernant l'arrivée de Jean Rousset de Jean Rochefort à Lisbonne.

Ministério dos Negócios Estrangeiros:

Caixa 4: Correspondance de Luís de Menezes, 3ème comte d'Ericeira et Duarte Ribeiro de Macedo, concernant l'achat de miroirs, perruques et tissus.

Caixa 4, maço 1-A :
Lettres de plusieurs personnes destinées à Duarte Ribeiro de Macedo, envoyé du roi du Portugal à Paris.

Caixa 4, maço 5 :
Lettre du 27.3.1670, adressée par Francisco de Mello, à Duarte Ribeiro de Macedo, concernant la commande d'une édition illustrée de l'Ancien Testament.

Caixa 4, maço 7 :
Lettre du 8.8.1672, adressée par Luís de Menezes, 3ème comte d'Ericeira, à Duarte Ribeiro de Macedo, concernant la commande de tableaux en France.

Caixa 4, maço 7 :
Lettre du 13.8.1672, adressée par Luís de Menezes, 3ème comte d'Ericeira, à Duarte Ribeiro de Macedo, concernant la commande de tapisseries.

Lettre du 2.4.1674, adressée par Luís de Menezes, 3ème comte d'Ericeira, à Duarte Ribeiro de Macedo. Contient les notes de frais relatives aux tapisseries, ainsi que le prix de leur envoi en bateau.

Caixa 4, maço 19 :
Lettres de l'archevêque de Lisbonne adressées à Duarte Ribeiro de Macedo, ambassadeur en France.

Casa Galveias

Maço 14, 2ème partie :
Lettres de João Mascarenhas, 1er marquis de Fronteira, adressées à Duarte Ribeiro de Macedo, diplomate à Paris. Divers sujets: art, mode, politique européenne.

2. Sources et études imprimées

Academias de Singulares de Lisboa, of. António Craesbeeck de Mello, Lisboa, 1668.

ALCIATI, Andrea,
Emblemata, Patavii (Padoue), Typ. Pauli Framboti, 1661

ALVAREZ, António,
Relaçam em que se trata e faz hũa breve descriçam dos arredores mais chegados à cidade de Lisboa, Lisboa, 1626.

ALVARES, Manuel
De Institutione grammatica libri três, Coimbra, of. de António de Mariz, 1594.

Gramática latina, (ed. fac-similé), Funchal, Junta geral do distrito autónomo, 1974.

ALMADA, Cármen Olazabal, FIGUEIRA, Luís Tovar,
"O Palácio Pombal, Rua du Século, Lisboa", in *Monumentos*, nº8, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, Março, 1998.

ALVAREZ, António,
Relaçam em que se trata e faz hua breve descriçam dos arredores mais chegados à cidade de Lisboa, Lisboa, 1626.

ALVAREZ, Fernado Bouza, CARDIM, Pedro, XAVIER, Ângela Barreto,
Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

AMAN, Jacques, BOURDON, Albert-Alain,
"Une description de Lisbonne en juin 1755 par le chevalier de Courtils", in *Bulletin des Etudes Portugaises,* Institut Français au Portugal, nº26, 1965.

ANDRADE, Ferreira de,
A Freguesia de São Cristóvão, Lisboa, Câmara Municipal, vol. 1, 1944.

Aplauzos Academicos e rellação do felice successo da celebre victoria do Ameixial offerecidos Ao Excelentissimo Senhor Dom Sancho Manuel conde de Villaflor pello secretario da Academia dos Generosos e Academico Ambiciose, Amsterdam, of. Jacob van Velsen, 1676.

O Archeologo Português, Lisboa, Imprensa Nacional, nº 19, 1914.

ARRUDA, Luísa,
Azulejaria Barroca Portuguesa, Figuras de Convite, Lisboa, Inapa, 1989.

Idem, "O Palácio de Xabregas", in *Claro-Escuro,* 1991, nº6-7

Idem, Caminho do Oriente, Guia do Azulejo, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

AZEVEDO, Luis Marinho de,
Primeira parte da fundação, antiguidades e grandezas da mui insigne cidade de Lisboa e seus varões illustres, Lisboa, of. Craesbeckiana, 1652.

Fundação, antiguidade e grandeza da muy insigne cidade de Lisboa, e seus varoens illustres em santidade, armas e letras (...), 2ª ed., Lisboa, of. de Luiz de Moraes, 1753.

Azulejos da Reitoria, São Salvador da Baía, Universidade da Baía, 1953.

BANIER, Antoine,
Explication historique des fables, 3 vol., Paris, chez F. le Breton, 1711.

Idem, La Mythologie et les fables expliquées par l'histoire, 8 vol., Paris, chez Briasson, 1738-1740.

BARATA, José Oliveira,
História do Teatro em Portugal, séc. XVIII, António José da Silva (O Judeu) no palco Joanino, Lisboa, Difel, 1998.

BARBOZA, José
Epitoma da vida do Illustre e Excellentissimo Senhor D. Luiz Carlos Ignacio Xavier de Menezes, Primeiro Marquez do Louriçal, Quinto Conde da Ericeira, Do Conselho de Sua Magestade (...), Lisboa, of. de António Isidoro da Fonseca, 1743.

BARCA, Calderon de la,
Andromeda y Perseu, fac-simile du texte original, Almagro, Museu Nacional del Teatro, 1994.

BARRETO, João Franco,
Relaçam da viagem que a França Fizeram Francisco de Mello, Monteiro-Mor do Reyno, e o Doutor António Coelho de Carvalho, indo por Embaixadores do Muyto Alto e Muyto Poderoso Rey, Nosso Senhor, Dom João o IV de Gloriosa Memória, ao Mui Alto e Poderoso Rey de França Luis XIII, Cognominado o Justo, este presente anno de 1641, Lisboa, of. de Lourenço de Anveres, 1642.

Idem, Eneida Portuguesa, com os argumentos de Cosme Ferreira de Brum, Lisboa, na officina de António Craesbeeck de Mello, 1664.

BAUDOIN, Jean,
Iconologie ou les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices et les vertus, sont représentées sous diverses figures. Gravées en cuivre par Jacques de Bie, Paris, 1643.

BEDARD, Catherine,
"Saint Georges à l'épreuve de Persée: affrontements et démembrements », in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté,* Actes du Colloque International organisé au Musée du Louvre par l'Université de Montréal, Paris, éditons Lincksieck, 1996.

BINNEY, Marcus,
Casas Nobres de Portugal, Lisboa, Difel, 1987.

BIRG, Manuela (sous la dir. de),
João Antunes Arquitecto, 1643-1712, Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1988.

BOCAGE, Carlos Roma do,
Subsídios para o estudo das relações exteriores de Portugal em seguida à Restauração (1640-1649), 2ª edição, Lisboa, Academia das Ciências, 1916.

BOILEAU, Nicolas,
Arte Poética, trad. do Conde da Ericeira, pref. e notas de José Pedro Machado, Lisboa, tip. da Papelaria Fernandes, 1943.

BONIFÁCIO, Horácio,
Polivalência e Contradição: tradição seiscentista, o barroco e a inclusão de sistemas eclécticos no séc. 18, a segunda geração de arquitectos, (thèse de doctorat), Lisboa, Universidade Técnica, 1990.

BORGES, Nelson Correia,
A Arte nas festas do casamento de D. Pedro II, Lisboa, Paisagem Editora, Porto, 1986.

BORJA, Juan de,
Empresas morales, Bruxelles, chez Francisco Foppens, 1680.

BRACAMONTE, Domingos Pereira,
Banquete que Apolo hizo a los embaxadores del Rey de Portugal Don Juan Quarto. En cuyos platos hallaron los señores combinados, mesclada com lo dulce de alguna poezia, y politica, la conservation de la salud humana (...), Lisboa, of. de Lourenço de Amberes, 1642.

BRAZÃO, Eduardo,
O casamento de D. Pedro II com a princeza de Neuburg (documentos diplomáticos), Coimbra, Coimbra Editora, 1936.

Idem, A Diplomacia Portuguesa nos séc. XVII e XVII, Lisboa, Ed. Resistência, 1979.

BROCHADO, José da Cunha,
Cartas, prefácio e notas de António Álvaro Dória, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1944.

CAETANO, Joaquim Oliveira, SEABRA, José Alberto,
Frescos Quinhentistas do Paço de São Miguel, Évora, Fundação Eugénio de Almeida, 1990.

CAEIRO, Balthazar Matos,
Os Conventos de Lisboa, Lisboa, Distriti Editora, 1989.

CÂMARA, Alexandra Gago da,
Arte de Bem Viver: a encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de setecentos (thèse de doctorat), Lisboa, Universidade Aberta, 2000.

CAMÕES, *Os Lusíadas,* edição organizada por António José Saraiva, Porto, Livraria Figueirinhas, 1978.

CANTEL, Raymond,
Ovide et les sermons du Père Vieira, Lisboa, Livraria Bertrand, 1955.

CAPELLA, Marciano Mineo,
De nuptiis philologiae ex. mercurii, Basilée, chez H. Petryj, 1532

De nuptiis Philologiae, Lyon, chez Mathias Bonhome et Vincent Simon, 1539.

CARITA, Hélder, MELO, António Homem de,
Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal, Lisboa, ed. d'auteur, 1987.

Carta edital do Inquisidor-Geral dando conhecimento e proibindo a existência e comunicação de obras impressas em Antuérpia na segunda metade do séc. XVII. Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1996.

CARVALHO, A. Ayres de,
D. João V e a arte do seu tempo, Lisboa, ed. d'auteur, 1960-62.

CASTELO-BRANCO, Fernando,
Lisboa seiscentista, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.

CASTILHO, António Feliciano,
As Metamorphoses poema em quinze livros, Lisboa, Imprensa Nacional, 1841.

CASTILHO, Júlio,
Lisboa Antiga: Bairros Ocidentais, Lisboa, Câmara Municipal, 1935-1939.

Idem, Lisboa Antiga, Bairro Alto, vol. I, 2ª edição, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 1954.

CAVALHEIRO, Rodrigues de, MACEDO, Luis Pastor de,
Figuras e episódios da Restauração e o Palácio de Almada, Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1944.

Céphale et Procris, Tragédie mise en musique par mademoiselle de la Guerre, Paris, Christophe Ballard, 1694.

Céphale et Procris, tragédie en musique représentée par l'Académie Royale de Musique, suivant la copie imprimée à Paris, Amsterdam, Antoine Schelte, 1695.

CERVANTES, Miguel de
« Quijote », in *Obras Completas,* Madrid, ed., Angel Valbuena Prat, 1970.

CHANU, Patrick le,
Joachim Wtewael, Persée et Andromède, Paris, Collection Solo, Réunion des Musées Nationaux, 1999.

CHAVES, Luís,
Subsídios para a História da gravura em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927.

CHONÉ, Paulette, TERNOIS, Daniel, HECKEL, Brigitte,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992.

Ciência do desenho(A) : a ilustração na colecção de códices da Biblioteca Nacional, (catalogue d'exposition), Lisboa, Biblioteca Nacional, 2001.

CLUNY, Isabel,
D. Luís da Cunha e a ideia de diplomacia em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1999.

CONCEIÇÃO, Frei Claudio da,
Gabinete Histórico que a sua magestade fidelissima o senhor Rei D. João Vi (...) oferece Fr. Claudio da Conceição, Lisboa, Imprensa Nacional, 1823-1829.

Concurso festivo de las gracias en que obsequiosamente unidas empeñam los afectos à celebrar el faustissimo dia 22 de Outubre de 1695 en que cumple su sexto año el serenissimo señor principe Don Juan (...), Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1695.

CORREIA, Ana Paula,
« Contribution à l'étude des sources d'inspiration des peintres d'azulejos portugais du XVIème siècle » in *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain,* t. XXV, 1992.

Idem, « Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da quinta da Bacalhoa » in *AZULEJO,* nº2, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1992.

Idem, « Estampa e Azulejo no Palácio Fronteira », in *AZULEJO,* nº3/7, Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999.

Idem, « As fontes de inspiração dos azulejos da Galeria das Artes » in *Monumentos*, nº 7, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

Idem, «Palácios, Azulejos e Metamorfoses », in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil*, nº36/37, Lisboa, 1998-1999.

Idem, « Les images d'Europe dans les azulejos portugais du XVIème au XVIIIème siècles » in *d'Europe à l'Europe : Le mythe d'Europe dans l'Art et la culture de l'Antiquité au XVIIIème siècle,* Actes du Colloque tenu à l'ENS-Paris, Tours, Centre de Recherches A. Pignagiol, 1998.

Idem, « Fontes de inspiração do azulejo português » in *As Idades do Azul,* Lisboa, Instituto do Emprego e Formação Profissional, 1998.

Idem, « Fogos de artifício e artifícios de fogo », in *Arte Efémera em Portugal* (Catalogue d'exposition), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

Idem, « A DGEMN e o inventário do património AZULEJO » in *El estudio y la conservación de la cerâmica decorada en arquitectura,* Madrid, ICCROM, 2003.

CORREIA, Virgílio,
Artistas Italianos em Portugal, séc. XVIII (1ª metade), Coimbra, Coimbra Editora, 1932.

Idem, Azulejos, Coimbra, Livraria Gonçalves, 1956.

COSTA, António Carvalho da,
Corografia Portuguesa e Descripçam Topografica do Famoso Reyno de Portugal, Lisboa, of. Real Deslandiana, 1712.

COSTA, António Rodrigues da,
Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior (Hoje Marquês do Alegrete) (...) ao Principe Philippe Guilhelmo Conde Palatino do Rhim (...). Condução da Rainha

Nossa Senhora a estes Reinos, festas & applausos, com que foi celebrada sua felix vinda, & as augustas vodas de suas magestades (...), Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1694.

COUTINHO, Pascoal Ribeiro,
Arco Triunfal, Idea e Alegoria sobre a Fabula de Paris em o Monte Ida, cuja ficçam ha de servir para o Arco Triunfal que a Rua dos Ourives do Ouro celebra em applauso dos felicissimos desposórios das Augustas & Lusitanas Magestades, Lisboa, 1687.

CUNHA, António Alvares da, *Applauzos Académicos e rellação do felice successo da celebre victoria do Ameixial offerecidos ao Excellentissimo Senhor Dom Sancho Manuel Conde de Villa Flor pello secretario da Academia dos Generosos e Académico Ambicioso,* Amsterdam, of. Jacob van Velsen, 1673.

CUSATIS, Brunello de,
O Portugal de seiscentos na viagem de Pádua a Lisboa de Domenico Laffi, Estudo Crítico, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

DELMARCEL, Guy, DUVERGER, Erick,
Bruges et la tapisserie, (Catalogue d'exposition), Bruges, Musée Gruuthuse et Musée Memling, 1987.

Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour du Portugal (...), Paris, chez Pierre Prault, 1730.

Dessins des Maîtres Français du XVIIème et XVIIIème siècles. Collection du Musée National d'Art Ancien, Lisbonne, Alliance Française, 1984.

DIAS, Rodrigo Alves,
« O Giardino Secreto » *in Monumentos,* nº7, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

DÓRIA, António Alvaro,
A Rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, Porto, Livraria Civilização, 1944.

Relação da Revolução Palaciana de Portugal em 1668, Lisboa, Rev. Ocidente, nº13, 1957.

ELIAS, Norbert,
A Sociedade de Corte, Lisboa, Editorial Estampa, 1987.

Extracto Novo da Pompoza Festividade com que o dia de touros finalizou os obsequiozos cultos que tributão à feliz aclamação da sempre Augusta e Fidelíssima Magestade do Soberano Monarcha o Senhor Dom José I (...), Lisboa, 1752.

Extracto das entradas que se hão-de fazer no ultimo dos três dias de festividade de Nossa Senhora da Vitória em Sacavém (...), s.d., s.l.

Fabula de Acis y Galatea, Fiesta Armonica com violinos, violones, flautas y ubues, à la celebridad de los felizes años del Augustissimo Señor D. Juan V, Rey de Portugal (...), Lisboa, of. Deslandiana, 1711.

FARIA, Luís Calisto de Acosta y,
Fabula de Alfeo y Aretusa, fiesta harmoniosa com toda la variedade de instrumentos músicos com que la Reyna Nuestra Señora D. Mariana de Áustria celebro el real nombre del Rey Nuestro Señor D. Juan V a 24 de Junio deste año de 1712, Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1712.

La Comedia el poder de la Armonia, fiesta de Zarzuela que a los felices años del Rey Nuestro Señor Don Juan V se representou en su Real Palácio el dia 22 de Octubre de 1713 (...), Lisboa, of. Deslandiana, 1713.

FARINHA, Manuel dos Santos,
O Palácio da Palhavã : Subsídios para a História de Lisboa Antiga, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1923.

FERRÃO, Leonor,
« Lisboa Barroca, da Restauração ao Terramoto de 1755. Desenvolvimento urbanistico. Os Palácios e os Conventos », in *O Livro de Lisboa, Livros horizonte, Lisboa, 1994.*

FERREIRA, Maria Natália de Frias de Almeida *Certames Académicos realizados em Lisboa nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, (thèse de maîtrise), Universidade Nova de Lisboa, 1992.

Fiesta que en obsequio de el dia de el nombre de el Sereníssimo Senor Príncipe de las Astúrias celebro en su Palazio el Marques de los Balbazes (...), Lisboa, of. de Musica, Maio, 1729.

FIGUEIREDO, António de,
Princípios de mythologia escritos e illustrados com breves notas, Lisboa, of. Patriarcal de Francisco Luis Ameno, 1711.

FIGUEIREDO, José de,
«O Museu de Arte Antiga », in *Atlântida,* Dezembro, 1915.

FLOR, Susana Maria de Almeida,
Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do século XVIII (thèse de maîtrise), Faculdade de Letras de Lisboa, 2002.

FRANÇA, José Augusto,
Lisboa Pombalina e iluminismo, Lisboa, Livraria Bertrand, 1987

Idem, A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina, 3ª ed., Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1989.

Idem, Lisboa, urbanismo e arquitectura, 4ª ed., Livros Horizonte, Lisboa 2000.

FRANÇA, Marie Thérèse Mandroux,
Information artistique et "mass-media" au XVIIIe siécle: la difusion de l'ornement gravé rococo au Portugal / Marie-Thérése Mandroux-França . - Braga : Livr. Cruz, 1974. - Sep. Bracara Augusta, 27.

Idem, « Les Mariette et le Portugal », in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France,* Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983.

Idem, L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVIème siècle au XVIIIème siècles : un patrimoine méconnu des bibliothèques et musées portugais portugais, Porto, Câmara Municipal, 1983.

Idem, "La politique artistique européenne du Roi Jean V de Portugal en direction de Paris", in: *Actes du Colloque : histoire du Portugal, histoire européenne*, Paris, 22-23 Maio 1986. - Paris : Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1987, p.111-145.

Idem, "La Collection d'estampes du Roi Jean V de Portugal: une relecture des notes manuscrites de Pierre-Jean Mariette" in *Sociedade Portuguesa de Estudos do séc. XVIII,* Universitária Editora, 1991.

Idem, Pierre-Jean Mariette, 1694-1774. Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal , 3 vol., Lisbonne, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação da Casa de Bragança ; Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Bibliothèque Nationale de France, 1996-2003.

FRANCO, Matilde Sousa,
O Palácio do Correio-Mor em Loures, Sep. *Belas-Artes*, nº31, Lisboa, 1971.

FREITAS, Maria João Pais de,
Iconografia da Memória na azulejaria do séc.XVIII. Quatro estações, quatro elementos, quatro partes do mundo, 2 vol., Lisboa, (thèse de maîtrise en Histoire de l'Art), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1994 (texte polycopié).

Gazeta de Lisboa, nº 12, Março 1720.

GOMES, Ana Cristina Cardoso da Costa,
"Alianças, Poder e Festa, os casamentos de D. Afonso VI e de D. Pedro II", in *Arte Efémera em Portugal* (catalogue d'exposition), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

GOMES, Paulo Varela,
"Metamorfoses", in *Companhia de Dança de Lisboa*, Lisboa, Janeiro 1993.

Idem, "Obra crespa e relevante, os interiores das igrejas lisboetas na segunda metade do séc. XVIII, alguns problemas", in *Bento Coelho e a cultura do seu tempo, 1620-1708* (catalogue d'exposition), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.

GRACIAN, Baltasar,
El discreto, Coimbra, of. de Thome Carvalho, 1656.

HESPANHA, António Manuel,
Poder e Instituições no Antigo Regime, Guia de Estudo, Lisboa, Edições Cosmos, 1992.

HIND, Arthur,
Engraving in England in the sexteenth 6 seventeenth centuries, Cambridge, University Press, 1952.

HUBER-REBENICH, Gerlinde,
« L'iconographie de l'Enlèvement d'Europe, d'après les éditions des Métamorphoses d'Ovide parues jusqu'en 1800 » in *D'Europe à l'Europe, le mythe d'Europe dans l'Art et la Culture de l'Antiquité au 18ème siècle.* Actes du Colloque, Collection Caesarodunum XXXbis, Tours, Centre de Recherches A. Pignagniol, 1998.

Jacques Callot, A Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, Catalogue d'Exposition, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1994.

JESTAZ, Bertrand,
« Les modèles de la majolique historiée, bilan d'un enquête », in *Gazette des Beaux-Arts,* VI, tome 79, avril 1992.

Johan Wilhelm Baur, 1607-1642: Maniérisme et Baroque en Europe, (catalogue d'exposition), Strasbourg, Musées de Strasbourg, juin 1998.

Jornal de Bellas-Artes, nº1 à 8, Lisboa, Typ. do Progresso, 1857-1858.

KUBLER, George,
The Antiquity of the Art of Painting by Felix da Costa, Yale University Press, New Haven et Londres, 1967.

Idem, A arquitectura portuguesa chã entre as especiarias e os diamantes, 1521-1706, Lisboa, ed. Vega, 1988.

LACERDA, Fernando Correia de,
Catastrophe de Portugal na Deposição d'El-Rey D. Affonso o VI e Subrogação do Príncipe D. Pedro o Único, justificada nas calamidades publicas, Lisboa, Officina de Manoel Manescal, 1669.

LARAN, Jean,
L'Estampe, 2 vol., Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

LECOCQ, Françoise,
"Europe moralisée, imitation et allégorisation" in *d'Europe à l'Europe, le mythe d'Europe dans l'Art et la culture de l'Antiquité au XVIIIème siècle,* Actes du Colloque, Collection Caesarodunum XXXbis, Tours, Centre de Recherches A. Pignagniol, 1998.

LÉON, Fernando Ponce de,
"Os painéis de azulejo sobre Santa Teresa de Jesus no Convento de Santa Marta de Lisboa", in *Museu,* IV série, nº 1, Porto, 1993.

Idem, "Iconografia de Santa Teresa de Jesus em Portugal", in *Colóquio Luso-Brasileiro de História de Arte,* Universidade de Coimbra, Outubro 1990.

LICHESTEIN, Jacqueline (sous la dir. de),
Textes essentiels. La Peinture, Paris, 1995.

LINO, Raul, *Uma carta de D. Luís de Menezes 3º conde da Ericeira,* in *Belas- Artes,* série 2, nº 15, Lisboa, 1960.

Loa para la comedia com que su Magestade que Dios guarde, festeja al dia del nombre de la Reyna nuestra Señora, Lisboa, of. de António Pedrozo Galran, 1709.

LOBO, Francisco Sousa,
"Batalhas da Restauração", in *Monumentos,* nº7, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

LOIRE, Stéphane, PUGLISI, Catherine,
L'Albane, Les dossiers du Louvre, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000.

LUSITANO, Francisco Vieira ,
Inventário das pinturas que em 1758 possuía a casa dos marqueses de Penalva, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1945.

Lustral celebridad com que las esclarecidas províncias de el Novíssimo Reyno de Portugal concurrem reverentes y obsequiosas al applauso de el felicíssimo primer lustro, que cumple el sereníssimo señor Príncipe D. Juan, en el faustíssimo dia 22 de Outubre de 1694, Lisboa, of. de Miguel Manescal, 1694.

MACEDO, António de Sousa,
Lusitânia Liberata Ab injusto castellanorum domínio. Restituta Legitimo Principi, Sereníssimo Joani IV Lusitaniae, Algarbiorum, Africae, Arabiae, Persiae, Indiae, Brasiliae. Regi Potentíssimo (...), Londres, Richard Heron, 1645.

Idem, Relation de las Fiestas que se hizieron en Lisboa con la nueva del casamiento de la Sereníssima Infanta de Portugal, Doña Catalina (ya Reyna de la Gran Bretaña), con el Sereníssimo Rey de la Grã Bretaña Carlos Segundo deste nombre. Y todo lo que sucedió hasta embarcarse para Inglatierra, Lisboa, of. de Valente de Oliveira, 1666.

Idem, Eva & Ave ou Maria Triumphante, Theatro da Erudição e Philosophia Cristã (...), of. de Miguel Deslandes, 1700.

MACEDO, Luis Pastor de,
Lisboa de Lés-a-lés, Lisboa, Câmara Municipal, 3ªed., 1981-85

MACHADO, Cirilo Volkmar,
Collecção de Memórias Relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Arquitectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros que Estiverão em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922

MACHADO, Diogo Barbosa,
Bibliotheca Lusitana, t. I., Coimbra, Atlântida Editora, 1965.
t. II., Coimbra, Atlântida Editora, 1966.

MACHADO, José Alberto,
André Gonçalves, Pintura do Barroco Português, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

MADAHIL, António Gomes da Rocha,
"Viagem de Cosme de Medicis a Lisboa em 1699" in *Revista Municipal,* ano III, nº11-13, 1er et 3ème trimestres,1942; nº13-14, 3ème et 4ème trimestres, 1942; nº16, 2ème trimestre, 1943.

MÂLE, Emile,
L'Art Religieux du XIIIème siècle en France, Paris, Armand Collin, 1923

MALHEIRO, Maria Manuela, MONTEIRO, João Pedro,
Azulejos, Conservação e Restauro, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, 1996

MARDONES, Christoval Salazar,
Illustracion y defensa de la Fabula de Piramo y Tysbe, Madrid, Imp. Real, 1636

MARGRAAF, Rainer,
"Influence du carreau céramique hollandais sur la production faïencière portugaise" in *Flandre et Portugal, au confluent de deux cultures,* Anvers, Fonds Mercator, 1991

MARILIER, Henry Currie,
"The Vénus and Adónis tapestries after Albani", in *The Burlington Magazine,* 54, 1929, p. 314-320.

MATIAS, Elze Maria Henry von,
Academias nos séc. XVII e XVIII, (thèse de doctorat), Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 1988.

MATOS, José Sarmento de, PAULO, Jorge Ferreira,
Caminho do Oriente, Guia Histórico, vol. II, Lisboa, Livros Horizonte, 1999.

MAYER, Michel,
Atalanta Fulgiens, Oppenheim, Jerôme Galler, 1618.

MECO, José,
"O Pintor Gabriel del Barco", in *História e Sociedade,* nº6, Cooperativa História e Sociedade Publicações, Lisboa, 1979.

Idem, "*A Azulejaria do Palácio da Independência em Lisboa*" in *Buletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* IIIª série, nº87, t.1, 1981.

Idem, "Há que preservar os azulejos do Palácio do Marquês de Tancos", in *História,* Lisboa, Edições Projornal, Março, 1981.

Idem, O Azulejo em Portugal, Lisboa, Publicações Alfa, 1989.

Idem, "Le cycle des maîtres baroques", in *Azulejos,* (catalogue d'exposition), Bruxelles, Europalia, 1991.

Idem, "A Azulejaria", in *Monumentos,* nº7, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

Idem, "Os Embrechados", in *Monumentos,* nº7, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

Idem, "Os frontais de altar quinhentistas e seiscentistas de azulejo", in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* série IV, nº92, Lisboa, 1998.

Idem, "Algumas fontes flamengas do azulejo português: Otto van veen, Rubens", in *Azulejo,* nº 3/7, Museu Nacional do Azulejo, 1995-1999.

MENEZES, Luis de,
História de Portugal Restaurado, Lisboa, Of. de João Galrão, 1679

MENEZES, Francisco Xavier de,
Fabula de Eco y Narciso, Lisboa, Imprensa Ferreiriana, 1729.

Templo de Neptuno, Epithalamio no Felicíssimo Casamento da Excellentissima Senhora D. Joanna Perpétua de Bragança com o excellentissimo Senhor D. Luís Joseph de Castro Noronha Ataíde e Sousa, Marquez de Cascais, Lisboa Ocidental, of. Sylviana, 1738.

MESQUITA, Marieta Dá,
História da Arquitectura, uma proposta de investigação. O Palácio dos marqueses de Fronteira como situação exemplar da arquitectura residencial erudita (thèse de doctorat), Lisboa, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 1992.

"Metaphorica Relaçam das Festas que se fizerão de fogo no Terreiro do Paço", *in Applausos festivos e solemnes triumphos com que os heroes portugueses celebrarão o feliz casamento dos dous monarchas D. Afonso VI e D. Maria Francisca Isabel de Saboya(...),* of. de António Craesbeeck de Mello, 1667.

MIRANDA, José da Costa,
"O Orlando Furioso e a Censura Inquisitorial Portuguesa", in Sep. *Cultura, História, Filosofia*, vol. V., Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1989.

MOITA, Irisalva,
« *O Palácio dos Carvalhos à Rua Formosa* », in *Revista Municipal,* ano XXX, nº118-119, 1968.

Idem, Projectos Pombalinos destinados à reconstrução do Palácio Marialva, ao Loreto e à ampliação do Palácio dos Duques de Lafões, ao Grilo. Sep.*Buletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa,* série IV, nº93, t.2, 1999.

MONCONYS, Balthazar,
Journal de voyages de Monsieur de Monconys, à Lyon, chez Horace Boissat & George Remeus, 1666.

MONFORT, Jacqueline,
Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750), Arquivos do Centro Cultural Português, vol. IV, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

MONTEIRO, João Pedro,
A influência Oriental na cerâmica portuguesa do século XVIII, (catalogue d'exposition), Lisboa, Museu Nacional do Azulejo, 1994.

MONTEIRO, Ofélia Milheiro Caldas Paiva,
« No Alvorecer do Iluminismo em Portugal, D. Francisco Xavier de Menezes, 4º conde da Ericeira », in *Revista de História Literária de Portugal,* vol. 1, 2, Coimbra, 1962-1967.

MOSER, Jorge,
« Acerca de uma tapeçaria », in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* », vol. I, nº4, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 1949.

MOTA, Isabel Henriques Ferreira da,
A Academia Real de História. A História e os historiadores da primeira metade do séc.XVIII (thèse de doctorat), Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2001.

NEVES, José Cassiano,
Jardins e Palácio dos marquezes de Fronteira, 1ª ed., Porto, Imprensa Portuguesa, 1941.

Jardins e Palácio dos marquezes de Fronteira, 2ª ed., Lisboa, Edições Quetzal, 1995.

NEVES, José Amaro,
Azulejaria Antiga em Aveiro, edição do autor, 1985.

Notícia da mythologia onde se contém em forma de diálogo a história do pragmatismo (...), Lisboa, of. Rollandiana, 1780.

NUNES, Filipe, *Arte da pintura, symetria e perspectiva,* introd. Leontina VENTURA, ed. fac-similé, Porto, Paisagem editora, 1983.

Notícia da mythologia onde se contém em forma de diálogo a historia do pragmatismo, Lisboa, typ. Rollandiana, 1780.

ORTIGÃO, Ramalho,
« O Palácio Fronteira em Benfica », in *A Arte e a Natureza em Portugal,* t.IV, Porto, Emílio Biel Cª Editores, 1904.

OVIDE, *Les Métamorphoses,* trad. Georges Lafaye, Paris, Gallimard, 1992.

Ovid's Art of Love, in three books; together with is Remedy of Love, London, J. Tonson, 1725.

PACHAM, Bartholomeu,
Fabula dos planetas moralizada com varia doutrina política, ethica & economica, Lisboa, of. de Domingos Lopes Rosa, 1643.

PAYVA, Sebastiam da Fonseca e,
Applausos festivos e solemnes triumphos com que os heroes portugueses celebrarão o feliz casamento dos dous monarchas D. Afonso VI e D. Maria Francisca Isabel de Saboya (...), of. de António Craesbeeck de Mello, 1667.

Idem, Segunda parte da Relaçam do Triumpho que fez a cidade de Lisboa quando os monarcas de Portugal forão à Sé desta corte y notícia dos arcos triumphaes, Lisboa, of. de Domingos Carneyro, 1687.

PEREIRA, José Fernandes (sous la direction de)
Dicionário de Arte Barroca em Portugal, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

PINHARANDA, João,
« Paula Rego no Palácio », in *Monumentos, Monumentos,* nº7, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

PORTUGAL, Fernando, MATOS, Alfredo,
Lisboa em 1758, Memórias Paroquiqis de Lisboa, Lisboa, 1974.

PUGLISI, Catherine,
Francesco Albani, Yale University Press, New Haven and London, 1999.

QUEIROZ, José,
Cerâmica Portuguesa, Lisboa, Edição de autor, 1907.

QUIVIGER, François,
« Andromède et ses commentateurs » in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté,* (Actes du Colloque International organisé au Musée du Louvre par l'Université de Montréal), Paris, éditions Lincksieck, 1996.

RACZYNSKI, Atanazy
Les Arts au Portugal : Lettres adressées à la Société Artistique et Scientifique de Berlin et accompagnées de documents, Paris, J. Renouard & Cie, 1846.

RAU, Virginia,
Dona Catarina de Bragança, Rainha de Inglaterra, Coimbra, Coimbra editora, 1941.

Relaçam dos artificios de fogo que se fazem no Terreiro do Paço, em obséquio dos felicissimos Desposórios dos Sereníssimos Senhores D. João V e de Marianna de Áustria, Reis de Portugal, Lisboa, of. de Joseph Lopes Ferreyra, 1708.

REGO, António da Silva,
Compêndio das Metamorphoses de Ovídio com huma sucinta e methodica explicação a cada Fabula para instrucçam dos meninos da escola, Lisboa, of. da Viúva de Ignacio Nogueira Xisto, 1772.

Relaçam do primeiro dia da festividade triunfal com que o divertimento dos touros de cavallo se faz na praça do Campo Pequeno em obséquio da milagrosa imagem de Nossa Senhora dos Remédios (...), Lisboa, 1741.

Relaçam do Sumptuoso Aparato com que o Supremo Senado pretende celebrar o primeiro dia da segunda celebridade de touros, s.d. ; s.l. ;

RIPA, Cesare,
Iconologia overo descrittione di diverse Imagini cavate dall'Antiquitá dichiarate da Cesare Ripa Perugino, Cavaliere de Santi Mauritio et Lazaro (...) Roma, 1603 ; ed. facsimile avec introduction de Erna MANDOWSKY, Georg OLMS, Hilldesheim, New York, 1970.

RIVERO, Angel Sanchez (édition et notes de),
Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1933.

ROBRILVO, Jacinto Pacheco,
Arco Triunfal Idea e Allegoria sobre a fabula de Hypomenes e Athalanta, cuja ficçam ha de servir para o arco que os ourives do ouro celebram em applauso dos felicissimos desposorios das Augustas Magestades de Portugal, Lisboa, of. dos herdeiros de Domingos Carneiro, 1708.

RODRIGUES, Graça Almeida,
Breve história da censura literária em Portugal, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

Idem, Literatura e sociedade na obra de frei Lucas de Santa Catarina,
Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

ROLA, Stanislas Klossowski de,
Le jeu d'or. Figures hieroglyphiques et emblèmes dans la littérature alchimique du XVIIème siècle, Paris, Tharmes et Hudson éditeurs, 1997.

SÁ, Artur Moreira de,
Índice dos livros proibidos em Portugal no séc. XVI, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

SÁ, Diego Correia de,
Fiesta de Zarzuela com que el Real Convento de Santa Clara de Lisboa celebra a felis election de su excelentissima prelada Margarita de Portugal, Lisboa, of. de Miguel Menescal, 1716.

SAMPAYO, Luis Teixeira de,
« Os Chavões », in Revista História, vol 8 e 9, Lisboa, 1919-1920.

SARAIVA, António José,
História da Cultura em Portugal, 3 vol., Lisboa, 1992.

SARAIVA, António José, LOPES, Oscar,
História da Literatura Portuguesa, 16ª ed. corrigida e actualizada, Porto Editora, Porto 1995.

SEBASTIAN, Santiago,
Contrarreforma y Barroco, Lecturas Iconograficas y Iconologicas, Madrid, Aliaza Editorial, 1981.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo,
História de Portugal, 1640-1750, A Restauração e a monarquia absoluta, vol 5, 2ª ed., Lisboa, Editorial Verbo, 1982,

SERRÃO, Vitor,
«Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do séc. XVII », in *Bento Coelho e a Cultura do seu tempo, 1620-1702* (catalogue d'exposition), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.

Idem, A Cripto-História de Arte, Análise de obras de arte inexistentes, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

Idem, História da Arte em Portugal, O Barroco, Lisboa, Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vitor (sous la direction de)
Josefa de Óbidos e o tempo barroco (catalogue d'exposition), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1991.

SILVA, António José da,
Amphytrião ou Jupiter e Alcmena, Porto, Biblioteca Lusitana, 1916.

Idem, Obras completas, Lisboa, Livraria Sá Costa Editores, 1958.

SILVA, A. Vieira da,
Relação em que se trata e faz hua breve descriçam dos arredores mais chegados à cidade de Lisboa (...), Lisboa, Câmara Municipal, 1970.

SILVA, Luis Augusto Rebelo da,
História de Portugal nos séc.XVII e XVIII, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972.

SIMÕES, João Miguel dos Santos,
Les carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne, La Haye, Martinus Nijhoff, 1955.

Idem, Azulejaria Portuguesa no Brasil, 1500-1822, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1965.

Idem, Azulejaria em Portugal no séc. XVII, 2vol., 2ªéd., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

Idem, Azulejaria em Portugal no séc. XVIII, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

SMITH, Robert,
A talha em Portugal, , Lisboa, Livros Horizonte, 1963.

Idem, "French models for portuguese tiles" in *Apollo,* Ed. Denis Sutton, April, 1973.

SOARES, Ernesto,
História da gravura artística em Portugal. Os artistas e as suas obras, Lisboa, Livraria SamCarlos, 2ª ed., 1971.

Idem, Dona Catarina de Bragança, Rainha de Inglaterra, Lisboa, Editora Santelmo, 1947

SOBRAL, Luis de Moura,
Pintura e poesia na época barroca. A homenagem da Academia dos Singulares a Bento Coelho da Silveira, Lisboa, Editorial Estampa, 1994.

Idem, "Totta pulchra esta mica mea. Simbolismo e narração num programa imaculista de António de Oliveira Bernardes, in *Azulejo,* 3-7-, 1995-1999.

Idem, « Pastorales, Feux, Naufrages. Interrogations furtives sur quelques thèmes baroques », in *Rouge et Or, Trésors du Portugal Baroque* (catalogue d'exposition), Paris, Musée Jacquemart-André, Institut de France, 2002.

SOBRAL, Luis Moura (sous la direction de)
Bento Coelho e a cultura do seu tempo, 1620-1708 (catalogue d'exposition), Lisboa, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.

Idem, Pintura portuguesa do século XVII, histórias, lendas, narrativas (catalogue d'exposition), Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, 2004.

SOUSA, António Caetano de,
História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Lisboa, nova ed., Coimbra, Atlântida Editora, 1946-55, 26 vol.

SOUSA, Frei Luis de,
História de São Domingos, Porto, Lello & irmãos editores, 1977.

TEDIM, José Manuel,
"A Troca das Princesas", in *Arte Efémera em Portugal* (catalogue d'exposition), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

TEIXEIRA, José de Monterroso,
"Revestimento Azulejar", in *Memória e Futuro, Continuidades Barrocas; Igreja de Santo António de Igarassu,* Conservação e Restauro, Lisboa, Fundação Espírito Santo Silva, 2000.

TORRANO, Ginés Rocamora y,
Sphera del universo, Madrid, of. Juan de Herrera, 1599.

ULYSBONENSE, Balthazar Luis,
Lugares communs de lettras humanas e appendix ao theatro de los dioses. Contem as historias, fabulas, províncias, cidades, montes, rios mais famosos e conhecidos do mundo (...), Lisboa, of. herdeiros de António Pedrozo Galrão, 1744.

VALE, Teresa Leonor,
"O Ninfeu de Mignard", in *Monumentos,* nº7, Lisboa, Direcção-Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais, 1997.

Idem, Importação de escultura italiana no contexto das relações artístico-culturais entre Portugal e Itália no séc. XVIII (thèse de doctorat), Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 1999.

VASCONCELOS, Ignácio da Piedade,
Artefactos Symmetriacos e Geométricos, advertidos e descobertos pela industriosa perfeição das Artes, Esculturaria, Architectonica e da pintura. Com certos fundamentos e regras infalliveis para a Symmetria dos corpos humanos, Escultura e Pintura dos Deoses fabulosos (...), Lisboa Occidental, of. de Joseph António da Sylva, 1733.

VEGA, Garcilaso de la,
Obras completas, Madrid, ed. Castalia, 1968.

VEGA, Lope da
Rimas de Lope de Veja Carpio. Aora de nuevo anãdidas. Con el Nuevo Arte de hazer Comedias deste tiempo, Madrid, 1609.

VERDIER, Philippe,
L'iconographie des Arts Libéraux dans l'Art du Moyen Age jusqu'à la fin du XVème siècle, in Actes du quatrième congrès international de Philosophie médiévale, Montréal, Institut d'Etudes Médiévales, 1996.

VIEGAS, José Joaquim,
Tratado da gravura a agua forte e a buril, em maneira negra como o modo de construir as prensas modernas e de imprimir em talho doce por Abraham Bosse, gravador régio. Nova edição traduzida do francês debaixo dos auspícios e ordem de Sua Alteza Real (...), Lisboa, typographia chalcographica, typoplastica e litteraria do Arco do Cego, 1801.

VIEIRA, Padre António,
« Sermão do Santíssimo Sacramento» pregado em Santa Engrácia em 1645, in *Sermões,* vol. VI, Porto, Lello y irmão Editores, 1959.

Idem, « Sermão das lágrimas de São Pedro", in *Sermões,* vol. V, Porto, Lello y irmão Editores, 1959.

VILLEGAS, Diego Enriquez de, *Pyramide Natalício y Baptismal a la soberana (...) Maria Francisca Isabel de Saboya,* Lisboa, of. de António Craesbeeck de Mello, 1670.

VITORIA, P. Balthazar da,
Teatro de los dioses de la gentilidad, Madrid, Imp. Real, 1673.

XAVIER, Ângela Barreto, CARDIM, Pedro, ALVAREZ, Fernando Bouza,
Festas que se fizeram pelo casamento do rei D. Afonso VI, Lisboa, Quetzal Editores, 1996.

WAGNER, Marie Françoise,
"Du héros au roi: le théâtre du Persée français » in *Andromède ou le héros à l'épreuve de la beauté,* Actes du Colloque International organisé au Musée du Louvre par l'Université de Montréal, Paris, éditons Lincksieck, 1996.

3. Éditions illustrées des *Métamorphoses* d'Ovide

(Liste des éditions illustrées des Métamorphoses d'Ovide consultées lors de ce travail ; cote de la bibliothèque ; informations concernant les gravures).

Trois premiers livres de la Métamorphose d'Ovide traduictz en vers françois ; le premier et le second par Cl. Marot, le tiers par B. Andeau. Mythologizez par allégories historiales, naturelles et moralles recueillies des bons autheurs grecz et latins sur toutes les fables et sentences. Illustrez de figures et images convenantes. Avec une preparation de voie à la lecture et intelligence des poetes fabuleux, Lyon, G. Roville, 1556.
(KBR II 55.233 A L.P.)

Excellent figueren ghesneden vuyten uppersten Poëte Ovidius (...). Duer Guilliaume Borluit (...), Lyon, Jean de Tournes, 1557.
(BNL – F. 4677 – *Reservados)*

(Illustrations de Bernard Salomon. Reproduites quelques années plus tard par Virgil Solis, ces gravures ont servi de modèle pour la réalisation de certains *azulejos* actuellement dans la *Casa Museu Verdades Faria* (voir pag. 200-206 et 238-261)

Metamorphoses Ovidii, argumentis quidem soluta oratione ; Enarrationibus autem & Allegorijs Elegiaco versu accuratissime expositae, sumaq ; diligentia ac studio illustratae, per M. Iohan Sprengium Augustan. Una cum vivis singularum transformationum Iconibus, à Vergilio Solis, eximio pictore, delineatis. (s.l.), 1563.

(Les illustrations de Virgil Solis sont publiées dans *The Illustrated Bartsch,* 19, Formerly volume 9, *German Masters of the sixteenth century,* Abaris Books, New York, 1987, p. 471- 516. Réalisées d'après des gravures de Bernard Salomon, ces illustrations ont servi de modèle pour la réalisation de certains *azulejos* de la *Casa Museu Verdades Faria* ; voir pag. 200-206 et 238-261)

Metamorphoses, argumentis brevioribus ex luctatio grammatico collectis expositae ; unea cum vivis singularum transformationum iconibus in aes incisis. Antuerpiae, Joannes Moretus, 1591.
(KBR - F.S. IIX 83 A L.P.)

Le Metamorfosi di Ovidio,ridotte da Gio. Andrea dall'Anguillara, in ottava rima, Venetia, Marc'Antonio Zalteri, 1601
(BNL – L 2633 P)

(Illustrations uniquement au début de chaque livre. Bordures intéressantes, motifs décoratifs proches de ceux des bordures des panneaux d'*azulejos*)

Metamorphoseon Ovidianarum typi aliquot artificiosissime delineati, ac in gratiam studiosae juventutis editi per Crispianum Passaeum Zeelandiun Chalcographum, 1602.

(Édition reproduite dans *Profit and Pleasure, print books by Crispijn de Passe,* Trad. de M. Hoyle and C. Klein, Rotterdam, 2001. Les gravures de C. de Passe ont servi de modèle pour la réalisation des *azulejos* du palais *Almada ;* voir p. 355-377. La KBR possède une suite de gravures :).

Metamorphoseon sive transformationum ovidianarum libri quindecim Aeneis formis ab Antonio Tempesta Florentino incisi, et in pictorum antiquitatisque studiosorum gratiam nunc primum exquisitissimis sumptibus a Petro de Iode Antuerpiano in lucem editi.

(Édition reproduite dans *The Illustrated Bartsch,* 36, Formerly volume 17 (part 3), *Italian Masters of the sixteenth century,* Abaris Books, New York, 1983, p. 8-83)

Olympe ou la Métamorphose, traduction nouvelle par le S. du Bartas, Lyon, Jean de Tournes, 1609.
(KBR - 1018 A L.P.)

(Gravures identiques à celles de Bernard Salomon et Virgil Solis)

Les Métamorphoses d'Ovide traduites en prose françoise et de nouveau soigneusement reveues et corrigées en infinis endroits et enrichies de figures à chacune fable (...) *par Nicolas Renouard,* 3. t., Paris, chez la veuve Langlier, 1619.
(KBR - VB 6.191 C LP)

(Edition abondamment illustrée. Certaines gravures, non signées, sont identiques aux gravures de Antonio Tempesta. Contient aussi des gravures de I. Briot et de Matheus.)

Métamorphoses dat is : die hersheppinghe oft veranderinghe beschreven poet Ovidius (...), Antwerpen, 1619
(KBR – II 90.865 A LP)

(Gravures identiques à celles de B. Salomon et Virgil Solis)

Métamorphoses traduites en prose françoise et de nouveau soigneusement reveues et corrigées (...) par Nicolas Renouard, Paris, N.&J. de la Coste, 1634.

(Gravures de L. Gaultier. Chaque gravure illustre plusieurs histoires.
Les personnages sont identifiés par leur nom.)

Pub. Ovidii Nasonis Metamorphose livri XV, ad fidem editionum optimarum et codicum manuscriptorum examinati, animadversi, necnon notis illustrati, opera e studio Thomae Farnabi. Editio nunc primum in Gallia et multis figuris aeneis adornata, Paris, Gilles Morel, 1636.
(BNF- YC-78 et RES G-YC-418)

(Gravures de Salomon Savery d'après Francisco Clein. Ces gravures ont servi de modèle pour la réalisation des panneaux du palais Pombal).

Metamorphosis dat is de Her-scheppinghe ofte Veranderinghe beschreven van den Poët, Rotterdam, Pieter van Waesberghe, 1637.
(BNL – L.2629 P)

(Gravures d'après António Tempesta, identiques à celles de l'édition française de l'abbé Banier)

Ovid's Metamorphosis englished, mythologiz'd and represented in figures, na essay to the translation of Virgil's Aeneis, London, Arthur Hebb, 1640.
(BNF- Res. G. Yc.444)

(Gravures de Salomon Savery d'après Francisco Clein. Ces gravures ont servi de modèle pour la réalisation des panneaux du palais Pombal).

Ovide en belle humeur de Dassoucy. Enrichy de toutes ses figures burlesques, Paris, Antoine de Sommaville, 1653.
(KBR – II 776 A 10 LP)

(Gravures satyriques)

Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et en françois, divisées en XV livres, avec de nouvelles explications historiques, morales & politiques sur toutes les fables, chacune selon son sujet ; de la traduction de Mr. Pierre Du-Ryer Parisien, de l'Academie françoise. Edition nouvelle, enrichie de tres-belles figures, Bruxelles, chez François Foppens, 1677.
(cette édition comprend aussi « Le jugement de Pâris » et « Epistres d'Ovide »)
(KBR – VB 6.191 B C RP)

(Gravures de plusieurs graveurs. Certaines ne sont pas signées.)

Les Métamorphoses d'Ovide mises en vers françois par T. Corneille (...)
Paris, Jean Baptiste Coignard, 1697.

(Gravures nettement influencées par celles de Bernard Salomon)

Alle de werken van Publius Ovidius Naso (...). In de Nederlandse taale overgebracht, door Abraham Valentyn. Met Verklaaringen, en uitleggingen verrijkt, door Lud. Smids (...), 3. vol., Amsterdan, Pieter Mortier, 1700.
(KBR - L.P. 7192 A)

Métamorphoses d'Ovide traduites en françois avec des remarques et des explications historiques (...), par M. l'Abbé Banier, de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, nouvelle édition, revue, corrigée, augmentée de la vie d'Ovide et du Jugement de Pâris, enrichie de figures en taille douce, 2.vol., Paris, 1738.
(BNL – L 4531)

(Edition intéressante, abondamment illustrée de gravures de Jean Matheus, Firens, Isaac Briot, Michel Faulte. Toutes les fables sont accompagnées d'un texte explicatif écrit par Banier).

Les Métamorphoses d'Ovide, en latin et en français, de la traduction de Mr. L'abbé Banier, avec des explications historiques, 4 vol., Paris, Le Clerc ; Bailly ; Delormel 1767-1771.
(KBR - F.S. XI 9 C L.P.)
(Edition intéressante, abondamment illustrée de gravures de Jean Matheus, Firens, Isaac Briot, Michel Faulte. Toutes les fables sont accompagnées d'un texte explicatif écrit par Banier).

4. Dictionnaires

BÉNEZIT, Emmanuel,
Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, 3ème édition, 10 vol. Paris, Librairie Gründ, 1976

BLUTEAU, Raphael,
Vocabulário Portuguez e Latino, Coimbra, 1712.

FONSECA, Pedro José da
Diccionario abbreviado da fabula para intelligencia dos poetas, dos paineis e das estatuas, são tiradas da história poética por Mr. Chompré (...) agora traduzidas do francez em portuguez, Lisboa, Regia of. typografica, 1779.

HALL, James,
Dictionnaire des mythes et des symboles, Paris, Gerard Monfort

Héros et Dieux de l'Antiquité, Guide Iconographique, Paris, Tout l'Art, Flammarion, 1994.

Portugal, Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Numismático e Artístico, João Romano Torres, editor, Lisboa, 1904-1915.

5. Inventaires

ARAÚJO, Norberto,
Inventário de Lisboa, 2 vol. Lisboa, Câmara Municipal, 1944-1956.

CARVALHO, Ayres de,
Catálogo da Colecção de Desenhos da Biblioteca Nacional, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1977.

HOLLSTEIN'S, *Dutch & Flemish Etchings, Engravings and woodcuts,* 1450-1700, vol. XLVI, part II, Rotterdam, 1995 ; vol. XLXI, Rotterdam, 1995.

PRÉAUD, Maxime,

Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIème siècle, Leclercq-Lenfant, t. 10, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1989.

Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIème siècle, Antoine, Jacques et Jean Lepautre, t. 11, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1993.

Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, t. 12, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999.

WEIGERT, Roger-Armand,

Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XVIIème siècle, Boulanger (Jean)-Chauveau (François), t. 2, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1951.

Index onomastique

L'index qui suit comprend tous les noms propres repris dans le corps du texte et dans les légendes des illustrations. Ne sont pas repris les noms des personnages de la mythologie. Un index spécifique leur est consacré.

A

Afonso VI (roi du Portugal), 24, 36, 37, 40, 44
Agesci (Bernard), 205, 206,
Albani (Francesco), 10, 205, 206, 218, 277, 378, 380, 454, 455, 457, 458, 466, 467, 471, 484, 489, 495, 496, 505
Alberti (Léon), 48, 501
Alciato (Andrea), 34, 37, 142, 286
Alegrete (palais du marquis de), 16
Almada (Antão de), 356
Almada (Lourenço de), 335
Almeida (Domingos de), 14
Álvares (Manuel), 31
Andrade, (Jacinto Freire de), 219
Antunes (Bartolomeu), 302
Antunes (João), 319
Apulée (Lucien) (nom latin: Lucius Apuleius Theseus) 48
Ariosto (Ludovico), 48, 268,
Aristote (philosophe grec), 33, 34
Arnaut (Manuel Pinheiro), 219
Arruda (Luísa), 172, 173, 302,
Athayde (Leonor de), 387, 395
Athayde (Manuel de Carvalho e), 395, 396

Athayde (Paulo de Carvalho e), 387, 395, 396
Audran (Benoit), 380, 454, 465, 471, 484, 495489
Audran (Girard), 448
Auwerx (Albert), 59

B

Banier (Antoine), 219
Baptista (Luis), 216
Barca (Caldéron de la), 43
Barco (Gabriel del), 7, 155, 163, 164, 165, 170, 176, 178, 180, 503,
Barreto (João Franco), 449
Baudet (Etienne), 380, 454, 465, 471, 478, 479, 481, 484, 490, 491, 494, 498,
Baudoin (Jean), 111, 112
Baur (Wilhelm), 152, 154, 155, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 219
Benserade (Isaac de), 202
Berain (Jean), 43
Bernardes (António de Oliveira), 333, 380
Bernini (Gian Lorenzo), 132
Boileau (Nicolas) , 6, 41, 502
Bol (Hans), 24, 65, 73, 83, 502,
Boucher (Francois), 470
Bouteux (Michel le), 260
Bosse (Abraham), 69
Braga (Maria de), 384
Bragança (Catarina de), 36

Bragança (João Carlos de), 171
Bragança (Pedro de), 170
Bracamonte (Domingos Pereira), 28, 31
Briot (Isaac), 286, 288
Brueghel (Jean), 378
Bustelli (Giovanni), 67

C

Cadaval (duchesse de), 19, 62, 379,
Callot (Jacques), 26, 66, 68, 69, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 502, 503,
Camões (Luis de), 29, 34, 40, 215, 285
Capella (Martianus), 106
Carracci (Annibale), 218
Carvalho (Sebastião de), 384, 385, 386, 395
Carvalho (Sebastião de; marquis de Pombal) 387
Carvalho (Paulo de), 386,
Castro (Madalena de), 46, 59, 62
Cesio (Carlo), 445, 449, 450, 451, 453, 505,
Cerqueira (Teotónio), 34
Cervantes (Miguel de), 249
Charles II (roi d'Angleterre), 36
Chauveau (François), 147, 150, 151, 202, 219, 292, 305, 306, 316, 318, 347, 449
Ciceron, 32
(nom latin : Marcus Tullius Cicero)

Clein (Francisco), 393
Coignard (Jean Baptiste), 277
Collaert (Adriaen), 23
Colona
(Tivisco de Nasão Zarco y; voir: Athayde, Manuel de Carvalho e)
Corsini (Filipo), 61
Cort (Cornelis), 109, 110, 120
Corte-Real (Diogo de Mendonça), 379
Cortona (Pietro da), 218, 380, 452
Costa (Félix da), 49
Coutinho (Pascoal Ribeiro), 38
Coypel (Antoine), 470
Cruz (Marcos da), 24, 46
Cunha (António Alvares da) 60
Cunha (Luís da), 378

D

Droeshout (John), 86, 90, 91, 94, 503
Duarte (Domingos), 302

E

Ericeira
(3ème comte de; voir: Menezes, Luís de),
Ericeira
(4ème comte de; voir: Menezes, Francisco Xavier de),

F

Figueiredo (José de), 21
Floris (Frans), 109, 110
Folque (José), 301
Fonseca (José Pedro da), 217,
Foppens (François), 277
França (Marie Thérèse Mandroux) 21,
Fronteira
(1er marquis de; voir: Mascarenhas, João)

Fürst (Paul), 155

G

Galle (Cornelis), 23
Galle (Philippe), 24, 65
Garcia (Fernando), 218
Germain (François-Thomas), 21
Germain (Thomas), 21
Ghisi (Giorgio), 114, 122
Goltzius (Hendrick), 49, 50, 125, 141, 144, 368, 503,
Gomes (Manuel), 173
Gonçalves (André), 50
Gongora (Luís de), 28, 34, 249
Gonzaga (Ferdinando de), 455
Gracián (Balthasar), 69
Grossi (João), 388
Guise (Louis de Lorraine-) 89, 91, 95, 97

H

Harrwyn (Theodoro André), 379
Hebb (André), 393
Henriques (Guiomar), 301
Heron (Richard), 90
Hind (Arthur), 91
Homère (poète grec) 34, 36,
Horace (poète latin) 34
(Nom latin : Quintus Horatius Flaccus)

J

Jantillet (Alexis Collotes de), 33, 58, 62, 64, 86, 152
João IV (roi du Portugal), 16, 28, 36, 44, 50, 90, 91, 92, 98, 503

João V (roi du Portugal), 20, 21, 24, 36, 42, 170, 207, 378, 449, 454, 456, 464, 504,
Jombert (Pierre), 134
Juromenha (Vicomte de; voir: Lacerda, João António Pereira de),

K

Kubler (Georges), 22
Küsel (Melchior), 154

L

Lacerda (António de Lemos Pereira de), 20, 21, 454
Lancastre (José), 48
Leblond (Jean I), 134
Le Clerc (Sébastien), 20, 202,
Leefdael (Guiliam van), 59
Lefèvre (Jean), 25
Lejuge (Georges), 380, 482, 483
Lepautre (Jean), 20, 26, 131, 133, 135, 136, 137, 139, 140, 204, 232, 233, 234, 239, 240, 243, 244, 245, 251, 253, 254, 282, 302, 324, 332, 337, 348, 351, 396, 401, 449, 503, 504
Lésbio (António Marques), 34, 142, 143
Lino (Raul), 222, 239, 241, 261, 337 339, 340, 343
Lopez (Diego), 34
Louis XV (roi de France), 19, 44, 68

Ludovice (João Francisco), 218
Lully (Jean Baptiste) 43
Lumague (Nicolas), 147
Lusitano (Vieira), 46, 47

M

Machado (Diogo Barbosa), 142, 379
Macedo (António de Sousa), 35, 36, 68, 90, 286
Macedo (Duarte Ribeiro de), 24, 25, 36, 67
Manuel (Sancho), 33, 94, 102
Mariette (Jean), 20, 21, 378, 454, 455
Mariette (Pierre Jean), 134
Mascarenhas (António), 264
Mascarenhas (Fernam Martins), 87
Mascarenhas (Fernando Martins), 264
Mascarenhas (Fernando), 93
Mascarenhas (João), 47, 52, 53, 58, 60, 62, 66, 68, 94, 107, 108, 143, 501,
Matham (Jacob), 124, 126, 127, 128, 129, 503,
Meco (José), 66, 356, 367
Medicis (Cosme III de), 61
Mello (Luísa de), 386
Mello (Francisco de), 24, 92
Melo (Manuel de), 301
Mendonça (Pedro da Cunha de), 301
Mendonça (Teresa Luísa de), 395
Menezes (Francisco Xavier de), 19, 20, 41, 210, 216, 379, 501
Menezes (Francisco de Melo e Cunha) 301
Menezes (Luis de), 24, 47, 92, 132

Mignard (Pierre), 61
Moita (Irisalva), 171
Montemor (Jorge de), 48
Morel (Gilles), 393
Moser (Jorge), 93

N

Neubourg (Maria Sofia de), 38, 42, 45, 132, 227
Neves (José Cassiano), 62
Nunes (Filipe), 48

O

Óbidos (Josefa de), 46, 294, 313
Oliveira (Bento Henriques de), 384, 385
O'Neil (Jorge), 222
Orange (Maurice de), 91, 100
Oort (Jean van), 152
Origène (écrivain grec) 36
Ortigão (Ramalho), 87
Ovide (poète latin)
(nom latin : Publius Ovidius Naso) 4, 7, 8, 9, 29, 32, 34, 36, 43, 48, 141, 147, 148, 152, 154, 166, 200, 217, 227, 228, 258, 262, 265, 267, 282, 283, 284, 285, 288, 302, 303, 305, 317, 322, 324, 343, 344, 347, 357, 360, 365, 367, 392, 393, 396, 408, 409, 410, 412,

413, 414, 415, 516,
418, 419, 420,
421, 422, 423, 425,
430, 432, 435, 437,
439, 440, 442, 444,
445, 447, 459,
464, 477, 499, 500,
501, 504

P

Pachão (Bartholomeu), 29, 125, 231, 239, 247, 285, 295,

Pamphili (Giambattista), (Pape Innocent X) 448

Passe (Crispin de), 110, 120, 219, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 504

Pedro II (roi du Portugal), 16, 36, 38, 42, 44, 45, 46, 47, 58, 60, 132

Pereira (Diogo), 46

Perrelle (Jean), 343

Phalsbourg (Prince de), (Voir : Guise, Louis de Lorraine-

Philippe IV (roi d'Espagne), 66, 87

Piacetta (Domenico), 46

Pilles (Roger de), 456

Pimentel (Luis Francisco), 216

Pline, 32,

Pombal, (palais du marquis de), 9

Poulembourg (Cornelis), 454

Puglisi (Catherine), 459

Q

Queirós (José), 66

R

Rameau (Jean Philippe), 43

Raphael, 25
(Peintre; nom italien: Raffaello Sanzio)

Rebelo (José de Avelar), 49, 50

Rego (António da Silva), 217, 286

Rembrandt, 378
(Peintre; nom hollandais: Rembrandt van Rijn)

Reni (Guido), 41

Ribeiro (António), 47

Ripa (César), 29, 107, 111, 112, 218

Robia (... della), 86, 105

Robrilvo (Jacinto), 207,

Rochefort (Jean), 379

Rodriques (Graça Almeida), 502,

Romain (Jules), 41,

Rossi (..... de), 448

Rousset (Jean), 379,

Rubens (Pieter Paul), 41, 378, 380, 381

S

Sadeler (Jean I), 108, 110, 115, 116, 117, 118, 502,

Sadeler (Jean II), 93, 94, 101

Sadeler (Raphael), 49

Salomon (Bernard), 201, 202, 204, 219, 240, 251, 269, 504

Samosate (Lucien de) 216, 227, 260
(écrivain satyrique grec)

Sande (Maria Pereira de), 386
Sandys (Georges), 393
Saraiva (António José), 40
Savery (Salomon), 219, 380, 393, 394, 395, 408, 409, 410, 412, 413, 414, 415, 516, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 425, 430, 432, 435, 437, 439, 440, 442, 444,
Savoie (Marie Françoise Elisabeth de), 24, 37, 40, 68
Schut (Cornelis), 109
Sénèque (Homme politique, écrivain et philosophe latin ; nom latin : Lucius Annaeus Seneca) 32, 36
Serrão (Vitor), 2, 46, 392
Silva (António José da), 211,
Silva (João Vicente), 449
Silveira (Bento Coelho da), 24, 46, 50
Simões (J. Miguel dos Santos), 22
Smith (Robert), 21
Soares (Ernesto), 91
Sobral (Luis de Moura), 50
Solis (Virgil), 201, 202, 218, 240, 243, 246, 247, 251, 252, 253, 254, 269
Spranger (Bartholomeu), 47, 141, 145
Stradan (Jean), 4
Sousa (António Caetano de), 59
Sousa (José Noronha de Ataíde e), 210

T

Távora (Luís Manuel de), 319

Tempesta (António), 4, 93, 94, 153, 156, 158, 282, 286, 287, 320,

Téniers (David), 378

Trouvain (Antoine), 175, 180, 198, 240, 302

V

Valeriano (Pietro), 214

Van Dyck (Antoine) 378, 454

Vasconcelos (Inácio da Piedade de), 29, 213,

Vega (Garcilaso de la), 229

Vega (Lope da), 29, 216, 249

Velásquez (Diego), 87

Vieira (Père António), 29, 31, 32, 135, 317, 500,

Villa Flor (comte de; voir: Manuel, Sancho),

Ville (Antoine de), 68

Villegas (Diego de), 31, 58

Virgile
(Poète latin; nom latin: Publius Vergilius Maro) 29, 32, 34, 36, 445, 449

Vitoria (Baltasar da), 214, 227, 260, 285, 286

Vos (Martin de), 108

W

Watteau (Antoine), 470

Index des noms de personnages de la mythologie

L'Index qui suit comprend tous les noms de personnages mythologiques repris dans le corps du texte et dans les légendes des illustrations.

A

Achélöus	206, 358, 359, 360, 364, 369, 394, 399, 400, 401, 425, 428, 430, 431, 432, 433
Achille	30, 397, 440, 441
Acis	133, 134, 140, 208
Actéon	36, 43, 141, 142, 143, 146, 178, 179, 190, 191, 192, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 292, 322, 323, 325, 326, 328, 331, 398, 411
Adonis	43, 166, 225, 227, 228, 233, 261, 303, 310, 311, 312, 322, 323, 332, 333, 334, 358, 359, 361, 364, 366, 372, 376, 454, 455, 459, 460, 469, 495, 496, 497, 498
Aeson	362
Aglaure	250
Aglaé (ou Aglaya)	43
Ajax	440
Alcyone	166, 167,
Alphée	208, 219, 415
Amphitrite	133, 134, 135, 138, 139, 241, 245,
Amymoné	292, 305,
Andromède	43, 124, 130, 202, 203, 212, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 277, 413, 454
Antiope	363
Apollon	29, 43, 47, 63, 104, 114, 122, 141, 142, 143, 144, 206, 209, 211, 225, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 246, 247, 250, 252, 253, 265, 266, 280, 281, 283, 284, 290, 303, 312, 315, 358, 359, 362, 366, 374, 389, 398, 405, 409, 410, 418, 419, 420, 435, 437,
Arachné	418

Aréthuse 30, 208, 219, 415
Argus 258, 262, 263, 358, 359, 360, 361, 366, 369, 409
Ariane 358, 359, 363, 365, 366, 367, 374, 406, 423, 424
Ascalaphus 407, 415, 416,
Atalante 29, 174, 180, 207, 208, 219, 266, 273, 274, 327, 435,
Atlas 37

B

Bacchus 40, 180, 412,
Bellérophon 269,

C

Cadmus 43, 398, 412, 413, 414, 420,
Caenis 292
Calliope 114, 141,
Callisto 195, 196, 257, 303, 313, 314,
Cénée 439
Céphale 43, 225, 228, 232, 233, 265, 266, 273, 274, 422
Cérès 348, 415,
Chimère 269,
Chiron 247
Circé 400, 442
Clio 114, 141, 144,
Cornix 410
Coroné 305,
Coronis 246, 247, 250, 252, 253, 283, 284, 292, 303, 304, 305, 306, 307, 344, 345, 347, 354, 410
Cupidon 42, 46, 47, 109, 210, 228, 229,
Cyané 415
Cygnus 410
Cyparissus 435

D

Danaé 30, 32,

Daphné 30, 209, 211, 225, 228, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 265, 266, 280, 281, 283, 284, 290, 303, 312, 313, 500

Dédale 391, 406, 409, 423, 424

Dédalion 437

Déjanire 399, 400, 401, 425, 429, 434

Deucalion 409

Diane 43, 104, 141, 177, 178, 179, 180, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 210, 228, 257, 258, 260, 261, 264, 282, 283, 284, 285, 287, 292, 303, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 344, 350, 351, 354, 358, 359, 363, 364, 375, 389, 390, 397, 405, 410, 411, 418, 419, 420, 459, 460, 463, 464, 465, 466, 467, 476, 477, 478, 482, 504

E

Écho 210

Endymion 43, 210, 258, 260, 261

Enée 400, 442, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453

Érato 43, 114, 121

Esculape 247, 358, 363, 364, 375, 444

Euphrosine 43, 359

Europe 133, 135, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 212, 257, 258, 259, 260, 261, 265, 266, 269, 275, 276, 277, 278, 279, 283, 284, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 322, 323, 337, 339, 340, 341, 410

Eurydice 397, 435

Euterpe 114

Évandre 447, 450, 452, 453

F

Flore 29

G

Galatée 133, 134, 140, 208, 219

Glaucus 30, 32, 148, 151, 303, 316, 317, 318, 442, 500

Gorgone 398, 413, 414

H

Hector 400

Hélène 227, 344, 345, 351, 352, 353, 354

Hélios 410

Hercule 29, 43, 109, 394, 399, 400, 401, 425, 428, 430, 431, 432, 433, 439

Hermaphrodite 238, 239, 240, 242, 243, 251, 413,

Hermione 43, 413, 414,

Hersé 246, 250, 253,

Hippodamie 153

Hippolyte 359, 363, 364, 375, 444

Hippomène 29, 30, 207, 219, 435,

Hyacinthe 358, 359, 362, 367, 374, 435,

I

Icare 390, 391, 406, 423, 424,

Inachus 288

Ino 413

Io 262, 283, 284, 288, 289, 361,

Iphigénie 439

Iris 166, 226,

J

Jason 358, 359, 362, 373, 422

Junon 29, 38, 166, 167, 179, 180, 195, 196, 209, 226, 227, 230, 303, 313, 314,

Jupiter 29, 42, 104, 124, 127, 132, 202, 203, 209, 211, 219, 226, 227, 258, 260, 262, 275, 283, 284, 288, 289, 294, 313, 316, 337, 361, 409, 410, 425, 463, 483,

L

Laphites 153, 155, 162,

Leda 219,

Lycaon 409

M

Mars 40, 43, 104, 125, 129

Marsyas 398, 418, 419

Médée 32, 153, 155, 161, 211, 358, 359, 362, 373, 422

Méduse 389, 390, 392, 407, 415, 416,

Méléagre 266, 273, 274,

Mélicerte 413

Melpomène 113, 121, 141,

Ménélas 227,

Mercure 40, 43, 104, 124, 128, 225, 226, 227, 230, 246, 250, 253, 258, 262, 263, 358, 359, 361, 366, 369, 409, 463, 483

Midas 141, 437, 437, 455,

Minerve 29, 38, 42, 141, 142, 144, 226, 227, 230, 250, 269, 411, 415, 416, 417, 418,

Minos 363, 389, 390, 391, 392, 394, 398, 401, 406, 423, 424,

Mynias 398, 414,

Myrrha 435

N

Narcisse 30, 32, 37, 42, 210, 219, 322, 323, 343, 412,

Neptune, 39, 42, 63, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 210, 211, 238, 239, 241, 243, 245, 247, 283, 284, 292, 303, 304, 305, 306, 307, 344, 345, 347, 354, 360, 363,

Nessus 394, 400, 401, 425, 429, 434

Niobé 30, 209, 398, 405, 419, 421

Nisus 391, 406, 423, 424,

Numa 444

O

Orphée 397, 400, 435, 436, 437, 438

P

Pallas 447, 450, 452, 453

Pan 43, 63, 133, 141, 144, 152, 153, 155, 160, 322, 323, 335, 336, 409, 437,

Pâris 29, 38, 206, 216, 225, 226, 227, 230, 234

Pégase 203, 208, 212, 267, 269, 270, 398, 414,

Périmèle 358, 359, 360, 364, 366, 369,

Pélée 226,

Périclymène 439

Persée 43, 203, 212, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 389, 392, 398, 407, 413, 414, 415, 416, 454

Phaéton 211, 409, 410,

Phèdre 363

Pirithos 153

Pluton 43, 132, 338, 341, 342, 345, 348, 349, 350, 407, 415, 416,

Polymnie 114, 121, 141,

Polyphème 133, 219

Polyxène 440

Pomone 29, 42, 303, 304, 307, 308, 309, 310,

Priam 440

Procris 43, 228, 232, 233, 265, 266, 273, 274, 422

Prométhée 409

Proserpine 245, 338, 341, 342, 344, 345, 348, 349, 350, 354, 401, 407, 415, 416,

Psyché 43, 109

Pygamalion 435

Pyrame 29, 246, 248, 249, 250, 254, 255, 266, 280, 281, 358,

359, 361, 364, 366, 371, 413,
Pyrrha 409
Pythagore 444
R
Rémus 60
Romulus 60, 444
S
Salmacis 238, 239, 240, 242, 243, 251, 413,
Saturne 43, 104, 124, 127, 132,
Scylla 151, 304, 316, 317, 318, 391, 392, 401, 406, 423, 424, 442,
Silène 437,
Syrinx 152, 153, 155, 160, 322, 323, 335, 336, 409,
T
Tamira 42
Terpsichore 114
Thalie 43, 114, 121,
Thésée 358, 360, 363, 365, 366, 367, 374, 444
Thetis 211, 226,
Thisbé 29, 30, 246, 247, 248, 249, 250, 254, 255, 266, 280, 281, 358, 359, 361, 364, 366, 371, 413,
Timolus 141,
Turnus 442
U
Ulysse 397, 400, 440, 441,
V
Vénus 29, 38, 40, 42, 47, 103, 104, 124, 128, 166, 207, 225, 226, 261, 282, 227, 230, 234, 250, 256, 303, 310, 311, 312, 322, 323, 332, 333, 334, 358, 359, 361, 364, 366, 372, 376, 454, 455, 457, 459, 460, 463, 464, 466, 467, 468, 469, 482, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 492,

493, 494, 495, 496, 497, 498
Vertumne 303, 304, 307, 308, 309, 310,
Virbius 364
Vulcain 207, 455, 459, 460, 463, 467, 468, 469, 489, 490, 492, 493, 494

* * * * * * * * * *

Liste des illustrations

Chapitre I

2. Les *azulejos* du Palais *Fronteira* et le début des programmes décoratifs.

1. Panneau d'*azulejos* ; dernier tiers du 17ème siècle. Palais du marquis d'*Olhão*. Photo de l'auteur pag. 58

2. Palais *Fronteira* ; façade est. Photo de l'auteur pag. 70

3. Noble ; dame ; cavalier. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 70

4. Noble ; dame . Panneaux d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 71

5. Sirènes ; tritons. Scènes de repas. Panneaux d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 71

6. Scène de repas . Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 72

7. Sirène. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 72

8. Cavalier. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 72

9. Scène de pêche. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 73

10. Pêche à la tortue. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 73

11. Pêche à la tortue. Gravure. Hans Bol pag. 73
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
Cabinet des Estampes – S IV 88340

12. Dame de profil. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 74

13. La Dame au manchon. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 74
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 274.

14. Noble avec chapeau de plumes. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 74

15. Le Gentilhomme vieillissant. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 74
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 274.

16. Noble avec cape. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. pag. 75
Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur

17. Gentilhomme à l'épée. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 75
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 274.

18. La dame avec mouchoir. Panneau d'*azulejos*. pag. 75
Palais *Fronteira* . Façade est. Dernier tiers 17ème siècle.
Photo de l'auteur

19. La dame au rosaire. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 75
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 275.

20. Deux dames et un homme assis à table. pag. 76
Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*.
Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur

21. La dame au manchon. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 76
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 274.
(Montage avec fragment du panneau d'*azulejos*)

22. Deux hommes et une femme masquée assis à table. pag. 76
Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. Façade est.
Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur

23. La dame masquée. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 76
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 276.

24. Femme et homme dans un jardin. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 77
Palais *Fronteira*. Mur du fond du grand jardin.
Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur

25. Dame avec mouchoir. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. pag. 80
Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur

26. Noble avec cape. Panneau d'*azulejos*. Palais *Fronteira*. pag. 80
Façade est. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur

27. Noble avec cape et dame au mouchoir. pag. 80
Panneau d'*azulejos* provenant de la *Quinta de Chavões* (détail).
Dernier tiers du 17ème siècle. Conservé au *Museu de Artes Decorativas, Fundação Ricardo Espírito Santo.*
Reproduction provenant de : *Azulejos; Conservação e Restauro,* Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, 1996, p. 65

28. La dame au rosaire. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 80
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 275.

29. Gentilhomme à l'épée. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 80
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 274.

30. Enfants jouant. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 80
Provenant de la *Quinta de Chavões*. Dernier tiers du 17ème siècle.
Conservé au *Museu de Artes Decorativas, Fundação Ricardo Espírito Santo.*
Reproduction provenant de : *Azulejos; Conservação e Restauro,* Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, 1996, p. 53.

31. Enfants jouant. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 81
Palais *Fronteira*. Narthex de la chapelle.
Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur.

32. Chasse à l'ours (d'après Hans Bol). Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 83
Palais des comtes de Calheta. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

33. Chasse à l'ours (d'après Hans Bol). Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 83
Palais *Fronteira*. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

34. Chasse à l'ours. Gravure. Hans Bol pag. 83
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
Cabinet des Estampes – S IV 88303

35. Homme avec cape. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 84
Palais des comtes de Calheta. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

36. Homme avec cape et chapeau de plumes. Eau-forte. pag. 84
Jacques Callot. Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 275.

37. Dame avec éventail. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 84
Palais des comtes de Calheta. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

38. Dame à l'éventail. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 84
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 275.

39. Dame avec éventail et homme avec cape. pag. 85
Panneau d'*azulejos* (détail). Palais des comtes de Calheta.
Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur.

40. Dame au manchon. Panneau d'*azulejos* (détail). pag.85
Palais des comtes de Calheta. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

41. La Dame au manchon. Eau-forte. Jacques Callot. pag. 85
Nancy, Musée des Beaux-Arts.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 274.

2. 2. Les *azulejos* du mur du lac représentant des cavaliers.

42. Vue du lac avec les panneaux d'*azulejos* représentant des
cavaliers sur des chevaux au galop.
Palais *Fronteira.* Dernier tiers du 17ème siècle. pag. 88
Photo de l'auteur.

43. D. Fernam Martins Mascarenhas à cheval. Panneau d'*azulejos.*
Palais *Fronteira.* Mur du lac (paroi latérale gauche).
Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur. pag. 94

44. Le Prince de Phalsbourg à cheval. pag. 95
Eau-forte rehaussée de burin. Jacques Callot.
Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy ; réserve précieuse.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 392.

45. Le Prince de Phalsbourg à cheval. pag. 95
Pierre noire et lavis brun. Londres, *British Museum.*
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 391.

46. Cavalier sur cheval au galop. Panneau d'*azulejos.* pag. 96
Palais *Fronteira.* Mur du lac. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

47. Le Prince de Phalsbourg à cheval. pag. 97
Pierre noire et lavis brun ; tête à peine indiquée à la pierre noire.
Bibliothèque-médiathèque de Metz-Pontiffroy ; réserve précieuse.
Reproduction provenant de:
Paulette CHONÉ, Daniel TERNOIS, Brigitte HECKEL,
Jacques Callot, Nancy, Réunion des Musées Nationaux, 1992, p. 390.

48. Le roi João IV à cheval. pag. 98
Eau-forte.
Gravure attribuée à John Droeshout.
Illustration de *Lusitania Liberata*, Londres 1645.
Biblioteca Nacional, Lisbonne (BNL) ; Res. 3932 V; Res. 758 A.

49. Cavalier sur cheval au galop. Panneau d'*azulejos*. pag. 99
Palais *Fronteira*. Mur du lac. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

50. Le roi Henri IV, roi de France, à cheval. pag. 100
Gravure. Antonio Tempesta. Vers 1593.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Italian Masters of the sixteenth century, Antonio Tempesta,* vol. 35,
ed. Sebastian Buffa, New York, Abaris Books, 1984, p. 366.

51. Cavalier sur cheval au galop. Panneau d'*azulejos*. pag. 100
Palais *Fronteira*. Mur du lac. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

52. Le Prince Maurice d'Orange à cheval. Gravure. pag. 100
Egbert van Panderen, d'après Antonio Tempesta.
Reproduction provenant de : Hollstein, Dutch and Flemish Etchings Engravings and woodcuts, ca 1450-1700.
Vol. XV , Amsterdan, s.d.

53. Cavalier sur cheval au galop. Panneau d'*azulejos*. pag. 101
Palais *Fronteira*. Mur du lac. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

54. Portrait équestre. Gravure. Jean Sadeler II. pag. 101

55. Portrait équestre du comte de Villa-Flor. pag. 102
Gravure anonyme. Milieu du 17ème siècle.
Biblioteca Nacional, Lisbonne (BNL).

56. Cavalier sur cheval au galop. Panneau d'*azulejos*. pag. 102
Palais *Fronteira*. Façade est. Dernier tiers 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

57. Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. pag. 104
Photo de l'auteur

58. La Grammaire. Panneau d'*azulejos*. pag. 115
Palais *Fronteira*. Narthex de la chapelle.
Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

59. La Grammaire. Gravure. Jean Sadeler. pag. 115
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2827

60. La Dialectique. Panneau d'*azulejos*. pag. 116
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

61. La Dialectique. Gravure. Jean Sadeler. pag. 116
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2831

62. La Rhétorique. Panneau d'*azulejos*. pag. 116
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

63. La Rhétorique. Gravure. Jean Sadeler. pag. 116
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2832

64. L'Arithmétique. Panneau d'*azulejos*. pag. 117
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

65. L'Arithmétique. Gravure. Jean Sadeler. pag. 117
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2829

66. La Musique. Panneau d'*azulejos*. pag. 117
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

67. La Musique. Gravure. Jean Sadeler. pag. 117
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2833

68. L'Astronomie. Panneau d'*azulejos*. pag. 118
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

69. L'Astronomie. Gravure. Jean Sadeler. pag. 118
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2835

70. La Géométrie. Panneau d'*azulejos*. pag. 118
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

71. La Géométrie. Gravure. Jean Sadeler. pag. 118
Photo : Museum Plantin-Moretus /Prentenkabinet, inv.nr 2834

72. La Poésie. Panneau d'*azulejos*. pag. 119
Palais *Fronteira*. Terrasse des Arts. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

73. La Géométrie. Gravure. Cornelis Cort, d'après F. Floris. pag. 120
Reproduction provenant de :
Guy DELMARCEL ; Erik DUVERGER, *Bruges et la Tapisserie,*
(cat. d'exposition), Bruges, 1987, p. 476.

74. La Géométrie. Gravure. pag. 120
Crispin de Passe, d'après Martin de Vos.
Reproduction provenant de : Jacques THIRION, «Les Arts Libéraux d'Étienne Delaune, 1569 », in *Gazette des Beaux-Arts,* t. CXIX, n.1476, janvier 1992, p. 10.

75. Melpomène. Panneau d'*azulejos*. Dernier tiers du 17ème siècle. pag. 121
Museu Nacional do Azulejo. Inv. 6911
Reproduction provenant de: www.matriznet.ipmuseus.pt

76. Erato. Panneau d'*azulejos*. Dernier tiers du 17ème siècle. pag. 121
Museu Nacional do Azulejo. Inv. 6915
Reproduction provenant de: www.matriznet.ipmuseus.pt

77. Polymnie. Panneau d'*azulejos*. Dernier tiers du 17ème siècle. pag. 121
Museu Nacional do Azulejo. Inv. 6912
Reproduction provenant de: www.matriznet.ipmuseus.pt

78. Thalie. Panneau d'*azulejos*. Dernier tiers du 17ème siècle. pag. 121
Museu Nacional do Azulejo. Inv. 6914
Reproduction provenant de: www.matriznet.ipmuseus.pt

79. Apollon et les Muses. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 122
Photo : *Museu Nacional do Azulejo*.

80. Apollon et les Muses. Gravure. Giorgio Ghisi. pag. 122
Reproduction provenant de : www.eliki.com

3. Les panneaux à thème mythologique du Palais *Fronteira*.

81. La Lune. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 126
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

82. La Lune. Gravure. Jacob Matham. pag. 126
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol. 4
ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p. 140.

83. Saturne. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 127
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

84. Saturne. Gravure. Jacob Matham. pag. 127
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol.4,
ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p.137.

85. Jupiter. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 127
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

86. Jupiter. Gravure. Jacob Matham pag. 127
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol.4 ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p. 137.

87. Mercure. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 128
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

88. Mercure. Gravure. Jacob Matham . pag. 128
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol. 4, ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p.139.

89. Vénus. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 128
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

90. Vénus. Gravure. Jacob Matham. pag. 128
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol.4, ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p. 139.

91. Mars. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 129
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

92. Mars. Gravure. Jacob Matham pag. 129
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol. 4, ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p.138.

93. Soleil. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 129
Palais *Fronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

94. Soleil. Gravure. Jacob Matham pag. 129
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Matham, Saenredam, Muller,* vol. 4, ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p. 138.

95. Andromède. Panneau d'*azulejos*. pag. 130
Palais F*ronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

96. Cassiopée. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 130
Palais F*ronteira*. Mur du grand jardin. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

97. Divinité fluviale. Panneau d'*azulejos*. pag. 136
Palais *Fronteira*. Mur latéral du lac. Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

98. Divinité fluviale. Frise décorative (détail) pag. 136
Eau-forte. Jean-Lepautre.
Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Ed 42, p.48.
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.156.

99. Triomphe de Neptune. Frise décorative (détail). pag. 137
Gravure. Eau-forte. Jean Lepautre.
Bibliothèque Nationale de France (BNF) ; Cabinet des Estampes.
Cabinet des Estampes ; Ed 42, p.48.
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.156.

100. Triomphe de Neptune. Panneau d'*azulejos*. pag. 137
Palais *Fronteira*. Mur latéral du lac. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

101. Palais *Fronteira*. Triomphe de Neptune. pag. 138
Bas-relief. Mur du grand jardin. Dernier tiers 17ème siècle.
Photo de l'auteur

102. Neptune et Amphitrite. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 138
Couvent de *São Vicente de Fora* (Saint Vincent hors-les-murs)
Mur de l'escalier du cloître est. Fin 17ème siècle.
Photo de l'auteur

103. Neptune et Amphitrite. Gravure. Jean Lepautre. pag. 139
Bibliothèque Nationale de France (BNL) ; Cabinet des Estampes.
Cabinet des Estampes ; Ed 42, p.53.
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.164.

104. Neptune et Amphitrite. Panneau d'*azulejos*. pag. 139
Dernier tiers du 17ème siècle. *Museu Nacional do Azulejo*. Inv. 141
Reproduction provenant de: www.matriznet.ipmuseus.pt

105. Acis et Galatée. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 140
Couvent de *São Vicente de Fora* (Saint Vincent hors-les-murs)
Mur de l'escalier du cloître est. Fin 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

106. Acis et Galatée. Gravure (détail). Jean Lepautre pag. 140
Bibliothèque Nationale de France (BNL) ;
Cabinet des Estampes ; Ed 42, p.48.
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12.
Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.155.

107. Dispute musicale entre Pan et Apollon. pag. 144
Panneau d'*azulejos* (détail) Palais *Fronteira*. Mur de l'escalier du lac.
Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur.

108. Duel musical entre Pan et Apollon. Gravure. Hendrick Goltzius. pag. 144
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Netherlandish Artists, Hendrick Goltzius,* v.3,
Ed. Walter L. Strauss, New York, Abaris Books, 1980, p. 133.

109. Minerve et Clio. Détail du panneau d'*azulejos* représentant la dispute musicale entre Pan et Apollon. pag. 145
Palais *Fronteira*. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur.

110. Les muses rendant visite à Apollon. Huile sur toile. pag. 145
Bartholomeu Spranger.
Reproduction provenant de : www.eliki.com

111. Actéon. Palais *Fronteira*. Panneau d'a*zulejos* (détail) . pag. 146
Dernier tiers du 17ème siècle. Photo de l'auteur

112. Actéon. Gravure. pag. 146
Illustration de Andrea Alciati, *Emblemata,* 1661.
Photo : Biblioteca do Palácio da Ajuda (BPA): 73-VI-46.

113. Revêtement d'*azulejos* du narthex de la chapelle : pag. 149
Sirènes et tritons. La « Grammaire ».
Palais *Fronteira*. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

114. Sirènes et tritons. Page de titre du *Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.* pag. 150
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KRB), Cabinet des Estampes.
Fond Fétis-Chauveau : SII 60773 à 61395.

115. Sirènes et tritons. pag. 150
Détail du panneau d'*azulejos* du narthex de la chapelle.
Palais *Fronteira*. Dernier tiers du 17ème siècle.
Photo de l'auteur

116. Figure marine. Panneau d'*azulejos*. Mur du narthex de la chapelle. Palais *Fronteira*. Dernier tiers du 17ème siècle. pag. 151
Photo de l'auteur

117. Détail de la gravure de François Chauveau provenant du *Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.* pag. 151
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KRB), Cabinet des Estampes.
Fond Fétis-Chauveau : SII 60773 à 61395.

118. Glaucus et Scylla. Gravure de François Chauveau provenant du *Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.* Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KRB), Cabinet des Estampes. Fond Fétis-Chauveau : SII 60773 à 61395. pag. 151

119. Chasse au loup. Panneau d'*azulejos* hollandais (détail). Palais *Fronteira*. Dernier tiers 17ème siècle. Photo de l'auteur pag. 156

120. Chasse au cerf (détail). Gravure. Antonio Tempesta. Reproduction provenant de :*The Illustrated Bartsch ; Antonio Tempesta, Italian Masters of the sixteenth century,* vol. 37, ed. Sebastian Buffa, New York, Abaris Books, 1984, p. 52 pag. 156

121. Chasse au cerf. Panneau d'*azulejos*. Vers 1720. Palais Centeno. Photo de l'auteur pag. 157

122. Chasse au cerf. Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1710. Palais du marquis de *Tancos*. Photo de l'auteur pag. 157

123. Scènes champêtres. Panneau d'*azulejos* hollandais. Dernier tiers du 17ème siècle. Palais *Fronteira*. Photo de l'auteur pag. 158

124. Scène de chasse. Gravure. Antonio Tempesta. Reproduction provenant de :*The Illustrated Bartsch ; Antonio Tempesta, Italian Masters of the sixteenth century,* vol. 37, ed. Sebastian Buffa, New York, Abaris Books, 1984, p. 49. pag. 158

125. Scène de chasse. Panneau d'*azulejos*. Vers 1720. Palais Centeno. Photo de l'auteur pag. 159

126. Pan et Syrinx. Panneau d'*azulejos* hollandais (détail). Dernier tiers du 17ème siècle. Palais *Fronteira*. Photo de l'auteur. pag. 160

127. Pan et Syrinx. Gravure. Johan Wilhelm Baur. Planche 14 du livre 1 de *Bellissimi Ovidii Theatrum.* Reproduction provenant de : www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703 pag. 160

128. Médée sur son char tiré par des dragons ailés. Panneau d'*azulejos* hollandais (détail). Dernier tiers du 17ème siècle. Palais *Fronteira*. Photo de l'auteur. pag. 161

129. Médée sur son char tiré par des dragons ailés. Gravure. Johan Wilhelm Baur. Planche 65 du livre 7 de *Bellissimi Ovidii Theatrum.* Reproduction provenant de : www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703 pag. 161

130. Combat des centaures et des Lapithes. pag. 162
Panneau d'*azulejos* hollandais.
Dernier tiers du 17ème siècle. Palais *Fronteira*.
Photo de l'auteur.

131. Combat des centaures et des Lapithes. pag. 162
Gravure. Johan Wilhelm Baur.
Planche 116 du livre 12 de *Bellissimi Ovidii Theatrum.*
Reproduction provenant de : www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703

4. Les dernières années du 17ème siècle : des panneaux à thème mythologique attribués à Gabriel del Barco.

132. Iris et Junon. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 167
Museu Nacional do Azulejo, inv. 900.
Reproduction provenant de :

133. Iris et Junon. pag. 167
Gravure. Johan Wilhelm Baur.
Planche 108 du livre 11 de *Bellissimi Ovidii Theatrum.*
Reproduction provenant de : www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703

134. Iris et Junon (détail). pag. 168
Gravure. Johan Wilhelm Baur.
Planche 108 du livre 11 de *Bellissimi Ovidii Theatrum.*
Reproduction provenant de : www.uvm.edu/~hag/ovid/baur1703

135. Iris et Junon. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 168
Museu Nacional do Azulejo, inv. 900.
Reproduction provenant de : João Castel-Branco Pereira,
As colecções do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa,
Instituto Português de Museus, 1995, p. 84.

136. Personnages féminins et « putti » dans un paysage. pag. 169
Panneau d'*azulejos*. Fin 17ème siècle. Attribué à Gabriel del Barco.
Hotel Sheraton. Photo de l'auteur.

137. Personnages féminins et « putti » dans un paysage (détail). pag. 170
Panneau d'*azulejos*. Fin 17ème siècle. Attribué à Gabriel del Barco.
Hotel Sheraton. Photo de l'auteur.

138. Palais du duc de *Lafões*. Façade du corps de logis. pag. 181
19ème siècle. Photo de l'auteur

139. Escalier du palais du duc de *Lafões*. Revêtement en *azulejos*. pag. 182
Photo de l'auteur

140. Palier en haut de l'escalier du palais du duc de *Lafões*. pag. 182
Porte d'accès au grand salon avec décoration en *azulejos*.
Photo de l'auteur

141. Détail d'un *azulejo* sur lequel est écrit pag. 183
M. Gomes acentou 31.12.92 Photo de l'auteur

142. Atalante chassant le sanglier de Calydon. Panneau d'*azulejos* pag. 183
(détail). Fin 17ème siècle, début 18ème siècle.
Mur du hall 'entrée de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.
Photo de l'auteur

143. Atalante chassant le sanglier de Calydon. Panneau d'*azulejos*. pag. 184
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle.
Église *São José dos Carpinteiros*. Photo de l'auteur

144. Atalante chassant le sanglier de Calydon. pag. 184
Gravure. Antonio Tempesta.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Italian Masters of the sixteenth century, Antonio Tempesta,* vol. 36, ed. Sebastian Buffa, New York, Abaris Books, 1983, p. 47.

145. Chasse au sanglier. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 185
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle.
Mur du hall d'entrée de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.
Photo de l'auteur

146. Hall d'entrée de l'escalier du palais du duc de *Lafões*. pag. 185
Panneau d'*azulejos* fait de plusieurs fragments.
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

147. Panneaux d'*azulejos*. Détail de trois fragments de différentes pag. 186
origines. Hall d'entrée de l'escalier du palais du duc de Lafões.
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

148. Paysan et mendiant. Panneau d'*azulejos*. Mur du hall d'entrée pag. 186
de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

149. Paysan et mendiant. Détail d'un des panneaux d'*azulejos* de pag. 187
l'église des *Comendadeiras de Avis*.
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

150. Berger avec chèvre. Panneau d'*azulejos*. Mur du hall d'entrée pag. 187
de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

151. Femme avec panier sur la tête. Panneau d'*azulejos* occupant pag. 188
l'épaisseur du mur entre la porte d'entrée et le hall de l'escalier du palais du duc de *Lafões*.
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

152. Détail de la jonction entre la bordure verticale et la bordure horizontale. Panneau d'*azulejos.* Escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 188

153. Détail de la jonction entre la bordure verticale et la bordure horizontale. Panneau d'*azulejos.* Escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 188

154. Femmes guerrières. Détail du panneau d'*azulejos* qui se trouve sur le mur du premier palier de l'escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 189

155. Panneau d'*azulejos* composé de deux fragments : Diane chasseresse ; femmes guerrières. Mur du premier palier de l'escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 189

156. Diane chasseresse. Panneau d'*azulejos* (détail). Mur du premier palier de l'escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 190

157. Diane chasseresse. Panneau d'*azulejos.* Palais du comte d'*Óbidos.* Vers 1715-20. Photo de l'auteur pag. 190

158. Diane chassant le lion. Panneau d'*azulejos* (détail). Escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 190

159. Diane chassant le lion. Panneau d'*azulejos* (détail) *Aveiro,* Couvent de Jesus. Patio du cloître. Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 190

160. Diane et Actéon. Panneau d'*azulejos* (détail) Palais du comte d'*Óbidos.* Vers 1715-20 Photo de l'auteur pag. 191

161. Diane et Actéon. Panneau d'*azulejos* (détail) Escalier du palais du duc de *Lafões.* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 191

162. Diane et ses nymphes. Panneau d'*azulejos,* détail de l'épisode de Diane au bain surprise par Actéon. Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 192

163. Diane et ses nymphes. Panneau d'*azulejos,* détail de l'épisode de Diane au bain surprise par Actéon. Palais du comte d'*Óbidos.* Vers 1715-20 Photo de l'auteur pag. 192

164. Actéon. Panneau d'*azulejos*, détail de l'épisode de Diane au bain surprise par Actéon. Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 192

165. Actéon. Panneau d'*azulejos*, détail de l'épisode de Diane au bain surprise par Actéon. Palais du comte d'*Óbidos*. Vers 1715-20 Photo de l'auteur pag. 192

166. Actéon. Panneau d'*azulejos* (détail) *Aveiro*, Couvent de Jesus. Patio du cloître. Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 193

167. Un chasseur (?). Panneau d'*azulejos* (détail). Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 193

168. Diane et ses nymphes assises sur un rocher. Panneau d'*azulejos* (détail). Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 194

169. Diane et ses nymphes assises sur un rocher. Panneau d'*azulejos* (détail). Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 194

170. Fontaine de rocaille. Panneau d'*azulejos*. Mur du premier palier de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 195

171. Diane et Junon transforment Callisto en ourse. Panneau d'*azulejos* (détail). Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 195

172. Diane et Junon transforment Callisto en ourse Panneau d'*azulejos* (détail). Palais du comte d'*Óbidos*. Vers 1715-20 Photo de l'auteur pag. 196

173. Diane et Junon transforment Callisto en ourse Panneau d'*azulejos* (détail). Palais du marquis d'*Olhão*. Vers 1715. Photo de l'auteur pag. 196

174. Bacchus endormi (?). Panneau d'*azulejos* (détail). Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões* Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur pag. 197

175. Dames coiffées de fontange dans un paysage. pag. 197
Panneau d'*azulejos* (détail).
Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões*
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

176. Dames coiffées de fontange (détail) pag. 198
Panneau d'*azulejos*.
Mur de l'escalier du palais du duc de *Lafões*
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

177. Dame coiffée de fontange (Princesse de Soubise). pag.198.
Gravure (détail). Antoine Trouvain
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes

178. Détail des *azulejos* de la partie supérieure du mur de la rampe pag. 198
d'escalier. Palais du duc de *Lafões*
Fin 17ème siècle, début 18ème siècle. Photo de l'auteur

Chapitre II
Le Premier quart du 18ème siècle : Intérêt pour la fable ovidienne et divulgation d'éditions illustrées des Métamorphoses. Permanence des modèles gravés et banalisation des modèles dans les ateliers d'*azulejos*.

179. Rapt d'Europe (détail). Panneau d'*azulejos* pag. 204
Quinta da Bacalhoa. Vers 1565 Photo de l'auteur

180. Rapt d'Europe. Gravure. Bernard Salomon/Virgil Solis pag. 204
Reproduction provenant de: *The Illustrated Bartsch ; German Masters of the Sixteenth Century, Virgil Solis,* vol. 19, ed. Jane S, Peter, New York, Abaris Books, 1987, p. 480.

181. Rapt d'Europe (détail). Panneau d'*azulejos*. pag. 204
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Jardin Zoologique de Lisbonne. Photo de l'auteur

182. Rapt d'Europe (détail) . Gravure. Jean Lepautre.
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.9. Mf E 4236.

183. Enlèvement d'Europe. Peinture sur toile. pag. 206
Plafond de la salle à manger du Palais du Correio-Mor
(Loures) ; 1er quart du 18ème siècle.
Photo de l'auteur

184. Enlèvement d'Europe. Francesco Albani. pag. 206
1ère moitié du 18ème siècle. Huile sur toile.
Florence. Musée des Offices.
Reproduction provenant de : Christian de BARTILLAT, Alain ROBA, *Métamorphoses d'Europe, trente siècles d'iconographie,* ed. Bartillat, Turin, 2000, p. 88.

185. Enlèvement d'Europe. Francesco Albani. pag. 206
1ère moitié du 18ème siècle. Huile sur toile.
Musée de l'Hermitage.
Reproduction provenant de : www.hermitagemuseum.org

186. Enlèvement d'Europe. Bernard Agesci pag. 206
2ème moitié du 18ème siècle. Huile sur toile.
Niort. Musée Bernard d'Agesci.
Reproduction provenant de : Stéphane LOIRE, *L'Albane, Les dossiers du Louvre,* Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 31.

187. Maison de Jorge O'Neil. Actuellement Casa Museu Verdades Faria. Vue de la façade principale. pag. 222
Photo de l'auteur

188. *Casa Museu Verdades Faria.* Plan du 2ème étage et emplacement des panneaux. pag. 225
Photos de l'auteur

189. Mercure donnant à Pâris la pomme de la discorde pag. 232
Panneau d'*azulejos* (détail). Fin 17ème siècle, début 18ème.
Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

190. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse. pag. 233
Panneau d'*azulejos* (détail). Fin 17ème siècle, début 18ème.
Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

191. Céphale donnant à Procris le javelot qui lui sera fatale. pag. 233
Panneau d'*azulejos* (détail). Fin 17ème siècle, début 18ème.
Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

192. Céphale donnant à Procris le javelot qui lui sera fatale. pag. 233
Gravure (détail). Jean Lepautre.
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.15. Mf E 4248.

193. Apollon poursuivant Daphné. pag. 234
Panneau d'*azulejos* (détail). Fin 17ème siècle, début 18ème.
Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

194. Apollon poursuivant Daphné. pag. 234
Gravure (détail). Jean Lepautre.
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.8. Mf E 4235.

195. Le Jugement de Pâris. Panneau d'*azulejos*. pag. 234
Panneau d'*azulejos* (détail). Fin 17ème siècle, début 18ème.
Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

196. Détail de la bordure horizontale avec motifs de feuillage et cœur central. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 234
Fin 17ème siècle, début 18ème. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.* Photo de l'auteur

197. Bordure verticale représentant une figure féminine avec coquille sur la tête. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 235
Fin 17ème siècle, début 18ème.
Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

198. Apollon poursuivant Daphné. pag. 235
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1715.
Palais du comte d'*Óbidos.*
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* Nº36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 201.

199. Daphné étant poursuivie par Apollon. pag. 236
Panneau d'*azulejos* (incomplet)
Vers 1715. Palais du marquis d'*Olhão.* Photo de l'auteur

200. Apollon poursuivant Daphné. pag. 236
Panneau d'*azulejos.* Vers 1715-20. Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* Nº36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 204.

201. Apollon poursuivant Daphné. pag. 237
Panneau d'*azulejos.* Fin 18ème siècle.
Solar Bom Gosto. São Salvador da Baía (Brésil)
Photo de José Meco

202. *Casa Museu Verdades Faria.* Plan du rez-de-chaussée. pag. 238
Salle des fontaines et emplacement des panneaux.
Photos de l'auteur

203. *Azulejos* de la salle dite « des fontaines ». pag. 242
Début du 18ème siècle. Montage de 1920.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur

204. Salmacis et Hermaphrodite. Panneau d'*azulejos.* pag. 242
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur

205. Salmacis et Hermaphrodite. pag. 243
Gravure. Virgil Solis.
Reproduction provenant de: *The Illustrated Bartsch ; German Masters of the Sixteenth Century, Virgil Solis,* vol. 19, ed. Jane S, Peter, New York, Abaris Books, 1987, p. 484.

206. Fontaine avec Leda et le cygne. Gravure. Jean Lepautre. pag. 243
Bibliothèque Nationale de France; Cabinet des Estampes ;
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,* t.12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 50.

207. Fontaine représentant Neptune. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 243
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur

208. Fontaine avec Neptune. Gravure. Jean Lepautre. pag. 243.
Bibliothèque Nationale de France; Cabinet des Estampes ;
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,* t.12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999,p. 47.

209. Fontaine composée de rochers avec des chevaux et pag. 244
et divinités marines, représentant en haut l'enlèvement d'une nymphe. Panneau d'*azulejos*. Début 18ème siècle. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

210. Fontaine composée de rochers avec des chevaux et pag. 244
et divinités marines, représentant en haut l'enlèvement d'une nymphe.
Bibliothèque Nationale de France; Cabinet des Estampes ;
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 47.

211. Panneau d'*azulejos* représentant des divinités fluviales pag. 245
(fragment). Fin 17ème siècle, début 18ème. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur.

212. Neptune et Amphitrite. Gravure. Jean Lepautre. pag. 245
Bibliothèque Nationale de France; Cabinet des Estampes ;
Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p.163.

213. Fragment de panneau d'*azulejos* à thème mythologique pag. 245
Vers 1725. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur.

214. *Casa Museu Verdades Faria.* Plan du 2ème étage et emplacement des panneaux. Photos de l'auteur. pag. 246

215. Apollon tuant Coronis. Panneau d'*azulejos* (détail) Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.* Photo de l'auteur pag. 252

216. Apollon tuant Coronis. Gravure. Virgil Solis. Reproduction provenant de: *The Illustrated Bartsch ; German Masters of the Sixteenth Century, Virgil Solis,* vol. 19, ed. Jane S, Peter, New York, Abaris Books, 1987, p. 479. pag. 252

217. Fontaine composée de rochers et de chevaux marins surmontés de Neptune. Panneau d'*azulejos* représentant Apollon tuant Coronis (détail). Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.* Photo de l'auteur pag. 253

218. Fontaine composée de rochers et de chevaux marins surmontés de Neptune. Gravure. Jean Lepautre. Bibliothèque Nationale de France; Cabinet des Estampes; Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999,p. 56. pag. 253

219. Mercure et Hersée. Panneau d'*azulejos* (détail) Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.* Photo de l'auteur pag. 253

220. Mercure et Hersée. Gravure. Virgil Solis. Reproduction provenant de: *The Illustrated Bartsch ; German Masters of the Sixteenth Century, Virgil Solis,* vol. 19, ed. Jane S, Peter, New York, Abaris Books, 1987, p. 480. pag. 253

221. Lion à la fontaine. Panneau d'*azulejos* représentant Pyrame et Thisbé (détail). Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.* Photo de l'auteur pag. 254

222. Fontaine avec figure de la Fortune. Panneau d'*azulejos.* Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.* Photo de l'auteur pag. 254

223. Lion à la fontaine. Gravure. Virgil Solis. Reproduction provenant de: *The Illustrated Bartsch ; German Masters of the Sixteenth Century, Virgil Solis,* vol. 19, ed. Jane S, Peter, New York, Abaris Books, 1987, p. 483. pag. 254

224. Fontaine avec figure de la fortune. Gravure. Jean Lepautre. Bibliothèque Nationale de France; Cabinet des Estampes ; Reproduction provenant de : PRÉAUD, Maxime, *Graveurs du XVIIème siècle, Jean Lepautre, Inventaire du Fonds Français,*t.12. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1999, p. 49. pag. 254

225. Thisbé se donnant la mort après avoir découvert le corps de Pyrame. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 255
Vers 1720. Provenance inconnue. Casa Museu Verdades Faria.
Photo de l'auteur

226. Thisbé se donnant la mort après avoir découvert le corps de Pyrame. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 255
Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

227. Thisbé se donnant la mort après avoir découvert le corps de Pyrame. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 255
Vers 1715. Palais du comte d'*Óbidos.*
Photo de l'auteur

228. Vénus au miroir. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 256
Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

229. Vénus punissant l'amour. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 256
Vers 1720. Provenance inconnue. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur

230. *Casa Museu Verdades Faria.* Plan du rez-de-chaussée et emplacement des panneaux. pag. 257
Photos de l'auteur

231. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 259
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Cage d'escalier.
Photo de l'auteur

232. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 260
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur

233. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 260
Vers 1715. Palais du comte d'*Óbidos*
Photo de l'auteur

234. Diane et Endymion. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 261
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur

235. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse. pag. 261
Gravure. Virgil Solis.
Reproduction provenant de: *The Illustrated Bartsch ; German Masters of the Sixteenth Century, Virgil Solis,* vol. 19, ed. Jane S, Peter, New York, Abaris Books, 1987, p. 503.

236. Mercure prêt à tuer Argus. Panneau d'*azulejos.* pag. 263
Début 18ème siècle. Provenance inconnue.
Casa Museu Verdades Faria. Photo de l'auteur

237. Palais du comte d'*Óbidos*. Vue de la façade tournée vers le Tage. Photo de l'auteur pag. 265

238. Palais du comte d'*Óbidos*.
Plan de l'étage noble et emplacement des panneaux.
Photo de l'auteur pag. 265

239. Andromède et Persée. Gravure. Virgil Solis.
Edition des *Métamorphoses,* Francfort, 1563.
Reproduction provenant de : www.amweb.fr pag. 270

240. Andromède et Persée. Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715. Palais du comte d'*Óbidos*. Photo de l'auteur pag. 271

241. Andromède et Persée. Panneau d'*azulejos*.
Vers 1725-30. Fabrique de poudre de *Barcarena*.
Photo de l'auteur pag. 271

242. Andromède et Persée. Panneau d'*azulejos*. Vers 1730-35.
Provenance : maison rue *Barros Queiroz*.
Actuellement : *Largo das Alcaçarias* (Lisbonne)
Photo de l'auteur pag. 272

243. Andromède et Persée. Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1740-45. Palais Cabral
Photo de l'auteur pag. 272

244. Procris donne à Céphale le javelot fatal
Méléagre donne à Atalante la tête du sanglier
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715. Palais du comte d'*Óbidos*.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* Nº36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 201. pag. 274

245. Procris donne à Céphale le javelot fatal
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1740.
Palais *Belmonte*. Photo de l'auteur pag. 274

246. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715. Palais du comte d'*Óbidos*.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* Nº36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 199. pag. 278

247. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos*.
Vers 1715-20. Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* Nº36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 199. pag. 278

248. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 279
Vers 1720-25. Maison dite des « Caracóis da Esperança)
Photo de l'auteur

249. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 279
Solar Bom Gosto (*São Salvador da Baía* – Brésil)
Panneau d'*azulejos*. Fin 18ème siècle.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 205.

250. Thisbé se donnant la mort après avoir trouvé le corps de Pyrame ; Apollon poursuivant Daphné. pag. 281
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 201.

251. Thisbé se donnant la mort après avoir trouvé le corps de Pyrame. Solar Bom Gosto (*São Salvador da Baía* – Brésil) pag. 281
Panneau d'*azulejos*. Fin 18ème siècle.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 206-207.

252. Apollon poursuivant Daphné. pag. 281
Panneau d'*azulejos*. Fin 18ème siècle.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 206.

253. Palais Centeno. Vue de la façade principale pag. 282
Photo de l'auteur

254. Palais Centeno. Plan de l'étage noble. pag. 283
Emplacement des panneaux d'*azulejo*.

255. Actéon surprenant Diane au bain. pag. 287
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20.
Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 202.

256. Actéon surprenant Diane au bain. pag. 287
Gravure. Antonio Tempesta.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Italian Masters of the sixteenth century, Antonio Tempesta,* vol. 36, ed. Sebastian Buffa, New York, Abaris Books, 1983, p. 121

257. Actéon surprenant Diane au bain. pag. 288
Gravure. Isaac Briot..
Reproduction provenant de : Rensselaer W. LEE, *Ut pictura Poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XVème et XVIIIème Siècles.* Paris, 1991, p. 136.

258. Jupiter sous forme de nuée poursuit Io. pag. 289
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20.
Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 204.

259. Apollon poursuivant Daphné. pag. 290
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20.
Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 204.

260. Rapt d'Europe. pag. 291
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20.
Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 202.

261. Neptune poursuivant une nymphe. pag. 292
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20.
Palais Centeno.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 203.

262. Vue de l'édifice dit "Casa dos Caracóis da Esperança » pag. 296
Photo de l'auteur

263. Plan du dernier étage de l'édifice dit « Casa dos Caracóis da Esperança ». Emplacement des panneaux. pag. 297

264. Chasse au sanglier. Panneau d'*azulejos*. pag. 298
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

265. Homme avec chien et baluchon. Panneau d'*azulejos*. pag. 298
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

266. Couple dansant. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 298
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

267. Musicienne jouant du luth. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 299
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

268. Noble et dame sur un fond de paysage. pag. 299
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

269. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 299
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

270. Détail d'un coin de la cuisine. Murs entièrement tapissés de pag. 300
fragments d'*azulejos*.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

271. Noble et dame. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 300
Vers 1710-15. *Casa Museu Verdades Faria* (escalier principal)
Photo de l'auteur

272. Noble et dame. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 300
Vers 1725-30.
Maison dite des « Caracóis da Esperança »
Photo de l'auteur

273. Palais du marquis d'*Olhão*. Façade qui donne vers la rue. pag. 303
Photo de l'auteur

274. Neptune poursuivant Coronis. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 306
Vers 1715-20. Palais du marquis d'*Olhão*.
Photo de l'auteur

275. Neptune poursuivant Coronis. pag. 306
Gravure. François Chauveau.
Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KRB), Cabinet des Estampes.
Fond Fétis-Chauveau : SII 60773 à 61395.

276. Neptune poursuivant Coronis. pag. 307
Panneau d'*azulejos* (détail). Début 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*.
Photo de l'auteur

277. Vertumne et Pomone. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 308
Vers 1715. Palais du marquis d'*Olhão*.
Photo de l'auteur

278. Vertumne et Pomone. Panneau d'*azulejos* provenant pag. 309
d'un palais de la *rua Barros Queirós*.
Vers 1735-40.
Photo cédée par le dépôt d'*azulejos* de la *Câmara Municipal de Lisboa*.

279. Vertumne et Pomone. Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 277) pag. 309
Vers 1735-40.
Photo cédée par le dépôt d'*azulejos* de la
Câmara Municipal de Lisboa.

280. Vertumne et Pomone. Panneau d'*azulejos* (détail). pag. 310
Vers 1740. Palais *Belmonte.*
Photo de l'auteur.

281. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse. pag. 311
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1715. Palais du marquis d'*Olhão.*
Photo de l'auteur.

282. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse. pag. 312
Panneau d'*azulejos* (détail).
Fin 17ème début 18ème siècle. *Casa Museu Verdades Faria.*
Photo de l'auteur.

283. Apollon poursuivant Daphné. Panneau d'*azulejos.* pag. 313
Vers 1715. Palais du marquis d'*Olhão.*
Photo de l'auteur

284. Apollon poursuivant Daphné. Panneau d'*azulejos.* pag. 313
Vers 1720. Palais Centeno
Détail de la fig. 258.

285. Diane et Junon punissent Callisto ; pag. 314
Junon la transforme en ourse.
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão* Photo de l'auteur

286. Diane et Junon punissent Callisto pag. 314
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1715-20.
Palais du comte d'*Óbidos* Photo de l'auteur

287. Diane et Junon punissent Callisto pag. 314
Panneau d'*azulejos* (détail). Fin 17ème siècle
Palais du duc de *Lafões* Photo de l'auteur

288. Divinité fluviale pag. 315
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão* Photo de l'auteur

289. Glaucus et Scylla pag. 318
Panneau d'*azulejos.* Vers 1715.
Palais du marquis d'*Olhão.* Photo de l'auteur

290. Glaucus et Scylla. Gravure. François Chauveau pag. 318
Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KRB), Cabinet des Estampes.
Fond Fétis-Chauveau : SII 60773 à 61395.

291. Palais du marquis de *Tancos* pag. 321
Façade tournée vers le Tage. Photo de l'auteur

292. Palais du marquis de *Tancos*. Plan de l'étage noble.
Salle des « Métamorphoses » et emplacement des panneaux. pag. 322

293. Palais du marquis de *Tancos*. Vue du « grand salon » ou « salle des Métamorphoses ». pag. 324
Photo de l'auteur

294. Le chasseur Actéon métamorphosée en cerf et mangé par ses chiens. Panneau d'*azulejos*. Début 18èmes siècle. Palais du marquis de *Tancos*. pag. 326
Photo de l'auteur

295. Le chasseur Actéon métamorphosée en cerf et mangé par ses chiens. pag. 327
Gravure. Jean Lepautre.
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.16. Mf E 4250.

296. Chasse au sanglier de Calydon (détail) pag. 330
Panneau d'*azulejos* (détail)
Début du 18ème siècle.
Palais du marquis de *Tancos*
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 180.

297. Chasse au sanglier de Calydon pag. 330
Gravure. Jean Lepautre.
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.11. Mf E 4241.

298. Chasse au sanglier de Calydon pag. 331
Panneau d'*azulejos* (détail)
Fin 17ème début 18ème siècle
Couvent dit « das Trinas » (*Largo do Rato)*
Photo de l'auteur

299. Chasse au sanglier de Calydon pag. 331
Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 298)
Fin 17ème début 18ème siècle
Couvent dit « das Trinas » (*Largo do Rato)*
Photo de l'auteur

300. Chasse au sanglier de Calydon pag. 331
Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 296)
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* N°36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 180.

301. Cavaliers poursuivant Actéon. pag. 331
Gravure (détail de la fig. 295). Jean Lepautre
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.16. Mf E 4250.

302. Cavaliers poursuivant le cavalier de Calydon pag. 331
Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 298)
Fin 17ème début 18ème siècle
Couvent dit « das Trinas » (*Largo do Rato)*
Photo de l'auteur

303. Fontaine en rocaille. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 332
Fin 17ème siècle. Palais du duc de *Lafões* – Escalier
Photo de l'auteur

304. Fontaine en rocaille. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 332
Fin 17ème début 18ème siècle.
Couvent dit « das Trinas » (*Largo do Rato)*
Photo de l'auteur

305. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse pag. 333
Panneau d'*azulejos* (détail)
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos.*
Photo de l'auteur

306. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse pag. 334
Gravure. Jean Lepautre
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.17. Mf E 4253.

307. Figure infantile ailée pag. 334
Gravure (détail de la fig. 305). Jean Lepautre
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p.17. Mf E 4253.

308. Figure infantile ailée. Panneau d'*azulejos.* pag. 335
Détail du panneau d'*azulejos* représentant
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos.*
Photo de l'auteur

309. Figure infantile aux ailes de papillon. Panneau d'*azulejos.* pag. 335
Détail du panneau d'*azulejos* représentant
Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos.*
Photo de l'auteur

310. Pan et Syrinx. Panneau d'*azulejos.* pag. 336
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos.*
Photo de l'auteur

311. Pan et Syrinx. pag. 336
Gravure (détail de la fig. 305). Jean Lepautre
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p. 9. Mf E 4237.

312. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos.* pag.339
Début 18ème siècle. Palais du marquis de Tancos.
Reproduction provenant de : Ana Paula CORREIA, "Palácios, Azulejos e metamorfoses", in *Oceanos, Azulejos Portugal-Brasil,* Nº36/37, Lisboa, 1998-1999, p. 186.

313. Rapt d'Europe. Gravure (détail). Jean Lepautre. pag. 339
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p. 9. Mf E 4236.

314. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos.* Début 18ème siècle pag. 339
Jardin Zoologique de Lisbonne (provenance inconnue)
Photo de l'auteur

315. Rapt d'Europe. Gravure. Jean Lepautre. pag. 340
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p. 9. Mf E 4236.

316. Jardin Zoologique de Lisbonne. pag. 340
Pergola où ont été placés plusieurs panneaux d'*azulejos* de provenance inconnue réalisés dans les premières années du 18ème siècle. Photo de l'auteur

317. Rapt d'Europe. Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 314) pag. 341
Début 18ème siècle. Jardin Zoologique de Lisbonne.
Photo de l'auteur

318. Rapt d'Europe. Panneau d'a*zulejos* (détail) pag. 341
Début du 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos.*
Photo de l'auteur

319. Rapt de Proserpine de Pluton. Panneau d'*azulejos.* pag. 341
Vers 1720-25. Jardin Zoologique de Lisbonne.
(Provenance inconnue) Photo de l'auteur

320. Groupe de femmes. Panneau d'*azulejos.* pag. 342
(Faisait à l'origine partie de la composition représentant le rapt de Proserpine par Pluton – fig. 319)
Jardin Zoologique de Lisbonne. (Provenance inconnue).
Photo de l'auteur

321. Le rapt de Proserpine par Pluton. Panneau d'*azulejos.* pag. 342
(Reconstitution d'après la jonction des deux panneaux, fig. 319 et fig. 320)
Jardin Zoologique de Lisbonne. (Provenance inconnue).
Photo de l'auteur

322. Narcisse se regardant dans l'eau. Panneau d'*azulejos.* pag. 343
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos.*
Photo de l'auteur

323. Narcisse se regardant dans l'eau. Gravure. Jean Lepautre. pag. 343
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p. 16. Mf E 4251.

324. Palais du marquis de *Tancos*. Plan de l'étage noble. pag. 344
Emplacement des panneaux. Photo de l'auteur

325. Détail de la bordure horizontale des panneaux d'*azulejos*. pag. 346
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos*.
Photo de l'auteur

326. Détail de la bordure verticale des panneaux d'*azulejos* pag. 346

327. Neptune poursuivant Coronis. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 347
Début 18ème siècle. Palais du marquis de Tancos
Photo de l'auteur

328. Neptune poursuivant Coronis pag. 347
Gravure. François Chauveau.
Recueil de diverses pièces de la Métamorphose d'Ovide.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KRB), Cabinet des Estampes.
Fond Fétis-Chauveau : SII 60773 à 61395.

329. Rapt de Proserpine par Pluton. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 349
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos*.
Photo de l'auteur

330. Trois femmes. Détail du panneau d'*azulejos* représentant pag. 349
le rapt de Proserpine par Pluton. Palais du marquis de *Tancos*.
Photo de l'auteur

331. Rapt de Proserpine par Pluton. Gravure. Jean Lepautre pag. 350
Gravure. Jean Lepautre.
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p. 14. Mf E 4246.

332. Diane et un dragon. Panneau d'*azulejos*. pag. 351
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos*.
Photo de l'auteur

333. Diane et un dragon. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 351
Vers 1715. Palais du comte d'*Óbidos*. Photo de l'auteur

334. Enlèvement d'Hélène. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 352
Début 18ème siècle. Palais du marquis de *Tancos*.
Photo de l'auteur

335. Enlèvement d'Hélène. Gravure. Jean Lepautre pag. 353
Photo : Bibliothèque Nationale de France ;
Cabinet des Estampes ; Ed. 42, p. 12. Mf E 4243.

336. Enlèvement d'Hélène. Panneau d'*azulejos*. pag. 353
Vers 1720-25. Jardin Zoologique de Lisbonne.
(Provenance inconnue) Photo de l'auteur

337. Palais *Almada*. Vue de la façade principale. pag. 355
Photo de l'auteur

338. Palais *Almada*. Plan de l'étage noble. pag. 358
Emplacement des panneaux
Photo de l'auteur

339. Page de titre de l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide pag. 368
gravée par Crispin de Passe et parue en 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking, Vol. IV, Rotterdam, 2001,
p. 317

340. Page d'introduction de l'édition des *Métamorphoses* d'Ovide pag. 368
gravée par Crispin de Passe et parue en 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking, Vol. IV, Rotterdam, 2001,
p. 317.

341. Achéloüs dans sa grotte avec la nymphe Périmèle. pag. 369
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1715-20.
Palais *Almada* Photo de l'auteur

342. Achéloüs dans sa grotte avec la nymphe Périmèle. pag. 369
Gravure. Crispin de Passe.
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking, Vol. IV, Rotterdam, 2001,
p. 356.

343. Mercure endormant Argus. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 370
Vers 1715-20. Palais *Almada*. Photo de l'auteur

344. Mercure endormant Argus. Gravure. Crispin de Passe pag. 370
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking, Vol. IV, Rotterdam, 2001,
p. 324.

345. Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de pag. 371
Pyrame. Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1715-20. Palais Almada. Photo de l'auteur

346. Thisbé se donne la mort après avoir découvert le corps de Pyrame. Gravure. Crispin de Passe. pag. 371
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking, Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 335.

347. Vénus pleurant la mort d'Adonis. Panneau d'*azulejos* (détail) pag. 372
Vers 1715-20. Palais *Almada*.
Photo d'auteur

348. Vénus pleurant la mort d'Adonis. Gravure. Crispin de Passe pag. 372
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking,
Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 366.

349. Médée et Jason. Panneau d'*azulejos*. pag. 373
Vers 1715-20. Palais *Almada*.
Photo d'auteur

350. Médée et Jason. pag. 373
Gravure. Crispin de Passe.
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking,
Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 347.

351. Apollon pleurant la mort de Hyacinthe ; Thésée et Ariane. pag. 374
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20. Palais *Almada*.
Photo de l'auteur

352. Apollon pleurant la mort de Hyacinthe. pag. 374
Gravure. Crispin de Passe.
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking, Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 363.

353. Thésée et Ariane. pag. 374
Gravure. Crispin de Passe.
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking,
Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 353.

354. Diane demande à Esculape de ressusciter Hyppolite. pag. 375
Panneau d'*azulejos*. Vers 1715-20. Palais *Almada*.
Photo de l'auteur

355. Diane demande à Esculape de ressusciter Hyppolite. pag. 375
Gravure. Crispin de Passe.
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking,
Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 382.

356. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse. pag. 376
Panneau d'*azulejos.* Vers 1715-20. Palais *Almada.*
Photo de l'auteur

357. Vénus empêchant Adonis de partir à la chasse. pag. 376
Gravure. Crispin de Passe.
Édition des *Métamorphoses* d'Ovide, 1602.
Reproduction provenant de : Ilja M. Veldman's,
Profit and Pleasure, Print Books by Crispin de Passe,
Studies in Prints and Printmaking,
Vol. IV, Rotterdam, 2001, p. 364.

Chapitre III
Le deuxième quart du 18ème siècle : Persistance des modèles gravés et nouvelles iconographies.

358. Palais *Pombal.* Façade que donne vers la rue. pag. 382
Photo de l'auteur

359. Palais *Pombal.* Plan de l'étage noble. Indication de la salle où se trouvent les trois panneaux d'*azulejos.* pag. 389

360. Panneau C (détail). Composé de plusieurs *azulejos* dépareillés, témoignant de thèmes mythologiques. pag. 404
Palais *Pombal* Photo de l'auteur

361. Panneau C (détail). Composé d'*azulejos* dépareillés. pag. 405
Sur le coin supérieur droit : Diane et Apollon tuent les niobides.
Palais *Pombal* Photo de l'auteur

362. Panneau D, entièrement constitué d'*azulejos* dépareillés, de différentes époques, mélangeant des motifs de composition ornementale et des motifs de composition figurative. pag. 405
Palais *Pombal* Photo de l'auteur

363. Panneau A pag. 406
Au premier plan : le roi Minos à cheval entre dans la ville de Mégare.
Panneau d'*azulejos.* Vers 1730-35. Palais *Pombal.*
Photo de l'auteur

364. Panneau B
Au premier plan, Persée pétrifie ses ennemis en leur présentant la tête de Méduse. pag. 407
Panneau d'*azulejos*. Vers 1730-35. Palais *Pombal*.
Photo de l'auteur

365. Page de titre de l'édition illustrée des Métamorphoses d'Ovide publiée à Paris chez Gilles Morels, et à Londres chez Andrew Hebb, en 1640. pag. 408
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

366. Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes du livre 1 des *Métamorphoses* d'Ovide. pag. 409
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

367. Gravure de Salomon Savery illustrant plusieurs épisodes du livre 2 des *Métamorphoses* d'Ovide. pag. 410
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

368. Diane. Deux *azulejos* faisant partie d'un panneau aujourd'hui disparu reproduisant un détail de la gravure du livre 3 des *Métamorphoses* d'Ovide, illustré par Salomon Savery. pag. 411
Vers 1730-35. Palais *Pombal*. Photo de l'auteur

369. Diane. Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 3 des *Métamorphoses*. pag. 411
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

370. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 3 des *Métamorphoses*. pag. 412
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

371. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 4 des *Métamorphoses*.
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 413

372. *Azulejo* avec tête du cheval Pégase, faisant partie de l'épisode de Persée tuant la Gorgone.
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur pag. 414

373. Tête du cheval Pégase. Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 4 des *Métamorphoses*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 414

374. *Azulejo* représentant Cadmus, faisant partie de l'épisode d'Hermione et Cadmus transformés en serpents.
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur pag. 414

375. Tête de Cadmus. Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 4 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 414

376. Fragment d'*azulejos* représentant les filles de Mynias filant la laine. Vers 1730-35. Palais *Pombal.*
Photo de l'auteur pag. 414

377. Les filles de Mynias filant la laine.
Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 4 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 414

378. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 5 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 415

379. Panneau d'*azulejos* réalisé d'après la gravure du livre 5 des *Métamorphoses.* pag. 416
Persée pétrifie ses ennemis en leur montrant la tête de Méduse.
Vers 1730-35. Palais *Pombal.*
Photo de l'auteur

380. Persée présente la tête de Méduse pour pétrifier ses ennemis pag. 416
Détail de la gravure de Salomon
Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 5 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

381. Persée présente la tête de Méduse. pag. 416
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

382. Les Muses reçoivent Minerve. pag. 417
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

383. Les Muses reçoivent Minerve. pag. 417
Détail de la gravure de Salomon
Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 5 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

384. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 6 des *Métamorphoses.* pag. 418
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

385. Panneau C. Constitué en grande partie de carrelages dépareillés. En haut, à droite, Diane et Apollon tuent les enfants de Niobé. pag. 419
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

386. *Azulejo* représentant Marsyas écorché par Apollon pag. 419
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

387. Marsyas écorché par Apollon. pag. 419
Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 6 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

388. Détail du panneau C, représentant Diane et Apollon tuant les enfants de Niobé. pag. 420
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

389. Détail (très mutilé) du panneau C, représentant les paysans de Lycie transformés en grenouilles. pag. 420
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

390. Détail du panneau C, où l'on voit les torses et jambes des enfants de Niobé. pag. 421
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

391. Les enfants de Niobé. pag. 421
Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 6 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

392. *Azulejo* représentant un fragment de la tête du cheval d'un des enfants de Niobé. pag. 421
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

393. Tête du cheval d'un des enfants de Niobé. pag. 421
Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 6 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

394. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 7 des *Métamorphoses.* pag. 422
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

395. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 8 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 423

396. Panneau d'*azulejos* réalisé d'après la gravure du livre 8 des *Métamorphoses.* Au premier plan : le roi Minos à cheval entre dans la ville de Mégare.
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur pag. 424

397. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 9 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 425

398. Palais Pombal. Vue de la cuisine et d'une des cheminés tapissées d'*azulejos.*
Photo de l'auteur pag. 426

399. Palais Pombal. Vue d'une partie de la cuisine du palais. Sur les murs, des silhares d'*azulejo* de *padrão* du 17ème siècle.
Photo de l'auteur pag. 427

400. Palais Pombal. Détail d'une des cheminés de la cuisine.
Photo de l'auteur pag. 427

401. Détail de la paroi intérieure de la cheminée, tapissée d'*azulejos* dépareillés, placés au hasard. Photo de l'auteur pag. 428

402. *Azulejo* figurant la tête d'Hercule
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur pag. 428

403. Tête d'Hercule.
Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 9 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. pag. 428

404. Fragment du temple d'Isis.
Deux *azulejos* faisant partie du panneau reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses.*
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur pag. 429

405. Nessus enlevant Déjanire. pag. 429
Trois *azulejos* faisant partie du panneau reproduisant la gravure du livre 9 des *Métamorphoses.*
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

406. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 9 des *Métamorphoses.* pag. 430
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.
Essai de reconstitution des azulejos récupérés dans la cheminé de la cuisine. Photo de l'auteur

407. Hercule luttant contre Achélous. Reconstitution avec cinq *azulejos* retrouvés dans les cheminés de la cuisine. pag. 431
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

408. *Azulejo* représentant une tête de serpent. pag. 432
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

409. Le combat d'Hercule et d'Achéloüs qui prend successivement forme d'un taureau et d'un serpent. pag. 432
Détail de la gravure de Salomon Savery,
illustrant plusieurs épisodes du livre 9 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

410. Simulation de la marcation d'un panneau d'*azulejos* comprenant 12 *azulejos* de haut sur 15 de large. pag. 433
Localisation des carreaux récupérés d'après les chiffres et les lettres marqués sur le revers.

411. *Azulejos* représentant Nessus enlevant Déjanire. pag. 434
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

412. Revers des *azulejos* représentant Nessus enlevant Déjanire pag. 434
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

413. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 10 des *Métamorphoses.* pag. 435
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

414. *Azulejo* représentant un détail d'une jambe, probablement la jambe d'Orphée. Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur — pag. 436

415. Détail d'une jambe. Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 10 des *Métamorphoses. Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.* Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. — pag. 436

416. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 11 des *Métamorphoses. Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.* Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. — pag. 437

417. Orphée. Détail d'un panneau d'*azulejos.* Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur — pag. 438

418. Orphée. Détail de la gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 11 des *Métamorphoses. Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.* Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. — pag. 438

419. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 12 des *Métamorphoses. Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.* Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. — pag. 439

420. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes du livre 13 des *Métamorphoses. Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and represented in figures by G.S. 1632.* Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ; cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C. — pag. 440

421. *Azulejo* figurant une partie du torse d'Achille Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur — pag. 441

422. Torse d'Achille. pag. 441
Détail de la gravure de Salomon Savery,
illustrant plusieurs épisodes du livre 13 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and
represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

423. *Azulejo* qui pourrait correspondre au genou d'Ulysse. pag. 441
Vers 1730-35. Palais *Pombal.* Photo de l'auteur

424. Genou d'Ulysse. pag. 441
Détail de la gravure de Salomon Savery,
illustrant plusieurs épisodes du livre 13 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and
represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

425. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes pag. 442
du livre 14 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and
represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

426. pag. 443
427. *Azulejos* qui faisaient partie d'un des *silhares* formé
428. d'*azulejos* dépareillés, et ayant constitué jadis, un
429. panneau reproduisant la gravure du livre 14 des
430. *Métamorphoses.*
431.

432. Gravure de Salomon Savery, illustrant plusieurs épisodes pag. 444
du livre 15 des *Métamorphoses.*
Ovid's Metamorphosis englished mythologiz'd and
represented in figures by G.S. 1632.
Photo : Bibliothèque Royale de Belgique (KBR) ;
cote : Réserve précieuse - VH 11.405 C.

433. Pallas accueille Énée qui arrive au royaume de Palantée. pag. 450
Panneau d'a*zulejos.* Vers 1735-40.
Palais *Belmonte.* Photo de l'auteur

434. Enée arrive au royaume de Palantée. pag. 450
Page de titre du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio
reproduisant les peintures de la galerie Pamphilli.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ;*
Italian Masters of the seventeenth century, vol. 21,
ed. Paolo Bellini, New York, Abaris Books, 1984, p. 98.

435. Enée et la sibylle de Cumes. pag. 451
Panneau d'a*zulejos*. Vers 1735-40.
Palais *Belmonte.* Photo de l'auteur

436. Enée et la sibylle de Cumes. pag. 451
Page du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio reproduisant les peintures de la galerie Pamphilli.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Italian Masters of the seventeenth century,* vol. 21, ed. Paolo Bellini, New York, Abaris Books, 1984, p. 108.

437. Enée est présenté par Pallas au roi Evandre. pag. 452
Panneau d'a*zulejos*. Vers 1735-40.
Palais *Belmonte.* Photo de l'auteur

438. Enée est présenté par Pallas au roi Evandre pag. 452
Peinture. Pietro da Cortone.
Plafond de la Galerie Pamphilli (détail).
Reproduction provenant de : John Beldon SCOTT, "Strumento di Potere : Pietro da Cortona tra Berberini e Pamphili", in *Pietro da Cortona* (cat. d'exposition), Milan, 1997, p. 97.

439. Enée est présenté par Pallas au roi Evandre pag. 453
Page du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio reproduisant les peintures de la galerie Pamphilli.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Italian Masters of the seventeenth century,* vol. 21, ed. Paolo Bellini, New York, Abaris Books, 1984, p. 105.

440. Préparation du sacrifice. pag. 453
Panneau d'a*zulejos*. Vers 1735-40.
Palais *Belmonte.* Photo de l'auteur

441. Préparation du sacrifice. pag. 453
Détail de la page du livre de gravures réalisées par Carlo Cesio reproduisant les peintures de la galerie Pamphilli.
Reproduction provenant de : *The Illustrated Bartsch ; Italian Masters of the seventeenth century,* vol. 21, ed. Paolo Bellini, New York, Abaris Books, 1984, p. 105.

442. Les amours désarmés. Francesco Albani. pag. 471
1ère moitié 17ème siècle.
Huile sur toile, 2,01 m de haut x 2,49m de large.
Paris, Musée du Louvre, Inv. 11.
Reproduction provenant de :
www.insecula.com/oeuvre/photo

443. Les amours désarmés. Gravure. Benoît Audran pag. 471
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Sa 25, M 55685.

444. Les amours désarmés. pag. 472
Panneau d'*azulejos*. Vers 1725-30.
Fabrique de poudre de *Barcarena*. Photo de l'auteur

445. Les amours désarmés. pag. 472
Les amours désarmés. Gravure. Etienne Baudet
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 fol 75 C 51180.

446. Les amours désarmés. pag. 473
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1740-45. Palais Cabral
Photo de l'auteur

447. Les amours désarmés. pag. 473
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1740-45. Palais Cabral
Photo de l'auteur

448. Détail de l'édifice sur un plan d'eau. pag. 474
Panneau d'*azulejos* représentant *Les amours désarmés*
Vers 1740-45. Palais Cabral
Photo de l'auteur

449. Les amours désarmés. pag. 474
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1740-45. Palais Cabral Photo de l'auteur

450. Les amours désarmés. pag. 475
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1735-40. Palais du Machadinho. Photo de l'auteur

451. Les amours désarmés. pag. 475
Panneau d'*azulejos* (détail).
Vers 1735-40. Palais du Machadinho. Photo de l'auteur

452. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 476
Détail du panneau d'*azulejos* représentant
Les amours désarmés.
Vers 1740-45. Palais Cabral. Photo de l'auteur

453. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 476
Détail de la gravure d'Etienne Baudet représentant
Les amours désarmés.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 fol 75 C 51180.

454. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 476
Détail du panneau d'*azulejos* représentant
Les amours désarmés.
Vers 1735-40. Palais du Machadinho. Photo de l'auteur.

455. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 476
Détail du panneau d'*azulejos* représentant
Les amours désarmés.
Vers 1740-45. *Quinta do Espie.* Photo de l'auteur.

456. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 477
Panneau d'*azulejos*. Vers 1735-40.
Dépôt d'*azulejos* de la *Câmara Municipal* de Lisbonne.
Photo : Dépôt d'*azulejos* de la *Câmara Municipal* de Lisbonne.

457. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 477
Gravure de Samuel Gribelin d'après Francesco Albani.
Illustration de Ovid's Art of Love, London, 1725.
Photo: Biblioteca Nacional de Lisboa (BNL); cote: L. 2628 P.

458. *Quinta do Espie.* pag. 477
Façade qui donne vers le jardin, décorée de panneaux
d'*azulejos*. Photo de l'auteur

459. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 478
Détail d'un des panneaux situé sur la façade qui donne
vers le jardin. Vers 1740-45. *Quinta do Espie.*
Photo de l'auteur

460. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 478
Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 458).
Vers 1740-45. *Quinta do Espie.*
Photo de l'auteur

461. Les suivantes de Diane coupent les ailes des amours endormis. pag. 478
Détail de la gravure d'Etienne Baudet représentant
Les amours désarmés.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 fol 75 C 51180.

462. Panneau d'*azulejos* reproduisant des détails de la pag. 479
gravure d'Etienne Baudet *Les amours désarmés.*
Vers 1740-45. *Quinta do Espie.* Photo de l'auteur

463. Diane sur un nuage ; les nymphes de Diane pag. 479
coupent les ailes des amours endormis.
Détails de la gravure d'Etienne Baudet représentant
Les amours désarmés.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 fol 75 C 51180.

464. Panneau d'*azulejos* reproduisant des détails de la gravure d'Etienne Baudet *Les amours désarmés.* Vers 1740-45. *Quinta do Espie.* Photo de l'auteur — pag. 479

465. Deux nymphes. Détails de la gravure d'Etienne Baudet représentant *Les amours désarmés.* Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ; Cabinet des Estampes ; Bd 31 fol 75 C 51180. — pag. 479

466. Deux nymphes. Panneau d'*azulejos.* Vers 1740-45. *Quinta do Espie.* Photo de l'auteur — pag. 480

467. Les amours désarmés. Panneau d'*azulejos* reproduisant un détail d'une gravure d'Etienne Baudet d'après Francesco Albani. Vers 1745-50. Photo de l'auteur — pag. 481

468. Les amours désarmés (détail). Détails de la gravure d'Etienne Baudet représentant *Les amours désarmés.* Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ; Cabinet des Estampes ; Bd 31 fol 75 C 51180. — pag. 481

469. Diane chasseresse. Panneau d'*azulejos.* Vers 1740-45. Palais Cabral Photo de l'auteur — pag. 482

470. Diane chasseresse. Gravure. George Lejuge. Vers 1640. Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ; Cabinet des Estampes ; Sa 21. A 58159. — pag. 482

471. Vénus. Panneau d'*azulejos.* Vers 1740-45. Palais Cabral Photo de l'auteur — pag. 482

472. Vénus. Gravure. George Lejuge. Vers 1640. Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ; Cabinet des Estampes ; Sa 21. A 58161. — pag. 482

473. Jupiter sur le trône. Panneau d'*azulejos.* Vers 1740-45. Palais Cabral Photo de l'auteur — pag. 483

474. Jupiter sur le trône. Gravure. George Lejuge. Vers 1640. Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ; Cabinet des Estampes ; Sa 21. A 58156. — pag. 483

475. Mercure. pag. 483
Panneau d'*azulejos*. Vers 1740-45.
Palais Cabral Photo de l'auteur

476. Mercure. Gravure. George Lejuge. Vers 1640. pag. 483
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Sa 21. A 58162.

477. La toilette de Vénus. Francesco Albani. pag. 484
1ère moitié 17ème siècle.
Huile sur toile, 2,01 m de haut x 2,49m de large.
Paris, Musée du Louvre, Inv. 9.
Reproduction provenant de :
www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr

478. La toilette de Vénus. Gravure. Benoît Audran. pag. 484
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Sa 25, M 55687.

479. La toilette de Vénus. Gravure. Etienne Baudet. pag. 485
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 71 C 51 177.

480. La toilette de Vénus. pag. 485
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1740-45.
Palais Cabral Photo de l'auteur

481. La toilette de Vénus. pag. 486
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1740-45.
Palais Cabral Photo de l'auteur

482. La toilette de Vénus. pag. 486
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1740-45.
Quinta do Espie Photo de l'auteur

483. La toilette de Vénus. pag. 487
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1735-40.
Palais du Machadinho Photo de l'auteur

484. La toilette de Vénus. pag. 487
Panneau d'*azulejos*. Vers 1735-40.
Palais du Machadinho Photo de l'auteur

485. La toilette de Vénus. pag. 488
Éventail (détail). Fin 17ème siècle.
Reproduction provenant de : *Art et Décoration,* nº180,
Septembre 1974.

486. Le char de Vénus. pag. 488
Panneau d'*azulejos*. Vers 1735-40.
Palais du Machadinho Photo de l'auteur

487. Le char de Vénus. pag. 488
Détail de la gravure d'Etienne Baudet représentant
La toilette de Vénus.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 71 C 51 177.

488. Le repos de Vénus et Vulcain. Francesco Albani pag. 489
1ère moitié 17ème siècle.
Huile sur toile, 2,01 m de haut x 2,49m de large.
Paris, Musée du Louvre, Inv. 10.
Reproduction provenant de :
www.insecula.com/oeuvre/photo

489. Le repos de Vénus et Vulcain. Gravure. Benoît Audran. pag. 489
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Sa 25, M 55688.

490. Le repos de Vénus et Vulcain. Gravure. Etienne Baudet. pag. 490
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 94 C 20 7074.

491. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 490
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1740-45.
Palais Cabral Photo de l'auteur

492. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 491
Détail : les amours à la forge.
Panneau d'*azulejos*. Vers 1740-45.
Palais Cabral Photo de l'auteur

493. Les amours travaillant à la forge. pag. 491
Détail de la gravure d'Etienne Baudet
Le repos de Vénus et Vulcain.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 94 C 20 7074.

494. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 492
Panneau d'*azulejos*. Vers 1735-40.
Palais du Machadinho Photo de l'auteur

495. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 492
Panneau d'*azulejos* (détail). Vers 1735-40.
Palais du Machadinho Photo de l'auteur

496. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 493
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1740-45. *Quinta do Espie.* Photo de l'auteur.

497. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 493
Panneau d'*azulejos* (détail)
Vers 1740-45. *Quinta do Espie.* Photo de l'auteur.

498. Vénus et Vulcain. Panneau d'*azulejos.* pag. 494
Vers 1745-50. Palais Pimenta.
Photo de l'auteur.

499. Vénus et Vulcain.
Détail de la gravure d'Etienne Baudet
Le repos de Vénus et Vulcain.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 94 C 20 7074.

500. Le repos de Vénus et Vulcain. pag. 494
Feuille d'éventail. Fin 17ème siècle.
Reproduction provenant de : www.rossini.fr

501. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 495
Francesco Albani. 1ère moitié 17ème siècle.
Huile sur toile, 2,01 m de haut x 2,49m de large.
Paris, Musée du Louvre, Inv. 10.
Reproduction provenant de :
www.insecula.com/oeuvre/photo

502. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 495
Gravure. Benoît Audran.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Sa 25, M 55690.

503. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 496
Gravure. Etienne Baudet.
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 71 C 51179.

504. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 496
Panneau d'*azulejos.*
Vers 1735-40. Palais du Machadinho.
Photo de l'auteur

505. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 497
Panneau d'*azulejos* (détail de la fig. 504).
Vers 1735-40. Palais du Machadinho.
Photo de l'auteur

506. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 497
Fragment d'un panneau d'*azulejos* partiellement envahi
par la végétation.
Vers 1740-45. *Quinta do Espie.*

507. Adonis conduit près de Vénus par les amours. pag. 498
Détail de la gravure d'Etienne Baudet .
Photo : Bibliothèque Nationale de France (BNF) ;
Cabinet des Estampes ; Bd 31 71 C 51179.